

Michel Chion

Glasovna vez



Barbara Stanwyck v Oprostite, napačna številka (Sorry, Wrong Number), režija Anatole Litvak, 1948

1. POPKOVNA MREŽA

Na začetku, v maternični noči, je bil glas, Materin glas. Za novorojenčka je Mati bolj vonjani in glasovni kontinuum kot podoba. Predstavljamo si jo lahko, kako s svojim glasom, ki prihaja iz vseh točk v prostoru, medtem ko njena figura vstopa v otrokovo vidno polje in izstopa iz njega, tke omrežje vezi, ki ga bomo, popustivši skušnjavi, imenovali *popkovna mreža*. Izraz vzbuja grozo, saj evocira pajka – in ta izvorna glasovna vez bo dejansko ostala ambivalentna.

Denis Vasse razvija v svoji knjigi *L'Ombilic et la voix* na prvi pogled nenavadno teorijo izvornega razmerja med glasom in popkom, ki mu ga je razodelo klinično izkustvo z otroki in odraslimi. Ob psihotočnih strukturah je najprej odkril vlogo popka kot *objeta* v lacanovskem pomenu, t. j. kot »točke fikсации . . . objekta kot zaklopca in postvarjalca razlike« (objekt obturateur et chosifié de la différence), nato pa je ta objekt prisodil funkciji glasu, s tem, da slednjega ni obravnaval le »v materialnosti fonematskega objekta« (kjer je že sam postvarjen kot objekt a), pač pa tudi – in tu je Vasseov izvirni doprinesek – »kot nosilca razlike, ki se ga ne da objektivirati«.

Popkovna cona kot brazgotina »vpiše s svojo nepresojno materialnostjo (. . .) v samem središču otroka znamenje želje (. . .), da bi živel po zakonu svoje vrste«, in ta želja je, zavestno ali ne, »nujno implicirana v dejanju popkovnega zaprtja«. To ob rojstvu izvršeno dejanje zaprtja je »striktno korelativno s pozornostjo, usmerjeno na ustno odprtino in emisijo prvotnega krika«. Tako »se v odtrganosti, ki jo predstavlja popek, vpiše glas«. S tem zaprtjem, »ki v središču telesa priča o dokončni odtrganosti od drugega telesa (. . .), je malčku določeno njegovo lastno telo za njegovo prebivališče (. . .). Neposredno telesno razmerje z materjo je odslej posredovano z glasom«. Popek in glas potemtakem tvorita par, v katerem »je popek zapora in glas subverzija te zapore. Naj imenuje ali kliče, glas preči zaporo, ne da bi jo s tem prebil. Nasprotno, pomeni jo kot mesto nekega subjekta, ki se ne zvede na telesno lokalizacijo (. . .). Glas potrdi mejo in jo prestopi z enim in istim dejanjem«.¹

O čemer pa Denis Vasse ne piše in kar v terminih, s katerimi stvar formuliramo, zadeva le nas, je to, da bi glas mogel imaginarno prevzeti vlogo popka v funkciji hranilne vezi, ki ne bi dopustila niti najmanjše avtonomije subjektu, ujetemu v popkovno mrežo. Očitno je, da glas lahko najlažje igra to vlogo, ko je slišan kot ločen od telesa, torej v regresivni situaciji. Gasovna vez je predstavljena v svoji vitalni, hranilni funkciji na začetku filma *Velika iluzija*, ko se Maršal (Jean Gabin) sklanja nad zvočnikom gramofona, iz katerega prihaja ženski glas, ki prepeva *Froufrou*. Ženska, odsotna v prvih treh četrtinah filma in zato še bolj obsedajoča za zapornike, katerih zgodbo film prikazuje, je tu navzoča s svojim glasom, ki bo, z nekaterimi malimi izjemami, ostal vse do konca epizode s kmetico, ki jo igra Dita Parlo, *edini* slišani ženski glas. Zdi se, da se Maršal, ki je malo pozneje označen kot ženskar, dobesedno hrani s tem glasom, ne vedoča da iz njega črpa tisto, kar mu pomaga prestat dolgo ujetništvo.

Druga podoba *glasovnega traku* (cordon vocal) je slavni Renoirjev prizor na začetku *Pravila igre*, kjer je glasovni trak spet nadomeščen z ženskim glasom. Vsiljuje se nam primerjava med popkovino (cordon ombilical) in telefonsko žico (cordon du téléphone).

