

SLOVENŠČINA IN «FILMŠČINA»

Treba je torej govoriti o jeziku v slovenskem filmu. Če bi hotel biti malo zloben, bi vam zdaj lahko govoril o velikih planih, o vzporedni montaži, o globini polja in o dvojni ekspoziciji — mar ni ravno to tisti jezik, s katerim nam vsak film, tudi slovenski, mora govoriti? No, ker pa je tokratnemu naslovu pritaknjena še **vloga lektorjev**, je predmet očitno neki drugi jezik. Poskusil bom torej poiskati tisto točko, na kateri oba ta jezika sovpadeta — točko, na kateri skozi pripoved o jeziku pravzaprav govorimo o filmskem jeziku. Za ta korak pa se moram vrniti v zgodovino. Moj današnji prispevek bo torej kratka, shematska obravnava zgodovine izgovorjenega in njegove uprizoritve v filmskem mediju.

Ko torej danes govorimo o jeziku v filmu, samodejno predpostavimo, da izgovorjene besede do nas prihajajo **hkrati** s podobami. Preprosteje povedano, gibljemo se znotraj univerzuma zvočnega filma. Toda če naj razumemo nekaterem temeljne značilnosti jezika v filmu, se moramo vrniti še pred to samoumevno prelomnico. Prvo vprašanje je torej: kaj se je dogajalo z jezikom na začetku tega stoletja? Vzemite že kar samo ime takratnih filmov. Kako jih danes poimenujemo? **Nemi**. V nekem prvem približku bi naj to pomenilo, da so bili njihovi akterji nemi — da torej niso govorili. To seveda ni res. O nasprotnem nam priča tako njihova mimika (premikanje ustnic, kriljenje z rokami) kot z mednapisi sporočena vsebina. Historični viri nam predstavijo neko povsem neverjetno vzdušje tedanjih kinematografskih projekcij: ne samo, da so bili ozvočene z glasbo (največkrat s pianistom) in z imitacijami šumov, tudi govorilo se je — in to prav veliko in zgovorno. Ta naloga je bila zaupana liku, ki ga angleščina poimenuje **lecturer**, francoščina pa **bonimenteur**.

Francoski izraz mi je bolj všeč, ker dobesedno pomeni „kričaka, ki hvali svoje blago“. Prav to je tudi bil: **en in isti človek** je namreč vabil s svojim kričanjem ljudi v dvorano, nato pa v njej še oglaševal neme podobe. To je čas začetka stoletja, sejmarska atmosfera filmskih predstav pa sovпада z veliko premočjo proletarskega in celo lumpenproletarskega občinstva tedanjega časa. Prvi nauk, ki ga moramo iz tega potegniti, je svojevrstna razločenost podob in besed, ki so vanje dobesedno vnašane od zunaj. Ena in ista podoba še zdaleč ne pomeni ene same besede — nasprotno, prav v raznolikosti besednih komentarjev velja iskati enega izmed temeljnih vzrokov večkratnega gledanja istih podob.

Nato pride med leti 1910 in 1920 do pomembnega preloma — in to na celi vrsti ravni. Vzporedno z oblikovanjem t.i. klasične filmske govorice vdrejo v film velike literarne teme, to pa je neposredno zvezano tudi s spremembo občinstva — mnogi zato to obdobje imenujejo kar **poburžoazenje filma**. Film je zdaj zaradi novih montažnih zmognosti sposoben pripovedovati zgodbo in zato radikalno izloči že omenjenega kričaka. Poleg ponotranjene pripovedi skozi

montažo se zdaj v izdatni meri zateka k **mednapisom**. Jezik tako postane ena izmed podob — ni več vnašan od zunaj, temveč je vmeščen med podobe. S tem postane povsem enoznačen — pripada točno določeni podobi. Vendar nam prvi mednapisi ponujajo nekatere nove nastavke za teorijo jezika v filmu. Zakaj? Prvič zato, ker v njih že lahko razločimo dva temeljna načina govora v filmu. Mednapise lahko namreč v grobem razdelimo v dve veliki skupini: 1. na tiste, ki nam locirajo kraj in čas dogajanja in predstavijo akterje: 2. na tiste, ki nam neposredno razkrivajo vsebino dialogov. Z gledališkim besednjakom bi lahko rekli, da gre za razliko med didaskalijami in dialogi, za to priložnost pa jih zgolj provizorično imenujem **povedni** in **premi** mednapisi. Če so prvi lahko še v veliki meri literarni, pa se pri drugih stvar že zaplete. Premi mednapisi iz razumljivih razlogov ne zmorejo posredovati **vsega** izgovorjenega. Zato morajo reducirati. In tako dobimo filmski jezik par excellence: redukcija na bistvo izrečenega, visoka stopnja eliptičnosti, števil-

