

Michel Chion

Oglašalo



M mortlec (M der Mörder), režija Fritz Lang, 1931

1. IZVORNE SKRIVALNICE

Človeško videnje je tako kot filmsko videnje *delno* in *usmerjeno*, poslušanje pa je uperjeno v *vse smeri*. Tistega, kar je za nami, ne vidimo, slišimo pa z vseh strani. Uho se morda prebudi prej kot vsa ostala čutila, saj prične opravljati svojo funkcijo že v fetalnem stadiju, ko človeško bitje ujame *Materin glas*, ki ga bo, ko se bo rodilo, prepoznalo; inverzno prične vid delovati šele po rojstvu, v zameno pa postane vsaj v naši kulturi najbolj strukturirani čut, ki razpolaga z repertoarjem oblik in pojmov, predvsem pa z absolutno nezamenljivim repertoarjem imenovanj, s katerim še zdaleč ne morejo tekmovali ne tip ne voh in niti ne sluh. V okolju se orientiramo predvsem s pomočjo vida, saj sta z njim imenovanje in prepoznavanje oblik tisočkrat natančnejša in občutljivejša kot pri ostalih zaznavah. Sluh je čut, ki je tako subtilen kot arhaičen in večinoma zanemarljiv v limbu neimenovanega: *občutimo, a ne moremo nič reči* (kakorkoli že se sliši presenetljivo, treba je bilo čakati na dvajseto stoletje in na dela Pierra Schaefferja, da bi mogli prisostvovati poskusom imenovanja zvočnih precepcij v njihovi konkretni splošnosti!)¹.

V izkustvu človeškega malčka se mati neprenehno igra skrivnice z njegovim vidnim poljem – bodisi da se pomakne iz njega, bodisi da jo zakrije nek predmet, bodisi da se mu toliko približa, da je ne vidi več. Vendar pa je navzočnost matere, ko je ne vidi več (da jo *vidi*, sicer implicira minimum razdalje in ločitve), zagotovljena z vonjalnim in glasovnim kontinuum in morda tudi z dotikom. Določene igre filma z zunanjostjo polja (skriti osebo, a jo ohraniti navzočno z zvokom) izvršijo nekakšno transpozicijo, redukcijo teh prikazovanj in izginjevanj, o katerih vemo, da so dramatična za otroka. Razrez na kadre in montaža imata v nekem smislu opraviti z materinim prikazovanjem in izginjevanjem, nič manj pa tudi z igrami kot je igra z »motkom« (*Fort! Da!*), ki je nanjo opozoril Freud, Lacan pa je analiziral kot model »iger ponavljanja, s katerimi si subjektivnost obenem blaži (fomente) obvladovanje svoje popolne zapuščenosti in rojevanje simbola.«²

Ko nam osebo, ki je ušla iz kadra, ohranja njen glas, ali bolje, ko film trdovratno vztrajač noče pokazati nekoga, čigar glas slišimo, tedaj lahko kader in zunanost polja (ta dva pojma, ki bi ju nekateri radi še vedno jemali kot iznajdbo komplicirajočih duhov) imenujemo z drugim imenom: igra skrivnic.

2. NITI ZNOTRAJ NITI ZUNAJ

Sicer pa je znano, da je izum zvočnega filma omogočil slišati glas igralcev, da je omogočil pridati glas podobi Garbojeve. Znano je tudi, a o tem se bolj poredko govori, da zvočni film sestoji *tudi* iz tega, da nam pokaže zaprta vrata ali neprosojno zaveso in nam da slišati glas nekoga, ki domnevno stoji za njimi. Ali pa iz tega, da prikaže prazen prostor in da odmevati glasu nekoga, ki je domnevno »tam«, v »hic et nunc« scene, vendar zunaj kadra. To pomeni naseliti z *akuzmatično navzočnostjo* popolnoma prazno podobo ali celo črn ekran – tako pri Ophulsu (*Ugodje*), Wellesu (*Blišč Ambersonovih*) ali Durasovi (*Atlantski človek*).

