

Gledanje nemih filmov je najbrž predpogoj, ki je zaznamoval, vsaj do polpretekle dobe, obdobje prvinske *filmske vzgoje* večine filmskih režiserjev, kar jih poznamo, ali še točneje, o katerih smo kadarkoli kaj brali. Naj gre že za spomine na njihovo oblikovno rast, za dojemanje in beleženje tistih veščin, ki se morajo v kar največji meri prištevati med znake spretnosti, ki odločajo o pomembnosti natančnih odtenkov filmske pisave posameznih avtorjev. Le-ta se lahko zrcali v kompletnem rokopisu filmskega ustvarjalca tako izrazito, nazorno, obenem pa tudi novo in zaradi tega intenzivno, da lahko govorimo o odlikah filmskega jezika izbrane dobe, včasih vrste ustvarjalcev iste generacije, celo istega naroda.

Posluh za nemi film

Matjaž

Klopčič

M a t j a ž

[Posluš za nemi film]

Začnimo pri osnovni delitvi filmskih smeri, ki sta ju uveljavila s prvimi posnetki in projekcijo filmskega traku brata Lumièr in skoraj istočasno z njima tudi George Méliès. Razliko med njunimi filmi takoj prepoznamo že v strukturi filmske slike. Brata Lumièr veljata za pionirja-začetnika *dokumentarne smeri*, medtem ko Méliès s svojimi deli odpira *vprišanja naracije, fikcije*. Vedno je snemal prirejene predstave, spretno scenografsko-dramaturške trike, s katerimi je vrsto let prav cvetel, uspešno trgoval in tako tudi uveljavljaval pripovedi in scenske podobe, ki jih je v večini celo sam pripravljaval. Tako se v prvih letih po zgodovinski prvi projekciji "Živih slik" v Indijskem salonu Velike kavarne na Italijanskem bulevarju, v neposredni bližini pariške opere, film pojavlja v dveh smereh, ki se začneta izgubljati šele ob pojavi kratkih, pretežno igranih filmov, katerih izdelavo je prevzemala v hudem konkurenčnem boju Amerika. Zato ločimo v začetku dve smeri: *smer dokumenta*, smer Lumièra, in *smer fikcije*, izmišljenega in pripovednega filma vseh žanrov, ki jih je uveljavil Méliès in obožatil še s filmskimi triki, fantastiko in pravljíčnostjo.

David Wark Griffith uveljavlja s svojim izjemno številnim in raznolikim opusom ogromno novosti, ki jih svet hitro prevzema. V njegovih filmih zaznamo prve večšine *montaže*, ki jo Griffith skoraj v celoti odkriva. Tako uveljavi 1908 leta *flash-back* v filmu *Dollyjine pustolovščine* (*Adventures of Dollie*), v *Osamljeni hiši* (*The Lonely Villa*, 1909) paralelno montažo, v *Ramoni* 1910 ekstremno veliki total, 1911 v filmu *Osamljeni telegrafist* (*The Lonedale Operator*) križno montažo velikih posnetkov, 1912 v *Pokolu* (*The Massacre*) gibanje kamere, hitro montažo, križno montirane posnetke, paralelno montažo, veliki plan ter detajl in leta 1914 v filmu *Dom, dragi dom* (*Home, Sweet Home*) vozeči posnetek.

V prvih dvajsetih letih prevzema našo pozornost evropski nemi film, še posebej film nemških produkcij, ki so s študijem svetlobe in repertoarja temnih motivov predhodniki izjemnega uspeha sovjetskega revolucionarnega filma, ki pa se posveča predvsem študiju montaže.

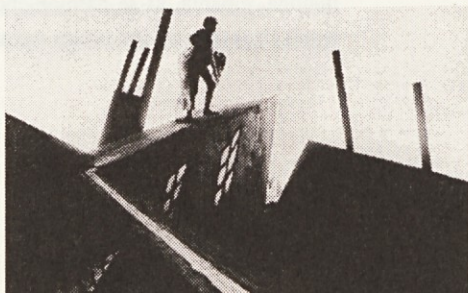
Skušajmo predstaviti v izbrani fotografiji prototip posnetka ekspresionistične filmske struje, ki je še posebej cvetela v Nemčiji zgodnjih dvajsetih let. Na fotografiji Billa Brandta¹, ki jo predstavljam, vidimo v posnetku *Otroka Londona* (1955) nekaj elementov te orientacije. Slika sicer ni neposredno povezana s svojim časom, oblikovno pa je pod močnim vplivom nekdanjega ekspresionizma. Lahko bi se strinjali z izjavo Fellinija, da je vsa filmska umetnost do neke mere polna ekspresionističnih konotacij. Najbolj znan in najvplivnejši film te dobe, predstavnik imanentno nemške oblikovne smeri, je seveda *Kabinet doktorja Caligarija* (Robert Wiene, 1919)²: vsa dekoracija filma je predstavljena s poslikanimi panoji, ki se krivijo v občutku strahu, ki ga vzbuja pojav "norega" primera v nemškem filmu po koncu prve svetovne vojne. Film je spretna metafora Nemčije in odkriva nevarnosti oblasti, ki tiči v rokah posameznika. Fotografija filma nam predstavlja strašljivo temačnost povojnega časa, ki svoje motive izbira med grozljivimi motivi polpretekle dobe in literarne dediščine naroda.

