

ORSON WELLES

speaking

Najprej pomislimo na Orsona Wellesa pri njegovih šestih letih, ko si je kot otrok — tako nam govori njegova biografija — zgradil majhno lutkovno gledališče. Z lutkami, ki so bile veliko manjše od njega in v primeri s katerimi je bila njegova postava enaka Bogu, velikanu. Kaj so mu igrate? Shakespearja, pravijo. In brez dvoma je, kot vsi otroci, govoril različne vloge, pripisoval svoj glas tako Jagu kot Othellu, Hamletu ali Ofeliji.

Ni bil edini otrok, ki je posojal svoj glas punčkam, lutkam, likom iz stripov in drugim iluzijam. Toda koliko jih, ko odrastejo, nadaljuje to igro? Prav to je počel on, ko je s svojim glasom sinhroniziral več epizodnih oseb **Procesa** ali **Gospoda Arkadina** in celo replike junakinje v svojem televizijskem filmu **Vodnjak mladosti**. Ob tem ko je, seveda, sinhroniziral še svoje lastne vloge. Očetovstvo teh idej je nesebično pripisal Sachi Guitryju, toda privzel jih je lahko le zato, ker so mu že pripadale, kot vsem otrokom.

In zdaj se vprašajmo, ali s tem, da to igro igramo zares, da zastavljamo vprašanja in nanje odgovorjamo, privzemajoč razloge enih in drugih, ne tvegamo nečesa. To se lahko slabo konča za tistega, ki prižene igro do skrajnosti in ki misli, da lahko sam izusti ustanovni Govor Zakona, pred katerim se zagovarja. Spomnimo se osebe Bannisterja v **Dami iz Sanghaja**, ki se dela, kot bi se zagovarjal pred sodiščem, ki si kot odvetnik zastavlja vprašanja, na katere kot obtoženi odgovarja. To sicer spravlja v smeh občinstvo v dvorani, a ni brez zveze z načinom, na katerega ta odvetnik umre: ubit iz pištole svoje žene, katere podoba se v ogledalih meša z njegovo; s kroglo, ki bi jo prav tako lahko izstrelil on sam.

Spomnimo se še nekega drugega pravosodnega incidenta, v **Procesu**, kjer se Joseph K. nenadoma pojavi v dvorani, polni občinstva, se povzpne na oder in se, ne da bi sodnikom dovolil izreči eno samo besedo, prične zapletati z vprašanji in odgovori, še preden so ga sploh javno obtožili (to so sicer že storili zasebno, kar pa ni ista stvar). Ta isti Joseph K. bo trdovratno zavračal usluge nekega drugega glasu, glasu Zakona, glasu strašnega odvetnika Hastlerja, ki ga igra Orson Welles. A tudi to mu ne bo prineslo sreče. Zaslužil bi, da zanj uporabimo besede, ki jih Leni, odvetnikova tajnica, izreče ubogemu obtožencu Blochu: „You talk too much“ — Preveč govoriš, še posebej, če nameravaš igrati hkrati glas, ki odgovarja za Zakon, in glas tistega, ki odgovarja pred Zakonom; še posebej, če ne pustiš, da se drug do drugega uglasita.

Pri Wellesu tako srečamo patetični motiv govora, ki je umanjkal Drugemu, in katerega prazno mesto naj bi zapolnili z lastnim glasom.

II.

Vrnimo se k sliki Orsona Wellesa otroka, ki posoja svoj glas majhnim, negibnim igralcem in tako z enim samim glasovnim

organom, z enimi samimi usti — svojimi — usmerja glasove različnih oseb. Resnično je glas tisti, ki jim daje življenje in ki se mu vrača kot glas drugih, razpršen v razlomljenem ogledalu predstave, ki si jo izvaja. Dispozitiv, ki je blizu otrokom, in ki implicira nek izključen člen, se pravi, del duha in telesa, ki ostaja zunaj, zato da bi premikal osebe, in ki bo vedno izključen iz predstave, saj jo ravno organizira.

Zato v **Snemanju Othella** ne moremo več videti Orsona Wellesa, kako sedi, masiven in zgovoren, pred majhnim ekranom svoje montažne mize in kako se pogovorja z igralci svojega majhnega teatra, ne da bi pomislili na tega Zeusa lutk.