2. ZGODBE S TELEFONI

Ne brez naivnosti bi verjeli, da je spodbudo za razcvet zgodb s telefoni dal zvočni film. Da bi uvideli zmoto, pa zadostuje videti stare neme filme, vključno s prvimi Griffithovimi kratkometražnimi igranimi filmi: nemi film se je za telefon in vse, kar je v zvezi s kroženjem zvoka in glasu, še toliko bolj zanimal, ker je zanj predstavljal nekakšen izziv za filmanje. *Vila na samem*, kratkometražni Griffithov film iz leta 1909, je na primer zgrozen na telefonskem suspenzu, kar daje avtorju priložnost za uporabo paralelne montaže, ki mu je tako pri srcu. Ženska, ki jo v njeni hiši oblegajo tatovi, telefonira možu v mesto, naj prihi na pomoč. Pogovor, ki mu sledimo, poteka po paralelni montaži. Ta film dokazuje, da ni nujno uporabljati glasu, če hočemo konstruirati telefonske suspenze! Nasprotno, za učinek suspenza in tega, da bi gledalec ob-

visel na emisiji glasu, lahko zadostuje, da mu je pomenjen s sliko, z usti igralca.

Zakaj je telefon eden najbolj priljubljenih instrumentov suspenza? Zato, ker vpelje v igro ločitev, disjunkcijo (glas preči prostor, telesa pa ostajajo, kjer so), ker implicira paralelno montažo in simultanost, ki je, kot pripominja Pascal Bonitzer, ena izvornih figur, če ne kar sama *figura* suspenza. In tudi zato, ker je njegov učinek lahko ta, da osebi, ki jo vidimo, odtegne glas nekoga, ki ga ni videti in ki razpolaga z vsemi močmi oglašala.

Tako kot intervencija akuzmatičnega glasu, ki često napravi iz zgodbe neko *iskanje*, katerega cilj je pričvrstitev tega glasu na telo, tako tudi glas neznanca po telefonu spodbudi to zahtevo, zastavi ta problem: *lokalizirati* vir klica, izhodiščno točko glasu, torej določiti mesto glasu, ki je še brez mesta, in slednjič, pridati temu glasu obraz, kajti dokler glas ni lokaliziran, zaobsega vse realno in se mu prisojajo strašne moči.

Telefon je inverzen nememu filmu, saj dá slišati glas, ne da bi dal videti tistega, ki govori. Od tod njegova učinkovitost v filmski fikciji, ki je povezana s tem, da telefon v akuzmatični situaciji vzpostavlja *intimnost glasu*, ki jo sicer le poredko srečamo v vsakdanjem življenju, kjer vam v slušalko govori kdorsikebodi. Akuzmatični tujec, neznani telefonski zastraševalec ali perverznej (ki je v filmski fikciji, brez dvoma pa tudi v stvarnosti največkrat moški) se lahko obda z akuzmatičnimi močmi in dá podrazumeti, da vse vidi, vse ve in vse zmore. Dokler ni lokaliziran, ni mogoče biti gotov, da si ne zmišljuje. Bilo bi nesmiselno naštevati vse filme, ki igrajo na ta register.

V enem teh filmov, *Ko pokliče tujec* Freda Waltona (ki so ga v Franciji predvajali pod naslovom *Strah na liniji*), je moč scenarija v ideji (ki jo je dala časopisna notica), da neznanec kliče – ne da bi to povedal – *iz taiste hiše, v kateri njegova žrtev, baby-sitter* (Carol Kane), *prejema njegova sporočila*, žrtev pa je prepričana, da je neznanec lahko *povsod drugod*, samo tu ne. Ko odkrije, da je preganjalec tu, v hiši, in neviden, se celoten prostor hiše, ki je dotlej predstavljala edino zatočišče, naseli z navzočnostjo glasu. Ko glas, ki naj bi bil drugje, zasede domačen prostor ali telo, je učinek zastrašitve in preplašenega poskoka zajamčen.

V Fellinijevem *Mestu žensk* prisotnost telefona na dveh ali treh mestih, kamor prispe junak Snaporaz (Marcello Mastroianni), zadostno zaznamuje pezo nevidnega pogleda, ki zasleduje Snaporaza povsod kamor odide, medtem ko je sam prepričan, da potuje brez vnaprej določenega cilja. V hotelu, kjer poteka feministični kongres, potem pa še v ozkem hodniku, ki se konča z ringom, zazvoni telefon, ženska dvigne slušalko in odgovori nekemu, ki ga *nikdar ne slišimo*: »Tu je, saj ga vidim«. Panoptičen pogled (tako tudi Mabusejev in Halov pogled) je s to malo scensko domisljico bolje pomenjen kot pa z vsepovsod posejanimi očmi.