Vzgoja tedanjih cineastov se odkriva v postopnem in sistematičnem – to je zelo važno – opazovanju karakteristik filmov, ki se že zelo zgodaj uveljavljajo s samo dolžino trajanja, dokler ne dosežejo – dokaj hitro – že v zgodnjih dvajsetih letih dolžino celovečernega filma s približno osemnajstimi do dvajsetimi zvitki. Zvitek ne sme presegati slabih tristo metrov: v podobnih dolžinah se filmski trak v tovarnah prodaja in vsako kopijo filma sestavljajo zvitki, ki tvorijo skupaj dolžino celovečerne projekcije. (Zvitek pomeni slabih deset minut projekcije.)

Hitchcock bi rekel: projekcija celovečernega filma sme trajati toliko časa, kolikor zdrav človek zdrži, ne da bi moral na potrebo!

Upoštevanje praktičnih razlogov torej določa dolžino projekcije celovečernih (in kratkih) filmov. Posamezne dolžine filma je sicer uveljavil Griffith med leti 1910 in 1920: vse mogoče metraže filmov, ki jih poznamo danes, izhajajo iz dosežkov tistih let.

V trenutku, ko dolžino posameznega filma merimo s številom zvitkov, s tem uveljavljamo najjasnejšo definicijo izrazov kot so: posnetek, sekvenca, prizori. Prav tako uveljavi pojem "scenografije, rekvizitov" in začenja razlikovati med "nastopajočimi". S "številom nastopajočih" v različnih dekoracijah, tudi v različnih klimatskih pogojih, se v dvajsetih letih finančne zah-



² Robert Wiene,
Kabinet dr. Caligarija
(1919)

teve filmske produkcije najjasneje določajo. Spretnosti montaže kršijo producerske norme v ogorčenju zgodnjih dvajsetih let: "*Plačal sem celega igralca, celega hočem tudi videti, drugače mu bom odtrgal pri honorarju!*". Zakoni montaže, ki jih filmska poetika odkriva, pogrešajo posnetke, ki jasno predstavljajo producentu vse nastopajoče.

[Montaža "kvari" račune producentov,

istočasno pa določa semantiko filmske abecede. Montažni reži določajo slovnico filmskega jezika, nemega in kasneje tudi zvočnega filma. Veščine montažnih rezov v sliki, startov zvočnih elementov in dialoga, nam od zadnjih dvajsetih let, od uveljavitve zvočnega filma naprej predstavljajo elemente, ki jih more človeško oko in uho *zapaziti in oceniti*, oblikovati in sestavljati, kadar govorimo o stilističnih novostih filmske poetike zvočnega, še prej seveda nemega filma. Vse naše vrednotenje razvoja filmskega jezika se od konca dvajsetih let razvija v skladu z *opazovanjem in vrednotenjem, pa tudi spremembami zakonov*, ki sodijo že med aksiome filmskega jezika. Vodilni filmski avtorji tega časa so se razvijali vzporedno z rezultati svojega dela, ki nam služijo še danes kot dokument dosežkov filmskega jezika. Uveljavljajo zakone selekcije, ki z izbranimi posnetki orkestrirajo poljuben prizor filma. Najbrž je bila to doba razcveta filmske umetnosti, ki se je – kljub še vedno nememu filmu – strahovito in sijajno razvijala. Mednje sodijo zakoni o upoštevanju optične osi, prilagajanje potrebam izbranih objektov in delitve v sekvence, ki so velikokrat definirane z upoštevanjem enotnosti časa in kraja.

Toda ni vedno tako: izjeme v upoštevanju teh zakonitosti velikokrat dodajajo občutek plastičnosti, s katerimi opremljamo smeri, kraje in časovne enote dramaturških načrtov bodočih filmov. Da bi se zavedali njihovih vrednosti, jih moramo poznati z vsemi njihovimi odlikami že od zgodnjih dvajsetih let dalje. V veliki meri vrednotijo te odlike stilistično rast mnogih pomembnih filmskih režiserjev, ki jih poznamo. Projekcije filmov vsakoletnega *Tedna nemega filma* v Pordenonu (Italija) omogočajo, da se naše dojemanje razvoja filmske poetike v obdobju nemega filma povsem jasno ocenjuje in v zvezi z njim tudi "razloži", če je ta izraz sploh primeren. Takrat se je filmski jezik oblikoval in pripravljaj na "start zvočne-

ga filma", ki v zadnjih letih drugega desetletja – 1927, 1928 – osvoji vso filmsko produkcijo sveta.]

[Poetika nemega filma]

Poskušam naštetiti nekaj razlik, ki so vodile od usodnega leta prve filmske projekcije (1895) do starta zvočnega filma (1927). Omenil sem že odvisnost celotnega razvoja filmskega jezika od *trajanja* filmov, od dolžine in števila zvrtkov.

