



Kraljica Margot

konec filma
Jure Simoniti

Kako se končujejo evropski in kako ameriški filmi?

Obstaja vprašanje, ki se nekako ne zna prenehati zastavljati: v čem je razlika med evropsko in ameriško kinematografijo? To zagato so pogosto obravnavali tako kritiki in teoretiki kot cinefili in zdi se, da je razlika fundamentalna in strukturna, kot da zadeva formo in ne le vsebine. Da bi nanjo odgovorili, si drznimo izpisati formulo, ki med dvema tradicijama potegne absolutno zarezno: *ameriški film uporabi podobo, da bi proizvedel zgodbo, evropski pa uporabi zgodbo, da bi proizvedel podobo.*

Dokazov za to enostavno, skoraj rekurzivno definicijo ne manjka. Morda najbolj eminenten konec kateregakoli od ameriških filmov je prizor gorečih sani iz **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941), ki zagonetno postavi Charlesa Fosterja

¹ Pričujoči prispevek je malenkost spremenjena in skrajšana različica članka: Jure Simoniti, »Lady Eve ali narativizacija ikone«, v: *Do zadnjega smeha: Preston Sturges*, ur. Ivana Novak, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2016, str. 73–84.

Kana nazadnje podeli definitivno psihološko utemeljitev. Sani *pomenijo* njegovo izgubljeno otroštvo, hladno mater, ki ga je poslala od doma živet k bogatemu sorodniku. Najbolj slovit zadnji prizor evropskega filma pa nam nemara ponuja Fellinijevo **Sladko življenje** (*La dolce vita*, 1960), kjer se junak sprehodi po peščeni plaži v predmestju Rima in se približa skupini ribičev, ki so ravnokar potegnili na kopno veliko morsko žival, rekoč, da je mrtva že tri dni. Marcello Mastroianni pripomni: *E questo insiste a guardare* – »In vendar ne neha gledati«, potem pa deklice onstran zaliva v hrupu valov ne sliši več. Verjetno največjo napako v interpretaciji te scene naredimo, če za njeno jasno, hladno površino iščemo skriti pomen. V nasprotju z običajnimi simbolističnimi, kristološkimi branji (riba, *ichthus*, kot simbol Jezusa Kristusa) bi v praznem pogledu mrtvega skata morali prepoznati moment čiste persistence, nesmrtnosti votlega, a krožnega gona, tako rekoč freudovskega »gona smrti«. Velika Fellinijeva mojstrovina se torej konča s prizorom, ki se upira narativizaciji in psihologizaciji in ga ni mogoče dramatično razvezati. Če Kanove goreče sani ponudijo retroaktivni fikcijski »šiv«, ki poveže začetek s koncem, je Fellinijeva podoba nežive ribe z odprtimi očmi emergentna entiteta, ki pomeni le lastno ne-narativnost, torej nezmožnost »sladkega življenja«, da bi kdaj dosegel svoj pripovedni zaključek.