Akuzmatičen, pravi neki star slovar, »je zvok, ki ga slišimo, ne da bi videli njegov vzrok«. Pierra Schaefferja ne bomo nikoli zadosti pohvalili, da je že v petdesetih letih izkopal to redko besedo, da bi z njo označil neko dandanašnji splošno situacijo poslušanja, sistematično vzpostavljeno z radiom, telefonom in gramofonsko ploščo, ki pa je obstajala že zdavnaj in po pravici pred vsemi temi mediji, a je ni bilo mogoče zaznamovati kot take, kaj šele misliti v njenih učinkih, saj ni bila pripeta z nobenim posebnim izrazom. Obratno pa se mu ni zdelo koristno za njegov namen (šlo je za *konkretno glasbo*), da bi poiskal posebno besedo za neko drugo, navidez trivialno situacijo, ko *vidimo* vir, in se je tako mogel zadovoljiti s tem, da je govoril o »neposrednem« poslušanju. Zaradi dvomnosti tega izraza bomo mi raje govorili o *vizualiziranem poslušanju*.³

Zvočni film je seveda izšel iz vizualiziranega zvoka (zvoka, ki ga često nazivajo »sinhron« ali »in«), a se je prav kmalu poskusil z akuzmatičnim zvokom: ne samo ob glasbi, ampak predvsem ob *glasu*. Pogosto navajajo kot zgled *M. morilec* iz

leta 1930, v katerem se senca morilca otrok profilira na tiralici, ki razpisuje nagrado na njegovo glavo, medtem ko njegov glas zunaj polja govori dekletcu (ki je v tem trenutku tudi zunaj polja, nasprotno kot na znani fotografiji s snemanja): »Lep balon imaš!« Koeksistenca *glasu* in *sence* v tem planu ter uporaba akuzmatičnega glasu z namenom, da bi vznemirjal, sta dovolj zgovorni. Toda prav kmalu se bo glas lahko znebil sence oziroma dvojne ekspozicije in se vsilil kot akuzmatična oseba.

Doumeti je treba, da ni glas tisti, ki bi od ene (vizualizirane) situacije do druge (akuzmatične) situacije spremenil naravo, navzočnost, razdaljo in barvo. Spremeni se samo razmerje med tem, kar vidimo, in tem, kar slišimo. Ko M.-jevega glasu ne vidimo, je ta glas prav toliko navzoč in določen kot v kakem drugem planu, kjer je viden. Prav tako je, izhajajoč samo iz zvoka, nemogoče razločevati med akuzmatičnimi in vizualiziranimi zvoki, kadar poslušamo »zvočni trak« kateregakoli filma, *ne da bi videli sliko*. Jasno razločevanje nam je omogočeno le z gledanjem filma oziroma s spominjanjem njegovih slik, če smo ga že videli. Poslušanje brez slike uniformno »akuzmatizira« vse zvoke, ne da bi se na akuzmatiziranjem »zvočnem traku« (ki s tem resnično postane zvočni trak, totalnost) ohranila najmanjša zaznavna sled njegovega izhodiščnega razmerja do slike.

Če hočemo doumeti zastavek tega razlikovanja, se je poučno vrniti k staremu pomenu besede akuzmatik: po vsem sodeč se je tako imenovala pitagorejska sekta, katere učitelj je govoril svojim adeptom izza tapete, da jih, kot je nekdorekel, ne bi pogled na oddajnik odvrčal od sporočila (enako kot pri televiziji, ko zlahka postanemo nepozorni do govornikovih besed, kadar pričnemo gledati, kako govornik gubanjci obrvi ali se igra z rokami – kar kamere z veseljem detajlirajo).^{*} Na to pravilo »prepovedano videti«, ki iz Učitelja, Boga ali Duha napravi *akuzmatičen glas*, pa seveda naletimo pri številnih ritualih in religijah, še posebej islamski in judovski. Srečamo ga tudi v dispozitivu freudovskega zdravljenja, ki je tak, da analizand ne vidi analitika in da analitik analizanda ne gleda. Slednjič naletimo nanj v filmu, kjer se glas akuzmatičnega Gospodarja, skritega za vrati, za zaveso ali v zunanjosti polja, pojavi sredi številnih velikih filmov: *Testament doktorja Mabuseja* (glas Genija Zla), *Psiho* (glas Matere). *Blišč Ambersonovih* (glas Režiserja).