Očitno je, da smo v trenutku, ko pišemo oziroma filmsko realiziramo *prizor s telefonom*, že prisiljeni, da zavestno ali ne, izberemo eno med številnimi možnimi rešitvami. Če ne na primer ostanemo na eni strani pogovora, pri enem samem partnerju, imamo na izbiro, da damo slišati ali ne glas tistega, ki je neviden na drugi strani žice in ki ga lahko imenujemo *tamkajšnji govorec* (télé-locuteur) v opoziciji do *tukajšnjega govorca* (proxi-locuteur), tega, ki ga zadržimo na naši strani (v izmenični montaži tamkajšnji in tukajšnji govorec seveda stalno zamenjujeta svoji mesti). Situacija klasičnega suspenza, kakor je uporabljena na začetku filma *Ko pokliče tujec* in tudi v drugi različici Hitchcockovega *Moža, ki je preveč vedel* ter slednjič še v številnih fikcijah s telefonom, često ne dovoljuje izmenične montaže, ki bi nam pokazala, kdo govori in od kod govori, pač pa nas zadržuje na strani žrtve in nam hkrati dá slišati »telefonski glas«, ki je načeloma vse, kar moremo zaznati o tamkajšnjem govorniku. To je pač način, kako nas pripraviti do tega, da se postavimo v žrtvin položaj in se z njo močneje indentificiramo.

Inverzno pa telefonski pogovor, pri katerem gledalec prav tako ostane samo z enim od partnerjev, vendar pa ne sliši glasu tamkajšnjega govornika, načeloma proizvede učinek



Vila na samem (The Lonely Villa), režija David Wark Griffith, 1913

protiidentifikacije: postavi nas v položaj tretjega (kot je npr. obiskovalec) in ta rešitev je tudi sicer izbrana takrat, ko je oseba, ki je podpornik identifikacije, dejansko navzoča pri telefonskem pogovoru kot tretji. Tak primer imamo v tistem prizoru v *Psiho*, ko šerif vpiče Sama in Lilah (slednja je v tem trenutku zaradi funkcije nadomeščanja mrtve sestre podpornik identifikacije) telefonira Normanu, čigar glasu pa ne slišimo. (V številnih novejših filmih poslušajo igralci glasbo na »walkmannu« in ta glasba je sistematično vsiljevana gledalcu; zato smo kar presenečeni, ko se režiser kot je Rivette odloči v svojem *Severnem mostu* za inverzno izbiro: prikraša nas za glasbo, ki jo na walkmannu posluša glavna oseba).

Za zabavo bi lahko izdelali pravcato tipologijo telefonskih figur v filmu, izhajajoč iz mesta, na katerem prisostvujemo kot gledalci: ali smo na eni ali obeh straneh pogovora v ravnini slike, ali smo na eni ali obeh straneh v ravnini zvoka, ali gre za izmenično montažo ali za »split-screen« (ekran, ki je razdeljen vsaj ne dve polovici). Vendar pa s stališča zagotovljenega učinka, ki ga proizvede določena izbira, ali s stališča uprizoritve, ki to izbiro izraža, ne bi mogli sistematično interpretirati vseh teh izbir. Prav lahko se namreč zgodi, da oseba, ki je podpornik identifikacije, govori v telefon in da ne slišimo nič od tistega, kar sliši ona.² Cocteaujev gledališki komad *La voix humaine*, ki ga je filmal Rossellini, je v celoti napisan s tega stališča: naj bi mar rekli, da se zato postavimo v distanco do te zapuščene ženske, ki se, edina na prizorišču, pogovarja po telefonu s svojim ljubimcem, ki jo zapušča in čigar glasu ne slišimo nikdar? In kaj naj rečemo o tej tako pogosti telefonski figuri, glede katere imamo vtis, da smo jo že tisočkrat srečali: nekdo leži umorjen na tleh, poleg njegovega ušesa pa visi slušalka, iz katere prihaja glas, ki ga kliče zaman? Pač to, da je učinek smrti pomenjen skoz svoje nasprotje: slišimo glas, ki ga mrtvec ne more več slišati.

