

Gar nemih filmov je v nekaterih primerih tudi v tem, da so tako »zvočni« in »slišni«, pa čeprav se poleg občasne glasbene spremljave nemalokrat gledajo tudi v popolni tišini. Zgoraj omenjena termina seveda ne merita na glasbeno spremljavo, saj so nemi filmi do nje načeloma dokaj ali povsem indiferentni, posebej če ne gre za originalno napisano glasbo. Preprosto pripomorejo le k ritmu filma in lažji, sprostitveni percepciji gledalca, realno pa ti »zvoki« k dramaturškemu konceptu pripomorejo le malo.

Kar je pri nekaterih nemih filmih fascinantno, je zavednost oziroma namenska nezavednost njihovih junakov do zvočnih pojavov v samem filmu. »Nemi« junaki se do bližnje okolice obnašajo povsem drugače kot junaki zvočnega filma; preprosto se ne zavedajo slišnih pojavov okrog sebe. Pojav postane zanimiv, ko junaki slišne vložke »ignorirajo« do te mere, da postanejo groteskni. V teh primerih pa se naše razmišljanje začne nagibati k domevi, da so se ti mojstri enostavno zavedali te velike »hibe« nemega filma in jo namenoma izrabili, jo pervertirali v lastno korist. In komedija je bila pravi, pravzaprav edini žanr, ki si je takšno zlorabo privilegija lahko nemoteno privoščila.

Za izhodišče sem vzel pred kratkim odkriti Lubitschev film *Ko sem bil mrtev / Kje je moj dragi?* (*Als Ich Tot War* a.k.a. *Wo ist Mein Schatz*, 1916). Ko sem lani v oktobrski številki pisal o *Osamljenih* (*Lonesome*, 1927) Paula Fejosa, se mi je v glavi motala teorija o junakovem postopnem zavedanju zvoka okrog njega, kako glas pravzaprav veliko bolj združuje kot pa pogled, nedvomno prvenstvena sestavina nemega filma; in le kako ne, saj je Fejos film snemal na prelomu iz nemega v zvočno obdobje, torej se je čisto praktično zavedal prednosti zvoka. Na drugi strani je Lubitschev *Ko sem bil mrtev* sijajen primer slišnega »nezavedanja«, saj je nastal leta 1916, se pravi globoko v obdobju nemega filma. In Lubitschev film je stoprocentna komedija, kar pa me še zdaleč ne prepriča o Lubitschevem namernem pretiravanju. Vzemimo najprej konkreten prizor: Ernsta žena zaradi nenehnega popivanja in kvartanja najprej vrže iz stanovanja, vendar se ta znajde, in se javi na oglas za sužabnika v lastnem domu; nadene si lasuljo in kot tak lahko nadzoruje dogajanje okrog še vedno »legalne« žene, ki pa ji njena mati, njegova tašča, že išče novega ženina. Sedaj sledi poglobitveni prizor: V kabinetu Ernstova žena sprejme prvega snubca, Ernst sam pa se

KO SEM BIL MRTEV

ALS ICH TOT WAR

režiser in koscenarist: Ernst Lubitsch

producent: Projections AG Union, Berlin

igralci: Ernst Lubitsch, Louise Schenrich, Helene Voss, Julius Falkenstein

izvirna glasba: Urban Koder

tehnični podatki: 35mm, nemi, toniran, 36 minut

Nemčija, 1916



Ernst (E. Lubitsch), njegova žena in snubec



sprva skriva za zaveso. Ko snubec postane preveč intimen, začne Ernst noreti, stopi iz za zaveso, krili z rokami in preklinja, fizično pa v dogajanje ne sme poseči, ker bi ga žena utegnila razkrinkati. Ernstovo početje je povsem robustno, divjaško in predvsem »glasno«, poteka tako rekoč za hrbtnoma snubca in žene, toda nobenemu od njiju »hrup« ne pritegne pozornosti. Ljubezni? Emocije? Če bi šlo za to, bi človek še razumel, toda žena se za snubca le malo zmeni in ga nazadnje celo nažene. Skratka, gre za zelo kompleksno, a hkrati zabavno pretiravanje v zvokovnem nezavedanju junakov nemega filma. Na tem mestu je treba omeniti še slavnejšo »hibo« in sicer v **Generalu** (*The General*, 1927) Bustra Keatona. Tam v nekem prizoru Johnnie Gray sestopi z vlaka, da bi nabral drv za kurjavo, pa se, vruga, lokomotiva nenadoma sproži in kompletna kompozicija v gromozanskem trušču (ki ga gledalci seveda ne slišimo) zdrvi za njegovim hrbtnom. Efekt, ki si ga je lahko privoščil le nemi film. Verjetno ne gre posebej poudarjati, da sta v obeh filmih, **Ko sem bil mrtev** in **Generalu**, osrednja junaka odigrala režiserja sama, Lubitsch pa je svojemu celo posodil svoje pravo ime; še en dokaz več, da mu zares vejamemo, da gre v gagu za zavestno pretiravanje.