Ko je akuzmatična navzočnost navzočnost glasu, in predvsem, ko ta glas še ni bil vizualiziran – ko mu še ni mogoče pridati obraza, imamo torej opraviti z bitjem posebne vrste, z neko vrsto govoreče in delujoče sence, ki ji dajemo ime *oglašalo*, to se pravi, akuzmatično bitje.^{**} Oseba, ki vam govori po telefonu in ki je niste še nikoli videli, je oglašalo. Če pa ste jo že videli ali, govoreč o filmu, če jo še vedno slišite, medtem ko je izginila iz polja, kjer je bila vidna – je ta oseba še vedno oglašalo? Brez dvoma, vendar oglašalo druge vrste, namreč vrste že vizualiziranih oglašal. Ob tem bi seveda zlahka pomnoževali neologizme, pri čemer pa bi morali vedno razlikovati vsaj po dva primera glede na to, ali nevidnemu glasu pridamo obraz ali ne.

Definicijo oglašala bomo vseeno raje pustili odprto, da bi preprečili forsirano oblikovanje bolj ali manj šolskih podrazdelkov. Ostali bomo pri nedoločenosti in splošnosti tega pojma. Denimo, da bo govora prej o tem, kar bi se lahko imenovalo *integralno oglašalo*, tj. oglašalo, ki še ni bilo videno, ki pa se utegne v vsakem trenutku pojaviti v polju. Oglašalo, ki je že bilo videno, a je začasno izginilo iz polja, je za nas bolj domače in pomirjajoče, vendar pa z okuženjem v temačnih predelih akuzmatičnega polja, ki obkroža in obdaja vidno polje, lahko pridobi nekatere tistih moči, ki z njimi razpolaga integralno oglašalo. Dokaj domače je tudi ljubko komentatorsko oglašalo, ki se nikoli ne pokaže, a bi nič ne tvegalo, če bi se upodobilo. Za katere moči in za katera tveganja gre pri tem, bomo videli pozneje.

Quid oglašal na radiu in zakulisnih glasov v gledališču ali operi? Mar ne gre le za pompozno vnovično odkritje spikerja oziroma igralca, skritega za kuliso?

Radijsko oglašalo. Opuščen nam bodi truizem, da je radio akuzmatičen po svojem bistvu. Oglašala, ki govorijo po radiu, so oglašala po principu samega medija: če jih ne vidimo, ne tvegamo ničesar, in v tem je bistvena razlika do filmskega

oglašala. Pri radiu ni možen nikak učinek poigravanja s »pokazati«, »delno pokazati« ali »ne pokazati«.

Nasprotno pa je v filmu akuzmatična črna določena kot valjujoča in permanentno dovzetna za to, da jo tisto, kar bomo zagledali, znova problematizira. Celo v takem skrajnem primeru kot je *Njegovo beneško ime v prazni Kalkuti* Marguerite Durasove, kjer se praktično nikdar ne pojavijo na prazni sliki obrazi in telesa oglašal, ki naseljujejo zvočni trak (ki je isti kot v *India Song*), ostaja v principu filma, da bi se ti obrazi in telesa lahko v slehernem trenutku pokazali in dezakuzmatizirali glasove. Nasprotno kot ob radiu je v filmu možno na osnovi videnega ali slišane naprej soditi o tistem, česar ne vidimo, seveda z vselej navzočo možnostjo samoprevare. V filmu imamo kader, katerega robovi so vidni: *vidimo, kje poteka rez* (où ça coupe), s tem pa tudi vidimo, kje se začne prostor zunaj kadra. Na radiu, in v tem je vsa razlika, pa ne vidimo, kod poteka rez.