Zdi se torej, da je naracija ameriškega filma sposobna pogoltniti tudi najbolj temačne in strašljive skrivnosti, medtem ko evropski film izpljune koščico, ki je ni mogel prebaviti noben epski ali dramski okvir. Morda so Hitchcockovi **Ptiči** (*The Birds*, 1963) s slovečim zadnjim posnetkom avtomobilske vožnje Melanie in Brennerjevih skozi pokrajino, v kateri je zbrano na tisoče ptičev, ki čakajo na naslednji napad, še najbližje, kolikor je ameriški film prišel k tej evropski »emergenci podobe«. Toda celo ta skorajda fellinijevska scena se lahko *konsolidira* le zato, ker je bila prej tako rekoč *narativno podložena* z razrešitvijo dramskega konflikta, z materino malodušno privolitvijo v ljubezensko afero sina. To pa je tista *podloga* (v tekstilnem smislu podloge plašča), ki je evropski film ne potrebuje. Karnevalski ples in sesutje raketnega stolpa na koncu Fellinijevega **8 1/2** (1963) ravno nista nosilca kakršnegakoli ojdipskega, psihičnega, terapevtskega pomena, temveč reprezentirata le *nekončljivo kvaliteto* vsake fabule: ko je rečeno, *Il film non si fa più* – »Film se ne snema več«, začnejo junaki plesati kólo kot nekaj, kar preživi in preseže narativne prisile kinematične fikcije. Famosni zadnji *freeze frame* obraza Antoina Doinela v Truffautovih **Štiristo udarcih** (*Les quatre cents coups*, 1959) ne napotuje nazaj na osebno zgodovino junaka, temveč prej le perpetuira trenutek njegovega feniksu podobnega vstajenja, vztrajanja, večnega upiranja, da bi ga zvedli na njegovo nesrečno biografijo. Seznam primerov bi lahko nadaljevali v neskončnost: čreda ovac, ki se bliža cerkvi na koncu Buñuelovega, resda mehiškega, **Angela uničenja** (*El ángel exterminador*, 1962), družba, ki spet privzame galantno formo, da bi pometla pod preprogo umor, ki se je dejansko zgodil, v sklepni sekvenci



Sladko življenje

Renoirjevega **Pravila igre** (*La règle du jeu*, 1939), ali pa mož in nosorog na rešilnem čolnu po brodolomu v Fellinijevem **In ladja plove** (*E la nave va*, 1983). Če ima potemtakem ameriški film tendenco, da se konča na točki, ko se skrivnost razreši in je zadnja podoba podložena z realnostjo, se zdi, da evropski film gravitira h kreaciji podobe, ki se je ne da več zvesti na pogoje njenega nastanka. Lahko bi rekli, da je edini narativni smoter evropskega kina destilirati prav ta moment *čiste ikonične rezistence do realnosti*.

Morda bi torej smeli trditi, da kinematografija Fellinija, Buñuela, Bergmana ali celo Bressona vselej izkazuje določeno sposobnost prenesti pogled na avratični zaslon Ideje, medtem ko na drugi strani Atlantika impulzi idealizacije nazadnje kapitulirajo pred logiko naracije. Za hip se lahko poslužimo poenostavljene formule, po kateri Hollywood sledi pripovedni strukturi »red-nered-znova vzpostavljeni red«. Filmi Johna Forda, če vzamemo najbolj klasičen primer, se pogosto začenjajo s podobami skupnosti v velikem soglasju, ki ga potem prekine in ogrozi



Štiristo udarcev



Zgodbi o Adèle H.

tuj element in po njegovi odstranitvi spet doseže prvotno stanje. Tretjo stopnjo, *order restored*, je sicer včasih mogoče pervertirati in parodirati, a nikoli razveljaviti. Tako se v **Iskalcih** (*The Searchers*, 1956) vrata za Johnom Waynom zaprejo in ga izključijo iz ponovno združene družine, James Stewart pa nesmrtno legendo **Moža, ki je ubil Libertyja Valancea** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) nazadnje nosi z grenkim in melanholičnim izrazom na obrazu.

Nasprotno se zdi, da se v Evropi to zaporedje obrne v »nered-red-ovekovečeni nered«. Idealtipno se evropski film začne s prizorom temeljne neskladnosti; kar sledi, je niz spodletelih poskusov, da bi narativizirali to kljubovalno sliko in jo nadeli s pomenom; film pa se konča s podobo, v kateri »ontološka nespravljalnost« postane samo-refleksivna in absolutna. Bergmanove **Divje jagode** (*Smultronstället*, 1957) se denimo začnejo s pogledom v študijsko sobico starega, osamljenega profesorja, ki se že bliža koncu svojega življenja in je po lastnih besedah ljudomrznež in pedant. Zgodba ga potem pelje skozi serijo sanj, ponovnih srečanj in anekdot na poti do podelitve akademske nagrade, skozi katere skuša spet navezati stik s svetom in najti pot nazaj v življenje. Potem ko vsi poskusi, da bi ponudil roko realnosti, propadejo, se profesor Isak Borg (igra ga Victor



Divje jagode

Sjöström), zateče v svoje zadnje sanje, kjer na jezerskem bregu sedita njegova mati in oče, mu pomahata, a njegovih klincev ne slišita več. Namesto da bi se sprivil z odtujenim sinom, se torej raje zadovolji s sanjsko podobo svojih idealiziranih, v nekakšnem sterilnem rajju odrevenelih staršev.

