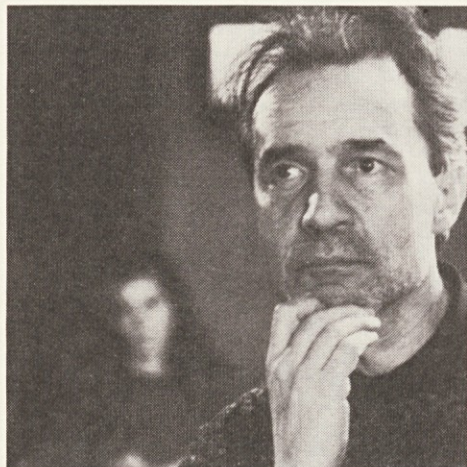


BANDA ŠTIRIH

LA BANDE DES QUATRE



BANDA ŠTIRIH

režija: Jacques Rivette

scenarij: Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent

fotografija: Caroline Champetier

igrajo: Bulle Ogier, Benoît Régent, Laurence Cote, Fejria Deliba

producent: Pierre Grise Productions c/o Metropolis Film

Francija, 1988

2h40

FILMOGRAFIJA

Aux quatre coins le quadrille, 1950

Le Divertissement, 1952

Le coup du berger, 1956

Paris nous appartient, 1958—1965

La religieuse, 1967

L'amour fou, 1968

Out One (ko-režija: Suzanne Schiffman), 1970

Out One: Spectre (štiriurna verzija), 1971

Celine et Julie vont en bateau, 1973—1975

Noroi, 1975—76

Duelle, 1975—76

Merry Go Round, 1978

Le pont du nord, 1980—1983

L'amour par terre, 1985

Hurlvent, 1986

La bande des quatre, 1988

La belle noiseuse, 1991



»Če vzamemo za siže gledališče, smo v resnici filma. Ker je to siže, v katerem gre za resnico in laž, in film ni nič drugega; film je spraševanje o resnici z lažnivimi sredstvi«. Rivette dodaja, da je to sicer stara renoirovska lekcija: povedati resnico prek videza, krink, zvijač. Ze zato teater seveda ni zgolj »siže«, marveč kar »trdo jedro« rivettovskega filma, ki se je v *Nori ljubezni* (*L'Amour fou*, 1968) razvil kot Moebiusov trak s pentljama — ena bi bila gledališko življenje igralcev in druga njihovo zunajgledališko, »realno« življenje —, ki se zvijata, preobračata druga v drugo. Tak Moebiusov trak je bolj kot sam filmski trak pravi material rivettovskega filma, kar predvsem pomeni, da to »prepletanje«, prežemanje gledališča in življenja, kjer sta si gledališki in zunajgledališki prostor drug drugemu zunanost polja, ni zgolj snov filmske fikcije, marveč je prav stvar, iz katere je film narejen. In prav zato, ker to prežemanje ni kakšna zgodba, ki se prične in konča, temveč je stvar, ki vztraja, se Rivettovi filmi tako težko končajo. Ta težava predstavlja nemara najčistejšo obliko »podobe — čas«, in sicer zato, ker se spopada s »kompleksom mumije« kot ontologije filmske podobe. »Kompleks mumije« od Bazina naprej pomeni, da je filmska podoba vselej »prisotnost odsotnosti«, da je v njej realnost tisto, kar tako lepo zveni v naslovih nekaterih Leonejevih filmov: *c'era una volta*, »bilo je nekoč«. Nasprotno pa je gledališče in — v Rivettovem primeru — še posebej gledališka vaja tisto, kar poteka »v živo«, *hic et nunc*, tukaj in zdaj. Rivette nikoli ne pokaže gledališke predstave kot finalnega produkta, marveč samo gledališke vaje, delo na predstavi, torej tisti proces, v katerem igralci svoja realna telesa predelujejo v nosilce imaginarnih oseb, v katerem so dejansko na meji med realnim in imaginarnim, pri čemer film skrbi za to, da bi z nenehnim gibanjem med odrom in domom, med škatlo iluzij in škatlo realnih razmerij, to mejo ohranil docela prepustno, tako da se nekaj teatra naseli tudi v hišo (v *Razbitem amorju* / *L'Amour par terre*, 1984, gre celo dobesedno za to: za gledališče v hiši). In v tem bi bilo tudi jedro rivettovske »podobe-čas«: namreč v nekakšnem »ekorcizmu« ontološkega »kompleksa mumije«, tega fatalnega »bilo je nekoč«, s filmanjem metamorfoze realnega v imaginarno in imaginarnega v realno, kakor se dogaja »tukaj in zdaj«, v procesu nastajanja gledališke predstave in teatralizacije zunajgledališkega življenja igralcev. Rivetovski film tako ni toliko podoba, ki se pač giblje v času, niti ne podoba, ki razvija čas zgodbe, temveč je podoba, ki je sama čas, čas kot razsežnost postajanja: pri tem gre tako za postajanje, nastajanje predstave, kot za to, kaj postane

iz igralcev tudi zunaj predstave. In postajanje je vselej enigmatično, nikoli se ne ve, kaj bo nastalo, pri Rivettu še toliko manj, ker je v zadevo vpletena tudi neka zarota, skrivni dogovor, kakršen je npr. tisti med trgovcem s slikami in starim slikarjem v Rivettovem zadnjem filmu *Lepa norica / La Belle noiseuse* (1991), kjer gledališko sceno zamenjuje slikarski atelje: in kakor v gledališču pri Rivettu nikoli ni vidna predstava, za katero igralci vadijo, tako tukaj ni vidna končana slika, pač pa je prikazan proces nastajanja slike in tega, kaj postane iz slikarjevega modela.