Ta Zeus se ne skriva za sceno, kot lutkar, ki izvaja predstavo za občinstvo, temveč je pred njo, kot otroci, kadar prirejajo razgovore med lutkami, ki so na njihovih kolenih in katerih edini gledalci so.

Otrokova igra si v prostoru realnega miselnosti projicira imaginarni prostor, proporcionalen likom, ki jih oživlja. Dokler otrok vztraja v igri, je ujetnik tega prostora, ki obstaja le v projekciji, ki si jo je ustvaril pred očmi, in z osebami, v katere je s svojim lastnim glasom vdihnil edino resnično življenje, ki ga te kreature imajo. Predstavljamo si, da obstaja Orson Welles, ki ustvarja filme, kot da bi bil ta paraliziran bog pred sceno, zvezan za kamere, na tem natančno določenem mestu, postavljenem zunaj polja, od koder ga v **Blišču Ambersonovih** slišimo nositi zgodbo. Na tem istem mestu, od koder na koncu filma navaja seznam sodelavcev in ga konča s svojim imenom: „My name is Orson Welles.“ In nihče se ne vpraša, zakaj Orson Welles ne vstane in se ne pokaže pred kamere; zakaj namesto tega v praznem in bellem polju pokaže le mikrofona, najprej v velikem planu — kot da bi bil hkrati pred očesom kamere in pred usti „off“ pripovedovalca (subjektivni plan, ki povzema ves projekt slavnega filma Roberta Montgomeryja **Gospa v jezeru**) — nato pa se mikrofona oddalji, se zmanjša, izgine iz podob, zapuščajoč nevidna usta, katerih mesto je določil in katerih glas je prenesel in ojačal.

Če se Orson Welles ne more pokazati, je to zato, ker je paraliziran na tem mestu, od koder z močjo Besede vzdržuje nestabilen in nestalen prostor scene, in s tem izključen iz nje, čeprav je on omogočil njen obstoj.

Ne preseneča nas, da Orson Welles iz zunanosti polja, pripovedovalec in režiser, vedno skrbno bdi nad tem, da je Orson Welles igralec, ki nastopa pred kamero, *maskiran*, da bi ne imel istih potez kot on, da bi ne bil njegov dvojnik ali odsev (toda ne prezirimo tega, da obstaja tudi zgodba o nosu, o ponarejenem nosu). Ali ni potrebno o Wellesu najprej ponoviti tole pozabljeno banalnost: da je edini veliki cineast, ki je igral v vseh svojih filmih? Vseh, vključno z **Bliščem Ambersonovih**, saj nam, čeprav je zunaj polja, mikrofona v podobni določa mesto, od koder govori.

Če tovrsten način delanja filmov pogosto navdihuje besede, kot so demiurg, Zeus, megalomanija, mojstrstvo, potem se mo-

ramo spomniti, da gre za demiurga, kakršen je vsak otrok, ki skuša obvladati svoje lastno otroško stanje s prezgodnjo zrelostjo, ki mu je pripisana. Prezgodnja govorna dozorelost Orsona Wellesa (ki je bila predmet zdravniških opazovanj) je le še poudarila prezgodnjo zrelost, ki je usoda slehernega človeškega otroka, saj mu da najprej govor, šele nato pa obvladovanje telesa, njegovih premikov in dejanj nad stvarmi.

III.

Nekateri gnostični miti pripovedujejo, da se je tedaj, ko je Demiurg izustil govor, s katerim je ustvaril svet, njegov smisel povzdignil v nebo, zvok pa je padel na tla. Ni stvaritve z govorom brez zgube in brez padca. Tako kot v prvi sekvenci **Državljana Kanea**; moška usta v zelo velikem planu pustijo past izgovorjeno besedo . . . *Rosebud* ali karkoli že, važno je, da je izrečena; in takoj za tem roka izpusti stekleno kroglo, ki pade in se razbije.

