

GLAS

Pisanje o filmu melje venomer isto: film, to je najprej in predvsem slika (gibliva, seveda), medtem ko zvok ni le naknaden, marveč tudi bolj ali manj dopolnilen element. Hkrati pa je v filmski teoriji tudi najmanj obravnavan predmet: v doslej nemara najobširnejšem teoretskem delu (če izvezamo šest zajetnih Eisensteinovih knjig), v Mitryjevi *Estetiki in psihologiji filma*, se vprašanje zvoka pojavi daleč za sliko, v poglavju »Beseda in zvok«, kjer je obravnavano skupaj z barvo in »psihologijo barv« (torej v na prvi pogled presenetljivi kombinaciji, ki pa jo brž pojasni dejstvo, da sta zvok in barva upoštevana kot prispevka k filmskemu vtisu realnosti). A nič bolje ni v najbolj svežih teoretskih dosežkih, npr. v *Estetiki filma* (1983) Aumonta, Bergalaja, Marieja in Verneta, kjer je »zvočna reprezentacija« predstavljena na vsega petih straneh, vendar z opombo, da je teoretsko delo v zvezi z zvokom v filmu šele pred vrati formalizacije.

Izjava o primatu slike nad zvokom bi lahko veljala za univerzalno (saj se ne spremeni veliko, pa naj jo izreče ta ali ona teorija, ali pa jo premlevajo učbeniki in priročniki filmske pedagogije), če je ne bi omejevalo dejstvo, da je lahko bila izrečena le v določenem trenutku in ponavljana od tega trenutka naprej: to je bil seveda trenutek, ko so uvedli zvočni film. V obdobju nemega filma ni nihče trdil, da je film najprej in predvsem slika, pač pa so govorili o »fotogeniji«, »plastičnosti«, »glasbenem ritmu«, še najraje pa o »jeziku« (celo do te mere, da so kadre primerjali z besedami, pri čemer jih ni prav nič motilo, če so med »kadre-besede« vstavljali še besede oziroma mednapise). Predvsem pa ni nihče trdil niti ni mogel trditi, da je film nem. Ta izraz se je pač lahko pojavil šele tedaj, ko film ni bil več nem, torej po letu 1927, ko se je podjetje Warner rešilo propada s produkcijo *Pevca jazza* Alana Croslanda. In šele v tem trenutku se skupaj z novim izrazom oglasi tudi retrospektivna ideja o »zlati dobi« ali raju, ki da ga je film zgubil, ko je začel govoriti ali točneje, ko je ta govor dobil glas.

Poimenovanje »zgubljenega raja« pa je že takoj omahovalo med dvema izrazoma — nemi film (ciméma muet, Stummfilm) in tihi film (silent movie) — kot da ne bi prav vedelo, kaj je film pravzaprav zgubil: nemost ali tišino? Nemost — če se je ta nanašala na filmske osebe, potem izraz nemi film pač ni najbolj primeren, saj so bile te osebe vse prej kot neme: njihova usta pričajo celo o pravi klepetavosti. Tišina — te že od prvega dne filma ni bilo niti v dvorani niti na platnu. Zgodnje filmske projekcije je zmerom spremljala glasba, ki je imela po Mitryjevem mnenju dvojno funkcijo; da preglasi šume projektorja in tako slikam šele prav omogoči njihovo tišino; in da gledalcu, ki mu nemi film ni mogel posredovati »realnega občutka trajanja«, priskrbi skupno mero za merjenje diegetskega in realnega (tj. njegovega, gledalčevega) časa. Tako je »glasba dala gledalcu občutek dejansko doživljenega trajanja« (*Estetika in psihologija filma*). Z večjim mednarodnim prometom filmov pa so se začeli oglašati tudi prevajalci mednapisov ali, bolje, njihovi svobodni komentatorji. Na Japonskem — kot navaja Noel Burch v knjigi *Daljnemu opazovalcu* — je bila ta komentatorska vloga celo institucionalizirana in se ni nanašala le na branje mednapisov, marveč tudi na komentiranje samih slik: komentator oziroma *benshi* ni le posojal svoj glas vsem filmskim osebam, maveč je pojasnjeval tudi sleherno podrobnost na sliki in v predstavljenem dogajanju ter tako zgovorne osebe nemega filma dejansko napravil za neme ali, bolje, za marionete.

Tišine pa ni bilo niti na platnu, kjer je — če pomislimo samo na burllesko — na veliko pokalo, ropotalo in škripalo. le da se vsega tega realno ni slišalo. Tako kot se ni slišalo obilja besed, nemih oseb, kar nas napotuje k tretjemu izrazu, ki ga predlaga Michel Chion v knjigi *Glas v filmu*: film pred uvedbo zvoka ni bil niti nem niti tih, temveč *gluh*. In kot gluhi je glede dejanj, ki jih je kazal, ponujal gledalcu »pogled gluha«. Vendar gledalec ni sprejel te prisilne vloge: čeprav oseb, ki jih je videl govoriti, realno ni mogel slišati, pa jih je — kot sta trdila že Bela Balazs in Jean Mitry — slišal v svoji imaginaciji (podobno kot poslušalec radia, ki si zamišlja obraze za posamezne glasove). Tukaj Chion doda: »Gledalec nemega, pardon, gluhega filma je sanjal glasove filma.«

In prav to je tisto, kar se je z nastopom zvočnega filma zgubilo: zvočni film ni zmotil odsotnosti glasov, pač pa gledalčevo sposobnost, da jih sliši v svoji imaginaciji. Zvočni film je

»zaprl imaginarno« in »prepovedal sanjati o glasovih« (Chion). Sanjati, kot je znal že Rousseau, ki je — velik ljubitelj italijanske glasbe — zaspal v operi sredi najlepših glasov in se nenadoma prebudil, ko je zaslišal božansko arijo, o kateri je sanjal.

Podobno omahovanje, kakršno je bilo med nemim in tihim filmom, pa pozna tudi pomenovanje nasprotnega člena, ki je enkrat zvočni (cinéma sonore, sound film, Tonfilm), drugič pa govorni film (cinéma parlant, talking picture, Sprechfilm). Razlog za to omahovanje bi nemara lahko pojasnili s prvimi reakcijami cineastev na zvočni film. Ena najbolj znamenitih je gotovo »Manifest o zvočnem filmu« (1928), ki so ga podpisali Sergej Eisenstein, Podovkin in Aleksandrov. Temeljna strateška poteza tega »Manifesta« je, da ne protestira zoper uvedbo zvoka, pač pa zoper »nepravilno razumevanje možnosti tega tehničnega izuma«. Za avtorje, ki jim je afirmacija montaže pomenila glavno sredstvo afektivne in efektivne moči filma in »nespodbiten aksiom, na katerem se je film zgradil«, je bilo to napačno razumevanje v komercialnem produciranju govornih filmov, tj. tistih, »kjer bo zvočno snemanje naturalistično ustrezalo gibanju na platnu in tako posredovalo ‚iluzijo‘ govorečih ljudi«. Podpisniki predlagajo t. i. »kontrapunkt« uporabo zvoka v odnosu do vizualne montaže in nesinhronizacijo s sliko — princip, ki je imel precejšen odmev v filmski teoriji. K temu se bomo še vrnili, zdaj pa bi poudarili tole:

Bojazen, da bo z uporabo zvoka v govorne namene ogrožena »kultura montaže«, se zdi povsem utemeljena, če se spomnimo, kaj je vsaj za Eisensteina predstavljala montaža: proces fragmentiranja (po metonimičnem principu ‚del za celoto‘), proti-naravno in ekstatično dejanje, ki »meče stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava« (*Neravnodušna narava*, »Centrifuga in Graal«), in uživa v »šaljivo metaforičnih« zvezah in zgotovitvah. Eisensteinovska montaža je bila naperjena proti realistični hipotezi filma in čeprav je v »zadnji konsekvenci« rezultirala v »povezujočo idejo« (ideologijo boja za socializem), je v temelju izhajala iz kosov in detajlov ter njihovih asociativnih in metaforičnih spojev. Za Eisensteina, ki je trdil, da je jezik izvorno metaforičen, je potemtakem prav montaža povzdignila film do govornice, po njeni zaslugi je film že govoril: od tod bojazen, da bi »iluzija govorečih ljudi« pogubila prav to montažno vizualno govorico, pogubila tako, da bi zdaj ta samo še vizualizirala govor. Toda govor, ki je našel glas.

