

SOMETHING SILENT

Že bežen pregled bibliografije recentnih izdaj filmske teorije kaj hitro razkrije privilegirani predmet znanstvenega zanimanja: narativizacija filma, rojevanje velike forme, prehod iz nemega v zvočni film — vse to so pravzaprav le parcialni posegi v neko gmo-to, ki jo še najlaže omejimo s časovno oznako „prva desetletja dvajsetega stoletja“. Od kod ta nenadni povratek v zgodovino? Vse preenostavno bi ga bilo zožiti na nostalglično oziranje v „dobre stare čase“, ki naj zacelijo travmatično rano „smrti filma“. Ne gre torej za to, da bi se teoriji izmuznil njen lastni predmet in bi ga bila zaradi tega prisiljena poiskati v preteklosti; prav nasprotno — da bi se svojega aktualnega predmeta zares lahko lotila, mora v soočenju z zgodovino preizkusiti in pogosto tudi radikalno preoblikovati svoje koncepte. Od tod tudi temeljna razsežnost na začetku omenjene bibliografije — tesna zvezanost teorije in zgodovine. Če naj parafraziramo Kanta, tedaj lahko za njim ponovimo, da bi bila teorija brez zgodovine **prazna**, zato pa moramo v obratni kombinaciji zgodovine brez teorije slepoto nadomestiti z **nemos-tjo**. Brez posega teorije, brez teoretizacije zgodovine, bi namreč cel segment filmske zgodovine ostal še naprej nem. Tako pa se je zgodilo **da je nemi film spregovoril**. Zastavki pričujočega prispevka merijo prav na tri osnovne razsežnosti te spregovoritve zgodovine skozi teorijo: na paradokсне indice **slišnega** v nemem filmu; na sledi zapisa ter končno na **razmejitev zgodbe in pripovedi** kot posledico narativizacije. Tako navajanje konkretnih zgledov kot poskusi nekaterih generalizacij bi ne bili mogoči, če bi v Pordenonu ne obstajala izjemna manifestacija, ki pod naslovom **Dnevi nemega filma** že nekaj let sistematično predstavlja dosežke sicer ne tako daljnih, a vendar oddaljenih let. Letošnji središčni program je obsegal filme, zbrane pod simboličnim naslovom **Steza v Hollywood, 1911—1920**.

Slišati nemi film

Nezgrešljiv indic o zanimivosti nekega predmeta so kontroverze o njegovem poimenovanju. Mar ni torej dovolj zgovorno že samo dejstvo, da so tokrat v igri kar tri inakice: nemi, tihi ali gluhi film? Četudi je prva splošno sprejeta, je pravzaprav najbolj vprašljiva — protagonisti „nemega“ filma namreč še zdaleč niso bili **nemi**, o čemer priča vztrajno premikanje ustnic kot najizrazitejša figura mimike govorjenja. Proti drugi, „**tihi**“ inakici govorijo zgodovinski vi-ri, ki v tišini kinematografske dvorane poleg brnenja projektorja in škripanja stolov registrirajo še glasbeno spremljavo (v razpoudu od pianista do celotnega simfoničnega orkestra), besedne komentarje (najbolj znana je seveda japonska tradicija benshijev, a niso bili prav nič nenavadnega tudi v ZDA in Evropi) ter nenazadnje tudi imitacije realnih šumov. Preostane nam torej še tretja inakica, ki jedro svoje definicije premakne z (nemih) protagonistov oziroma (tihih) pogov-jev prikazovanja na gledalca in le-temu pri-piše **pogled gluhca**. Film tako pravzaprav ni

nem, le gledalec je gluha zanj. Ker pa ta glu-hota ni prirojena, temveč je le posledica „napake“ v produkcijskem procesu, še zda-leč ne preprečuje gledalcu, da bi o teh gla-sovih, zvokih in melodijah ne sanjaril. Koli-kor posamezne situacije v t.i. nemem filmu v celoti temeljijo na dispozitivu slišnosti, jih lahko dejansko razumemo kot svojevrstne odkrite pozive na sanjarjenje. Oglejmo si tri take situacije, ki obenem tudi nazorno ilus-trirajo, kako je nemi film na audio-vprašanja odgovarjal z video-odgovori ter tako kodificiral filmsko govorico.

a) **Prisluškovanje**. Če je voyeurizem dobe-sedno vpisan v same temelje kinemato-grafskega procesa, je zato toliko bolj prese-netljivo videti v nemem filmu neko situaci-jo, ki vso svojo zanimivost dolguje nečemu, česar tam preprosto ni — **slišnemu**, nam-reč! Situacija je podobna tisti iz filma **Sli-ka-ri zmajev** (The Dragon Painter, William Worthington, 1919): Sessue Hayakawa igra slikarja, ki obsesivno slika japonske pejsa-že.