Gledališko oglašalo. Georges Sadoul v *Zgodovini filma* popuša skušnjava, asimilirati raziskave o »avdiovizualnem kontrapunktu«, ki so se jih lotili v začetku zvočnega filma, »klasičnim zakulisnim šumom gledališča«⁴. Toda zakulisni glas in glas filmskega oglašala se razlikujeta v več odenkih. V gledališču razločno slišimo, da prihaja zakulisni glas z nekoga drugega mesta in ne z odra; glas je realno lokaliziran drugam. Film ne uporablja odra, četudi ga simulira, marveč kader, čigar gledališča so spremenljiva, in v tem kadru se vizualizirani glasovi in akuzmatični glasovi kot taki porazdeljujejo zgolj v gledalčevi glavi, pač po meri tega, kar gledalec vidi. V večini primerov velja (stereo zvok je pač še vedno le izjemoma uporabljen, poleg tega pa ni nujno, da način njegove uporabe občutno spremeni pravilo igre), da zvok zunaj polja prihaja z *istega realnega mesta* kot drugi zvoki, to se pravi, iz istega zvočnika. Obstajajo seveda dvomni primeri kot npr. pri Felliniju, ko ni zmeraj mogoče jasno razločevati, kaj je »zunaj polja« in kaj je »in«. Toda, je mar treba posebej spominjati na to, da je dvomnost le tam, kjer je najprej identiteta?

Daleč smo torej od gledališkega zakulisnega glasu, realno percipiranega kot *odmaknjenega* (en retraite) glede na oder, ki vas, nasprotno od filmskega polja, ne sili k temu, da preskakujete z enega gledališča na drugo, z velikega plana na oddaljeni plan... Filmsko oglašalo je »zunaj polja«, torej, za gledalca, zunaj slike, obenem pa je v *tej sliki*, izza katere prihaja, bodisi realno (klasični film) bodisi imaginarno (televizija, drive in, itn.). Kot da bi se njegov glas klatil po površini, *obenem zunaj in znotraj*, išoč neko mesto, kamor bi se pritrtil. To pa še predvsem, dokler ni pokazano, v katerem telesu normalno prebiva ta glas.

Niti znotraj niti zunaj – taka je, v filmu, usoda oglašala.

3. KAJ MORE OGLAŠALO?

Vse se predstavlja ustrezno temu, ali je oglašalo bilo videno ali ne. Dokler ni bilo videno, se v najbolj nedolžnega akuzmatičnih glasov, kakor hitro se vsaj malo angažira v sliki, polagajo magične moči, najčesče zlonosne, včasih pa tudi pokroviteljske. Da se angažira v sliki, pomeni, da se ne zadovolji s tem, da bi govorilo kot opazovalec, in da je do slike v razmerju *možne inkluizije*, moči in posesti, v razmerju, ki lahko deluje v obeh smereh.

Glas, ki še ni bil viden (npr. Mabusejev glas v *Testamentu* ali Maupassantov v prvih skečih Ophulsovega *Ugodja*), poseduje neko vrsto devištva preprosto zato, ker se telo, ki ga domnevno oddaja, še ni vpisalo v polje videnja. Njegova *dezakuzmatizacija*, to se pravi, pokaz tistega, ki govori, je vedno nekakšno razdevenje, ki oglašalu vzame njegovo moč, povezano z njegovo deviškostjo, in ga znova uvrsti v rang človeških bitij.

Glásu, ki še ni bil viden, je simetrično telo, ki še ni spregovorilo, *mutasta oseba*, ki pa je ne gre pomešati z osebo iz nemega filma. Ti dve simetrični osebi si postanega podobni in se združita v več točkah (gl. poglavje o mutcu). S pričakovanjem epifanije oglašala je tako mogoče suspendirati celo sliko, celo zgodbo, cel film. Zastavek le-teh se zvede na iskanje, ki mora oglašalo privedi na dan. V tem prepoznavamo vzmet filmov kot sta *Mabuse* in *Psiho*, pa tudi številnih

policijskih in SF filmov, v katerih je treba »izključiti« oglašalo, ki je skrita pošast ali Big Boss ali genij zla, poredkeje pa Modrec... Kot že rečeno, oglašalo seveda ne sme biti postavljeno v odmaknjen položaj hvalisavca, komentatorja ali glasu iz laterne magice, pač pa mora vsaj z *eno nogo* stopiti v sliko, v filmski prostor; oblegati mora ta prehodni prostor, ki ni niti notranjost filmske scene niti proscenij – prostor, ki je brez imena, ki pa se film neprestano poigrava z njim. S tem, da je na ekranu, ne da bi tam bilo, s tem, da blodi po površini ekrana, ne da bi vstopilo vanj, je oglašalo faktor neravnotežja, napetosti, povabi nas, da *gremo gledat*, lahko pa nas tudi *povabi k pogubi*. A česa se nam je bati pri oglašalu? In katere so njegove moči?