Suspensz dejanja v filmu, ki gradi na akuzmatičnih indicijah telefonskega klica, pa je bil le malokrat tako inteligentno in učinkovito uporabljen kot v filmu Sidneyja Lumeta *Fail Safe*. Zaradi transmisijske napake prejme ameriški bombnik avtomatičen ukaz, naj poleti proti Moskvi in strese na rusko pre-

stolnico svoje atomske bombe. Predsednik Združenih držav (Henry Fonda) mora z vsemi razpoložljivimi sredstvi poskušati prestreči svoja letala, da bi po telefonu prepričal Ruse o svoji nedolžnosti. Lumet nikdar ne pokaže njegovih nastrojnikov. Rusi so *samo akuzmatični telefonski glasovi*, ki prihajajo do predsednika in njegovega tolmača, s katerim se je zaprl v svojo sobo. V teh glasovih brez teles je vse lahko indicija, vse je odvisno od ustreznosti prevajalčevega tolmačenja: ne samo dobesednost izrečenih besed, pač pa tudi premene glasu in vse neizrečeno je treba upoštevati, da bi uganili razpoloženje tamkajšnjih govorcev. Navzočne so vse možnosti prevare in dvoma, ki se navezujejo na glas. Založek resnice v besedi odloča skupaj z njenimi neuspehi in spodrsjlaji o usodi celega sveta in akuzmatična glasovna vez je napeta do skrajnosti, saj v primeru nesporazuma napoči največja možna potrditev: apokalipsa.

3. NE PREKINITE!*

V *Testamentu doktorja Mabuseja* je nedejavna oseba, katere funkcija je skrivnostna, zdi pa se, da drži skupaj dementno strukturo zgodbe: gre za Hofmeistera, bivšega policaja, ki je zabredel v delinkvenco in se zdaj hoče za vsako ceno rehabilitirati v očeh svojega predstojnika, inšpektorja Lohmanna. Tako se spusti v raziskavo zadeve s ponarejenimi glasovnicami in sliši izgovoriti ime, ime človeka, ki stoji v ozadju vsega tega, toda potrebnih bo še kup peripetij, preden bo Hofmeister lahko izustil to ime, ki ga tako peče na jeziku.

Hofmeister bi lahko bil glavna oseba *Testamenta*, saj se pripoved prične z njim. Vendar pa znori in njegova norost ga vklene v nedejavnost. Toda film se z njim tudi konča, tako kot se je z njim začel. Kdor je videl *Testament*, ne bo pozabil prvega prizora, kjer se ta možak Hofmeister, zviti kot fetus, skriva v nekakšni zaprti kleti, v kateri odmeva mogočno hručenje strojev oziroma črpalke (oglašalnega stroja, *l'acousmache*). Odpro se neka vrata in noter vdre močnejši zvok oglašalnega stroja, ki nam pokaže smer, v kateri je treba iskati zadevo. Vstopita dva moža v belih bluzah in se pogovarjata. Zaradi hrupa strojev ni slišati njenega glasu: kot bi bili še v nemem filmu. Hofmeistera torej takoj povežemo s situacijo velike akustične napetosti. Oglašalni stroj s svojim

gigantskim hrupom, ki stalno ostaja neviden, nemožnost, da bi slišali, kaj se moza pogovarjata, in panoramsko raziskovanje prostora s kamero, ki kot da skuša najti stroj – vse to se steka v napetost poslušanja, ki jo je znalo ustvariti le malo filmov. Moza opazita Hofmeistera, vendar odideta kot da ga nista videla. Tudi Hofmeister prileze iz svojega skrivališča in hlastno prisluškuje pri vratih, skozi katera namerava oditi. Ko se pozneje izogne pasti, ki so mu jo nastavili, da bi ga likvidirali, se skriva v neko pisarno in prežeč telefonira na komisariat, da bi govoril z inšpektorjem in mu izročil ime. Lohmann, ki se odpravlja v opero, najprej noče poslušati te »kanalje«. Po drugem, skrajno nujnem klicu le popusti in vzame slušalko v roke. Pogovor med njima poteka po paralelni montaži, tako da nikdar ne slišimo njunih glasov kot telefonskih glasov – razen natančno na koncu, ko v Lohmannovi slušalki odmeva rezko petje Hofmeistera, ki je znorel. Lang je prihranil akuzmatičen učinek za ta trenutek.

Hofmeister: *Prosim vas, za božjo voljo, poslušati me mora, recite mu, da gre za življenje ali smrt!*

Müller (Lohmannov tajnik, Lohmannu): *Gospod komisar, mislim, da absolutno morate...*

Lohmann (besno): *Seveda, zamuditi prvo dejanje! (stopi do aparata). Lohmann tu. Kaj se dogaja?*

Hofmeister (ves spremenjen): *Komisar! Jaz... jaz... jaz se vam zahvaljujem, hvala.*

Lohmann: *Brez čvekanja. Povejte mi, kaj se dogaja.*

Hofmeister (se zbere): *Da, komisar, jaz sem... (se prekine, plane pred nevidno in neslišno grožnjo, si otre obraz). Samo trenutek, prosim... Samo v primeru, da... Komisar, napravite zapisnik mojega poročila.*