ne zgostitve in premestitve — literarno povedano: metafore in metonimije. Nekaj, kar se je torej pojavilo kot nuja, je privedlo do koristi — jezik na filmu postane zgoščen, nabit s pomenom.

In nato pride revolucija. Sami veste, da večina zgodovinarjev tako poimenuje prihod zvočnega filma. Soglasje glede tega pa še zdaleč ni popolno — o tem pričajo izjave velikih režiserjev ter usode mnogih igralcev, ki jih je dobesedno pokopala ta revolucija. In kaj v resnici pomeni ta revolucija? Lahko bi rekli, da je svojevrstno vstajenje tistega kričaka, ki ga je pobila buržoazna revolucija. Spet je glas tisti, ki nam posreduje besede akterjev in zdi se, da so v prvih zvočnih filmih le-ti prav neverjetno brbljivi — kot bi hoteli nadomestiti vse tisto, česar v mednapisih niso mogli povedati. Razvoj filma v dvajsetem stoletju je s stališča jezika v njem tako svojevrstna **regresija**: najprej imate od zunaj vnašane, povsem poljubne besede; nato se te besede prelijejo v reducirane mednapise; in končno se spet ogla-

sijo, le da so sedaj neposredno zlepljene s telesom, ki jih izgovarja. Nekaj, kar se nam zdi povsem samoumevno — da slišimo govorca — je torej v filmski zgodovini rezultat dolgotrajnega procesa. Mislim, da bi kot svojevrsten indic tega procesa v sodobnem filmu lahko razumeli tisti glas, ki nima svojega neposrednega izvora v sami filmski podobi — to je t.i. komentatorski oziroma preciznejši, **off-glas**. Če kje, tedaj je prav v njem povzeta vsa zgodovina, od kričaka prek mednapisov do zvočnega filma. Zaenkrat lahko torej sklenemo približno takole: problematizirati jezik v nekem filmu še zdaleč ne pomeni zgolj postaviti pod vprašaj njegovo slovnično razsežnost; pomeni v prvi vrsti vprašati se, v kolikšni meri je uporaba jezika v njem historično reflektirana, v kolikšni meri se zaveda svoje vpetosti v proces, ki se še zdaleč ni začel šele z zvočno revolucijo. Brez tega zavedanja se nujno znajdemo v neki iluziji, ki je ekvivalentna iluziji o tem, da je dovolj, da poženemo kamero, pa bomo že imeli podobe „življenja takega, kakršno je“. Jezik sam po sebi ne

FOTOGRAF
IZ REKLAMNEGA
FILMA
JUGOSLOVANSKA
KNJIGARNA,
REŽIJA MARIO
FOERSTER,
1940



obstaja, za film ga je treba skonstruirati, če naj priključuje dejanske razsežnosti izgovorjenega.

V historičnem pregledu sem prišel do vpljave zvoka na filmski trak. Prav bi bilo, da zdaj nekaj besed povem tudi o slovenskem filmu, saj se prav ob tej prelomnici in njem zgodijo sila zanimive reči. Naj vas ne moti dejstvo, da obstaja določen fazni zamik približno petnajstih let med letom 1927, ko svet občuduje **Pevca jaza**, in med letom 1940, ko pride do prvih zvočnih poskusov na Slovenskem. Veliko bolj zanimivo je nekaj drugega: navedel vam bom krajši citat iz pogovora urednika **Slovenskega naroda** s tedaj **edinim** akademsko izobraženim slovenskim filmarjem, Mariom Försterjem (4. januar 1941). Omenjeni urednik (žal nepodpisan) takole začrta tematski okvir njunega pogovora:

„Medtem ko je bil nemi film več ali manj mednarodni, osnovan na čisto gospodarski podlagi, je zvočni film narodna zadeva, tako rekoč častna zadeva vsakega naroda.“