Ta drobna kozmogonična interpretacija se nam je ponudila že, ko smo v kinu Forum v Les Halles prisostvovali srečanju s samim Orsonom Wellesom. Da bi se opravičil, ker noče govoriti o svojih projektih, je izrekel naslednje besede: „Something is lost every time you open your mouth“ (vsakič, ko odprete usta, je nekaj izgubljeno). Te besede, padle iz ust avtorja **Državljana Kanea**, niso naletele na gluha ušesa. Res je, da slišimo predvsem tisto, kar želimo slišati; toda potem želimo slišati, da je Rosebud izvorni označevalec, padec, zguba, povezana s prvo izreko, nosilko življenja in smisla . . .

Ob tem, izrečenem Rosebudu pripomnimo, da ni v filmu pokazan nihče, ki bi bil tam, da bi ga prestregel iz ust umirajočega, pa ga vendar vsi poznajo. Enako je z *napisanim* Rosebudom na saneh, ki je tam le in edino za gledalca. Pravzaprav se napisana beseda pojavi le zato, da je zažgana in da izgine v črnem dimu.

To ni: „*Verba volant, et scripta manent*“, temveč: govor povzroči padec nečesa, in napisano izgine v dimu.

„Ne verjamem, da ena beseda lahko razloži človekovo življenje“, pravi na koncu novinar namesto morale zgodbe. Privlačno je skriti Rosebud na nič drugega kot na prazen objekt, katalizator želje, slavni hitcockovski MacGuffin. Toda bistveno je, da je to najprej *izgovorjena beseda*, spremljana s padcem, in nato *napisana beseda*, ki se razkroji. Potem je vprašanje, ali je označevalec Rosebud steklena krogla, pred katero je izrečen ali sani, na katerih je zapisan, ali otroštvo, s katerim je povezan, le še vprašanje, ki ostaja oslovski most lingvistike in psihoanalize.

V mitološkem in kozmogoničnem začetku **Državljana Kanea** je Rosebud neke vrste posmeh stvariteljske besede, s katero se je hotel samooploditi tisti, ki mu je le-ta manjkala, da bi utrdil moč *napisanega*, veljavnost ustanovnega govora. Še enkrat torej: prisvojiti si Govor drugega.¹

IV.

Vrnitev k mikrofona, ki izginja v zadnji prazni sliki **Blišča Ambersonovih**, nas neizogibno napoti k radijskim letom Orsona

Wellesa. Vemo, da sta mikrofoni in njegova senca objekt-tabu v polju kinematografske fikcije, razen kadar le-ta „upravičuje“ njuno prisotnost (glasbeni filmi; zgodbe, ki se dogajajo v okolju medijev).

V **Dami iz Sanghaja** šarmantni pevec, „crooner“ v stilu Binga Crosbyja, šepeta iz zvočnika juke-boxa v ozadju pogovora, ki ga imajo osebe o skrivnosti oblasti. „Oblast, to je trik“, pravi eden od njih. „Poslušaj tega tipa, ki poje. Njegov trik je mikrofoni.“

Na koncu **Dotika zla** se strašni Quinlan pusti izdati svojemu zvestemu prijatelju, patetičnemu Menziesu, ki za to uporabi trik, mikrofoni. Menzies pristane, da bo v korist neoporečnega policaja Vargasa (ki bo lovil in snemal pogovor z razdalje) vzel s sabo mikro-oddajnik in snemal izzvana Quinlanova priznanja. V tem slavnem prizoru gre za *bližino* (Menzies se mora „približati“ Quinlanu, da bi ujel njegove besede za Vargasov namen) in gre za *trik*. Menzies se preobrazi v nosilca mikrofona, v ojačevalec — da bi izdal. In Quinlan nekaj slutiti čuti, da Menzies nekaj „nosi“, toda ne ve, kaj; krepotno auro morda? Šele kasneje vse razume in na prijatelju odkrije prisotnost instrumenta, trika, opore, dodatka, mikrofona.

Ta mikrofoni je v bistvu dostojen nadaljevalec serije trikov, objektov, lažnih indicov, ki jih Quinlan podtika tistim, ki jih preganja, da bi jih potem ujel. Od tod njegov *acte mangué*, spodrsljaj, ko sam pri svoji žrtvi pozabi pravi indic, objekt, ki je njegov dodatek, njegova bergla: svojo palico.