Lohmann (Müllerju): *Vzemite slušalko, beležite!*

Hofmeister: *Jaz sem... jaz sem se hotel rehabilitirati v vaših očeh, komisar, in sem zadnje štiri dni oprezal... zdaj vem, kdo stoji za vsem tem.*

Lohmann: *Torej kdo?*

Hofmeister: *Vem, kdo stoji za tem, kdo je za zaveso, misliti boste, da sem nor, prisegam, da vam govorim resnico, slišal sem ime s svojimi lastnimi ušesi! (umolkne).*

Lohmann: *Hofmeister, Hofmeister, zaboga!*

Telefon v planu (gl. spodaj). (Zunaj polja se začuje zamolkel udarec).

Hofmeisterov glas (prediren, v Lohmannovi in Müllerjevi slušalki): *Gloria, Gloria, schön sind die Mädchen von Batavia...*³

Nekoliko pozneje spet vidimo Hofmeistera, ki je znorel.

Tu imamo več stvari, ki so povezane s poslušanjem. A Hofmeister ne izroči takoj tega, kar ima povedati, temveč zavlačuje kolikor more, da ne bi povedal, kar mu je bilo razkriti – kot da bi hotel ohraniti vez. »Poslušati me mora«, to je njegova zahteva. *Ime, ki ga je slišal s svojimi lastnimi ušesi*, to je njegovo odkritje. *Ne prekinite*, ne prekinite vezi poslušanja, to je njegov klic. In za ponazoritev te grožnje krokodilja figurica na pisalni mizi poleg telefona z odprtim gobcem polnim zob, očitno namenjena k telefonski žici.

Ko je Hofmeister znorel po tistem, kar se mu je pripetilo (nikoli ne bomo zvedeli, kaj) se je zatekel k halucinatornemu ponavljanju telefonske scene. Ko misli, da je v celici sam, sedi v fetalnem položaju in skuša kontaktirati z Lohmannom prek namišljenega telefona. Subjektivni kadri vizualizirajo svet njegove halucinacije, v katerem je realnost ob konsistenco in stekleno presojna: tudi kastratorski krokodil se je spremenil v stekleni stvor s široko režečim gobcem. Telefonske žice ni več videti.

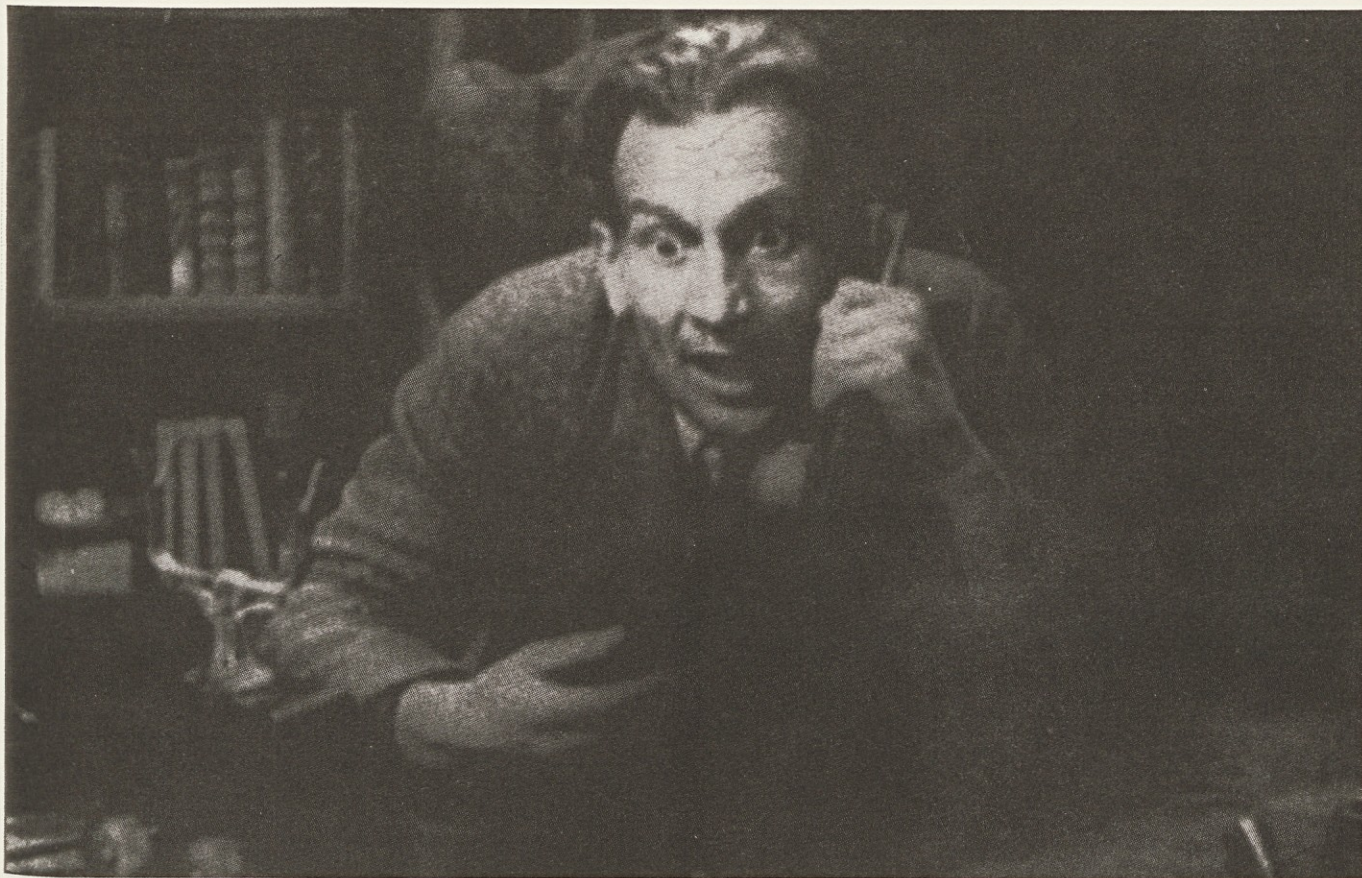
Kakor hitro Hofmeister opazi ali pa ko se mu zazdi, da ga vidi, opusti svoj namišljeni telefon in fiksira nevzdržen pogled, počoč s predirnimi falzetskimi glasovi »Gloria, Gloria«. Zakaj predirnimi? Brez dvoma zato, da bi si priskrbel pomirjajočo halucinacijo glasu, ki ga je zibal in uspal, ko je bil