Trajanje filma je vedno delovalo vsaj na dveh nivojih, ki sta v mnogem odločala o razvoju filmske poetike. Na prvem mestu je *trajanje filma*, ki ga določa kompletna projekcija gotovega filma. Na drugem mestu pa sodi sem tudi vprašanje *trajanja posameznega posnetka* in *trenutek reza*, ki prvi posnetek nadaljuje z drugim. Tu se lahko oklepamo enega aksiomov, ki jih razvoj filmske poetike sicer v mnogočem krši.

Trajanje posnetka nam predstavlja *iluzijo realnosti*, saj v dogajanje na platnu ne posega noben montažni rez, nikakršen premislek ali odločitev avtorja, ki vendarle z vsakim rezom realnost naše predstave manipulira, kakor želi on ali pa neznana ideološka premisa, ki ji služi. V tej oceni leži osnovni očitek Bazina, ki je zagovarjal teorijo dolgega posnetka, kar je njemu služilo predvsem v razcvetu neorealizma in teoretične ocene povojnih desetletij filmske poetike, ki je podpirala teorijo dolgega posnetka in globinske mizanscene, ki jo je André Bazin še posebej cenil v filmih Williama Wylerja. V primerih montažnih rezov, ki enostavno dopolnjujejo osnovno informacijo *master shota* s posnetki, ki alternativno opisujejo dogajanje scene z obeh glavnih, največkrat nasprotnih smeri, bi bila osnovna informacija povprečnega izdelka sedme umetnosti kaj enostavna in preprosta, zelo lahko umljiva. Tovrstni diktaturi, ki je grozila sedmi umetnosti z enostavno, skoraj industrijsko poetiko prvih del, se je med prvimi uprl Jean Renoir v filmih vrhunskih mojstrov tridesetih let, ko je velik del ključnih novostih filmske poetike oblikoval sam v Evropi, v času, ko Amerika podobne problematike *ni niti slutila*. Dolgi posnetek se lahko nadaljuje s poljubno izbranimi posnetki. Z njim ohranjamo občutek realnosti dogajanja, njenega trajanja, pa tudi njenega verizma. Odnos med enim in drugim posnetkom se lahko veže na kontrast, lahko pa na izbran motiv čustva: dejanja, dialoga, gibanja, ki se harmonično veže na prvi posnetek in se podaljšuje preko navadnega, *montažnega*

reza z drugim, novim posnetkom. Tu odkrivamo vrsto zanimivih možnosti, ki enostavni montažni rez uveljavljajo kot sredstvo montaže, ki deluje v skladu z mnogimi *dramaturškimi odlikami* navadnega reza, ki ga tako dobro poznamo iz nemih filmov.

Najbolj enostavna, pa vendar strašno občutljiva zveza: tu ne gre samo za vprašanje montaže, gre predvsem za imanentno vrednost, ki se lahko zrcali v povezavi obeh posnetkov. Naj bom za trenutek konkretnější: *Nosferatu* (W. F. Murnau, 1922) je izvrsten nemi film jasnih, vizuelno izjemno shrbljivih odlik. Ladja, ki potuje po morju s svojim mrliškim tovorom in bacilom kuge, ki grozi mestu, se gradi iz posnetkov napetih jader in razburkanega morja. Prihod ladje napoveduje dramaturško spretno in paralelno rezani portret Nosferatujevega advokata Knocka, ki se prebuj v mestni ječi in javlja s krikom dragocenih mednapisov: "*Mojster! Mojster je blizu!*". Vsa paralelnost vožnje po morju in klica v ječi se nadaljuje v posnetku pristanišča, v katerega zapljuje ladja s svojim okuženim tovorom. Zapljuje – toda kako sijajno! Fotografije slik, ki najavljajo bližanje "mojstra", se zdaj zaključujejo in vzpenjajo s posnetkom, kjer ladja zareže v morje in prerašča naše dojemanje: ladja pripluje s svojimi razpetimi jadri. Posnetek naše pričakovanje nadgrajuje in mesto, ki ga ogroža izbruh kužne epidemije, enostavno prekriva. Obsoja in zaznamuje. Sijajno izbran "krovni posnetek", ki najavlja bližnjo prihodnost in obsodbo mesta. Izbor posnetkov?!! Mar res samo to? Je v tem vrezu "krovnega" posnetka moč prepoznati "montažo atrakcij", ki jo je Eisenstein tolikokrat, pa še vedno malce nenatančno, napovedoval?