Svoje slike razlaga kot upodobitve zmaja, v katerega so mu zli duhovi pred davnimi leti spremenili ljubljeno žensko. Njegov sloves doseže tudi slavnega slikarja, ki že leta za-man išče dostojnega naslednika. Pride do njunega srečanja in na vprašanje, kje da je zmaj na tem pejsažu, mu slikar zmajev sa-moumevno odgovori: „**Spi na dnu jezera!**“. Približno tako je tudi z glasom v prizorih pri-sluškovanja: je tu, na dnu kadra, le mi ga ne slišimo — kar pa seveda še ne pomeni, da ni ravno on tisti element, ki daje prizoru vso moč in zanimivost. Ravno ta odsotni glas je tisti, ki mora prečiti neko mejo (vmesno ste-no, priprta vrata, vrtno ogrado), da bi od dveh protagonistov dospel do nekoga tret-jeja, ki pa je ravno usodno odvisen od po-mena besed, ki jih prinaša ta glas (pa naj gre za zaroto, smrtno grožnjo ali zgolj ljube-zensko skrivnost). Kako uspe nemi film uprizoriti pot tega glasu? Film **Jack Straw** (William C. DeMille, 1920), o katerem bomo podrobneje spregovorili ob vprašanju zapi-sa v nemem filmu, vsebuje vrsto emblematičnih prizorov prav v zvezi s prisluškova-njem. Film se odpre s prizorom „očesnega oprezanja“ cele družine v Harlemu, ki skozi okno opazuje preoblačenje mlade ženske v stanovanju na nasprotni strani ulice. Le hip zatem se opazovalci spremenijo v opazova-ne: skozi priprta vrata jih namreč opazuje prinašalec ledu, ki je prav tedaj odložil svoj tovor v kuhinji. Bistveno pri tem je, da je njegov voyeurizem zdaj podvojen še z „uše-snim oprezanjem“ — če je namreč prej bilo dovolj zgolj videti (mati lepo obleko; oče le-po telo), tedaj je sedaj nujno, da **iceman** tu-di sliši, saj bo le tako lahko karkoli zvedel o hčerki, ki je predmet njegovega zanimanja. Prisluškovanje je torej povsem upravičeno uprizorjeno kot „nadajevanje voyeurizma z drugačnimi sredstvi“. In katera so ta sreds-tva? Predvsem **vzporedna montaža** (izme-nično kazanje govorcev in prisluškovalca) ter uporaba **velikega plana** (obraz prislu-škovalca kot indic pomena besed) — torej natanko tisti elementi filmske govorice, ki

so bili ključni za formiranje narativnega fil-ma. Za začetek torej le registrirajmo pomen uprizoritve glasu v procesu narativizacije.

b) **Telefoniranje**. Osnovni problem je tudi tokrat prenos glasu, le da je za razliko od neoprijemljivosti zvočnega toka pri prislu-škovanju pri telefonskem pogovoru le-ta materializiran v telefonski žici. Četudi navi-dez nepomembna razlika ima za filmsko podobo daljnosežne posledice — „zveza-nost“ dveh govorcev se namreč pokaže **znotraj enega samega kadra**, vzporednost rezanja se prevesi v zarezo vzporednosti, na mesto vzporedne montaže stopi klasična fi-gura razcepljenega ekrana (**split screen**). Le-ta omogoča ne le hkratno uprizoritev obeh govorcev, temveč celo zastavka nju-nega pogovora. V filmu **Zlo pohlepa** (The Curse of Greed, Leonce Perret, 1919) je tak prizor, v katerem zlobni Bent sporoča po te-lefonu domnevno smrt ene od sester-dvoj-čic njenemu nesojenemu soprogu („dom-nevno“ ker gre v resnici za njeno sestro; „nesojenemu“ pa zaradi tega, ker je prav Bent s svojo spletko posegel v njuno ljube-zen). Na levi in desni strani kadra sta izreza-na „okvirja“ za oba govorca, v črnini med njima pa je v nekoliko manjšem romboid-nem okvirju zarisana podoba ženske, o ka-terij govorita. Glas je torej spet dobesedno prikljical podobo, kar velja obenem tako za podobo ženske kot tudi za specifično film-sko podobo razcepljenega ekrana. Do po-polnosti izdelano cepitev pa najdemo v tudi sicer izjemnem kratkem filmu **Suspenz** (Sus-pense, Phillips Smalley, 1913). Film je dolg vsega trinajst minut, a obsega dobesedno vse odlike že v naslovu načrtanega tipa fil-ma: Strežnica se odloči zapustiti družino zaradi „puščobe“. O tem napiše sporočilo, pusti ključ pod predpražnikom ter odide.