majhen. Zanj je vse realno kontaminirano s fantazmo in edina točka, v kateri lahko doseže realno, je imaginarna: to je telefonska zveza z Lohmannom, na katero se je cel obesil. Ne prenese, da bi ga kdo videl ali se ga dotaknil. Dostopen je samo še po glasovnem kanalu: bolj radikalne regresije si ni mogoče zamisliti.

Tako ne more prepoznati Lohmanna in govoriti z njim, pač pa se vrne v položaj telefonskega fetusa, ko misli, da je Lohmann odšel: »Komisar Lohmann! Komisar Lohmann!« Tedaj pa Lohmann s čudovito intuicijo znova vstopi v igro. Dva koraka stran od Hofmeistera, ne da bi ga slednji videl, simulira zvočenje telefona s svojo budilko (na kateri je moral kazalce pomakniti nazaj, kot da bi hotel vrniti čas nazaj na ničelno točko): »Halo, halo! Lohmann pri telefonu, kdo je tam, prosim?« Hofmeister, ki je od radosti čisto spremenjen, takoj odgovori, a tedaj se mu Lohmann približa: Hofmeister se obrne in ko ga zagleda, v trenutku spet prične s svojo zarotitveno pesmijo »Gloria, Gloria«. Pozneje je Hofmeister, ki je razglašen za norega, zaprt v Baumovo norišnico in Baum mu dodeli celico Mabuseja, ki je umrl istega dne zjutraj. Znova ga vidimo šele na koncu filma, v končni točki njegovega trajektorija, ko se Baum, ki je v posesti in pod vodstvom Mabusejevega fantoma, vrne v bolnišnico, vstopi v Hofmeisterovo celico in se mu predstavi: »Dovolite mi, da se vam predstavim. Moje ime je Mabuse, doktor Mabuse«. Kaj se zgodi, da Hofmeister zdaj to ime ponovi in ga izkriči s krikom nekakšne osvoboditve, zvočnega poroda? Tako kot v trenutku travmatizma kamera tudi zdaj gleda drugam, nahaja se v hodniku in zavrže dogajanje v zunanost polja. Ko prispe na mesto dogodka Lohmann, bolničarja prineseta Hofmeistera iz celice in Hofmeister mu nakloni ljubezni poln pogled, nato pa mu slednji razkrije tisto, česar mu prej ni mogel povedati, kar pa komisar zdaj že ve: »Ime tistega človeka, komisar, je Mabuse, doktor Mabuse«.