Poglejmo uvodne posnetke filma *Množica* (*The Crowd*, 1928) Kinga Vidorja. V njih dosega Vidor z enostavnimi, istočasno tudi visoko rafiniranimi posnetki predmestja New Yorka, občutje otroštva glavnega junaka: posnetki imajo v svoji kompoziciji zračnost in brezskrbnost pričakovanj mladega Johna, ki najavljajo njegovo bodočnost. Z mednapisom vstopi napoved očetove bolezni. V posnetku, ki izraža slutnjo očetove smrti, ki lahko zasenči njegovo odraščanje, Vidor predstavi sijajno stopnišče, ki je istočasno ogromno, nevarno in neobčutljivo za sanje mladega fanta, ki ga zdaj zdravnik zaustavlja na stopnicah in mu svetuje, da mora biti zdaj tako močan, kot bi želel njegov oče. Nobene jasnejše napovedi, vse je v posnetku, vse v dvigovanju ogromnih stopniščnih ramen,

ki jih bo kasneje vizuelno prepoznaval v anonimnosti ogromne pisarne, kjer se bo zaposlil. Izbor posnetka, morda arhitektura, svetloba? Mar res...?

Odgovor bi se najbrž moral glasiti: *Da! Da! Vse to in še mnogo več!* Polivalentne vrednosti montažnih posnetkov, ki jih nikakor ne morem dovolj poudariti. Mar je v zavesti njihovih vrednosti skrito nekaj tiste podzavestne odlike, ki včasih nastopa v montažnih zvezah, pa tudi v kompletnem občutju za vizuelno selekcijo, ki jo sprejemamo. Lahko bi jim prilepili tudi odliko metafizičnega izbora posnetkov! Le-te lahko odkrivamo že v posnetkih in zaporedju, ki ga uveljavlja nemi film!

Poglejmo *intenzivnost* reportažne fotografije dr. Ericha Solomona³ iz leta 1931: gre za prvega priznanega, izjemnega fotoreporterja, ki je z maloslikovno kamero ohranil odlike svojega časa in jih ujel tako živo in sijajno, da lahko v njegovih posnetkih slutimo odlike, ki jih je v svojih filmih ujel šele mladi neorealizem in včasih tudi Renoir, ki je za tem vedno težil. Naj za trenutek preskočim, izpustim nizanje odlik nemega filma, naj njegovo slikovno odliko predstavim s fotografijo enega največjih mojstrov fotografije, kar jih poznamo: gre za opus Švicarja Wernerja Bischoffa, ki je bil med prvimi ustanovitelji fotoagencije *Magnum*, ki je desetletja vodila natančno katalogiziranje najboljših fotografij svojih članov. Fotografija japonskega templja v snegu predstavlja morda najsijajnejše odlike poetičnega realizma, celo italijanskega neorealizma, tega silovitega upora povojnega sveta slabi vesti svetovnega filma, ki je dobro desetletje ohranjala primat ameriške melodrame z obvladovanjem kinosporeda celega sveta. Glavna lastnost melodrame, kot nam odkrivajo zadnje knjige filmske teorije, je vendar neprepričljivost naključij, ki gradijo dramaturgijo "fatuma" v množici filmov okrog leta 1940. Vsa nevarnost usodnih dogodkov leži v naključju, ki je največkrat povsem nerealno.

Podčrtati hočem notranjo povezanost dragocene občutljivosti fotografov, ki v tem času nastopajo kot fotoreporterji vsakdana, v njihovih posnetkih pa odkrivamo znake civilizacije in kulture. Grenka melanholija brezplodnega truda, ki ga Bischoff ujame v totalu japonske pokrajine, nas spominja na filme francoskega poetičnega realizma, ki najavlja grozljivo neurejenost sveta na pragu nove svetovne vojne.

Filmska poetika nemega filma se v dvajsetih letih, pred nastopom zvoka, strahovito razvija. Seveda gre



za kombinacijo vseh informacij, ki oblikujejo montažni sklop posnetkov za posamezne prizore. Vsem rezultatom montaže je skupno, da v njih odkrivamo sporočilo, ki ga objektivno *ne sestavljajo samo zlepljene podobe* vseh posameznih posnetkov, temveč nastaja *zaradi njunega zaporedja*, zaradi vpliva, odnosa vsote do posameznega posnetka. Definicija montaže se mora gibati blizu te trditve!

In vendar: tu gre za nemi film! Nimamo pomoči izjemnih glasbenih fraz, ne citatov pisane besede, kakršne nam siplje v zvočni zapis veliki Anglež Humphrey Jennings, največji pesnik med angleškimi režiserji, kakor je nekoč zapisal Lindsay Anderson, in njegove *Besede za bitke* (*Words for Battle*, 1941), niti ne poznamo učnih lekcij mladega Davida Leana ali Alfreda Hitchcocka, poznamo pač Marcel Carnéja. Njegove zgodnje lekcije spoznavamo v dokumentarcu *Nogent, eldorado nedelje* (*Nogent, eldorado du dimanche*, 1929). Bergmana po njegovem težavnem prebijanju skozi vrsto začetnih filmov do odlik *Persone* (1966)⁵, ki jo je posnel na pragu sedemdesetih let, ko ga je filmski poklic z lastnim delom oblikoval v veliko večji meri, kot bi lahko slutili v njegovih začetkih.