Zvedemo jih lahko na štiri: biti povsod, vse videti, vse vedeti, vse moči. Z drugimi besedami: povsodnost, vsevidnost, vsevednost, vsemogočnost.

Oglašalo je povsod, njegov glas prihaja iz brezsubstancialnega in neumeščenega telesa in zdi se, da ga ne zaustavi nobena ovira. To povsodnost v filmu često utelešajo mediji kot telefon ali radio, ki omogočijo akuzmatičnim glasovom, da potujejo, da so tu in hkrati tam. Govoreči računalnik Hal naseljuje v 2001 vso vesoljsko ladjo.

Oglašalo vse vidi, njegova beseda je kot od Boga: »Pred njo se ne skriva noben stvar«. Kdor ni v polju, je nameščen tako, da najbolje vidi vse, kar se v polju dogaja; kogar ne vidite, ti isti je najbolje nameščen, da vidi vas – taka je vsaj moč, ki mu jo prisodite. Obrnete se, da bi ga zasačili, pa ga spet imate za hrbtno, itn. To je *panoptična fantazma* obsesionalne ali paranoične vrste, fantazma vida, ki je z njim prostor totalno obvladan. Veliko je filmov, ki se opirajo ob glas, ki vse vidi: naj gre, kot v *Testamentu doktorja Mabuseja* Fritza Langa, za »Vodjo«, čigar pogled prodre skoz neprosojno zaveso (zaveso, ki rabi temu, da prikrije pogled, pravi Barthes); naj gre za računalnik Hal iz 2001, to »bitje glasu«, ki so mu astronomi preprečili, da bi slišal njihov razgovor, a ga je prebral z *njihovih ustnic*; naj gre za klasičen glas pripovedovalca, ki s svojega odmaknjenega mesta vse vidi; ali pa za klasične glasove nevidnih fantomov, vznikujoče povsod, kamor se prenaša dogajanje, in ki jim, tako kot Kruljavemu Vragu, ne ostane nič skrito (Ophulsova *Nežna sovražnica*); in končno, za tiste glasove, ki v thrillerjih prek telefona terorizirajo svoje žrtve na temo »ne vidiš me, jaz te pa vidim«.

Še posebej domiselno uprizori panoptično fantazmo *Megla*, grozljivka Johna Carpenterja. Junakinja (Adrienne Barbeau) dela kot disc-jockey na lokalni radijski postaji, nameščeni v opuščnem svetilniku, od koder dominira nad celim mestom. Druge osebe v filmu jo poznajo kot *neki glas*, ki je edini v takem položaju, da *vidi* stanje, v katerem so se znašle (prek mesta se je razširil zel oblak). V megli so se izgubile vse orientacijske točke, predre jo samo glas na valovih, ki prihaja s svetilnika in materializira njegovo panoptično moč.⁵