Mati je medtem v sosednji sobi zaposlena z dojenčkom. Prekine jo telefonski klic so-proga, ki ji sporoča, da bo zaradi zasedeno-sti zamudil. Odloži slušalko in v tem trenut-ku najde strežničnico sporočilo, a se odloči, da ne bo vznemirjala moža. Vrne se k otro-ku. Tedaj se pred hišo pojavi postopač in prične oprezati okoli nje. Žena ga vidi skozi okno iz prvega nadstropja — v neverjetnem kadru, ki je kombinacija subjektivnega po-gleda prestrašene ženske in grozečega dvi-ganja glave postopača. Telefonira možu. Ta oddrvi domov v ukradenem avtomobilu, zaradi česar mu ves čas sledi policija. Pri-zori zasledovanja (posneti skozi vzvratno ogledalo) se precizno izmenjujejo z vztraj-nim približevanjem postopača, ki je med-tem že odkril ključ. V trenutku, ko vdre v so-bo in se grozeča senca nagne nad mater z otrokom, prihiti mož s policijo in reši druž-i-no. Četudi je v filmu vrsta izhodišč za na-daljnje analize (vzporedna montaža; vloga detajla; vizualna kvaliteta; igra), se v priču-jočem kontekstu omejimo le na oba tele-fonska pogovora. Prvi (moževo sporočilo o zamudi) je relativno klasičen, kolikor obse-ga njegovo (enotno) podobo in mednapis s sporočilom. Nekoliko nenavadno deluje le način osvetlitve, saj luč v kabinetu začrta trikotnik med središčno točko zgornjega ro-

ba ter obema spodnjima kotoma ter tako s temò odreže preostala dva dela kadra. Po- men tega postopka se zares razkrije šele v drugem telefonskem pogovoru, ki se seve- da odvija v precej drugačnem vzdušju. Oba prej mračna dela sta zdaj „napolnjena“ z vsebino: v desnem izrezu je zdaj podoba prestrašene žene, v levem pa postopača. Kako na kar najbolj prepričljiv način upri- zoriti nevarnost? Gotovo tako, da zastavek pogovora začne ogrožati ne le enega od go- vorcev, temveč samo materializacijo pogo- vora. Zlikovec stori natanko to — prereže telefonsko žico! Neposredni posledici nje- govega dejanja sta kar dve: tridelna podo- ba se v trenutku sprevrne v enotno podobo prestrašene žene, le hip za tem pa lahko preberemo mednapis „Now, he is in the ...“. Če smo prej zapisali, da materializaci- ja telefonskega pogovora spoji govorce v eno, razcepljeno podobo, tedaj je samo- umevna posledica prekinitve tega stika po- novna razveza v vzporedno montažo. Celot- no nadaljevanje filma je v resnici zgrajeno prav na do perfekcije prignani vzporedno- sti. Telefonski glas v nemem filmu torej za- reže v kader ravno zato, da bi paradokсно spojil obe strani. Njegova sled so črte, ki cepijo podobo. Ko je le-ta pretrgan, črte izginejo, obe strani pa je potrebno spet vzporedno montirati. Kolikor ostaja ta glas v nemem filmu neslišen, tedaj to ni zgolj za- radi tehnične „pomanjkljivosti“, temveč prej zaradi radikalne neznosnosti besed, ki jih prinaša: domnevna smrt v **Zlu pohlepa**, smrtna nevarnost v **Suspenzu**. S prihodom zvoka se ta glas kar naenkrat utelesi, nobe- nih sledi ni več treba v dokaz njegove pri- sotnosti. Črte izginejo, ekran se spet zaceli, skrajni domet postane vzporedna montaža. Prihod zvoka je bil torej za nemi film analo- gen prekinitvi zveze oziroma vsaj napačni vezavi, medtem ko se je zvočni film prav po otročje naivno navduševal nad tem, „da ga

ima“ — o čemer dovolj zgovorno priča eden prvih „telefonskih“ zvočnih filmov, **Halo Berlin? Tukaj Pariz!** (Julien Duvivier, 1931), glorifikacija bi-lingvističnega komu- niciranja.

c) **Glasba.** Četudi so praktično vse neme filme spremljali z glasbo, ta še zdaleč ni vselej ustrezala tistemu, kar je bilo videti na platnu. Kako naj vendar en sam pianist „za- igra“ vrtno zabavo ali pa celo spremlja soli- stični violinski koncert? Prav slednje je bila recimo naloga pianista v Pordenonu, ki je „oglaševal“ film **Humoreska** (Humoresque, Frank Borzage, 1920). Gre torej za še en pa- radoks v slišnosti nemega filma: ne le, da (kot v primeru prisluškovanja in telefonira- nja nečesa **ne slišimo**, temveč (v primeru glasbe) **slišimo nekaj drugega**. Da bi se obvaroval pred to nevarnostjo, je nemi film razvil celo vrsto „obrambnih mehanizmov“, ki jih lahko shematsko naštejemo prav na primeru Borzageovega filma. Kako torej da- ti slišati ustrezno glasbo? Najprej je tu se- veda dvojica vzrok/učinek, ki naj z vztrajnim izmenjevanjem akta igranja violine in reak- cij poslušalcev ponazori „milino“ zvoka. Sledi „vsebinska“ informacija v mednapi- sih, ki skladbo **Humoreska** primerja z življe- njem („**Solze prekriva s smehom, veselje s solzami!**“). Manjka samo še vtis kontinuite- te, zato violinist isto skladbo ponovi kar tri- krat: na vrhuncu slave, tik pred odhodom v vojno ter po zaključni ozdravitvi. Četudi to- rej skladbe nismo nikoli zares slišali, smo s pomočjo elementov filmske govorice (mon- taža; mednapisi; kontinuirana pripoved) zvedeli praktično vse o njej. Teoretično reši- tev tega praktičnega problema najdemo v Chionovi razločitvi **glasbe z ekrana in gla- sbe „iz jame“**. Kar se namreč zgodi v „ogla- šenih“ projekcijah nemih filmov, je svoje- vrstna eksteriorizacija te sicer potlačene meje, pri čemer se siceršnja razlika dveh slišnosti sprevrne v razliko slišno/vidno.