V čem je, v odnosu do glasu, trik mikrofona? V tem, da glasu, ki govori blizu, omogoči potovati daleč, da mu podeli uzurpirano oblast bližine, intenzivnosti. Natančneje, Welles se vselej — ko se sinhronizira ali ko sinhronizira druge osebe — zateka k uporabi mikrofona, da bi govoril *zelo blizu*, medtem ko morajo drugi napenjati glas, da bi se jih slišalo. Njegov glas je favoriziran: brez napora je lahko prav nenormalno navzoč in telesen.

Stabilen, trden glas v odnosu z razburjenimi, nestabilnimi, stremečimi glasovi — to je, s stališča glasov, najpogostejša dramska figura v Wellesovih dialogih. To je odnos oblasti, ustvarjen z večino trika (na primer na začetku **Procesa** dialog med Josephom K., ki je ves razburjen, in policajem, ki mu naznani obtožbo in čigar glas je zelo verjetno prav Wellesov).

Kdor je slišal Wellesa govoriti v javnosti, dobro ve, da ima v resnici močan in daleč segajoč glas. Torej? Torej bomo rekli, da mikrofoni — pokazan ali le nakazan — v Wellesovih filmih ne predstavlja le tehnične ojačevalca, proteze, temveč označuje tisto, kar je v glasu izvorno prisvojitve oblasti.

V.

Sledeč žici, ki pričanja z mikrofonom, prdemo do drugega skritega objekta filma, do zvočnika.

Skriti zvočnik, to je tisto, pred kar je zvočni film postavil ekran (če za zabavo obrnemo klasične termine, ki nočejo zvočnik postaviti za projekcijo). Stopite za ekran in vi-

deli boste zvočnik, ki usmerja vse zvoke filma, vse njegove glasove, kot usta Zeusa lutk usmerjajo vse glasove predstav.

Na prav vztrajen in dramatičen način je mogoče videti zvočnik v dogajanju filmov, kot sta **Arkadin** in **Dotik zla**, pa tudi v drugih.

Spomnimo najprej, da je bil radio, ki ga je Orson Welles veliko uporabljal (vse njegovo filmsko delo je zaznamovano z njim) monofoničen, kot je še vedno — pa ne bo več dolgo — večina filmskega zvoča: en sam zvočnik, od koder vse izhaja, in ki se ne giblje. Zvok se lahko razvija le v eni slišni razsežnosti, globini, toda ne v širino in ne v višino.

V kinu pa se vseeno zdi, da se glasovi gibljejo gor in dol, na desno in na levo, glede na njihovo ujemanje z osebami in premiki, ki jih vidimo. Oseba zapušča vidno polje s koraki proti levi: zdi se, da jo glas spremlja in da se tudi sam pomika v levo. V resnici se ni premaknil niti za las, kar postane očitno, če v tem trenutku zapremo oči. Oko je tisto, ki ustvarja videz gibanja glasov.

Nekateri gledalci prvih zvočnih filmov, ki še niso vstopili v to igro mentalnega premikanja glasov v povezavi z videnim, so ostali občutljivi za to neujemanje med gibanjem telesa in vertikalno ter lateralno imobilnostjo glasov.

Lahko bi torej rekli, da je filmsko delo Orsona Wellesa morda eno redkih, ki ne pozablja te centralne imobilnosti glasu, na kateri gradi svoje večno gibanje, kot da bi ravnalo tako, da bi radijski oddaji „dodalo“ sliko. Ko Orson Welles tistim, ki ga želijo slišati, pravi, da je njegov film zgrajen na govoru, ga mi slišimo na zelo materialističen način: gibljive podobe pred negibnimi zvoki. Kot da bi se vrvenje teles, vrtnčenje prostorov, bežanje linij gradilo na tej centralni nepremični točki, od koder slišimo glasove.² Zgodi se celo, da na ekranu vidna oddajna točka sovpadе z dejanskim, centralnim in nepremičnim položajem zvočnika, ki je za ekranom. Na primer tedaj, ko velikanske ustnice, neke vrste v človeška usta maskiran zvočnik, izgovorijo „Rosebud“ na začetku **Državljana Kanea**.