Podobnih pojmov oziroma mnenj do leta 1960 skoraj ni moč zaznati. Ne smemo pozabiti, da ni bilo veliko pomembnih filmskih kritikov na svetu vse do petdesetih let, ko se "novi val" uveljavlja v *sistematičnem* zbiranju ocen *režijskega* razvoja posameznikov. Morda je ta sistematična študija, s katero se posvečajo študiju sedme umetnosti, glavna odlika "novega vala" v Franciji?

Zato je opazovanje, beleženje in razmišljanje o uporabi montažnih rezov in postopnega pojavljanja mednapisov v nemem filmu potrebno prav oceniti. V zadnjih letih pred nastopom zvočnega filma v Ameriki so jih imenovali "*film art titles*". Odkrival sem jih v nekdanjih projekcijah tridesetih let – morda so najsijajnejši, kar sem jih kdaj videl, v Sternbergovem prvem filmu *Iskalci rešitve* (*Salvation Hunters*, 1925) in v *Množici* (*The Crowd*, King Vidor, 1928). Napovedujejo sluten nastop zvoka, ki po letu 1927 v mnogočem neverjetno obogati poetiko filmskega jezika, obenem pa v pripoved tedaj vse sijajnejšega nemega filma naredi občutno cezuro, ki so jo znali le

redki avtorji spretno izrabiti. Gre enostavno za odločitev: zvok ne sme biti ovira v napredku, zvok mora poetiko filma obogatiti, razširiti. To misel najjasneje beleži zvočni film, ki se takrat velikokrat spreminja v okorno posnete in govorjene, zvočne, dolge scene, včasih pa tudi v sijajne, navdušujoče rešitve, ki kompletno filmsko poetiko povsem osupljivo dograjujejo. Samo: pozor! Ne vedno! Zvok ni *conditio sine qua non*!

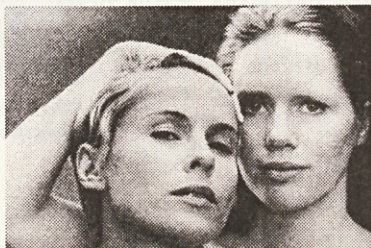
Poglejmo Lubitschevo misel, ki predstavlja začetke zvočnega filma. Tako pravi: "*Z nastopom zvočnega filma so morali producenti prebroditi veliko krizo. Zbrali so največje zvezde nemega filma in jim rekli: 'Zdaj se morate naučiti igrati kakor v gledališču... Ne morete ponavljati bedaste zloge izmišljenih besed. Naučiti se morate svoje besedilo. Igrati morate kakor igralci na odru, celo boljše, kajti kamera vas spremlja in snema. Pred kamero ne morete goljufati.'* Potem so zbrali vse režiserje in jim rekli: '*Ne morete več zjutraj pograbit kamero in snemati, kakor vas je volja – nekaj tu, nekaj tam, in potem vse skupaj zlepti, kakor vam je všeč. Potrebujete scenarij, pripovedovati morate zgodbe, dobro vedeti, kje in kaj morate snemati.'* Pisateljem so rekli: '*Vaši mednaslovi niso več v modi. Naučiti se morate oblikovati prizore, nastopajoče okarakterizirati. Zdaj ste vsi velike zvezde, ugledni režiserji, sijajni pisatelji... Če se ne boste naučili spreminjenih nalog, boste že jutri odpisani.'* In kaj se je zgodilo? *Fred Niblo, veliko ime nemega filma... izginil! Nekateri med našimi najuspešnejšimi oblikovalci mednapisov... izginili! Samo dobro pomnite: med producenti ni bilo nobene zamenjave! Vsi so se prilagodili!*"

[Figure pomagajo montažni pripovedi]

Kulešov, Eisenstein, Gance in Murnau ne prikazujejo dogodkov svojih filmov s pomočjo montaže: samo namigujejo nanje. V tistem času se pojavijo navdušujoče rešitve velikih metafor, katerih najdragocenejša vrsta, ki jo imenujemo "izpust" ali "elipsa", po mnenju prvih teoretikov nemega filma predstavlja figuro, ki omogoča razvoj filmske poetike. Vsaj tako jo je napovedoval Louis Delluc, ki slovi za očeta filmskih klubov. Montaža v resnici predstavlja rojstvo filma, rojstvo nove umetnosti. Popolnoma se loči od animiranih fotografij in z njo konstituira filmska umetnost svoj jezik.

V nemških nemih filmih, posebno še pri Murnauu,

⁵ Ingmar Bergman, *Persone*, 1966



odkrivamo že notranje vrednosti posnetkov, v katerih se nizajo, ožijo in odpirajo različni nivoji, ki perspektivo prizora in odpiranje prizorišča uveljavljajo lepše kot grobi montažni rezi. Notranja dramaturgija izbranih posnetkov ima velikokrat neposrednost fotografij dr. Solomona, ki nas s svojo fotografijo zelo nazorno prepričuje, da je bil prisoten ob izbranem dogodku, da je ujel trenutke življenja, ki morajo vendarle *ločiti* mnoge prirejene prizore in podobe od tistih, neprepričljivih, ki jih včasih kaže tudi nemi film. Veliki mojstri so to najbrž slutili, o tem niso nikdar pisali. Morda so celo skrivali dragocenosti posameznih rešitev, ki so jih sami odkrivali?