Za montažno vizualno govorico je bil poguben prav glas, ne pa govor, saj so v nemem filmu (tudi Eisensteinovem) osebe na veliko govorile, ne da bi to kaj motilo vizualno govorico. Prej narobe, svoje tako ljubosumno varovane stopnje artikulacije ni dosegla kljub govoru, pač pa po zaslugi njegove neslišnosti. Nemi film ni imel težav z govorom svojih oseb, kolikor se je lahko (z mednapisi) zadovoljil s pomenom njihovih besed. Pomen je bilo mogoče zapisati, ga narediti vidnega, saj »označenec nima nič opraviti z ušesi, ampak samo z branjem, z branjem tega, kar slišimo od označevalca. Označenec ni to, kar slišimo. To, kar slišimo, je označevalec« (Lacan, *Encore*). To pa seveda še ne pomeni, da je označevalec akustičen ali, drugače: glas ni označevalec po svoji materialnosti fonematičnega objekta, marveč kot opora razlike, razlike med subjektom in Drugim, med telesom in diskurzom, pa tudi med slišnim in vidnim. Glas, če je to glas Drugega, ki otroku v zrcalnem stadiju podeli ime — »otrok vidi v zrcalu to, česar ne vidi: vidi to, kar sliši« (Denis Vasse, *Popek in glas*) — ta glas kot nosilec Zakona prepove imaginarno identifikacijo zgolj s podobo telesa. Denis Vasse to lepo »ilustrira« s teološko postavko o stvarjenju človeka po božji podobi: »Reči, da je človek zasnovan po božji podobi, ne pomeni nič drugega kot prav to, da se človek ne more zasnovati po božji podobi. Če to stori, umre kot Narcis. Zasnovati se po božji podobi pomeni zasnovati se po podobi ničesar, kar je vidno: to pomeni — paradokсно — zasnovati se po podobi govora.« Za subjektov vstop v simbolno bi bil tedaj odločilen prav ta upogib vida pod sluh, paradokсна spojitev, ki členi dva diferencirana reda videnja in slišanja.

Z banalno analogijo bi dejali, da ta spojitev deluje tudi v filmu, kjer proizvede enak upogib vida pod sluh. Vendar ne na način, ki se je uveljavil z nastopom zvočnega ali govornega filma. Glede tega je imel ruski »Manifest« povsem prav, ko je trdil, da je (zvočni) govorni film izbral najslabšo možnost — »iluzijo govorečih ljudi«. Ta možnost ni slaba zgolj zato, ker je »naturalistična«, marveč predvsem zato, ker je zapravila simbolno razsežnost glasu (zunaj razmerja do glasu, trdi Vasse, si ni mogoče zamisliti nobene simbolne realnosti) in je — čeprav je predstavljena kot iluzija — razpustila tudi ‚ludično‘ razmerje med glasom in telesom: tisto razmerje, ki ga je zastavil že nemi film, s tem da je pustil gledalcu sanjati o glasovih, ki jih ni slišal, ali ko je dal ‚videti‘ glas (oziroma zvok), ki je prav kot neslišen omogočil predstavo o njegovi magični moči (Bela Balazs omenja primer nemega nemškega filma o Paganiniju, kjer se virtuoz reši iz ječe s svojim goslanjem, ki je tako čarobno, da se mu ječarji kar umikajo s poti). To razmerje je zvočni film znova našel šele z glasom, ki mu slika še ni nakazala njegovega vira in ki je osebam in gledalcem priklical včasih kar tesnobne sanje o njegovem telesu. Torej z glasom, ki priča, da se subjekt ne reducira na telesno lokalizacijo: če je — kot trdi Vasse — popek tisti, ki predstavlja zaporo telesa, je glas prečenje te zapore, toda prečenje, ki je še ne prelomi, ampak potrdi in obenem preseže. Tako glas ohrani sled »popkovne brazgotine«, ki jo zvočni film ‚obnovi‘ prav z glasom brez telesa, z glasom, ločenim od telesa in z njim izvorno neuglašenim. Uglasitev, ‚sindhronizacija‘ je operacija, ki skuša prišiti glas nazaj na telo, zaceliti brazgotino, pri čemer ji ne preostane drugega, kot da si poišče neko rezo — ustno odprtino: zvočni film pač nima drugega dokaza, da glas pripada nekemu telesu, kot prav — in zgolj — časovno ujemanje slišane glasu z odpiranjem ust.

Ta uglasitev, spojitve telesa in glasu, pa je bila že od samega začetka zvočnega filma simulirana. Prvi zvočni film — *Pevec jazz* — ima samo en govorni prizor, ki sprva niti ni bil predviden, in nekaj pevskih prizorov, posnetih z uporabo play backa, kjer igralec samo simulira (z odpiranjem ust), da poje (sicer pa je film v glavnem še nem in uporablja mednapise). Tehnika play backa je seveda način sinhronizacije telesa in glasu, toda način, ki izhaja prav iz njune ločenosti. Ločenost ali, bolje, nemogoča združitev telesa in glasu pa je tudi glavni igralni zastavek tega filma: Jackie Rabinowitz, nadarjen za petje jazza, se mora odreči svojemu jazzovskemu glasu, da bi pel kot kantor v sinagogi, kajti če je ‚prvi glas‘ glas njegovega poklica, ga k drugemu kliče glas očetovega zakona. Na eno in isto telo se lepita dva glasova, oba brez možnosti združitve z njim, kot je nemogoče biti v posvetnem in svetem hkrati.

Tako bi lahko znova pritrdili ugovoru iz ruskega »Manifesta«, ki je možnost »govorečih ljudi« označil za »iluzijo«, čeprav ta sodba bržkone ni bila izrečena v tem smislu, da je zedinjenje telesa in glasu možno le kot ‚iluzorno‘. Pri tem je šlo prej za to, da utegne reprodukcija zvoka izzvati padec v realizem in s tem v temelju ogroziti idejo montaže, ki jo je vsaj — ali še posebej — Eisenstein razumel kot ‚irealistično‘ in metaforično operacijo. Bojazen se je uresničila, tako da je Eisenstein, ko je ‚sprejel‘ zvočni film, najprej začel teoretsko predelovati koncept montaže, da bi jo zvoku navkljub vendarle še ohranil. Toda razvoj zvočnega filma bo teorijo prav kmalu pripeljal do tega, da bo videla v montaži predmet prepovedi in — grobo rečeno — v reprodukciji vidnega in slišnega odkrila ‚ontološki realizem‘ filma. Za Andréja Bazina, avtorja tega koncepta, se je temeljna estetska delitev na cineaste, ki »verjamejo v sliko«, in tiste, ki »verjamejo v realnost«, sicer uveljavila že pred in neodvisno od nastopa zvočnega filma, vendar je tudi zanj »zvočna podoba, veliko bolj raztezna kot vizualna«, tista, ki je »privedla montažo do realizma, s tem ko je izločila tako plastični ekspresionizem kot simbolične odnose med slikami« (»Razvoj filmske govorice«).

Bazinova estetska delitev potemtakem pledira za veljavnost tako v zvočnem kot v nemem obdobju, kjer pa bi — v hipotetičnem razmerju do besede in zvoka — lahko dala novo dvojico:

— Za smer filma, ki je ‚verjela v realnost‘, bi dejali, da je bila pristno gluha, kolikor temu filmu ni manjkala beseda, temveč njen zvok — glas. Zato uvedba zvoka te filmske smeri ni posebno prizadela, temveč jo je prej izpopolnila, saj je zvok zgolj zamašil vrzel in podprl fantazmatiko ‚totalnega zajetja realnosti‘. Cineasti, ki so delali v tej smeri, so pozdravili zvok kot izpolnitev prave vokacije filma, vokacije, ki je bila zgolj zaradi tehnične pomanjkljivosti začasno preložena. In dejansko je bil nemi film nem le ‚v prelogu‘, kar potrjuje že podatek, da so poskusi zvočnega filma prav tako stari kot invencija filma samega (Edisonov poskus datira celo iz leta 1895) in so se v vsem obdobju nemega filma nenehno množili in izpopolnjevali (Phono-Ciné-Théâtre, Kinetograph, Movietone itn.).