Glasbo iz jame slišimo, glasbo z ekrana pa vidimo. Tako tudi pri tej tretji parcialni raz- iskavi problema slišnosti v nemem filmu slejkoprej naletimo na raven podobe, na ka- teri je bilo edino mogoče reševati glasov- no/zvočne zagate. Nemi film je sicer govo- ril po svoje, a je prav s tem sploh šele nau- čil film govoriti. Ta „trenutek spregovoritve“ (tako v emfatičnem pomenu konstituiranja filmske govorice kot v historičnem pomenu pojava zvoka) na svojevrsten način ponav-lja prvo otrokovo momljanje materinega imena, zato niti ni tako zelo presenetljivo v nekaterih delih tega časa registrirati zgod- be, ki z intenzivnostjo relacije mati/sin meji- jo že na incestuoznost. Zgodba **Humoreske** je že taka, konec koncev pa so prve **izgovor- jene** (in ne zapete) besede Al Jolsona v **Pev- cu jazza** (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927) namenjene prav materi. Z zloveščim „**Stop!**“ jih prekine razburjeni oče in tako za nekaj časa sicer še prikljče nazaj mednapi- se nemega filma, toda bitka je že izgublje- na. Ne oče ne mati ne sin odslej ne bodo več taki, kot so bili. Glas namreč ne spre- minja zgolj samih likov, temveč radikalno ruši njihovo intersubjektivno mrežo. Glas je tisti četrti element, ki klasični ojdipovski trikot- nik transformira v sodobni filmski kvartet.

Od pisnega k ustnemu

Naslov smo si sicer sposodili, vendar ga nameravamo uporabiti v precej širšem kon- tekstu od izvirnega. Če je namreč Michel Chion z njim označil prehod, ki ga je v svo- jem življenju storil glavni junak Wellesovega filma **Državljan Kane**, tedaj ga tokrat uporab- ljamo kot možno eksplikacijo sicer ustalje- nega imena za prehod „od nemega k zvoč- nemu“. Tradicionalen pogled na zgodovino filma skuša omenjeni prehod zajeti s svoje- vrstno inačico ne-ekvivalentne menjave, pri čemer naj bi za en sam tehnični donesek (zvok) film moral plačati absolutno previsoko ceno — izgubil naj bi vso estetsko revo- lucionarnost in inovativnost (cf. tedanje izjave Eisensteina, Chaplina, pa tudi usode mnogih igralcev). Težava je le v tem, da je donesek parcialen, povsem natančno dolo- čen; izgubljenega pa se ne da in ne da pre- cizirati — zato preostanejo le obče lamen- tacije nad izgubo Velike Skrivnosti (kot je recimo Truffaut naslovil poglavje **Filmov mojega življenja**, v katerem govori o ne- mem filmu). S poimenovanjem „od pisnega k ustnemu“ pridobimo vsaj dvoje: prvič, izognemo se že omenjenim zagatam z nemim/tihim/gluhim filmom; in drugič, po- udarimo prav tisto razsežnost, ki je z zvokom dejansko izgubila na veljavi. To je razse- žnost črke, **zapisa**. Da je le-ta vmeščena v mednapise, je seveda samoumevno, ven- dar je treba njeno topografijo dopolniti s svojevrstno fenomenologijo, ki bi zabeležila različne forme v tem gibanju nemega duha. Razločimo lahko tri osnovne pojavne oblike zapisa v nemem filmu, pri čemer sta prvi dve pravzaprav zgolj posledica odsotnosti govora (od tod tudi njuno slovnično poime- novanje) le tretja pa je zares in zgolj samo pisna.



AL JOLSON V FILMU **POJOČI NOREC** (THE SINGING FOOL). REŽIJA LLOYD BACON, 1929

a) **Povedni mednapisi.** V to skupino lahko uvrstimo vsa uvodna lociranja kraja in časa dogajanja ter predstavitev protagonistov kot tudi vse tiste vezne mednapise, ki nam pomagajo slediti zgodbi, nenazadnje pa tudi tako priljubljene zaključne poante. Zvočni analogon povednim mednapisom je komentatorski off glas.

b) **Premi mednapisi.** Zamisliti si jih moramo med narekovaji. So pisni substitut izrečenih dialogov, karakterizira jih redukcija na informativno jedro izrečenega ter z njo povezana visoka stopnja eliptičnosti. Opažno je tudi precejšnje nihanje glede lociranja premih mednapisov: enkrat predhodijo podobi izrekanja, drugič jo cepijo, le redke pa se pojavljajo zgolj vzvratno.

c) **Zapisi.** So svojevrstno „trdo jedro“ nemega filma. Prav razburljiva je količina, v kateri se v teh filmih pojavljajo najrazličnejša pisma, skrivna sporočila, pogodbe, listi iz dnevnikov ter knjižne strani. V to obliko pisnega je treba locirati distinktivno lastnost nemega filma in obenem v njej prepoznati ceno, ki jo je le-ta plačal za svoje ozvočenje.