Zdi se, da je vsevidno oglašalo pravilo; glas oglašala, ki ne vidi vsega, je izjema in bizarnost: tu srečamo panoptični motiv v inverzni, a eksplicitni obliki. V *Sagi o Anatahanu* Josefa von Sternberga dogajanje poteka na otoku, kamor so se zahtekli japonski vojaki, ki jih slišimo govoriti v njihovem jeziku. Namesto da bi bilo za zahodnega gledalca to dogajanje dubilirano ali podnaslovljeno, mu ga v angleščini *komentira* glas-off samega Sternberga, ki govori »v imenu« skupine junakov, pri čemer pa, nenavadno, uporablja »mi«. Ta »mi« ne pomeni cele skupine, ampak samo večinsko frakcijo, izključeno iz slehernega občejanja z *edino žensko na otoku*. Kajti od trenutka, ko nas slika in spremljajoči sinhroni glas v japonsčini privedeta do vhoda v kolibo, v kateri zagledamo žensko z njenim trenutnim partnerjem, govori pripovedovalčev glas samo še kot glas nekoga, *ki ne vidi*, kaj se dogaja pred našimi očmi in ki lahko samo ugiba (»mi nismo mogli vedeti«). Nasprotno od očesa kamere glas *ni vstopil v kolibo*. To razedinjenje pripovedovalca-oglašala in indiskretnega pogleda kamere je toliko bolj vznemirljivo zategadelj, ker glas, ki pravi, da ne vidi, stoji na mestu, od koder naj bi vse videl, na mestu zunaj polja, tako da je le težko verjeti, da ni navzočen pri dogajanju, ki poteka v polju. Zato raje domnevamo, da je v svoji delni zaslepitvi *neiskren*. Treba je reči, da »mi«, v imenu katerih govori, ne napotuje k nikomur posebej

– nikoli ne moremo v množici vojakov izslediti posebnega individua, ki bi mu lahko naprtli pripoved kot njegovo.

Za večino akuzmatičnih glasov, ki jih slišimo v *India Song* Marguerite Durasove, prav tako velja, da govorijo kot glasovi, ki ne vidijo vsega, in ta ne-videti-vsega, ta ne-vedeti-vsega se najprej nanaša na par, ki ga tvorita vicekonzul in Anne-Marie Stretter, tako kot se je na par v kolibi nanašal Sternbergov »mi«. To pa, skupaj z ostalimi primeri, o katerih bomo še spregovorili, sugerira, da ima *oglašalo z delnim videnjem* nekaj opraviti s primitivno sceno. To, za kar pravi, da ne vidi, je prav tisto, kar tvori par. Zato se Bertolucci jev film *Tragedija smešnega človeka* po pravici vrti okoli perversnega obrata primitivne scene (tu je Oče tisti, ki ne vidi, kaj počne ta skupaj Sin in ... – po naši interpretaciji pač Mati): oče je od sina prejel v dar *doljnogled*, s katerim se zabava v začetku filma, ko se na strehi svoje tovarne gre vsevidca. Gre pa za to, da je Bertolucci podelil temu Očetu, ki ga igra Ugo Tognazzi, enkrat »notranji glas«, o katerem nikoli ne vemo, do kod segata njegov vid in njegova vednost, še posebej glede vsega tistega, kar zadeva njegovega sina, katerega ugrabitev (ta glas) vidi, in vsega tistega, kar se dogaja za njegovim hrbtom, od česar pa (ta glas) nič ne vidi.

Najbolj neprijetno nam pravzaprav ni takrat, ko predpostavljamo, da je vednost oglašala *neomejena*, neomejena v pomenu »brez sleherne meje« – ampak takrat, ko imata njegov vid in njegova vednost meje, o katerih ne vemo ničesar. Ideja boga, ki vse vidi in vse ve (v vseh treh religijah Knjige, judovski, krščanski in islamski, je ta Bog oglašalo), je morda – kot je reklo dekle, o katerem govori Nietzsche – »indecentna«, je pa malone naravna. Veliko bolj moteča je ideja boga, bitja, čigar moči in videnje so delni, njihov doseg pa neznan.

Vsevednost in vsemogočnost oglašala: ko smo omenili oglašalo kot tisto, o čemer se predpostavlja, da je v položaju vsevidnosti, smo povsem samoumevno anticipirali moči, ki iz takega položaja izhajajo. Vse videti implicira v logiki magijske misli, v kateri smo ujeti, vse vedeti, pri čemer je vednost asimilirana v videnju-v-notranjost, manj pa tudi v vsemogočnosti ali vsaj v posedovanju *določenih moči*, katerih narava in obseg variirata (neranljivost, poveljevanje destruktivnim silam, hipnotično delovanje itn.).