— Za smer, ki je ‚verjela v sliko‘ in iskala svojo specifičnost v montažni vizualni govorici ter v t. i. maksimalni izraznosti vizualnih sredstev, pa je predstavljala uvedba zvoka vdor heterogenega elementa. Heterogenost tega elementa je zajeta prav v atributu večje razteznosti, ki jo Bazin pripisuje zvočni podobi nasproti vizualni. Če je namreč slepilna dimenzija filmske slike relief, vtis globine, bi lahko glede zvoka dejali, da je njegova slepilna dimenzija lateralnost ali, drugače: če sliki pripada globina polja, pripada zvoku širina polja. To seveda izhaja iz tega, da je človeško videnje parcialno in enosmerno, medtem ko je poslušanje večsmerno (slišimo lahko z vseh strani, medtem ko ne moremo videti tega, kar je za nami). K temu je treba še dodati, da ima uho veliko bolj šibko ločilno moč kot oko, obenem pa mu ni mogoče veliko skriti. Ta distinkcija deluje tudi v filmskem kadru: okvir slike je ‚odkrit‘, kar pomeni, da lahko razkriva in prikriva, medtem ko je okvir zvoka ‚meglen‘ in ne more tako zlahka prikrivati. ‚Kader-zvok‘ potemtakem na široko preseže ‚kader-sliko‘ in s tem daje slišati močan manko videnja — česar ne vidimo, lahko slišimo. Nemi film, ki je gradil na t. i. vizualni moči slike in njeni parcialnosti, je v tej razsežnosti zvoka upravičeno slutil svojo pogubo: njegovo glavno orodje je vendarle kamera, ki reže, drobi na kose, se približuje ali oddaljuje, skratka, vselej omejuje vidno polje, medtem ko mikrofoni preleti celoto in klepetavo posreduje tudi to, kar se odigrava zunaj pogleda kamere. Zvok krepi vtis kontinuiranosti prizora, medtem ko je eisensteinovska montažna koncepcija gradila na njegovi fragmentarnosti, ne-celosti, in na parcialni viziji, ki jo konkretizira t. i. lestvica planov (veliki, bližnji, srednji, daljni itn.), vključena v funkcijo pripovedi kot lestvica stopnjevanja emocij: opozicija med različnimi plani je glede na pripovedno zaporedje proizvajala emocionalne variacije in intenzivnosti. Lestvica planov se ujema celo s ‚klasifikacijo‘ emocij: za situacijo, ki naj izzove smeh, je bil primeren splošni ali srednji plan, nasprotno pa je bil za občutja groze, tesnobe, strahu ipd. nujno potreben veliki plan. Veliki plan je imel v lestvici planov (ali ‚lestvici emocij‘) nedvomno privilegirano mesto in vlogo, ker je uvedel v film obraz in z njim pogled. »Brez velikega plana, brez obraza,« trdi Pascal Bonitzer, »v filmu ni suspenza, niti groze« (*Slepo polje*). Veliki plan zmanjša, malone odpravi globino polja in s tem perceptivni realizem, ki zdrsnje po pobočju pogleda proti neki konsistentni točki ugodja, groze, trpljenja (npr. v Dreyerjevem filmu *Trpljenje Device Orleanske*).

Členjenje planov, izhajajoče iz deljivosti slike, je že od nekdaj veljalo za temelj filmske govorice. Toda medtem ko je slika deljiva, je zvok — kot je trdil že Balazs — nedeljiv: »Niso možni delni posnetki zvoka« (*Filmska kultura*). Zvok pa je tudi negibljiv: zvok prihaja s fiksnega mesta, iz zvočnika za platnom, in če se zdi, da se na ekranu glasovi gibljejo skupaj z osebami, je to res goli dozdevki, ki mine, brž ko zapremo oči: zgolj oko je tisto, ki daje vtis, da se glasovi gibljejo. Mar to ne pomeni, da se pravzaprav slike gibljejo okoli glasov, ki ostajajo negibni? Ali

drugače: kot da so v filmu glasovi, izvirajoči iz zvočnika, skritega za zaslonom, tisti, ki kot nekakšna 'nevidna sila' premikajo sence (slike) na zaslonu.

Še zadnjič bi omenili ruski »Manifest«, tokrat kot priložnost, da prekinemo zmedo med zvokom in glasom. Zadostuje, če ponovimo tam izrečen ugovor, ki načelno nima nič proti zvoiku, nasprotuje pa njegovi zgrešeni rabi za fabriciranje »iluzije govorečih ljudi«. Zakaj so avtorji nasprotovali tej »iluziji«, ko pa so njihove filmske osebe ravno tako govorile? Mar ne prav zato, ker je bilo mogoče pomen njihovih besed zmerom obvladati in 'potvoriti' s črkovnim označevalcem, medtem ko je glas prinašal nevarnost 'izdaje' govorca, nevarnost razkritja njegovega načina govorjenja in mesta, od koder govori? Nevarnost je bila za nemi film več kot utemeljena, saj govorčev glas velikokrat pove več kot njegov diskurz, več od vsebine tega, kar izreče. Pove več, pa tudi nekaj drugega, ker lahko govorci z distanco med glasom in tem, kar izreče, preobrne pomen izjave. Nemi film pa seveda ni mogel drugače, kot da je svojega govorca pribil zgolj na to, kar je povedal (ali pa se sploh ni zmenil za pomen besed), ga odrezal od mesta izjavljanja in preprečil, da bi bil ta nemi govorci govorilo, ki zmerom reče nekaj drugega od tega, kar hoče reči. Zato se tudi »Manifest« ni toliko vznemirjal zaradi zvoka, ker tega mesta izjavljanja ne daje slišati zvok, temveč glas. Glasú — če ponovimo — ni mogoče zreducirati na materialnost fonematičnega objekta, ker je vanj vpleten subjekt, ki je prav prek glasu ujet v govorico. Glas je — rečeno z Denis Vassom — prostor razlike oziroma »izvorna vmesnost« med telesom in diskurzom, med subjektom izjavljanja (tistim, ki želi nekaj reči) in subjektom izjave (tistim, ki nekaj pove): vmesnost, ki daje slišati željo, ki preči označevalce, ki jih je govorci izgovoril; vmesnost, ki potemtakem daje slišati prav to, česar govorci ne pove.

Glas ni zvok, tako kot pogled, ki ga je nemi film uvedel z velikim planom in obrazom, ni slika: pogledi lahko vidijo, kar oči spregledajo, ali 'se vidijo', ne da bi se v realnosti prizora gledali (v Eisensteinovem filmu *Ivan Grozni* je za zločinsko gesto, ki postavi kupo s strupom na obzidek v caričini spalnici, prihranjen trenutek, ko nihče nikogar ni gledal, pa vendar so se v montažni 'igri pogledov' vsi videli). Usta, ki niti niso edini organ fonacije, so v filmu sicer glavno jamstvo za vir glasu, vendar dobi glas največje, kar magične moči prav tedaj, ko ta vir ni viden; a tudi če je viden in se odpiranje ust časovno ujema s slišanim glasom, to nikakor še ne pomeni, da glas pripada temu telesu oziroma obrazu — že *Pevec jazza* je pokazal, da je to prej glas drugega. Glas je, enako kot pogled, v filmu dejaven v razsežnosti slepila, dvoma, prevare, polasčanja.

Strokovno filmsko izrazje skoraj nikoli ne omenja glasu: tam vlada izraz 'zvočni trak' (bande-son, sound track), ki obsega glasbo, šume in dialoge. Izraz je vsekakor zavajajoč, saj predpostavlja, da se vsi zvočni elementi predstavljajo gledalcu kot nekakšen avtonomen blok, domnevno že zato, ker so zbrani na enotni podlagi (zvočni sledi). Dejansko seveda ni tako, saj so vsi zvočni elementi zaznani, razčlenjeni in razporejeni le prek razmerja do tega, kar gledalec vidi: edino tako lahko gledalec presodi, kdaj je zvok sinhron, kdaj prihaja iz prostora zunaj polja, kdaj je t. i. komentatorski glas in kdaj glasbena spremljava, ne pa morda glasba, ki jo izvaja orkester v kadru. O tem se pač najlažje prepričamo s preskusom, če filma ne gledamo, temveč ga samo poslušamo, ali če slišimo samo zvočni trak: uho lahko še tako dobro sliši, vendar bo težko razločilo, kateri zvok je zunaj in kateri znotraj slike. Prav tako vse tri sestavine zvočnega traku same ne zmorejo posredovati vtisa t. i. zvočnega okolja ali ustvariti 'zvočnega kaosa': tako npr. v Fassbinderjevem filmu *Tretja generacija* stalna navzočnost radijskih in televizijskih glasov nikakor ni običajni prispevek k 'realističnosti' prizora, saj je ta 'zvočna kulisa' ohranjena tudi tedaj, ko v sliki niso prikazani viri glasov, kar ji daje prej 'orwellovsko' vlogo kot pa mesto vsakdanjega zvočnega okolja.