Ne bi se rad spuščal v spekulacije o tem, kako je prav ta zamenjava „čisto gospodarske osnovanosti“ s „častno zadevo naroda“ za vselej pokopala slovenski film, opozarjam vas le, da še danes tako stališče ni ravno redko, ob takih priložnostih, kot je tukajšnji **Teden slovenskega filma**, pa je še toliko bolj glorificirano. Za nekaj drugega gre. Omenjeni uvod namreč odpre pogovor s Försterjem, ki je v nedavno izdani monografiji **V kraljestvu filma** zastopan z dvema filmoma, ki oba — vsak po svoje sicer — natančno odgovarjata na naše tukajšnje zagate z jezikom, obenem pa še vzvratno zanikata tezo o „častni zadevi vsakega naroda“. Prvi film je dokumentarec o **Veliki železniški nesreči pri Ozlju** (1940). Zanj bi lahko rekli, da je to zvočni film na način nemega. Zakaj? Zato, ker najdete v njem tri precizno razločene plasti zvoka, ki natanko ustrezajo razločenosti plasti v dvorani neme-

ga filma. Imate namreč komentatorski glas, imitacije šumov in glasbo. Naj le mimogrede omenim, da se je Förster te razločenosti še kako zavedal, saj je v že omenjenem razgovoru takole pričel enega od svojih odgovorov: „**Zvok, pa naj si bo že to beseda, glasba ali šum...**“. Eden prvih slovenskih zvočnih filmov se torej še kako zaveda svojega dolga do predhodnika in to uspe s svojimi lastnimi sredstvi tudi izraziti. Prav kolikor je jezik komentatorja v njem neposredni naslednik sejmarskega kričaka, si lahko privoščijo patetičnost, senzacionalizem in svojevrstno atraktivnost.

Če torej s tem filmom Förster po svoje obračuna z začetki stoletja, pa je njegov drugi film spoprijem z obdobjem literarizacije filma med leti 1910 in 1920, na kar sem vas opozoril. Nič čudnega torej, da gre za film z mnogo knjigami — namreč za reklamni film za **Jugoslovansko knjigarno**. Zastavek moje analize v monografiji **V kraljestvu filma** je pravzaprav en sam fotogram iz tega reklamnega filma — tisti, v katerem v dvojni ekspoziciji vidimo **hkrati** obraz Frana Lipaha (v vlogi obiskovalca) in polno mizo knjig. Prvo, kar bi lahko rekli, je, da so že tedaj slovenski igralci imeli polno glavo knjig — da so torej govorili skrajno literarno. Toda pričujoči prizor je brez besed, sama filmska podoba (in to prav neka specifična podoba, kakršna je dvojna ekspozicija) nam vse pove. Zato mislim, da moramo spremeniti perspektivo in namesto knjig v glavi v tem kadru videti glavo v knjigah. Pazite, da bi videli glavo v knjigah. To vas gotovo na nekaj spominja. Jasno, gre za slavno Levstikovo vodilo „**da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi**“. Kar se torej zgodi v tem drobnem Försterjevem filmu, je dejanska realizacija Levstikovega vodila, vendar z dvema bistvenima popravkom:

1. oba Slovenca zdaj ločuje razdalja med platnom in sedežem v kinematografski dvorani: eden je namreč v dvojni ekspoziciji na platnu, drugi pa sedi in tega Slovenca „vidi v knjigi“;
2. za realizacijo tega vodila zdaj ni treba več besed, zadostuje specifična filmska figura — dvojna ekspozicija.

Če sem torej ta prispevek pričel z iskanjem domnevne skupne točke, na kateri je obravnava jezika že tudi obravnava filmskega jezika, ga lahko končam prav z razkritjem te točke v tem filmu. Poanta je, upam vsaj, dovolj jasna: če se film ob proučevanju jezika uči iz svoje lastne zgodovine, bo slej ko prej naletel na tisto točko, v kateri se mu bo problem slovenščine sprevrnil v problem „filmščine“. Tedaj to morda ne bo več „častna zadeva naroda“, bo pa zagotovo „več ali manj mednarodna“ — skratka, bo **film**. V slogu aktualnega parolškega besednjaka bi zato lahko rekli: „Slovenski film mora biti najprej film ali pa ga sploh ne bo!“

STOJAN PELKO