Zakaj naj bi glas imel vse te moči? Morebiti zato, ker nas ta *glas brez mesta*, kar je bolj ali manj glas oglašala, vrača k arhaičnemu, izvirnemu stadiju prvih mesecev življenja ali celo izpred samega rojstva, ko je glas bil vse in povsod (vendar pa ni treba pozabiti, da obstoji »povsod« – samo retrospektivno; ta koncept nastopi le za tistega, ki se ne nahaja več v nerazlikovanem vse-povsod izvora).

Zvočni film torej ni samo scena, poseljena z gorečimi simulakri kot v romanu Bioyja Casaresa *Morelova iznajdba*, pač pa je tudi prostor zunaj kadra, ki ga lahko obljudio akuzmatični glasovi, utemeljujoči in določujoči glasovi; glasovi, ki poveljujejo sliki, jo preplavljajo in izsesavajo; glasovi, ki s svojo vsemogočnostjo često vodijo akcijo, jo priključijo, pripravijo, včasih pa tudi pogubijo na ločitveni črti med kopnim in morjem.*** Zvočni film seveda ne izumi oglašala v pravem pomenu besede, kajti veliko, izvirno oglašalo je Jahve, še prej in za vsakogar izmed nas pa Mati. Film izumi neko polje delovanja oglašala, ki ga slednjemu še ni mogel dodeliti noben dramski izraz, in sicer v trenutku, ko je z nastopom zvočnega filma film *na milost in nemilost izročen glasu*.

4. DEZAKUZMATIZACIJA

Takšne so moči oglašala. Kajpada zadostuje že, da se pokaže, da oseba, ki govori, vpiše svoje telo v kader, da bi prišla ob svojo moč, vsevednost in seveda povsodnost. Temu bi lahko rekli *dezakuzmatizacija*, kar je neke vrste simbolno dejanje, *utelesitev glasu*, ki poveže oglašalo z usodo smrtnikov, s tem ko mu fiksira mesto in veli: »Tu imaš zdaj svoje telo, ostal boš tu in nikjer drugje« na enak način kot rituali pokopavanja s svojim pozivom duši mrtveca: »Zdaj ne smeš več bloditi naokoli, tu imaš svoj grob«.

Le koliko je filmov, fantastičnih ali policijskih, kjer ne vidimo, kako postane oglašalo tako kot vsak drug, kadar je njegov glas assigniran nekemu posamičnemu, vidnemu in obmeje-

nemu telesu? Največkrat postane vsaj ranljivo in človeško, če že ne nenapadljivo. Ko se skrili »Big Boss« pojavi na sliki, se nasploj pojavi takrat, ko ga bodo ujeli ali potolkli »kot kateregakoli imbecila« (dixit Pascal Bonitzer, ko je navedel zgled iz Aldrichovega filma *Kiss Me Deadly*).⁶

Dezakuzmatizacija, razkritje podobe in hkrati mesta, človeškega in smrtnega telesa, ki je glasu assignirano kot njegovo bodoče prebivališče, v nekaterih pogledih močno spominja na *strip-tease*. Dezakuzmatizacija se ne proizvede nujno v enem mahu, lahko je progresivna: tako kot žensko spolovilo obstaja kot poslednja točka, ki jo je moč razkriti s slačenjem (točka, ko ni več možno zanikanje odsotnosti penisa), tako obstaja tudi poslednja točka dezakuzmatizacije, in sicer *usta*, iz katerih prihaja glas. V tem smislu imamo lahko pol oglašala ali, inverzno, delne dezakuzmatizacije, ko pri osebi, ki govori, še ne vidimo ust, pač pa roke, hrbet, stopala, tilnik itn. Imamo lahko tudi četrt oglašala, če je glava osebe obrnjena proti nam, vendar zastrta! V kolikor obraz in usta niso popolnoma razkrita, v kolikor gledalčevo oko ni »verificiralo« koincidence med glasom in usti (verifikacija, ki je sicer aproksimativna in tolerantna), ostaja dezakuzmatizacija nepopolna, glas pa ohranja auro neranljivosti in magične moči ... V *Čarovniku iz Oza* Victorja Fleminga, z Judy Garland, imamo ljubko sceno velike demonstrativne vrednosti.