Zvočni trak pa ne predstavlja avtonomnega bloka tudi po tem, da njegove sestavine niso enakovredne. Na zvočnem traku niso posneti različni zvoki, med katerimi je tudi človeški glas, ampak je prej narobe: tu so predvsem glasovi in šele potem vse ostalo, kar pomeni, da navzočnost človeškega glasu strukturira ves zvočni prostor. Tako Claude Bailblé v tekstu »Programiranje poslušanja« (*Cahiers du cinéma*, št. 292, 293, 297, 299) trdi, da slušno polje ni homogeno: »slušni madež« (*la tache auscultée*) je osredinjen okoli govora, h kateremu se dviga uho kot antena, medem ko je okolica, zvočna masa, marginalizirana kot zvok okolja. Glas ima v zvočni realnosti vlogo madeža, ki to realnost marginalizira, podobno kot se pogled obesi na točko, ki v realnosti prizora predstavlja madež, tj. gib neke zle težnje (npr. zločinska kupa v *Ivanu Groznom*). Lestvica planov se je ravnala po navzočnosti in deležu človeške figure v vidnem polju, da bi z velikim planom zaznamovala najbolj dramatično točko gledanja — odraz. Podobno se poslušanje v vsej zvočni masi usmeri najprej na glas.

To 'poslušnost' glasu imenuje Michel Chion *vococentrizem* — izraz, ki ga omenjamo zgolj zato, da bi ga razmejili od dometa derridajske kritike *fonocentrizma*. Za Jacquesa Derrida je fonocentrizem privilegij, ki ga je metafizika pripisovala glasu, to je sistem »slišati-se-govoriti« prek fonične substance, ki se daje kot »ne-zunanji, ne-mundani, torej ne-empirični označevalec« (*De la grammatologie*). Lingvistična znanost se je zasnova na isti »metafizični predpostavki« oziroma na istem »fonološkem temelju«, kjer je govorno dejanje definirala kot enotnost zvoka in smisla v foniji, enotnost, v odnosu do katere bi bila pisava zmerom naknadna in zunanja, podvajajoča fonični označevalec, torej fonetična. Ta »privilegij *phonè*« je Derrida analiziral oziroma 'dekonstruiral' zlasti na primeru Husserlove fenomenologije — v delu *La voix et le phénomène* — ki je pripisovala glasu vrednost transcendence. Za Derrida le »dozdev-

ne transcendence«, ki se drži tega, da je označenec, ki ima zmerom idealno bistvo, neposredno navzoč v samem aktu izražanja. To seveda pomeni, da se »fenomenološko telo označevalca« briše v samem trenutku, ko je proizvedeno, in tako že takoj pripada elementu idealnosti. Glas je »najbolj idealen med vsemi znaki« (in za Derridaja je zgodovina duha neločljiva od zgodovine *phonè*), ker subjektu ni treba izstopiti iz sebe, da bi se aficiral z lastno izrazno dejavnostjo. Glas ohranja »notranjost subjekta«, njegovo »sebi-prisotnost«, saj je to označevalec, ki ga oživlja le subjektov dih; glas varuje »dušo govorice« pred smrtjo v telesu, »vidnega« označevalca oziroma označevalca, prepuščenega vidnosti prostora. Pa tudi vidnost sama, »sistem kazanja« (gibanje očesa in kazalca) v glasu ni odsotna, ker je »ponotranjena«. Tako se »fonem daje kot obvladana idealnost fenomena« (*La voix et le phénomène*).

Na fenomenologijo oprta filmska teorija Jeana Mitryja je definirala filmsko sliko v izrazih, ki niso — pa naj zveni še tako paradokсно — povsem tuji fenomenološki konceptiji glasu. Paradoks je pač še toliko večji, ker se »sorodnost izrazov« nanaša prav na označevalec, ki je čisto nasprotje glasu, se pravi, na »sistem kazanja« v vsej njegovi zunanosti in telesnosti. Kako torej Mitry definira sliko? Definira jo s temeljno strateško potezo fenomenologije, da je reprezentant, predstavnik, popolnoma presojen in nima druge vsebine kot predstavljeno vsebino, da pa kot tak hkrati predstavlja svojo predstavno moč. Ta dvojna poteza je zajeta v Mitryjevi »dvojni implikaciji«: prva je v tem, da se »filmska predstava, reprezentacija nekega predmeta poisti s predstavljenim in izgine za njim« — je potemtakem povsem presojna; druga pa v tem, da se filmska predstava obenem daje kot podoba in prav kot podoba »transcendira realnost, katere podoba je« (*Estetika in psihologija filma*). Transcendenca potemtakem deluje tako pri glasu, ki prevaja absolutno bližino označevalca označencu, kot pri podobi, ki prevaja presojnost predstavnika predstavljenemu. V tej konceptiji podoba kot prostor vidnosti in zunanosti označevalca ne more več predstavljati »smrtne grožnje« glasu, saj bi zadevo prav lahko obrnili in dejali, da je zdaj glas tisti, ki »od zunaj« ogroža podobo: da bo inverzija popolna, naj ima še isto vlogo »popačenja« podobe, kakršno je v »privilegiju *phonè*« odigrala pisava v odnosu do govora.

Potrditev te moteče in »popačujoče« vloge glasu v filmu bi lahko našli kar v Mitryjevem tekstu, vendar jo imamo tudi v domači literaturi. To je spis Dušana Pirjevca »Križa« (Ekran, št. 106 — 107, 1973), ki prinaša v prvem delu derridajevsko kritiko »zvočne besede« v slovenskem filmu. Točneje, ne katerekoli zvočne besede (pogovorne, narečne itn.), ampak zvočne besede slovenskega knjižnega jezika. Vendar se izkaže, da ne gre zgolj za knjižni jezik. Najprej že zato, ker govori akt, ki se izvrši v slovenščini, ni navaden govorni akt, temveč je »ritualno religiozno dejanje v smislu Župančičeve slovesne velike maše slovenskega jezika.« Ta posebni status govornega akta v slovenščini je seveda povezan s slovenskim »nacionalnim vprašanjem«, pri čemer ta zveza samo potrjuje poudarjeno podrejenost slovenskega jezika etnocentričnemu načelu. »In ravno tega in takšnega jezika, ki je velika maša,« trdi Pirjavec, »pa film očitno ne prenese.« Ali torej ne prenese samo slovenskega jezika, ko pa je ta jezik nekako predestiniran, da je »velika maša«? Tako »dezavratičen«, če uporabimo Benjaminov izraz, pa film tudi za Pirjevca vendarle ni: obstaja namreč način, ko knjižna slovenščina v filmu ni moteča — to so podnapisi pri tujih filmih. Prav ta primer navaja Pirjavec za dokaz, da se filmu ne upira slovenski knjižni jezik, »kot tak«, marveč samo »v zvok prenešana knjižna beseda«. In od tod izpelje tezo, ki jo lahko beremo kot eminenten zagovor nemega filma na Slovenskem: »Filmska beseda bi morala biti nema.« Menimo, da lahko gre samo za slovenski nemi film, sicer bi bil Pirjevčev dokaz — slovenski podnapisi pri tujih filmih — preveč paradoksen, saj bi moral trditi, da se filmu upira vsak jezik, brž ko je ozvočen, medtem ko prav podnapisi potrjujejo, da zvok tujega, nesuslovenskega jezika v filmu ni prav nič moteč. Še več, podnapisi celo pripomorejo k temu, da se glas tujega jezika bolje sliši, da odmeva, preden ga razumemo (čeprav ga lahko znamo). Pirjevčev tekst bi tedaj lahko veljal za prvi manifest proti slovenskemu zvočnemu filmu, manifest, ki ima z že omenjenim ruskim to skupno potezo, da načelno nima nič zoper zvok, pač pa zoper njegovo zgrešeno uporabo za fabriciranje »iluzije govorečih Slovencev«. Manifest pa bi lahko prevedli tudi v derridajevske izraze in tedaj bi se glasil: film se upira temu, da bi se Slovenci »slišali-govoriti«. Vendar vidi Pirjavec v filmu tudi možnost za omajanje »slovenske metafizike«, ki temelji na »biti nekaj določnega ali biti za nekaj«. Perspektiva te možnosti seveda ni v besedi, temveč v sliki, ki nam »vsiljuje prisotnost stvari« oziroma to, da »najprej so«, preden so nekaj določnega in nosilke pomenov.