Omenili smo že, da je nemi film večino svojih zagat z glasom reševal na ravni podobe. Kolikor sta tako povedni kot premi mednapis obliki govora, ki svojo realizacijo doživita z nanosom zvočnega zapisa na filmski trak, bi ne smelo presenečati, da sta se oba že v svoji predzgodovini zapletala s podobo. In res odkrijemo celo vrsto različnih kombinacij črkovnega in slikovnega gradiva, ki iz mednapisov naredijo pravo malo umetnost. Izrečene besede se izpišejo na **zamrznjeni** filmski podobi („**Bala sem se ga**“ na ozadju grozečih oči — **Wagon Tracks**); pomen mednapisa podvaja ustrezno **izrezana** podoba (informacija o smrti ene od sester-dvojčic skupaj z njeno sliko, izrezano v obliki križa — **Zlo pohlepa**); mednapis je **ožigosan** z znamenjem govorca (srce za mater, violina za sina — **Humoreska**) — vse to so načini, s katerimi mednapisi podkrepijo svojo vezno funkcijo med razločenimi podobami. Glas je mednapise sicer izpodrinil, a je v skrajni konsekvenci prevzel njihove naloge — razkrival je vsebine pogoovorov vstopal v razmerja s podobo, s specifično barvo označil slehernega od protagonistov. Na tej ravni prehoda od pisnega k ustnemu izguba torej še ni bila nenadomestljiva, šlo je le za zamenjavo enega modusa pripovedovanja z drugim. Dejanski, radikalni prelom med pisnim in ustnim se je zgodil na tretji ravni na ravni **zapisa**. Zgodba filma **Jack Straw** je zgodba o postopni, a vztrajni izgubi te razsežnosti nemega filma: Že omenjena voyeurska družina iz Harlema doživi na račun odkritja nafte na očetovi zemlji bliskovit vzpon med **nouveaux riches**. Vzporedno s to socialno transformacijo teče ljubezenska zgodba med hčerjo in prinašalcem ledu, ki jo je mogoče zreducirati na tri **pisna** sporočila icemana Jacka Strawa svoji izvoljenki. Bistvena je ravno forma teh sporočil ter njihov vrstni red:

4 1. Še predno Straw sploh pokuka skozi vrata harlemskega stanovanja, odkrije na mizi raztrgano **fotografijo** gospodične Parker-Jennings. Sestavi jo in spravi v listnico ter ji pusti **prvo** sporočilo (da se bosta gotovo še videla). Prvi zapis je torej še vezan na **podobo**.

2. Preselitvi družine v Kalifornijo sledi tudi Straw. Zaposli se kot natakhar v mondeni restavraciji, v katero „morajo“ odslej zahajati tudi Parkerjevi. Postane akter svoje vrstne zarote, s katero hočejo staroselci

LOIS WEBER, KO-SCENARISTKA IN GLAVNA IGRALKA FILMA **SUSPENS** (SUSPENSE), REŽIJA PHILLIPS SMALLEY, 1913



osramotiti obsesivno željo gospe Parker biti v družbi slavnih in pomembnih. Straw bi naj bil predstavljen kot „vojvoda iz Pomeranije“. Najprej se obotavlja, nato pa nalogo sprejme, saj je to najboljši način približati se gospodični. V restavraciji ji še pred tem preda **drugo** sporočilo: v ta namen uporabi papir z oznako „Rezervirano“, ki jo spremeni v stavek „Ti si rezervirana zame!“. Drugi zapis izhaja iz **črke**.

3. Zarota je še predobro uspela. Gospa Parker pripravlja ogromno zabavo v čast „vojvode“ in že snuje načrte o kraljevskih vnukih. Straw pusti **tretje** sporočilo, v katerem gospodični sporoča, naj bo ob osmi uri na večer zabave na hišnem balkonu. Vmes se izkaže, da je Jack Straw v resnici vojvoda iz Pomeranije, ki se je — željan avanture — za nekaj časa „spremenil“ v prinašalca ledu oziroma natakara. Bistveno za našo izpeljavo je srečanje zaljubljenec na balkonu. Tam, kjer je gospodična Parker pričakovala dobesedno „bitje črke“, se je pred njo pojavil **človek iz krvi in mesa** — in to človek, ki ga je že poznala! Če je prvo sporočilo še mešalo razsežnosti podobe in črke, drugo pa v celoti izhajalo prav iz besedne igre, tedaj je zaključno srečanje kot posledica tretjega sporočila kronski dokaz hkratne radikalne izgube nekega bitja in njegove nadomestitve z živim likom. To je pot od **mednapisa** prek **zapisa** do **zvočnega filma** — ali še natančneje, od pisnega k ustnemu. Morda je prav to tista Velika Skrivnost nemega filma — to prikrivanje identitete, ki ga zapis omogoča, glas pa enkrat za vselej razkrinka. Vojvoda, ki se gre natakara, ki se gre vojvodo — to je igra, tihična za nemi film. Natanko isto dvojno igro najdemo v filmu **Tajfun** (The Typhoon, Reginald Barker, 1915), v katerem se med sodnim procesom resnični nedolžnež izdaja za krivca, ki se izdaja za nedolžnega — da bi tako rešil pravda krivca, ki ga igra Sessue Hayakawa. Po tem, ko nedolžneža zaradi „prepričljivosti“ obsodijo in usmrtijo, Hayakawa v trenutku finalnega obupa zažge rokopis, ki je izjemnega pomena za japonsko diplomacijo. Trenutek razkritja je tako identičen trenutku destrukcije zapisa in goreči rokopis na koncu **Tajfuna** je dejansko paradigmatična podoba vrhunca neke pisne umetnosti, analogna izgubi „bitja črke“ v filmu **Jack Straw**. Cena, ki jo je nemi film plačal za svoje ozvočenje, torej še zdaleč ni neka neoprijemljiva „estetika“, temveč je še kako konkretno trdo jedro, skoncentrirano v zapisu.