Če nadaljujemo s tem motivom, bi morebiti tudi evropski in ameriški tako imenovani »ženski film« mogli klasificirati v skladu z isto distinkcijo. Sicer je izraz »ženski film« definiran precej natančno in označuje filme iz tridesetih in štiridesetih let dvajsetega stoletja z Joan Crawford, Bette Davis ali Barbaro Stanwyck, torej melodrame, v katerih junakinja žrtvuje svojo kariero za ljubezen in s tem zares postane ženska. Lahko pa bi, zgolj za potrebe tega članka, to ozko definicijo razširili tudi na naslednja desetletja. Ker bi v tistem času v Evropi težko našli primerljivo tradicijo, bi naš izraz »evropski ženski film« smel vključevati tudi legendarne filme z Monico Vitti, Liv Ullmann, Catherine Deneuve in drugimi. Nekakšno najbolj izrazito paradigmo je ta »ženski film« dosegel v filmih s francosko igralko Isabelle Adjani med sedemdesetimi in devetdesetimi leti prejšnjega stoletja. Če bi morali njene najboljše filme zvesti na en sam skupni imenovalc, bi rekli, da vsi izkazujejo enako strukturo »produkcije Ikone« – seveda Ikone z velikim I. Filmi Isabelle Adjani se radi končujejo tako, da njena celuloidna osebnost nekako vstane in se dvigne v prezenco čistega idola. Poslednja avratična transcendenca njenega obraza onemogoči vse poskuse, da bi njeno suspendirano, petrificirano podobo podložili s kakršnimkoli simboličnim, psihološkim ali biografskim pomenom. Če se omejimo na en sam primer: vlogo v njenem zgodnjem filmu, Truffautovi **Zgodbi o Adèle H.** (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975), imajo mnogi za največjo romantično junakinjo v zgodovini filma. Isabelle Adjani igra Adèle, hčer Victorja Hugoja, ki je za ljubezen do moškega, ki jo zavrača, pripravljena zapraviti bogastvo, zdravje in nazadnje celo lastno identiteto. Ko jo na koncu njen nesojni ljubimec vendarle pride iskat na Barbados, da bi jo rešil, se zgodi nekaj nepričakovanega: *ona ga ne prepozna več*, pa čeprav je zanj žrtvovala vse, kar je imela. Zgodba, kot kaže, jo odcepi od izvornega objekta njene vdanosti in jo hkrati pusti, da nadaljuje z norostjo svoje ljubezni. In natanko na tej točki ji Truffaut dovoli *dostojanstvo, da vznikne kot Ikona*. V zadnjem kadru, posnetem v črno-beli tehniki, Adèle ponovi veliki stavek svoje življenjske naloge: »To neverjetno stvar, da se ženska odpravi čez ocean, zapusti stari svet za novega, da bi se združila s svojim ljubimcem ... To bom naredila.« V trenutku, v katerem se emancipira od svoje osebne zgodovine, doživi nekakšno apoteozo v čisto Idejo svoje vokacije. Zgodi se samoodprava zgodbe, da bi izpraznila prizorišče za nastop Podobe.