Glas v filmu (La voix au cinéma . . . , 1983) Michela Chiona je v vsej doslejšnji filmki refleksiji in teoriji, že tako in tako bolj ali manj gluhi za zvok, nedvomno prvo delo, ki je odkrilo posluš za to, kar je bilo v tej teoriji najbolj preslišano — glas. Točneje, glas, ki med vsemi spektakelskimi oblikami pripada edino filmu. Zato to ni sinhroni glas ali »vizualizirani zvok«, ki vrača film h gledališču (znane so kritike, ki so prve zvočne filme obsojale kot »filmano gledališče«). Prav tako to ni komentatorski glas, ki ga je poznala že laterna magica v 16. stoletju (izum nemškega jezuita Anthonasiusa Kircherja), pa tudi — kot smo že omenili — prve filmske projekcije. In navsezadnje to tudi ni glasba ali petje, ki vračata film k operi ali music-hallu. Kateri glasovi so za Chiona potemtakem specifično filmski? To je, denimo, glas osebe, ki se v sliki še ni pojavila, vendar se oglašča od nekod, z nekega kraja, ki je s sliko in dejanjem, ki ga prikazuje, v nekem razmerju; ali pa glas osebe, ki je že zapustila vidno polje in jo prav glas ohranja še navzočo. Gre potemtakem za glasove, ki sicer prihajajo iz istega zvočnika, vendar niso niti povsem zunaj niti povsem znotraj slike, za glasove, ki »blodijo po površini ekrana v pomanjkanju kraja, kjer bi se pritrdili«. Te glasove, ki pripadajo edino filmu, je Chion poimenoval tudi s posebnim imenom, ki ga je odkril francoski glasbeni teoretik Pierre Schaeffer: *akusmatični glasovi*.

Akusmatični glas je tisti, ki v sliki nima svojega vira, ki še ni našel svojega obraza in telesa, ki pa hkrati vendar — in predvsem — ni asinhroni zvok, ker je z eno nogo zmeraj v sliki, ki lahko vsak hip pokaže njegov vir. Akusmatični glas na neki način sega čez sliko, prečka in prekoračuje njene meje, s tem da daje slišati to, česar v sliki ni videti. Gledanje slike postane bolj pozorno na poslušanje, toda na poslušanje glasu, ki se dviga čeznjo kot grozeča senca zagonetnosti, dvoma, prevare, polaščanja: 'nevidni glas' lahko prevara tistega, ki ga posluša, zastavlja uganko svojega vira, ali pa se polasti telesa, ki mu ne pripada. Za akusmatični glas je bistveno to, da se lahko pojavi v razsežnosti brezmejnosti ali brezkrainosti le prek razmerja do zamejenega okvira slike, do tega trdnega kraja, ki je obenem tisti kraj, kjer vsega ne vidimo: vendar je to tudi kraj, ki lahko glasu vsak hip odvzame njegove učinke skrivnosti, magične moči, transcendence in domnevne vsevidnosti, brž ko pokaže njegov vir. Za akusmatični glas je potemtakem bistven moment, ko ni niti povsem zunaj niti povsem znotraj slike, ko je vmes, na meji med zunanjim in notranjim, na meji, ki jo začrta prav s tem, da jo prekorači.

Ta definicija akusmatičnega glasu v filmu se deloma opira na definicijo, ki jo je na podlagi lakanovske psihoanalize razvil pediater Denis Vasse v delu *Popek in glas* (L'ombilic et la voi, 1974), kjer je izhodiščna na prvi pogled osupljiva korelacija med popkom in glasom: popkovni vozle je »striktno korelativen s pozornostjo na ustno odprtino ter s prvim krikom«. Tako se glas »vpiše v popkovni rez«, ki prav na sredi telesa priča o »dokončnem prelomu z drugim telesom... Odslej je malčkovo telesno razmerje z materjo posredovano z glasom.« Popek in glas sta potemtakem par, kjer »popek predstavlja zaporo telesa, glas pa sprevrnitev te zapore. Naj imenuje ali kliče, glas preči to zaporo, ne da bi jo zato prelomil... Mejo potrdi in jo hkrati preseže.«

Od tod trditev, da si lahko glas zamislimo samo kot »prečenje, ki utemelji mejo, ki jo preči.« Katero mejo? Mejo, ki ločuje telo in diskurz, subjektov kraj in njegovo vedenje. Glas je »izvorna vmesnost kraja in vedenja«, kar pomeni, da pred glasom ne obstaja niti neko »zunanje« (telo, prisotnost) niti neko »notranje« (vedenje, diskurz, predstava). »Instanca kraja« pa je za Vassa tudi ime za nezavedno, »h kateremu napotujejo vse zavestne predstave, ker iz njega izhajajo... Ključ in vir vedenja, ki ga zavest oblikuje, se nahajata na kraju, ki zavest zanj ne ve.« Izvorna vmesnost pomeni tedaj vmesnost nezavednega in zavesti, vmesnost, ki je »fantazmatska dejavnost sama«. Mesto, ki ga zaseda ta dejavnost v psihičnem aparatu, pa je obenem mesto, kjer se artikulira glas.

Za Chionov akusmatični glas, ki je pogosto tudi glas smrti in norosti, pa je nemara značilnejši 'primer', ko se razmerje med telesom in diskurzom poruši, ko se glasu ne posreči prečiti meje in jo s tem utemeljiti v njeni simbolni realnosti: tedaj se glas zgubi, zlomi ali ponori. Če glas ni več izvorna vmesnost ali »prečenje, ki utemeljuje mejo kraja in vedenja, nastopi kraljevstvo norosti« (D. Vasse). Ali »kraljevstvo brezmejne vednosti«, kjer predstave napotujejo druga k drugi, brez razmerja s krajem, od koder vednost izhaja. Telo in diskurz se pomešata. Norec se ima za to, kar pravi, da je, ali kar 've', da je: prav zato je zgubljen v besedah, ki dobijo moč realnega in postanejo edina opora.

Norost pa je tudi glas brez kraja. Glasu si namreč ne moremo zamisliti brez kraja, brez telesa, od koder prihaja in kamor se vrača. Tak glas brez kraja, glas, ki nikjer ne počiva, je bloden, nor, tuj, irealen. »Glas, ki se ne more zbrati v nekem telesu, je dobesedno glas vseh in nikogar« (D. Vasse).

Glas vseh in nikogar: uvodna sekvenca v *Skanerjih* Davida Cronenberga pokaže blodnega in 'asocialnega' Camerona Vala, ki ponori in razvije svoje telepatske moči, ko v svoji glavi zasliši tuje glasove. Skaner trpi zaradi neznosne polifonije, zaradi prevelikega števila glasov v svoji glavi, ki prav v tem nemogočem presežku črpa svojo pošastno moč (glava se lahko umiri le s 'telepatsko akcijo' proti drugi glavi). Glasovi, naseljeni v skanerjevi glavi, so glasovi neznanega vira, nerazločni, momljajoči glasovi od vsakogar in nikogar, od vsepovsod in od nikoder, nevidni glasovi, ki dajejo skanerju njegovo nevidno vsemoč z grozljivimi učinki: od telesa odtrgani glasovi zmorejo raztrgati telo.