»Vélíki Oz« je ime, ki si ga nadene Čarovnik iz pravljice Francka Bauma; ta Čarovnik z donečim glasom se zadržuje v nekakšnem templju, skrit za zavesami, režečimi maskami in oblaki dima. Njegov doneč glas govori kot glas, ki vse vidi in vse ve, saj lahko Doroteji in njenim prijateljem pove, po kaj so prišli, še preden utegnejo odpreti usta. Ko pa se po opravljeni nalogi vrnejo nazaj in zahtevajo, kar jim je bilo obljubljeno, Oz noče izpolniti obljube in odlašja; priče smo ogorčeni Doroteji, ko se njen psiček Toto zapodi za glasom, strga zaveso, za katerim se skriva, in razgali čisto navadnega individua z mikrofonom in naivno izdelanim aparatom za ojačitev glasu in izdelovanje dima. Vélíki Oz ni nič drugega kot možiček, ki se zabava s tem, da se skriva in si nadene grmeč glas, da bi se izenačil z bogom. V trenutku, ko je ta glas »utelešen« (»mise-en-corps«), lahko slišimo, kako zgubi svoje gigantske razsežnosti in se spremeni v tenak glasek, a obenem in slednjič tudi v človeški glas. »Mislim, da ste zelo slab človek«, mu reče Doroteja. – »Ah, ne,« plaho odvrne ex-čarodej, »jaz sem zelo dober človek, vendar zelo slab čarodej.« Dezakuzmatizacija zaznamuje prag Dorotejine iniciacije, trenutek, ko jo popade žalovanje za očetovsko vsemogočnostjo in ko odkrije smrtnega in zmotljivega Očeta.

Opombe

¹ S tem v zvezi glej Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

² V *Écrits*, str. 318.

³ Izraza kot »zunanost polja« ali »off«, ki sta v Franciji pogosto v rabi, sta preveč dvomna, njun smisel pa premalo opredeljen; poleg tega je bila to naša preferenca, če smo privzeli izraz iz akuzmatike.

⁴ To je kajpada nepreciznost: akuzmatik se je imenoval adept te sekte (prim. *Grand Larousse*, ki je Schaefferjev vir) – Op. prev.

⁵ V originalu: *acousmètre*. Pomen, ki ga Chion daje tej besedi (ker ga ne vidimo, mu praviloma ne moremo določiti spola) terja, da ga prevedemo v srednjem spolu. Poleg tega je *acousmètre* vzporednica Lacanovemu *parlêtre* (»govorilo«). Vendar pa je pri *acousmètre* poudarek bolj na tem, da je vsa njegova »bit-za-druge« v tem, da, nevidno, emitira glasove, »se oglašajo«. – Ustreznejši prevod bi morebiti bil *glasilo* (analogno *zvočilu*), če bi ta beseda ne bila že zasedena z nečem, kar se tako imenuje le zaradi fonocentrične tradicije. Vseeno pa ima prevod, za katerega smo se odločili, določne prednosti, ki jih ne gre spregledati: medtem ko *glasilo* prejkone sugerira, da gre za predmet, nakazuje oglašalo, s tem da »se oglašajo«, pripadnost freudovskemu polju: kar »se oglašajo«, vzbujajo nelagodje in nemir, je nadležno, subjekt se ga skuša znebiti tako ali drugače. Tako se npr. za vest in za občutek krivde reče, da »se oglašata«. Prednost pred *glasilom* je tudi ta, da je emisija glasila prejkone neprekinjena, medtem ko je emisija oglašala periodična: alternacijo glasu in tišine imenitno ponazarja skovikanje, in za sovo, ki je prvovrsten *acousmètre* za otroka, ki je ne pozna ali je ni vajen, se tudi reče, da se oglašajo. – Op. prev.

⁶ V *Historie du Cinéma*, Flammarion, str. 234.

⁷ O tem filmu gl. tudi zadnje poglavje drugega dela, *Povabilo k pogubi*.

⁸ O ločitveni črti med kopnim in morjem kot »preferenčnemu« mestu delovanja oglašala (Sirene itn.) razpravlja Chion v 8. poglavju, *Povabilo k pogubi*. – Op. Prev.

⁹ V *Le regard et la voix*, str. 32.