Takšne sublimacije Ženske narativne omejitve ameriškega kina niso zmožne dovoliti. Le redko se kak ameriški film konča z bližnjim planom ženskega obraza, in ko se

to le zgodi, njenemu obličju praviloma manjka vsakršna vzvišenost. Na koncu **Sofijine odločitve** (Sophie's Choice, 1982) se podoba brooklynskega mostu preljev v zbledeli, skoraj eterični obraz Meryl Streep, vendar pa se to lice lahko stabilizira le po tem, ko je popolnoma *psihološko podprto*, ko se torej skrivnost neizrekljive »izbire« pojasni in je suspenz razrešen. Boljši primer je razvpiti nemi, nedostopni obraz Grete Garbo, ki na koncu **Kraljice Kristine** (Queen Christina, 1933) stoji na premcu ladje in strmi v daljave horizonta. Med snemanjem prizora je režiser, Rouben Mamoulian, dejal Garbovi, naj ne misli na nič in poskusi ne mežikati z očmi, zato da bi njen obraz postal »prazen list papirja«, na katerega bi lahko vsak v občinstvu napisal svoj konec filma zase. Vendar je ta praznina obraza le sredstvo stoičnega prenašanja velike zgodbe in zato deluje kot projekcijska površina gledalčevih čustev. Je poslednji izraz realnosti, ki stoji za njim, odsev moškega, ki je ravnokar umrl v njenih rokah, in zaslon, ki čaka na to, da bo vanj investiran pomen. Bistveni moment Adèle Isabelle Adjani, odcepitev od objekta ljubezni, prelom z »redom realnosti«, tukaj umanjka. Zato bi smeli povzeti, da idolizacijo, če se v ameriškem filmu vendarle pojavi, vselej nosi narativna podzidava, ki seveda Obraz takoj poniža nazaj v obraz. Brez dvoma se je ameriška kinematografija še najbolj približala »ikonizaciji Ženske« v notoričnih filmih Sternberga in Dietrichove, in morda ravno njuna selitev iz Berlina v Hollywood služi kot najboljši dokaz temeljne razlike med kontinentoma. Vse njune ameriške filme bi lahko razumeli kot niz poskusov, kako nekako »prizemljiti« Ikono z bolj realističnimi, posvetnimi konotacijami, torej bodisi s poskusi počlovečenja in udomačitve ali pa ironiziranja in parodiranja figure Dietrichove. Če je kdaj obstajala igralka *brez zadnje plati*, da tako rečemo, potem je to bila Marlene Dietrich. Nemški **Plavi angel** (Der blaue Engel, 1930) jo tako nazadnje postavi tja, kamor sodi, na oder, kjer obstaja le prednja stran, stran občinstva, v njegovem ozadju pa propade moški, ki jo nesmrtno ljubi. Toda že v njenem prvem hollywoodskem filmu z naslovom **Morocco** (1930) zadnji prizor to igralko čistega ospredja prisili, da obrne hrbet kameri, sledi svojemu ljubimcu v puščavo in tako pred našimi očmi postaja vse manjša. Če smo torej filmom Isabelle Adjani podelili oznako »produkcija Ikone«, bi ameriške ženske filme lahko združili pod skupnim geslom »narativizacija Ženske«.

Zgornjo tripartitno strukturo »moškega filma«, da tako rečemo, bi torej nemara smeli prenesti tudi na ameriški »ženski film« in izpisali naslednjo formulo: »oseba-ikona-razrešena oseba«. V Wylerjevi **Jezebel** (1938), denimo, Bette Davis igra spogledljivo, predrzno južnjaško lepotico Julie, ki na neki točki prestopi meje okusa in *makes a spectacle of herself*, torej se osmeši s pretiranim nastopom: za ples, na katerega bi morala priti v belem, si obleče rdečo obleko. Na koncu se mora pokoriti za svojo aroganco, se odreči ljubezni in, sklonjeno in poklapano, slediti bivšemu ljubimcu na otok za okužene z rumeno mrzlico. Tako je odvrгла svojo ošabno podobo, a je v zameno »postala osebnost«.