Akusmatični glas v filmu, če ponovimo, ni asinhroni zvok, ki se razhaja s sliko ali je z njo v 'kontrapunktu'. Načelo asinhronizma, ki ga je vpeljal ruski »Manifest«, je bilo pravzaprav naperjeno proti glasu, kolikor bi ta prihajal od oseb, ki so v sliki vidne. Kar je ta »Manifest« v temelju zahteval, je bilo, naj film ne pokaže osebe, ko govori: ko oseba govori, naj film pokaže poslušalca, da bi na njem videli 'učinke besed', ali pa naj vključi povsem druge zvočne elemente, ki prav tako ne smejo imeti svojega vira v sliki. Načelo asinhronizma ali 'kontrapunktna' rabe zvoka (v »Manifestu« je to dvoje sinonimno, pozneje pa je zlasti Mitry pokazal na razliko med obema pojmom), to načelo torej dopušča zvok le, kolikor slika ne pokaže njegovega vira. 'Zvok' brez vidnega vira je seveda tudi akusmatični glas, ki pa zato še ni asinhron ali kontrapunkten: ta glas je res zunaj slike, vendar je obenem z njo v še kako tesnem razmerju, saj jo oblega s tem, kar v njej manjka, in prav vznemirljivo posega v njeno dogajanje. Kontrapunktna, asinhrona uporaba zvoka pa skuša ravno izključiti poseg glasu in njegovo navzočnost izrabiti v prid slike, ki dobi priložnost, da pokaže nekaj drugega od tega, kar se sliši, medtem ko je ob akusmatičnem glasu slika tista, ki otpne in 'onemi'. Kljub temu pa akusmatični glas nekaj dolguje načelu asinhronizma ali kontrapunkta: dolguje mu vsaj to, da je prav v trenutku, ko se je z nastopom zvočnega filma pojavila možnost za totalno zajetje realnosti, možnost za njeno 'celostno podobo',

to načelo skušalo ohraniti perspektivo fragmentarnosti, temeljne ne-celosti filmske iluzije, ki v tem neujemanju 'zvoka in slike', kjer slika prikrajša zvok za njegov vir in zvok odpre njen manko vidnosti, nemara nakaže 'nemožno realno'.

Načelo asinhronizma so zagovarjale tudi prve teorije zvočnega filma. Tako je Bela Balazs v *Filmski kulturi* zapisal, da je asinhrona uporaba zvoka »najizrazitejše sredstvo zvočnega filma«, ker obvaruje zvok pred tem, da bi bil zgolj »naturalistično dopolnilo slike«, in mu omogoči, da se »osvobodi slike« in ponudi prizoru »vzporeden pomen«. To načelo izraža najprej estetsko zahtevo, temelječo na že znani bojazni, da bi ta nova, a še slabo razvita tehnika ogrozila »bogato kulturo vizualnega izražanja«. Balazs ne nasprotuje zvoku, pa čeprav je pridrl kot »katastrofa«, marveč le temu, da bi ostal na ravni gole reprodukcije: to je namreč prav tista raven, na kateri je začel tudi nemi film, a jo je sčasoma presegel, ko je z balazsovskimi »delnimi posnetki« (lestvica planov), zornimi koti, gibljivo kamero in montažo oblikoval svojo govorico. To pomeni, da bi se moral tudi zvok podrediti oblikovnemu načelu, to pa se mu lahko posreči le tako, da se »osvobodi slike« oziroma svojega realnega vira, tako kot se je slika s svojo 'govorico' (plani, koti, svetlobni poudarki, montaža itn.) osvobodila realnega predmeta, katerega podoba je. Toda v tej »nestrpni zahtevi«, ki bi hotela izenačiti uporabo zvoka z načelom 'vizualne govorice', je Balazs zašel tudi v protislovje: zvok bi želel razčleniti na »ločene posnetke«, na »zvočne velike planke«, razporejene v »zvočno montažo«, čeprav na drugi strani vidi eno temeljnih razlik med zvokom in sliko prav v tem, da »zvok ni deljiv«. Ta razlika je seveda veliko bolj plodna, saj postane pravi temelj, na katerem Balazs utemelji uporabo asinhronnega zvoka: neujemanje slike in zvoka izhaja že iz razlik med slušnim in vizualnim zaznavanjem in iz narave deljive slike in nedeljivega zvoka. Asinhronizem je možen prav zato, ker je slika omejena in delna, zvok pa to ni. »Če zvok ni dodan posnetku svojega izvora, lahko preraste okvir in meje posnetka.«

Asinhroni zvok »utegne vplivati skrivnostno, in sicer preprosto zato, ker ne vidimo, od kod izvira... Izziva napeto radovednost in pričakovanje«. Ti učinki izhajajo iz tega, da je »med zaznavanjem zvokov in ugotavljanjem njihovega izvora bistvena razlika«. Slišanje zvoka še ne pomeni nujno njegove identifikacije: pogosto ga sploh ne moremo identificirati, če ne vidimo njegovega vira. Prav narobe je pri gledanju, ki neko stvar nemara težje zazna, vendar jo takoj prepozna. Asinhroni zvok tako ponuja »velike možnosti dramskih učinkov« in prevzema tudi nekatere lastnosti akusmatskega glasu, ker se zaplete v sliko prav s tem, da se da slišati, preden se da prepoznati: osebe so že pod njegovim učinkom, ne da bi vedele, od kod prihaja, in ne da bi razumele, kaj jim glas govori. »Beseda nima natančnega pomena, če hkrati ne vidimo, kdo jo izreče in kdaj« (Bela Balazs).

Asinhroni zvok pa lahko rabi tudi za groteskne namene, in sicer veliko bolje kot vsakršno pačenje zvoka, ki je po Balazsovem mnenju celo nemogoče: »Ne moremo si izmisliti glasu, ki bi ne mogel zveneti tudi v resnici.« Slika je lahko prikazovanje nečesa, česar ni, medtem ko glas samo je ali pa ga ni oziroma je lahko le »ponavljanje samega sebe«. Medtem ko je potemtakem slika polje iluzij in videzov, bi bil glas 'čista istovetnost', ki ni zmožna prevare in igre z neverjetnim: »Glas sam po sebi ne more biti neverjeten.« Če pa si že ne moremo izmisliti neverjetnega glasu, si prav tako ne moremo zamisliti glasu brez vira: glas je 'sam po sebi', en in isti, kar izključuje, da bi bil drugo od samega sebe, obenem pa ne more biti brez vira. Zato pa je lahko drugo od svojega vira ali glas drugega. Zvočni film te možnosti nikoli ni zanemarjal, uvedel jo je tako rekoč že prvi dan — s *Pevcem jazza*, kjer je s tehniko play backa posodil glas tujemu telesu (oziroma kjer so 'nema' usta simulirala, da je ta glas njihov), ter kasneje dosegal prav grozljive učinke, ko je, denimo, dal slišati glas mrtvega v živem telesu (v Hitchcockovem filmu *Psiho* glas mrtve matere prihaja iz Normanovega telesa). Bela Balazs pa vidi možnost za prevaro in grotesken učinek, ki ga zmore izzvati asinhroni zvok, v tem, da je vir zvoka neadekvaten, tj., da se zvoku ne prilega: v ponazoritev omenja zlasti Disnejeve zvočne risanke, kjer se, denimo, levje rjovenje oglasi iz mišjega grla. Animirani film je pač privilegirano področje irealizma in fantastičnih kombinacij, zato niti ni tako nenavadno, če se živalski zvok pojavi v funkciji glasu, ki 'prekorači mejo, ki jo utemeljuje' (v tem primeru potemtakem prekorači mejo med dvema živalskima vrstama). Vsekakor pa je izid v najboljšem primeru prej komičen kot pa grotesken: groteskno ali kar *unheimlich*, grozljivo, učinkuje le človeški glas, če, denimo, prekorači mejo v samem človeškem rodu, mejo spolne razlike, kar se zgodi v Syberbergovem *Parsifalu*, kjer mladenič in mladenka pojeta z istim glasom.

Ta neadekvatnost zvoka in njegovega vira, neadekvatnost, v kateri vidi Balazs možnost za groteskne učinke v filmu, pa postane pri Siegfriedu Kracauerju že kar definicija asinhronizma: »Asinhronizem zajema primere, kjer je zvok sinhroniziran s slikami, ki niso njegov naravni vir« (*Narava filma*), se pravi primere, kjer se na ekranu ujemajo zvoki in slike, ki se v realnosti ne pojavljajo hkrati. Kracauer predstavi tri temeljne primere: 1) sinhronizacija besed govoreče osebe, ki je ne vidimo, s sliko neke druge osebe ali predmeta v prostoru; 2) skozi okno zaslišimo krik s ceste, ko pa kamera pokaže prometno cesto, ne slišimo njenega hrupa, marveč iščemo vir krika; 3) sinhronizacija slike z glasom pripovedovalca, ki se nikoli ne pokaže na ekranu. Ta 'neadekvatnost' je potemtakem precej drugačna od Balazsove, ki je iskala 'nemogoče', groteskne kombinacije zvoka in njegovega vira, glasu in telesa, vendar nič manj ne potrjuje temeljne možnosti zvočnega filma, da 'sinhronizira' nekaj, kar se v t. i. realnosti ne more ujemati, in da na drugi strani predstavi kot najtežji in komaj možen prav tisti spoj, ki velja za 'realnega'. V tem je nemara simbolna razsežnost filma, ki vnese neskladje tja, kjer je domnevna celota, in ki tam, kjer se govorci domnevno slišijo govoriti, daje slišati, da so govorjeni.