Poglejmo primer, ki to misel potrjuje. Če spremljamo ogromne težave, ki so pestile Chaplina med snemanjem filma *Luči velemešta* (*Citylights*, 1932), bomo videli, da ga je malenkosten tresk vrat na taksiju končno navdahnul z razrešitvijo slutnje slepe prodajalke cvetic, ki v loputanju z vrati neznanega dobrotnika sluti bogatega meščana. Dejstvo, da se je Chaplinu povsem jasno zdelo, da pasti melodrame niso povsem nepremagljive, je razreševal s sijajnimi obrazi, ki botrujejo zaključku tega filma. Podobe nasmeha in rok, ki sprejemajo iz rok ozdravljenega dekleta podarjeno cvetico, so tako sijajne in prepričljive, da lahko razumemo, zakaj je imel od vseh svojih filmov to delo najraje.

Posebno razmišljanje bi dovoljeval odlomek, ki ga je iz tega filma Chaplin sam izrezal, čeprav je bil že v celoti zmontiran in ga angleška serija *Neznani Chaplin* (*Unknown Chaplin*, 1982) izvrstno predstavlja. V njem se pokaže mali košček lesa, ki Chaplina za hipec zamoti, da se z njim poigra na rešetkah odtočnega jarka. To je vse!!

Mislim, da je treba to sceno, kratko in morda nepomembno, pravilno oceniti: vsi vidimo iz ogromne množice posnetega materiala, da je Chaplin v največji možni meri iskal trenutno inspiracijo, ki jo je velikokrat lovil z improvizacijami scen, ki jih je morda slutil, pa ne do konca zgradil. Verjetno je v teh prebliskih našel vrsto dragocenih misli, zaradi katerih še danes večino njegovih filmov občudujemo kot vzorno izpeljana dela. Lahko bi trdili, da se v tem – za mnoge povsem nepomembnem odlomku – zasluti že pozornost spontanosti filmov “brez čvrste zgodbe”, ki jo je odkrival šele evropski film petdesetih let. Odtod osupljiva novost izjemno nadarjenega Chaplina, ki ni poznal nobene prave vzgoje. V teh letih se je filmski

avtor najbolj razvijal z lastno produkcijo, ki je uveljavljala njegovo filmsko poetiko. Njegovi filmi so vrhunsko izdelani, premišljeni! Še dandanes v njih lahko občudujemo vrsto izjemnih dosežkov! Naloge? Premiki statistov, prometa? Stroški? Količina traku: na “klapah” filmov vidimo često številke repeticiij, ki se bližajo številkam dvesto, celo tristo... Povsem nerazumno, objestno. Noro!!! Pozor: imel je na razpolago vsa sredstva, ki jih je za te osebne kaprice rabil. Velikokrat je prekinjal snemanja, odšel celo na potovanje okrog sveta in ob svojem odhodu zagotovil honorarje celi ekipi, ki ga je seveda čakala. Najbrž je v podobnem trenutku slutil, da ga je živa, neobgljena misel male, nepomembne “digresije”, ki jo je v pantomimi ujel, zamotila in jo je skušal uvrstiti v sam film. Misel, ki se je je oklenil, mu je narekovala upanje: scena bo zelo neposredna, nadvse sveža! Nikakor ne ujeta v kalup dramaturgije. Zaradi nje bo lahko ta del pomemben: zaživel bo, kar se le redko kdaj zgodi. “*Iz povsem nepripovedne sekvence bom ustvaril del filma, ki bo nadvse živ, zabaven plastičen in nov. Z malim, povsem nevidnim detajlom bom lahko zaključil kompleten začetek filma, ki se bo kasneje poglobil v življenje na ulici.*”

Zgodba o prodajalki cvetja in dobrohotnem potepuhu, bi bila kaj hitro lahko blizu solzavi melodrami in neverjetnosti, tako pa je Chaplinov izjemen okus in izbor posnetkov obrazov Virginie Cherrill in Chaplina samega ustvaril enega dragocenih čudežev nemega filma. Samo koliko truda in dvoma, da je film Chaplin posnel do konca! Neverjetno! Neverjetna je tudi njegova finančna pripravljenost, da krije vse negotovosti svojega scenarija, težave in odsotnosti s snemanja! Kasneje ni bilo kaj takega več dosegljivo nikomur, čeprav poznamo med filmskimi ustvarjalci mnogo oseb podobne objestnosti!

Vprašanje je torej, kaj je dragocenejše: pripoved, ki ji režiser sledi, posnetki, ki dosledno izpisujejo dogajanje, ali prepričljivost okolja, iz katerega se odlučijo prizori, ki imajo vrednost fotoreporterske fotografije maloslikovnih kamer, ki jih najdemo koncem tridesetih let v najuglednejših revijah? Na podobno vprašanje bi moral odgovoriti: življenje je glavni oblikovalec vseh dogodkov, ki nas prevzemajo. *Med predstavo in življenjem, se morate vedno odločiti za življenje!* Vedno je bolj pristno, zato odločitev ne more biti težka!