Pripovedovati zgodbe

Prvi del tega prispevka smo zaključili z opozorilom na vlogo uprizoritve glasu v procesu narativizacije filma. Odgovor na zagato (ne)slišnosti je bila vpeljava vzporedne montaže in velikega plana. Prav v teh dveh postopkih, ki jima doda še konvergentno montažo (cf. finale filma **Suspenz**), prepoznava Gilles Deleuze tipične forme ameriške organsko-aktivne montaže. Nato pa sledi ključno opozorilo: „Napačen je občutek, da se je ameriška montaža podredila naraciji;

prav nasprotno, naracija je tista, ki izhaja iz tovrstne koncepcije montaže.“ Problem uprizoritve slišnosti v nemem filmu je torej neposredni povod za „iznajdbo“ specifičnega oblika filmske govornice, ki dobesedno narativizirajo film. Od trenutka, ko film stori ta korak, je njegova struktura razcepljena na **dve** vzajemno posredovani razsežnosti — na **zgodbo** in **pripoved**, ali z drugimi besedami: **kaj** pripovedovati in **kako** to storiti. Podobno kot je zvočni film na svojih začetkih skušal pokazati in dati slišati kar največ glasovnih priprav in glasbe, so tudi začetki narativizacije temeljno zaznamovani s svojevrstnim navdušenjem nad dejstvom, da odslej zgodba „ni več sama“, temveč se mora vsakič znova spogledovati s svojo ireduktibilno sestro, pripovedjo. Le-ta v začetku zato ni zgolj inkorporirana v zgodbo, ni le njen nevidni gibalec, temveč je ravno nasprotno prav v oči-bijoča, razkazujoča se novost. Zastavimo si torej vprašanje, kako vse je nemi film v obdobju med leti 1911 in 1920 skušal opozoriti gledalca, da ne gleda zgolj podobe, temveč je priča tudi njeni pripovedi. Ta premik s podobe na njen okvir se je zgodil na vsaj tri različne načine, dovolj značilno pa je, da vsi trije kot bistveno poudarijo instanco **avtorja**, ki usmeri tok gibljivih sličic.

a) **Knjiga**. V filmu **Nekaj novega** (Something new, Nell Shipman, 1920) v prvem kadru vidimo pisateljico, ki s pisalnim strojem v naročju sedi pod drevesom in tarna, da se na tem svetu ne zgodi prav nič novega. V njeni neposredni bližini voznik avtomobila izzove jezdeca na nekakšen krožni cross-country, ki naj razreši dilemo o premoči med starim in novim. Pisateljica dobi idejo, začne tipkati po pisalnem stroju — in film steče. Cel film je zasnovan na tej osnovni, knjižni ideji o zmagovalstvu novega (avtomobila) nad starim (konjem). Omenimo le še, da si pisateljica (precej neskromno) nameni glavno žensko vlogo v filmu, ki ga je sama sprožila. Prva inačica opozorila na pripovedni okvir zgodbe se torej sklicuje na **literarno** podlago, je svojevrstna evokacija scenarija.

b) **Slika**. Tudi v filmu **Hell Bent** (John Ford, 1918) se vse prične z romanopiscem, ki ima težave z inspiracijo. Bistvena novost pa je ta, da se namesto v realnost ponjo zateče k podobi — k sliki **The Misdemeanor** Frederica Remingtona, ki visi na steni njegove sobe. In kaj se zgodi, ko se romanopisec približa tej sliki? **Podoba oživi**, zamrznjeni liki prestopijo okvir in se preprosto transformirajo v protagoniste filma, pravega fordovskega westerna, ki gre odtlej dalje svojo pot. Druga inačica „uokvirjenja“ zgodbe s pripovedjo je tako uprizorjena prav s transgresijo okvirja podobe, s sestopom le-te iz singularnosti ene slike v niz gibljivih sličic. Sklicevanje na **likovno** podlago je obenem že tudi zaris temeljnega postopka filma.