Kracauer namreč lepo pokaže, kako to, kar v realnosti velja za sinhronizem — da nekoga slišimo in vidimo govoriti — v filmu tako rekoč ni možno. Film seveda lahko predstavi tak primer, vendar je bistveno to, da ima pri tem na razpolago več načinov: če sta zvok in slika sinhrona, tedaj lahko nosi »breme pomena« le en ali drug element — in to je »paralelizem«, ali pa si delita različne pomene — in to je »kontrapunkt«. To je temeljna delitev, ki pa se cepi še naprej: če je v primeru paralelizma pomembna le vsebina govornikovih besed, potem »spremlja-joče slike« ne morejo veliko dodati in sploh »niso nujne«, kar pomeni, da je lahko govorec tudi brez slike (kot je to, denimo, v nekaterih filmih Margueritte Durasove); seveda pa je možen tudi obraten primer, kjer slika tako »govorno« izraža govornikove namere (s kretnjami, potezami na obrazu itn.), da so besede le golo ponavljanje tega, kar slike že povedo — tu bi potemtakem besede lahko ostale neslišne, kot so že bile v nemem filmu. Potem imamo »kontrapunkt«, kjer slike niso paralelne z govornikovimi besedami, temveč prikazujejo stvari, o katerih oseba ne govori: kažejo, denimo, govornikov obraz (v velikem planu), da bi osebo razkrile kot licemerca, ki govori nekaj drugega od tega, kar misli. To dvojico paralelizem / kontrapunkt Kracauer prenese iz sinhronizma še v asinhronizem, tako da dobi matrico štirih tipov ali možnih načinov navzočnosti zvoka v filmu; in ta matrica se še podvoji glede na to, ali je poudarek na besedi ali na sliki.

Ob vseh teh načelno enakovrednih uporabah zvoka pa Kracauer vendarle privilegira zgolj eno, ki jo opiše tudi kot »nadvse filmsko«: to je poudarjanje materialnih lastnosti govora namesto vloge pomena. Z materialnimi lastnostmi govora misli Kracauer predvsem na zvočnost, ki jo lahko poudari poseben način izražanja, denimo, tak, kjer »dialog odstopi od svojega konvencionalnega namena sporočanja« in nas sooči s tujimi glasovi, tujimi zato, ker nam potujejo pomen in se kot taki pojavljajo v »relativno čistem stanju«. Besede, čim so »čista zvočnost« oziroma »zvočni fenomeni«, bi imele tedaj v filmu podoben status kot »vizualni fenomeni«, ker učinkujejo s svojimi »fizičnimi lastnostmi« in tako prispevajo novo zrno realnosti (kar še posebej velja za primere »kaotičnih zvokov« in glasov okolja).

V tem zrnu realnosti pa je tudi močan delež mita, mita »prvobitnega zvoka« ali Adamovega krika, ki mu je Dante v *De Vulgari Eloquentia* prisodil, da ni želel ničesar sporočiti, marveč je izražal le Adamovo radost, da se sliši govoriti, da sliši odmevati svoj glas: kajti v človeku je nekaj, pravi Dante, kar ga žene k temu, da se da raje slišati kot razumeti. To adamsko radost opaža Dante tudi pri otroku, ki posnema jezik svoje matere in v njem uživa, ne da bi ga razumel, ter se oglašja zaradi čistega ugodja, da se sliši in se daje slišati. Podobno je interpretirana tudi babilonska zmeda jezikov, ki ni prizadela »čutne« ravni govorice, marveč le njeno »racionalno« raven oziroma njeno komunikacijsko funkcijo: Babilon za Danteja celo predstavlja kraj, kjer je človek po svojem padcu znova postal dovzeten za zvočnost jezika, za njegove različne tonalnosti in akcente, zunaj vsakega »jezikovnega prometa« sporočanja in pomenjenja.

Nekakšno »obnovo« babilonskega mita bi nemara lahko videli tudi v Spielbergovem filmu *Bližnja srečanja tretje vrste*, kjer se vse dogajanje steka k »čarobni gori«, ki je tako razjedena in konicasta, kakor zahteva tradicionalna ikonografija babilonskega stolpa. Vendar je babilonski mit v filmu nekoliko obrnjen: Babilon ni več »kazen božja«, marveč, prav narobe, nekaj, kar si lahko samo želimo — srečanje z Vrhovnim bitjem, ki stopi iz letečega krožnika, in nas razreši lingvistične zmede, ko prisluhne zvokom »univerzalne govorice« brez besed. Zadeva je potemtakem obrnjena: Babilon je na začetku, angelsko zvenenje »čiste zvočnosti«, povezano s figuro Vnebovzvetja, pa na koncu. Film se namreč začne s prizorom puščave Sonora, kjer zavijajo vsi mogoči glasovi in zvoki, in sklene s sekvenco, kjer se kot edina možna oblika komunikacije z zunajzemeljskimi bitji ponuja glasba petih tonov (sol-la-fa-do), glasba kot »čista zvočnost« in obenem kot nekakšna nebuloznost, kjer je pomen napovedan tako, da je prikrit. Vendar je ta »čista zvočnost« tudi govorica, saj je obdarjena vsaj z dvema jezikovnim funkcijama: s konativno in fatično. Konativna funkcija je izražena v vokativu ali imperativu, ki ga ni težko prepoznati v »marsovskih« pettonskih zvokih, ki pozivajo ljudi k »srečanju«; fatična funkcija, ki teži k vzpostavitvi stika, pa seveda deluje v skandiranju petih not, v tej razdražljivi litaniji, ki skuša priklicati neko navzočnost.

Namesto izraza asinhroni zvok je danes pogostejše v rabi izraz *off* zvok ali glas, ki pa ni enostaven nadomestek, saj pojem *off* zajema tudi sliko oziroma to, kar je zunaj nje — prostor zunaj polja. Noelu Burchu (*Praksa filma*) gre zasluga za odkritje »temeljne dialektike« filmske slike, razcepljene na vidni in nevidni del, na to, kar je v njej navzoče, in to, kar je odsotno, kajti vsaka slika je obkrožena s tem, česar v njej ni. V sliki sami je več elementov, ki lahko nakažejo njen nevidni del (to so, denimo, odhodi oseb iz prostora ali vstopi vanj, pogledi proti nekomu ali nečemu, kar je zunaj vidnega polja, itn.), ki je seveda samo realno ali konkretno neviden, medtem ko je imaginarno navzoč, kajti s t. i. figuro proti-kadra lahko postane prostor zunaj polja vsak hip prostor v polju. *Off* zvok bi potemtakem imel podobne lastnosti, kar pomeni, da ni izključno asinhroni zvok, marveč je lahko tudi zvok, ki vpade v sliko oziroma slika razkrije njegov vir. S tega vidika bi *off* glas zajel tudi akusmatski glas, vendar je prav s tem, da je več kot akusmatski glas, hkrati tudi manj: več je tako količinsko (ni »zgolj« glas, temveč je lahko tudi katerikoli drugi zvok) kot po načinu (je lahko tako zunaj kot znotraj slike); manj pa je zato, ker mu prav ta »svobodni« način preprečuje, da bi bil glas, ki pripada edino filmu, kar je akusmatski glas, ki ni niti povsem zunaj slike niti povsem v njej.

Pogosta pojavna oblika *off* glasu je t. i. komentatorski glas ali — kot ga je opisal Krauer — glas pripovedovalca, ki se nikoli ne pojavi na ekranu: se pravi, glas, ki ostaja dosledno zunaj slike in odmeva v prostoru, ki ni homogen prostoru slike — je v drugem prostoru ali, kot bi dejal Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*), v »prostoru Drugega«. V igranem filmu se komentatorski glas redko oglasi, kadar pa se, ga spremljajo potujitveni učinki: v *Carstvu čutov* Nagise Oshime, na primer, se oglasi na koncu filma oziroma v trenutku po najbolj grozljivem dejanju (umoru in kastraciji), da bi še sam učinkoval kot rez, ki dogodek iz sveta filmske fikcije nenadoma naveže na realnost (v obliki časopisne črne kronike), ga torej na neki način defikcionalizira, hkrati pa proizvede humorni učinek, ko prepadlega gledalca v poročevalskem tonu seznanja s Sadino aretacijo.