Še jasneje to strukturo uteleša naravnost zglodna, skorajda šolska naracija Sturgesove velike komedije **The Lady Eve** (1941), morda največje komedije Hollywooda. Film je še zlasti zanimiv zaradi dveh razlogov: prvič, ameriški kino je redkokdaj tako vzorčno in dovršeno izgradil avratično površino Ideje, za katero ne stoji nobena realnost več; in drugič, ker je čista ideja Ženske utelešena tako brezgrajno, je njena »narativna odprava« toliko bolj očitna. Razmerje dveh elementov, idolizacije in narativizacije Ženske, določa dramatično in komično napetost filma. Film pripoveduje o ženski, ki privzame dve identiteti, Jean in Eve, pri čemer nobena ne predstavlja »resnične reči«. Že prva oseba, Jean, je le prevarantka na luksuzni ladji, ki opreza za bogatimi potniki, da bi jih ogoljufala pri igranju s kartami. Vanjo se zaljubi lahkoverni Charles Pike, sin pivovarskega milijonarja. Na neki točki pa njeno pretvezo razkrinkajo, zato jo Charles zapusti. Tedaj Jean zasnuje svoje slavno maščevanje, v katerem si nadene drugo identiteto in se na Charlesovem domu predstavi kot lady Eve Sidwich of England. Srž njene prevare sestoji v *absolutni istosti* med Jean in Eve: Jean privzame novo ime, hkrati pa v ničemer ne spremeni svojega starega videza. Toda ravno zato, ker se niti ne potruži več, da bi prikriala svoj trik, in svojo zvijačo potisne v ospredje, ker se torej splošči v zaslon Ideje in se za njeno fasado ne skriva nobena uganka več, njena pojava postane nekaj neuganjivega in nezemeljskega. In tako v najbolj citirani izjavi celega filma Charles o Jean in Eve pravi: »Izgledata preveč enako, da bi bili isti.« *Idealnost* Eve se torej nahaja natanko v razliki med Jean, ki je še videti



Kraljica Kristina



Persona

kot nekaj drugega od tistega, kar je, in Eve, ki je videti tako, kot da ni videti kot nič drugega razen Jeaninega videza. Šele v tej virtualni vezi med prevarantko in njeno zvesto kopijo vznikne pravi idealni presežek in se ustali v nedomačnosti Ikone. A tam, kjer se evropska senzibilnost ponavadi ustavi in stopi korak nazaj, ameriški narativni mehanizmi težijo k razrešitvi. Narativna struktura filma pokaže določeno nepripravljenost, da bi ta nerenarativni element še trpela v svoji sredi. Ko Charles prvič zagleda Eve, se ves čas spotika in pada po tleh, kot da ne zmore zreti v obraz njenega privida. Ko se poročita in se na medenih tednih znajdetata na vlakcu, pa začne ona omenjati svoje pretekle ljubezenske afere, da bi pred njim izpadla čim bolj lahkoživo – in dovolj očitno to počne z namenom, da bi se znebila oklepa Eve in lahko spet postala zgolj Jean. Posledično se njuno razmerje razdre. In tedaj pride do poslednjega obrata. Naslednjič, ko se srečata, kar se spet zgodi na ladji, jo on vzame v roke in jo z vleče v svojo kabino, ne vedoč, kot bi nas film rad prepričal (ali pa vsaj ne hotoč vedeti), da ni bila Eve nobena druga kot Jean. Morda tako začetna Jeanina prevara končno doseže svoj uspeh, čeprav se je vmes morala poslužiti pomožne strategije Eve, toda hkrati s tem prikazen Eve izgine brez preostanka.

Če torej skušamo potegniti črto pod dva precej naključno izbrana primera, je podobnost med *Jezebel* in *The Lady Eve* tudi v tem, da naslova obeh filmov ne imenujeta imen svojih junakinj, temveč imeni njunih bibličnih ekvivalentov, kar obkrajat proizvede enako triado. Če pri Sturgesu sledimo zaporedju »Jean-Eve-Jean«, v Wylerjevem filmu teta Belle Julie zaradi njenega spletkarstva označi kot Jezebel, kar proizvede sosledico »Julie-Jezebel-Julie«.