Še beseda ali dve o komunikaciji v nemem filmu, predvsem v filmih Ernsta Lubitscha, katerega retrospektiva zgodnjih, nemih filmov se je v Ljubljani pravkar končala. Posebnost Lubitschevih nemih filmov je prav gotovo odklon od splošnih normativov, češ da tam glavno vlogo igrajo pogledi in sam obraz. Vseskozi govorimo o boginjah, ki da so nas začarale s svojimi obrazi in pogledom; so, so, le v nemih filmih Ernsta Lubitscha ne. Kakšno metodo Lubitsch potemtakem prevzame za komunikacijo? Tistega pravega, čarobnega pogleda nima, glasu tudi ne. Zakaj je Lubitsch svojevrsten mojster? Ker za komunikacijo med junaki ne uporablja privlačnosti, temveč ravno obratno — pregrado oziroma bariero. Spomnite se še enkrat **Osamjenih** Paula Fejosa. Junaka, ljubimca sta stala tako rekoč drug ob drugem, med njima je bil le tanek pano, a se nista našla; umanjkal jima je neposreden pogled. Lubitschevi junaki so med sabo najbolj komunikativni z distance, preko barikad in šele pri njem krlatica »manj, ko te vidim, raje te imam«, dobi pravi pomen. Spet je pripraven njegov film **Ko sem bil mrtev** oziroma kar predhodni prizor s snubcem: Ernst mu z bližine ne more do živega, zato mu ponagaja z daljave. Še pred kosilom njegovo žlico dodobra preluknja in juha mu pri jedi seveda uhaja. Že sama osnovna ideja filma gra-

di na vizualni barieri; Ernst si niti za trenutek ne poskuša pridobiti ponovne naklonjenosti žene s skesanim obrazom, stvari se loti z distance — in z bariero; nadene si lasuljo, ki ga naredi neprepoznavega. Na povsem enak način tudi razkrije svojo identiteto: svojo taščo sicer najprej prezirljivo osvaja in jo celo poljubi na lice, toda še preden z glave potegne lasuljo, si pred obrazom za nekaj trenutkov podrži klobuk. Učinek bi bil povsem isti tudi brez klobuka, a Lubitsch ostaja zvest svojim načelom. Toda prava mala mojstrovina je kljub vsemu sekvenca v **Madame Dubarry** (1919). Jeanne Vaubernier (Pola Negri) zataji svojega ljubimca, študenta in se odpravi na obisk k španskemu veleposlaniku. Ljubimec pa za njo! Treba se je skriti, si poreče Jeanne (kasneje M. Dubarry) in se potuhne za špansko steno; od tam nekaj časa previdno nagaja vsiljivcu, ki pa je nazadnje vendarle ne opazi z direktnim pogledom, temveč mu jo razkrije ogledalo na drugi strani sobe. Gre torej za pravi mali paradoks; da posameznik pri Lubitschu opazi nek drug subjekt, ni dovolj le bariera (v tem primeru ne le fizična, marveč tudi prostor med subjektom in ogledalom), temveč mora pogled opraviti nekajkrat daljšo pot od dejanske oddaljenosti med njima. Nemara najbolj radikalen pa je Lubitsch v **Lutki** (*Die Puppe*, 1919), ko mu ne zadostuje več »realna« mizanscena, marveč da za potrebe filmske naracije postaviti maketo (dobesedno postaviti, saj Lubitscha v prvih kadrih vidimo, kako zлага kocke, postavlja kartonsko mesto, v katerem se bo film dogajal), ki že po definiciji služi neki lažni percepciji. Kot vrhunec svoje — sedaj lahko mirno zapišemo obsesivne — »pregrajene komunikacije« pa ustvari lutko, lažno, hladno, brezemocionalno mašino, ki bo spet služila kot — tokrat resnična — bariera med mladim, očitno impotentnim baronovim naslednikom Lancelotom in štiridesetimi pohotnimi, materialističnimi jungfericami. Lubitscheva pregrada, lesena lutka, tudi tokrat deluje na intimni, emocionalni ravni. Lancelot od obubožanih opatov privoli v poroko z leseno Ossi; v zameno za duševni mir jim bo izplačal baronovo doto, toda v spletu okoliščin leseno lutko, »maketo« (polomijo ji roke), zamenja prava, mesena Ossi, njen model, in Lancelot prvič občuti bližino ženske, ne zavedajoč se, da je »prava«.

SIMON POPEK