Komentatorski glas je bolj pogost v dokumentarnem filmu, kjer si prav s tem, da se oglašuje zunaj slike, z nekega drugega kraja, pridobi oblast nad slikami in nad tem, kar zrcalijo (od tod njegova privilegirana raba za politično propagando). Toda o tem drugem kraju, ki je ravno mesto, od koder se izjavlja, *off* glas (oziroma komentatorski glas) prepove sleherni vprašanje: ta kraj, ki je mesto subjekta izjavljanja, ostane nedoločen, zato pa so toliko bolj določne in 'avtoritativne' izjave, ki jih *off* glas izreče. *Off* glas je namreč domnevno vseveden, to je, 'glas-ki-se-zanj-predpostavlja-da-ve'. V tem je, trdi Bonitzer, bistvo njegove moči: »Kajti če glas *ve*, potem *ve* za nekoga, ki ne bo govoril. *Ve* za njega, tj. *obrača se nanj*, pa tudi *namesto njega*« (op. cit.). Ta nekdo je nedvomno gledalec, vendar ne samo on: *off* glas lahko govori tudi namesto določenih oseb v filmu (denimo, zapornikov), ki jih na ta način ne pusti do besede, jim nalaga molk. Funkcija komentatorskega glasu je tedaj lahko tudi v tem, kako nekaj zamolčati.

Domnevna vsevednost *off* glasu pa je tudi ena izmed štirih magičnih moči, ki jih akusmatski glas prejme v filmu: te so še vsevidnost (o tistem, ki ga v kadru ne vidimo, domnevamo, da je najboljše nameščen, da vidi vse, kar se v kadru dogaja), vsepričujočnost (prek telefona ali radia ipd. je lahko glas navzoč na več mestih hkrati) in vsemoč (ta v bistvu izhaja iz vsevednosti in vsevidnosti ter se največkrat omejuje na določene moči, kakršna je, denimo, hipnotično delovanje ali nadziranje z uničevalnimi silami).

Toda vse te moči akusmatskega glasu lahko hipoma izginejo, brž ko se pojavi njihov vir. Michel Chion imenuje to operacijo »*dezakusmatizacija*, ki je nekakšno simbolno dejanje, *utelešenje glasu*«. V tem trenutku postane oglašalo (»akusmeter«, govoreča senca) navaden in beden smrtnik, kar se imenitno pokaže v Flemingovem filmu *Čarovnik iz Oza*, kjer Dorothyjin psiček strga zaveso, izza katere je prihajal čarovnikov glas, glas, ki je 'vse videl in vse vedel'. Izkaže se, da je Veliki čarovnik le smešen možic, ki se je skrival za 'dimno zaveso' in s preprosto napravo ojačal svoj glas, da bi bilo videti in slišati, kot da je enak bogu. A brž, ko je ta glas 'utelešen', zgubi vse magične razsežnosti in postane navaden človeški glas, ki deklici Dorothy plašno pojasni, da je čisto prijazen človek, vendar slab čarovnik.

Dezakusmatizacija pa je lahko tudi nepopolna ali, bolje, dozdevna in lažna — in tedaj akusmatski glas ohrani vse svoje slepilne in skrivnostne moči. 'Utelešenje glasu', zedinjenje glasu in telesa se pokaže za nemogoče — glas ne najde telesa, ki bi ga lokaliziralo, ne najde kraja, kjer bi lahko — kot v svojem grobu — počival. V dveh filmih — v Langovem *Testamentu doktorja Mabuseja* in v Hitchcockovem *Psihu*, ki predstavljata odlikovana momenta 'lažne' dezakusmatizacije — je to tudi glas nepokopanega telesa, bloden, tuj, nečloveški glas, ki se polasča drugega telesa. Oba filma prav z akusmatskim glasom potrjujeta 'temeljno zvezo' filma s smrtjo, zvezo, ki jo tukaj pokaže možnost 'oživljanja mrtvih' s sliko in zvokom; hkrati pa se lotevata oziroma izigrata 'temeljno iluzijo' filma — iluzijo videnja in slišanja, ki jo razpočita z učinkom realnega, ko mitično enotnost telesa in glasu 'razodeneta' kot vselej že zgubljeno in nemogočo: glas in slika se lahko pojavita skupaj le kot ločena.

V *Psihu* nastopi trenutek 'lažne' dezakusmatizacije v prizoru, kjer Norman v *offu* prepričuje mater, naj se začasno skrije v klet, medtem ko stoji kamera na hodniku, se polkrožno zasuče in dvigne ter počaka, da pride Norman z materjo iz sobe in jo odnese navzdol po stopnicah. Nato zatemnitev zbira to kratko vizijo, ki je dala videti le telo brez obraza, da bi v istem trenutku, ko je glasu nakazala telo, telesu zmaknila glas, ki ugasne tako kot slika v zatemnitvi. Vizija je grozljiva, ker je glas — kot da bi zaprhutala perut smrti — telo samo oplazil in ohranil srhljivo dvoumnost, kjer je in ni glas matere oziroma kjer materin glas ima telo in ga nima.

V *Testamentu doktorja Mabuseja* sta kar dva precej sorodna in enako zagonetna trenutka dezakusmatizacije. V prvem Kent in Lily za zaveso, izza katere je prihajal Gospodarjev glas, namesto človeka odkrijeta tehnični dispozitiv — mikrofoni, zvočniki in senco, ki je bila vidna za zaveso; v drugem, tj. v prizoru, kjer vdrejo v pisarno direktorja psihiatrične bolnišnice Bauma, pa prav tako odkrijejo le spretno tehnično napravo, ki sproži ploščo s posnetim Baumovim glasom. V obeh primerih je dezakusmatizacija potemtakem razkritje stroja, toda razkritje, ki nekaj prikriva — namreč vprašanje, kje so in kaj počno tisti, ki so medtem odsotni, ki niso niti za zaveso niti za vrati. To pomeni, da dezakusmatizacija v obeh primerih deluje kot skrivalnica, ki razkritje oglašala (»akusmetra«) preloži za drugič in drugje in hkrati prikriva, da tega 'drugič in drugje' sploh ne bo.

Langov *Testament doktorja Mabuseja* je, kot trdi Chion, film, ki je zbral vse moči akusmatskega glasu oziroma ki je pokazal vse, kar je mogoče narediti z glasom brez telesa. (Pri

tem je treba omeniti, da predstavlja *Testament* zvočno nadaljevanje nemega filma *Mabuse, igralec*: v zvočnem filmu sicer slišimo glas, pripisan Mabuseju, vendar ni nikoli povezan s človeškim telesom, nazadnje pa se celo izkaže, da pripada drugemu. Pravi Mabuse ostane nem vse do svoje smrti. In prav zato, ker živi Mabuse molči, lahko glas, ki izza zavese in brez sleherne telesne opore govori v njegovem imenu, izvaja diabolne moči: nemo telo, glas brez telesa — tako se deli, da bi bolje vladal, grozni Mabuse.)

Katere so potemtakem moči in vse možne vloge akusmatskega glasu v filmu? Oglašalo (»akusmeter«), ta govoreča in delujoča senca, je lahko nekdo, ki se izdaja za nekoga drugega; ali nekdo, ki ne pove, od kod govori; ali glas mrliča, ki govori; to je lahko tudi posnet glas, ki prihaja iz neke naprave; ali pa je glas Bitja-Stroja (npr. glas računalnika v Kubrickovi *Odiseji* 2001). Glas ima potemtakem lahko v filmu razsežnosti, ki so veliko bolj slepilne, grozljive, pollaševalne in zagonetne, kot zmorejemo biti moči slike; in to bi nemara že zadostovalo za skušnjavo 'nove' ali vsaj izzivalne 'definicije' filma, ki bi se glasila — *glej glas*.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

- Bela Balzs, *Filmska kultura*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1966.
 Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, Pariz 1982.
 Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, P. U. F., Pariz, 1972.
 Eisenstein, Podovkin, Aleksandrov, »Statement on the Sound film«, v *Film Form*, Dobson Books, London 1963.
 Siegfried Kracauer, *Priroda filma*, Institut za film, Beograd, 1971.
 Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Editions universitaires, Pariz 1965.
 Denis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Seuil, coll. Le Champ freudien, Pariz 1974.