Naj podčrtam občutek za plastičnost interpunkcije, ki

jo odkrivam v novi verziji *Nosferatuja* (1922) F. W. Murnaua, ki jo predstavlja direktor münchenske kinoteke Enno Patalas. Občutek njene izjemnosti je moč zaslediti v posnetkih črk, ki jih še nisem nikoli videl, morda v *Državljanu Kanu* Orsona Wellesa⁶ iz začetka štiridesetih let. Videl sem mnogo kopij filma, pa vendar nikdar nisem zasledil igre z odpovedjo, ki jo portir Emil Jannings dobi od direkcije. Postarani portir bere svojo odpoved. Murnau predstavlja črke v zasuku z leve na desno: črke, vedno večje, sijajno izpisane na pisarniški list, naznanjajo odpoved mesta portirja Janningsu, ker le še s težavo lahko dviguje kovčke gostov, ki prihajajo in zapuščajo hotel. Vzorna rešitev, režiser nas skuša na nivoju senzibilnosti povsem presenetiti. Izvrstno, izredno, kako nenavadno za čas realizacije (1924)!

Velik korak, ki ga je povzročil filmski jezik z uporabo zvoka, se pravzaprav nadaljuje še danes. Poznamo izjemne ustvarjalce, ki so z zvokom zablesteli, vendar ne moremo trditi, da so dramaturške možnosti zvočnega filma, ki se nenadoma odprejo v zadnjih dvajsetih letih našega stoletja, povsem izkoriščene. Doba "blage klasike" kakor mnogi profesorji arhitekture velikokrat ironično imenujejo melodije našega radija, ta pogosta, blaga klasika je v filmu že nastopila. Prvi in "novi val" sta že oblikovala vrsto novosti, ki jih občudujemo. Pa so res to zadnja odkritja, ki lahko filmsko umetnost še bogatijo?

V nemi film še sodi Dovženko, zavedam pa se svojega kritičnega sprejemanja Eisensteinovih filmov. V marsičem je vrsta njegovih montažnih načel za mene preveč avtomatična, preenostavna. Kakor bi lahko načela matematike in mehaničnih zakonov, kjer celo redosled ni prav nič važen, v mojem gledanju vrsto njegovih mojstrov in povsem razvrednotila. Kar ostaja v njegovi "montaži atrakcij" nadvse živo še danes, so odlomki *izključno nemih filmov*. Seveda: scena na Odeških stopnicah je ena prvih virtuosnih scen svetovnega nemega filma, meni samemu pa je odkrivanje Dovženkovih zgodnjih filmov vtisnilo neizbrisen pečat odlike, ki sem ga najbrž posvetil vsem filmom, ki jih naša povojna oblast ni pravi čas ne priznala, ne predstavila. Odtod veliko navdušenje nad dediščino nemega filma Aleksandra Dovženka, ki pokaže tudi v svojih zvočnih filmih, da njegov razvoj – precej bolj kot filmi Eisensteina – nakazuje razreševanje razvoja

njegove poetike. Mnogo boljše, kot sem lahko sprejemal oblaganje Eisensteinovih zvočnih filmov z glasbo Prokofjeva, ki je kasneje po istih motivih napisal celo nekaj kantat z motivi Eisensteinovih fresk, ki so bile ravno zaradi te glasbe veliko bolj zaprte, predvsem narativne, opremljene s črnobelimi junaki, ki so se porajali v dobi zaslužnjene Rusije in uničevali Nemce in nastopali v skladu s sovjetsko propagando. Zato so njegovi filmi manj presenetljivi in bolj togi, kakor Dovženkov. Spomnim se samo filma *Aerograd* (Dovženko, 1935): vsa zvočna oprema tajge, ki se prebujala pred likvidacijo zajetega špijona, pozna izjemni trenutek, ko se likvidator odloči in izdajalca, obsojenega na ustrelitev, ustavi na jasi v gozdu, kjer ga bo ustrelil. Tišina, veliki posnetki likvidatorja, njegove puške in izdajalca, ki se strese v smrtni grozi in zašepeta: "Mama!" Strel!

Nepozabno, veličastno in zelo človeško. Dovženko je poznal podobne trenutke, našel jih je v izročilu ukrajinskega naroda. Tudi zaradi tega mi je veliko dražji kot Eisenstein, ki smo ga po drugi svetovni vojni pri nas skoraj malikovali.

Sistem, ki je narekoval manipulacijo dogajanja v filmski sceni, je poznal v Ameriki dvajsetih let fazo, ki jo je André Bazin imenoval "nevidno montažo". V filmih Dovženka je ne najdemo, tudi ne v ruskem revolucionarnem filmu. Tam je montaža vedno stopnjevala podatke in jih dramatično nizala.