c) **Film**. Prek literature in likovne umetnosti je moral film slejkoprej priti tudi do samega sebe. In res že v tem obdobju naletimo na klasičen postopek „filma v filmu“, na to gesto samo-nanašanja, ki do skrajnosti zaos-

tri mejo med zgodbo in pripovedjo. Prvi tak primer imenuje **Krila** (Vingarna, Mauritz Stiller, Švedska, 1917) in kot za nalašč spet zaigra na problem inspiracije. Ker pa gre za film v filmu, je tudi sam ta problem podvojen: režiser vidi kip mladeniča z orlom in dobi navdih za film o kiparju, ki pa naj bi ga navdihnili pravi, „naravni“ orle. **Krila** se tako najprej prično z režiserjevim odkritjem kipa in pripravami na snemanje (oglas za igralce v časopisu), nato pa nas kamera popelje v kinematografsko dvorano in tam prične zgodbo filma v filmu s skorajda identičnim kiparjevim odkritjem orla.

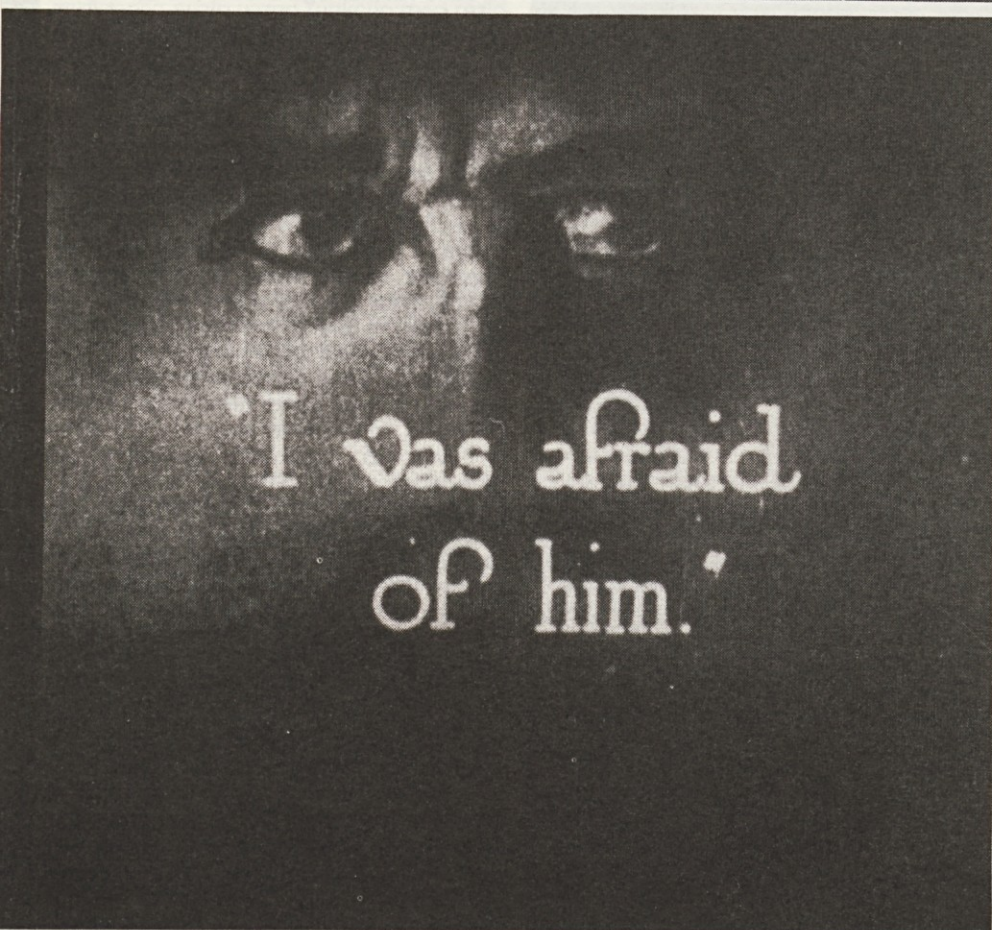
Ta druga zgodba je dovolj tradicionalna pridiga o učencu (modelu za kip), ki zlorabi mojstrovo zaupanje in zapelje njegovo ljubimko. Od tod tudi tragičen konec. Toda vsa presenetljivost tega filma izvira iz dejstva, da je poleg za vlogo izbranega igralca obstajal tudi njegov rival, ki s komentarji iz občinstva dobesedno razbija zgodbo filma v filmu (v slogu: „Jaz bi to čisto drugače odigral!“). Imamo torej košček okvirja (pripovedi), ki vztrajno posega v samo filmsko podobo (zgodbo) in tako neprestano opozarja na posredovanost gledanega. Lahko bi torej rekli, da trenutek soočenja filma s samim seboj nujno proizvede nadaljno razdelavo dialektičnega razmerja med zgodbo in pripovedjo, ki se tako ne zadovolji več zgolj z uokvirjenjem, temveč razkriva radikalno nedoločenost zgodbe, ki ji šele poseg pripovedi zagotovi „berljivost“.