Nasprotno bi za velike evropske »ženske filme«, kot so Bergmanova *Persona* (1966), Buñuelova *Lepotica dneva* (*Belle de Jour*, 1967) ali Chereaujeva *Kraljica Margot* (*La reine Margot*, 1994), smeli trditi, da izražajo naravnost

obrnjeno strukturo »ikona-oseba-povzdignjena ikona«. *Personina* otvoritvena sekvenca kaže dečka, ki z dotikom prsta ustvari velikanski obraz Liv Ullmann. Ullmannova sicer igra vlogo velike igralke Elizabet Vogler, ki obnemi na odru sredi predstave, Bibi Anderson pa medicinske sestre Alme, ki bo slavno pacientko spremljala in skušala pozdraviti v poletni hišici ob morju. »Narativni« vrhunec film doživi v sloveči montaži obrazov Ullmannove in Bibi Anderson v enega samega. Vendar je ta fuzija junakinj mogoča šele v trenutku, ko dosežeta popolno osebno zamenljivost. Veliki Obraz se konsolidira potem, ko je realnost oseb za njim postala nepomembna. Kreacija Ikone tukaj neposredno označuje *razkroj osebnosti*. Morda bi se torej dalo reči, da zgodba filma zariše nekakšno strukturo »Elizabet-Alma-ElizabetAlma«, torej »nema igralka-zgovorna medicinska sestra-ovekovečena spojitev obeh«.

Tudi zgradba *Belle de Jour* morda sledi enaki matrici. Film kaže ženo, Catherine Deneuve, ki ne nudi spolnega razmerja svojemu možu, potem pa začne živeti skrivno življenje prostitutke v dopoldanskem bordelu, dokler nazadnje njega ne ustrelijo, tako da pristane na invalidskem vozičku (sicer se vse to nemara dogaja le v njenih fantazijah). Tako se zdi, da je njeno vmesno kuriozno ljubezensko življenje le fikcijski most med začetno frigidnostjo in možovo končno impotenco. Naposled se torej Catherine Deneuve znova polasti, ne ljubezni, kot Stanwyckova v *Ladi Eve*, temveč svoje frigidnosti, ki prek moževe impotence končno postane samoreferencialna in tako v nekem smislu fiksirana in posvečena. Zato lahko govorimo o strukturi »žena-prostitutka-nedotakljiva žena«.

In slednjič *Kraljica Margot*, morda največji, najbolj sublimen primer evropske »ikonizacije« Ženske, uvede svojo zgodbo s podobo Isabelle Adjani, ki ne privoli v lastno poroko in ostane tiho, ko bi morala reči »Da«, se nadaljuje s tem, da se zaljubi na telesni, skorajda živalski osnovi, konča pa se, ko najde svojega ljubimca obglavljenega. Strastno razmerje Margot z La Molom tako predstavlja le narativni most med začetnim upiranjem simbolni zvezi in končnim izvitjem iz družbenih prisil ljubezni, ko junakinja uprizori nekakšno emanacijo v avratično, transcendentno ikono. Ko v zaključku filma vidi glavo in telo svojega ljubimca ločena, ukaže, naj mu telo balzamirajo, da ne bi izgubilo svoje lepote, glavo pa vzame s seboj in jo, v sklepnem prizoru, pestuje v naročju, medtem ko jutranje sonce vzide in obsije njen nekdanj čutni, zdaj brezkrvni, skorajda nebeški obraz. Ljubezen, ki jo je imela, je spremenjena v mumijo, razpadajoča, skrivenčena glava v njenem naročju pa prek kontrasta označuje zamrznjeno, vzvišeno kvaliteto njene podobe. Ko ji mali brat reče, da ji kri kaplja po obleki, mu odgovori: »Saj je vseeno, dokler na ustnicah nosim smehljaj.« S tem preneha biti oseba, da bi se povzdignila v Idejo. Tudi v tem narativnem loku bi smeli prepoznati triado. Margot je bila sprva princesa, prisiljena v poroko, potem je postala ljubimka anonimnega telesa z masko na obrazu, nazadnje pa je vzniknila kot kraljica.