Wellesov film je morda eden redkih, kjer glas igralcev ne sledi premikov njihovih teles, kot bi pes sledil svojemu gospodarju in kjer ga še naprej slišimo prihajati iz ene same nepremične radiofonične točke. Od tod morda ta vtis, da vse kroži naokoli na mestu. Pri Wellesu, v tem filmu gibanja in hitrosti, se vse giblje, da bi ne napredovalo. **Proces** in **Gospod Arkadin** sta najbolj izrazita filma tega na-mestu, ustvarjenega z večnim gibanjem (toda to velja tudi za **Falstaff**, **Othello**, **Dotik zla**, morda kar za vse).

Charles Tesson je povsem upravičeno primerjal osebo Arkadina z Droopyjem Texa Averyja: to je nekdo, ki je vedno že tu, ki pride pred tistim, ki ga zasleduje, ali ki ga on zasleduje, njegova vse-prisotnost je prav negacija gibanja.

Wellesovcem ne bomo odkrili kaj posebej novega, če rečemo, da je njegov film naseljen z impotentneži: palic starega Char-

lesa Fosterja Kanea, Lelandov naslanjač na kolesčkih v **Državljanu Kaneu**, Quinlanovo šepanje v **Dotiku zla**, invalidnost odvetnika Bannisterja v **Dami iz Sanghaja**, pa odvetnik Hastler, ki v **Procesu** leži bolan v veliki postelji, kot kak Buda brez udov. Zdi se, da je tip impotence teh oseb neke vrste cena, ki jo morajo plačati, da bi lahko uveljavili oblast glasu ali pisave, saj ni niti enega med njimi, ki bi ne hotel postaviti zakona s svojimi spisi ali svojimi besedami. Tudi z zvijačo, če je treba. Toda pri Wellesu najdemo še neko drugo impotenco, neopravičljivo, patetično, obtoževalno, tisto materino: paralizmo Matere v **Blišču Ambersonovih**, invalidnost Gospe Pittl (ženske s kovčkom, ki jo igra Suzanne Flon) v **Procesu**.

Skupaj z Alainom Bergalajem postavljamo to tendenco k paralizi, imobilnosti, k preplavitvi telesa z maso in negibnostjo — ki je vpisana v telesih Wellesovih junakov — v odnos z razteznostjo in magično mobilnostjo glasu, ki neprestano uhaja telesu. Kot da bi se telo hotelo stabilizirati in postati dom, v katerem bo počival glas. Kaj v resnici definira dom, če ne prav to, da je to mesto, ki zadržuje in ki se *ne premika*?

Če govorimo o paralizi, potem nanjo ne mislimo kot na bolezen, temveč vidimo v njej predvsem izvorno stanje človeškega novorojenca. Nesposobnemu, da bi se premikal, kamor bi hotel, brez obvladovanja svojih udov, mu preostane le čudežna mobilnost njegovega glasu, s katerim projicira svoj klic in svojo prisotnost izven svojega telesa.

Od tod ta plat „imaginarnega potovanja“, ki jo odkrivamo v Wellesovih filmih. Podobno vzdržuje, kot so nekateri že rekli, glas Zeusa lutk, ki oživlja tisto, kar evocira. In če je v tej podobi gibanje, je to neke vrste tekoča preproga, po kateri stopamo, ne da bi napredovali. To je film, ki se zaveda nepremičnosti in negibnosti svojih osnov — tako površine ekrana kot centralne imobilnosti zvočnika. „Sanjski trak“, o katerem govori Welles, je ta pot, je ta tekoča preproga, ki na okamneli ekran in zvočnik odlaga svoje podobe in svoje zvoke, nosilce iluzije gibanja.

Toda hkrati s tem, ko si glas lasti moč oživljanja iluzij, se zaveda tudi prisvojitve oblasti nekega drugega glasu, ki ga ni tukaj in katerega mesto zavzema. Glas to ve in filmi govorijo o tem.

Opombe:

1 V našem spisu *Glas v filmu* se povrnemo k vlogi glasu ženske, ki jo Kane prisili, da zanj poje.

2 Nepremičnost, o kateri govorimo, je razumeti v odnosu s površino projekcije. Wellesov film igra na glasovnih nasprotjih v globini (cf. Bazin).

Michel Chion

Prevedel: Stojan Pelko

Tekst je iz posebne številke „Cahiers du cinéma“ o Orsonu Wellesu, 1982.