In končno, ta gledališka konstanta rivettovskega filma je v *Tolpi štirih* indicirana v samem imenu režiserke, ki vodi gledališko skupino: Constance. Igra jo Bulle Ogier, ki je v *Nori ljubezni* pet ur (v krajši verziji tri) prestajala ta proces prepletanja dveh zank in je dodobra spoznala njegovo skrivnost, tako da je zdaj sama lahko skrivnost: o Constance ničesar ne vemo, ona je kot brez preteklosti, nikoli ni pokazana zunaj gledališča, obstaja samo kot blaga in enigmatična navzočnost na gledaliških vajah. A prav z njo je povezana tudi druga rivettovska konstanta — zarota (nastavljena že v njegovem prvem filmu *Pariz je naš / Paris nous appartient*, 1960). Zarota je sicer politično-policijske narave, toda nekakšni »konspiratorji« in »intriganti« so tudi rivettovski scenaristi, ki kujejo sistem sovpadnosti, medsebojnih implikacij, neznank in lažnih sledi ter dajejo premišljenemu načrtu videz naključja in zvijači videz naravnega. Tako je prav eden izmed Rivettovih scenaristov, Pascal Bonitzer, tisti, ki stopi na sceno v vlogi policijskega inšpektorja, razkrije Constance kot zapleteno v zaroto in jo odpelje iz gledališča.

Prva zanka, prvi krog — prvi zato, ker se v *Tolpi štirih* pojavi najprej, čeprav je navzoč skozi ves film — je staro gledališče, kjer Constance vodi igralsko šolo. Tu se dekleta učijo izražati emocije (jeze, besa, ljubezni, obupa) z besedami, ki niso njihove — učijo se torej vloge. Ena izmed deklet, Cécile, je štirim prijateljicam prepustila hišo zunaj Pariza, sama pa je odšla živeti drugam z nekim moškim. V tej hiši pa se med štirimi dekleti vse dogaja tako, kot da bi samo prestopile gledališki zid in s sabo prinesle kose svojih vlog, le da jih zdaj igrajo z lastnimi besedami in z lastnimi emocionalnimi zasedbami. Tu torej ne gre več za razporeditev vlog po nekem programu, vnaprej napisanem tekstu, marveč za naključno nizanje drž in položajev, izvirajočih iz osebnih zgodb (doživljajev, ljubezni ipd.). To je tudi drugi pomen igranja — zavzemanje drž in položajev v vsakdanjem življenju — in druga »zanka«, drugi krog, ki pobira učinke prvega, a jih drugače razdeli, ki se torej oddaljuje od gledališča in se vanj nenehno vrača.

Ta dekleta zasleduje skrivnostni neznanec — slepar? vohun? policaj? — ki išče Cécilinega ljubimca, o katerem napleta sumljive reči: ponarejanje osebnih izkaznic, kraja slik, trgovina z orožjem, sodni škandal. Ta tip bi rad v hiši našel neke ključke in skuša zapeljati vsako od štirih deklet: ena se vanj zaljubi, ostale pa ga hočejo (v treh najboljših prizorih filma) ubiti — ena teatralno, druga hladnokrvno, tretja impulzivno (prav slednji to tudi uspe). S to misteriozno osebo torej nastopi tretji tip igre — maskiranje — in z njo se zasnjuje tretji krog: politično-policijska zarota. Posebnost tega zarotniškega kroga je, da je hkrati okoli in znotraj obeh prvih krogov: je tako v gledališču, kjer je Constance aretirana, ker je skrivala onega sumljivega Cécilijenega ljubimca, in kjer nemara celo povezuje vse kose repertoarja, ki ga igralke vadijo; in je v hiši, a ne le prek onega neznanca, marveč prej tako, da dekleta sama nenadoma

postanejo nekakšna »zarotniška tolpa« (mar nima ena prijatelja, ki se imenuje tako kot oni neznanec?, mar ni druga prevzela imena svoje skrivnostno izginule sestre? in mar ni tretja, lunatična Portugalka, tista, ki takoj najde iskane ključke?). Skratka, ti trije krogi se mešajo in delujejo drug na drugega, zato jih je pač treba označiti tako, kot jih je že Jean-Claude Milner v *Les Noms indistincts*: I, S, R. Imaginarno — gledališki krog (kjer igramo vloge, ki niso naše), Simbolno — hišni krog (kjer nas jejezik, *lalangue*, vselej že presega, oziroma kjer zavzemamo držo in položaje, ki jih ne obvladamo), Realno — zarotniški krog (kjer služimo nečemu, o čemer nič ne vemo). Zarotniški krog je Realno, prav kolikor pomeni nemogućnost prečkanja enega kroga, ne da bi na poti zadeli ob drugega, ali nemogućnost razpada enega kroga, ne da bi se razpustil sam voz, ki jih spleta. Kolikor pa ta zarotniški krog kaže na svet, ki se gre svoj lastni, strašni film, je Rivettova gesta dovolj jasna in velikodušna: s filmom nam želi vrniti malce realnega, kar malce sveta - s filmom, ki s svojo teatralnostjo nasprotuje gledališču, in se s svojo realnostjo zoperstavlja svetu, ki je postal irealen.

Zdenko Vrdlovec