To je torej ime, ki se mu je zataknilo v grlu po misterioznem dogodku v pisarni. Povedati to ime, predati ga nekomu drugemu (kot ga je njemu predal Baum), je nekaj takega kot osvoboditi se. Osvoboditi se česa? Videli smo, da je Hofmeister v svojih realnih in imaginarnih telefonskih pogovorih neprestano mašil čas z opravičili, strahovi, zahvalami, ovinkarjenji, z vsemi temi »plehkostmi« (čvekanjem, širokoustenjem), ki mu jih je poočital Lohmann, in to tako kot bi hotel kar se da odložiti trenutek izpustitve imena. Morebiti zato, ker misli, da je »tisto« vse, kar ima podariti, in da bi ga po izustitvi imena ne bilo več potrebno poslušati, medtem ko on hoče obdržati prav to vez poslušanja. Njegova zahteva je prav »poslušajte me«, ne pa »poslušajte, kaj vam povem«, in njegov dvojni, protislovni zahtevek, njegov *double-bind* je pokloniti darilo, da bi se rehabilitiral, to je dobiti ljubezen, obenem pa ohraniti z Materjo (Lohmannom) glasovno vez, ki jo je dosegel z zadrževanjem imena. Kot da ne bi pristajal na to, da je beseda, da je ime nekaj, kar je treba zamenjati in izgubiti, če naj ostane živa. Govorica, ki ne sprejme tega tveganja in ki v njej ni impliciran odpadec, izguba objekta v simbolnem razmerju, ki ga vzpostavlja – ta govornica pa je seveda obsojena na izgubo smisla in založka v totalni derealizaciji sveta.

Ničesar ne bomo izvedeli o tem, kaj se je pripetilo Lohmannu, saj tega zelo verjetno niso vedeli niti scenaristi – pomembno je, da *to ostane neizrečeno*: in sicer tako narava travme kot tudi nesposobnost avtorjev, da bi to izrekli. Scenaristi se ujamejo na vrzeli, na nečem pozabljenem in zanemarjenem v njihovi zgodbi, in iz tega se rodi sama zgodba. *Testament doktorja Mabuseja* pregnantno uteleša *dejavno silo neizrečenega*. Le kolikokrat v tem filmu ostane nerečeno, kaj se bo zgodilo, le kolikokrat ljudje, stvari in dogodki niso imenovani z njihovim imenom. Tako potepuhi, ki prejema jo ukaze z Mabusejevim podpisom, nikdar ne izgovorijo med seboj tega imena; pravijo »šef« ali »doktor«, a prepoved ni nikdar pomenjena. Kazen, ki jo strašen odsek 2-B nalaga izdajalcem, je pogosto evocirana kot nekaj, česar se je treba kar najbolj bati, vendar pa ni nikdar *izrečena* ali jasno nakazana. Ko Lily in Kent odkrijeta dispozitiv za zaveso, ga ne imenujeta in ga ne bosta nikdar nikomur imenovala. Ne imenovati, da bi se pridobilo na času in da bi se moglo govoriti dalje, preobraziti glas v neprekinjeni in hranilni glasovni tok, ki pa je brez vložka smisla, torej brez izgube in



Testament doktorja Mabuseja, režija Fritz Lang

možne prekinitve – to ni samo Hofmeisterova bolezen, ampak bolezen celotnega filma in predvsem seveda podjetja *Testamenta doktorja Mabuseja*.

Bolj kot gledamo ta film, bolj postaja očitno, da je z racionalnega stališča njegov scenarij tkivo ilogizmov, ki ga drži skupaj zgolj neizrečeno, ki ilogizme prikriva, in da tudi oblast Mabuseja samega kot principa Zla izvira prav iz neizrečenega. Ohranja se le prek prepovedi imenovanja in preverjanja, ki si jo subjekti vzajemno nalagajo.

Tudi film sam se daje kot nekaj, kar stoji skupaj le toliko, kolikor kot gledalci sprejemamo in si prikrivamo logične luknje, iz katerih je sestavljen. Naglica in virtuoznost njegovega razreza na kadre in njegove paralelne montaže ter učinki povezave med koncem vsake scene in začetkom naslednje (na primer, evokacija neznanca, odgovornega za Hofmeisterovo norost, privede na platno Mabuseja), služijo temu, da zamašijo dispartnost in nekoherentnost v uverženju scen in da prikrijejo njihovo navidezno logiko, saj princip poveza- in po sosedstvu, dotiku in okužbi izhaja iz magične misli, ki se ne vznemirja zaradi kopičenja protislovij. Mabusejev destruktivni načrt, ki je črno na belem zapisan v njegovem testamentu, njegova metoda vpeljave Carstva Zločina je tu zato, da iznenadi mnenje s hazardskimi terorističnimi dejanji, ki z logično mislijo opravijo na kratko. Klini (chevilles), ** napačni sledovi, protislovija, ki jih odkrivamo v teh dejanjih, potemtakem niso razpoka, pač pa, nasprotno, sámo bistvo. Neprijetna, a predvsem genialno izpeljana je podobnost med mabusejevsko mislijo in strukturo filma, ki dá videti funkcioniranje te perversne logike vsakomur, kdor ga je pripravljen brati.