Preprosta logika "nevidne" montaže tistega časa je napovedovala členjenje dogodka glede na fizično in dramatično logiko scene. Gledalec avtomatično sprejema posnetke kamere, ki členijo logično potekanje dejanja, ki mu sledimo. Ta čas sicer že odkriva troje sistemov montaže, ki jih od tedaj pogosto uporabljamo. Poznamo "paralelno montažo", "skrajšano, hitro montažo", ki vključuje elemente figur, velikokrat skritih v nenavadno rezanih posnetkih filma, in "montažo atrakcij", ki je podobna prejšnji in jo je Eisenstein najbrže prvi tudi opisal. V večji meri upošteva preskoke, pa tudi elipse, ki so kasneje tako sijajno zaživele v ameriških filmih Ernsta Lubitscha.

V Chaplinovi *Parižanki* (*A Woman of Paris*, 1924), ki je bila kasneje nedostopna gledalcem vrsto let, je – tako poročajo – nemški mojster odkril enega najsijajnejših vzorov subtilnega vodenja nastopajočih igralcev. Med njimi je bilo nekaj izvrstnih rešitev uporabe figur, ki so povsem prevzele Lubitscha. Film so odkrili v poznih sedemdesetih letih, ob Chaplinovi



⁶ Orson Welles,
Državljan Kane, 1941

smrti, ko so v njegovem švicarskem domu našli kopijo *Parižanke* in istočasno prepoznali, da je Chaplin negativ Sternbergovega filma *Galeb* (*Seagull*, 1926) v enem svojih nepojasnjenih dejanj, uničil. Žal.

Parižanka pozna v zadnjih metrih prizor, kjer se po naključju sreča s svojim nekdanjim ljubimcem Revelom. Zaradi samomora svojega nekdanjega fanta, slikarja, se poskuša kaznovati in odkupiti za napake, ki so sprožile njegovo prezgodnjo smrt. Posveti se vzgoji osirotelih sirot. Revel, s katerim ostajata skrita za samomor slikarja, se pelje v avtu mimo nje skozi predmestje Pariza in je več ne prepozna. Sklepno neprepoznanje žrtvovanega življenja *Parižanke* steče nemo – kakor naključno srečanje dveh izgubljenih ljudi v svetu. Nobene kazni za Revela! Za tedanje verovanje v vesoljno pravičnost in kaznovanje povzročiteljev človeške nesreče na vseh ravneh je to več kot nenavaden udarec! Film je nastal leta 1924! Lahko si predstavljamo, kako je ogled *Parižanke* zaznamoval Lubitschevo oblikovanje sveta njegovih filmov!

Dandanes v Sloveniji, skoraj sedemdeset let po pojavi *Parižanke* in *Množice*, tudi najenostavnejše elipse nimajo nikakršnega odziva. Naši filmski omiki rešitve, ki so jih avtorji nemih filmov nekoč mimoregre uporabljali, niso več dosegljive. Preveč je razvajena. Navajena je na vesoljne nesreče ameriških junakov, kaj bi potem reagirala na probleme ugleda malega vratarja iz Berlina dvajsetih let. Njegov položaj je *a priori* nepomemben, zakaj bi potem o njem sploh razmišljala? Zgodovinski spomin naših vrlih someščanov je tako prevzet od številnih filmov, pretežno ameriške produkcije, da kaže, da bi rabili posebna blažila za sprejemanje in blagoslove naše lastne produkcije. S tega stališča je bil nemi film seveda izraz visoko omikane družbe, ki pa se ni nikdar obremenjevala z mislijo, da se bodo naši gledalci kdaj tako spremenili, da bi morali voditi ankete o rezultatih njihovih odzivov, kjer bi lestvico popularnosti vodili ne samo za politike, ampak tudi za neuspešnosti slovenskega filma, ki se kaže kot hidra nešteti glav, ki ji je vsaka samostojna misel naše filmske kulture lahko nevarna, saj bi se cepila od splošnega trenda amerikanizacije, ki nas utaplja v *anonimnosti*, ki se je sploh ne zavemo. V donosni anonimnosti... samo česa???

V tej ugotovitvi leži resnica, ki pa se več ne nanaša na sprejemanje nemega filma. Bežna misel me je zape-

ljala, da sem segel v čas, ki sodi že v leta zvočnega filma. Pretresljivo sliko fotografa Seymourja-Chima iz leta 1936 lahko nehote zamenjamo za podobna strašna pričevanja dandanašnjih vojnih razmer v Bosni: izraze človeške groze in nesreč je moč najti, samo kaj od njih pričakujemo!... Mar je akcija posameznika zanimiva samo toliko, kolikor prinaša koristi drugim? Kako že pravi Samuel Fuller o družbi politikov, ki določajo ustvarjalno amplitudo naše filmske misli: "*To je družba, kjer nihče ne govori stvari, v katere verjame!*" Je mar to moč zapisati po prvih letih samostojne in suverene Slovenije?!

Nemi film razgovorov ni poznal, odtod morda rešitve večplastnih pomembnih vrhuncev nemega filma, ki jih poznamo, sprejemamo in spoštujemo!

⁷ David Seymour (Chim):
Letalski napad v Barceloni, 1936