Ta zaris radikalnega dvoma moramo razumeti kot prispevek evropskega racionalizma v zakladnico pozitivizma Novega sveta, kot svojevrsten madež, ki na videz sicer pokvari enotnost ameriške podobe, a jo v resnici šele zares naredi za filmsko podobo. Je mar potem sploh še presenetljivo, da se pozitivizmu ta madež prikazuje kot drobci norosti, natančneje **Dekliške norosti**. Tako se namreč izmenjuje film Mauricea Tourneurja (*A Girl's Folly*, 1917), ki nam kar najnazorneje pokaže poseg madeža v podobo. Tourneur je kot „Francoz v Novem svetu“ že tako in tako emblematična osebnost omenjene dialektizacije filma, a je s filmom **Dekliška norost** ta postopek strnil v en sam prizor, ki je prav zaradi tega vreden navedbe. Sprva spremljamo dve razločeni zgodbi: „evropsko“ romantično sanjarjenje podeželskega dekleta o nekakšnem trubadurju (spet vzpodbujeno z branjem knjig), na drugi strani pa tipično „ameriško“ atmosfero dela v filmskem studiju z zvezdnikom Robertom Warwickom v središču dogajanja. Odsotnost sleherne stične točke daje vtis, da gledamo dva različna filma. Nato pa se ekipa odpravi na teren — in to prav na dekličino podeželje! Sledi prizor, za katerega nam gre: medtem ko ekipa snema enega najtežjih prizorov (Warwickov padec s konja), dekle dobesedno „pade“ v kader kamere v filmu. Madež, za katerega se sprva zdi, da je pokvaril ključni prizor snemanega westerna, v resnici potisne omenjeni film povsem v ozadje in odpre pot novi — jasno, ljubezenski — zgodbi med Doris Kenyon in Robertom Warwickom. Ta se srečno raz-

in Povedni mehanizmi v to skupino lahko uvrstimo vsa uvodna lociranja kraja in časa dogajanja ter predstavitev protagonistov, kot tudi vse tiste scene mehanizma, ki nam pomagajo slediti zgodbi. Vseeno pa to ni tako prirojena zaključna posame. Zgodbi analogon posameznim mehanizmom je komentarski off-glas.

Prvi mehanizmi. Zanimati se jih mora vsa naša generacija. Srečamo jih v vsaki pri-

PRIZOR IZ FILMA **HUMORESKA** (HUMORESQUE), REŽIJA FRANK BORZAGE, 1920



NADNAPIS IZ FILMA **WAGON TRACKS**, REŽIJA LAMBERT HILLIER, 1919

plete, toda — in prav v tem je osnovna poanta — njun zaključni odhod z roko v roki pospremita dve priči z naslednjim dvogovorom: „Mar ni to romantično?“, se vpraša prvi, drugi pa mu odgovori: „Romantic, nut-hin! ... That's moving pictures!“. Drobec norosti se je tako sicer otresel vse svoje romantike, a je prav s tem, da je „omadeževal“ dotlej neokrnjeno filmsko podobo le-tej podelil novo razsežnost, razsežnost samozavedanja. Razlika med obema tukaj omenjenima filmoma — Krili in Dekliško norostjo — pa je v skrajni konsekvenci še danes razlika med privilegirano točko poudarjanja v evropskem oziroma ameriškem meta-filmu: medtem, ko evropski raziskuje tradicionalni umetniški problem **inspiracije**, se ameriški ukvarja z obrtnim problemom **produkcije**. Dovolj shematsko bi oba postopka morda celo smeli ponovno reducirati na že omenjena koncepta **kaj** in **kako** — evropska zgodba in ameriška pripoved. Kasnejša žanrska kodifikacija ameriškega filma je tako dejanska historična potrditev teze, da so „zgodbe zagotovo vedno enake, kar pa je nasprotno neskončno odprto in obnovljivo, je umetnost naracije, umetnost pripovedovanja“ (Michel Chion).

Pripovedovati zgodbe — to je druga velika postaja v razvoju tistega otroka, katerega prve momljajoče besede smo registrirali v prvem razdelku tega prispevka. Toda nemi film je bil otrok prav posebne vrste: zgodb mu niso pripovedovali starši, kar sam je to počel! **Enfant prodige**, ki je že s samo svojo spregovoritvijo razcepil lastne starše, se jih je že z naslednjim korakom dokončno znebil. Pot od prvega nagovora matere prek zatajitve staršev do končne osamosvojitve je tako obenem pot od iznajdbe filmske govorice prek narativizacije do velike forme in je konec koncev tudi pot tega prispevka: od problema (ne)slišnega prek potlačitve zapisa do dialektike zgodbe in pripovedi.

STOJAN PELKO

Literatura:

- The Path to Hollywood/Sulla via di Hollywood (1911—1920); zbornik, Ed. Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1988.
- Le passage du muet au parlant; zbornik, Cinémathèque de Toulouse) Editions Milan, Toulouse, 1988.
- Michel Chion, La voix au cinéma, Ed. de l'Etoile, Pariz, 1982.
- Le son au cinéma, Ed. de l'Etoile, Pariz, 1985.
- Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Minuit, Pariz, 1983.