In Hofmeister? On je mašilec (personnage-cheville)** prepovedi par excellence. Razkritje, ki ga obljublja na začetku in ki ga izroči na koncu, nam nima ničesar povedati, ker gledalec že vnaprej ve ime, ki ga hoče povedati, saj stoji v naslovu. Odlašanje z razkritjem bržčas nima druge funkcije kot da pravi: »Ne prekinite, nekaj vam imam povedati!«

Hofmeister služi temu, da greje celico v norišnici in vmesnem času med odstranitvijo umrlega Mabuseja in povratkom doktorja Bauma, ki se vrne, da bi se izročil in imenoval Hof-

meistru, ter s tem povzroči Hofmeisterovo preselitev in osvoboditev (délivrance). Toda ta funkcija je sama na sebi funkcija klina, to se pravi tistega, česar edina naloga je, da drži skupaj. Hofmeister, ki ima že po svojem imenu referenco na gospodarja (etimološko: gospodar kmetije, upravnik dvora), podaja po eni strani roko Mabuseju, po drugi strani pa Bau- mu; vse drži z ničemer, t. j. z neizrečenim.

Tako da ni naključje, če je ta oseba, ki z upornim zadrževanjem Mabusejevega imena sama na sebi reprezentira željo filma, da bi ohranil vez s publiko, hkrati kar najbolj regresivna in že od prvega prizora dalje postavljena kot *bitje poslušanja*. Bitje poslušanja, a čisto določenega poslušanja: poslušanja, ki postvari glasovni tok v vez, ki je prikrajšana za smisel in prek katere ni mogoče reči nič drugega kot »fatični« »Halo, halo, komisar!« te ponavljajoče se besede in klici ne pravijo nič drugega kot »Govorim vam, ne prekinite«. Beseda je za Hofmeistera dar in popolna izguba, tveganje, ki si ga ne upa sprejeti, in zato jo mora ohraniti zase. Na kaj se namreč pripne telefonski fetus, če ne na glas kot transmijski trak slepega, hranljivega toka? Glas tu ni več »subverzija popkovne zapore«, kot je po formuli Denisa Vassea, marveč *izriv zapore*, in ta izriv je plačan za ceno nesmisla in groze. Vidite, kaj se zgodi, če vzamete glas za popkovino?

Prevedel: Bojan Baskar

Opombe

¹ L'Ombilic et la Voix, str. 12–20

² Tako tudi v Hitchcockovem *North by Northwest* ni utrjenega pravila: ko Cary Grant dvakrat zaporedoma telefonira svoji materi, ne slišimo njenega glasu; ko pa Cary Grant v »Kaplantovi« sobi, ki jo pravkar prebrskuje, prejme klic enega morilcev, slišimo morilčev telefonski glas.

* Pripominjamo, da je »ne coupez pas« rabljen v besedilu homonimno: ne prekinite (telefonskega pogovora), ne prerežite, ne pretrgajte (popkovine) – Op. prev.

³ Prevod dialoga je približen in skrajšan.

** Cheville (klin) je treba razumeti kot pripravo, s katero zamašimo luknjo in s tem spojimo dva bloka. Paradigmatičen primer je »cheville ouvrière«, t. j. klin na ojnici kompozicije, ki ga vtaknemo v člen na vlečnem vozilu. V prenesenem pomenu je cheville ouvrière tisto, na čemer sloni, visi vse breme, od česar je vse odvisno: v tem smislu pomeni tudi osebo, ki igra glavno vlogo. Kot »mašilec luknje« pa pomeni cheville v določenih sintagmah mašilo; »cheville« je tudi beseda, ki jo, čeprav je odvečna, vtaknemo v stih, da zadostimo diktatu metrike, rime ... – Op. prev.

Prevedena teksta ustrezata 1. in 4. poglavju knjige Michela Chiona, *La Voix au cinéma* (Glas v filmu), Ed. Cahiers du cinéma, 1982.