

film in glasba:

dvojica, ki je najprej ena izmed mnogih in poljubnih, ki jih na račun ideje o »sintetični umetnosti« sklepajo med filmom in drugimi sodelujočimi »panogami«; tudi dvojica, ki je kljub izbranem in »fiksiranem« razmerju še zmeraj tako ohlapna, da bi jo lahko ustrezno zajeli še s cepitvijo na nadaljnje pare, kot: film, posnet po glasbenem delu, delež glasbe v filmu in delež filma v glasbi itn.

V našem primeru je pretveza za ta »poročni par« Syberbergov film *Parsifal*, posnet po Wagnerjevi operi. Film, ki predstavlja nedvomno prelomnico v »ekranizaciji« opernega dela ter obenem izvirno in radikalno interpretacijo te Wagnerjeve opere, pa daje tudi prepričljivo priznanje, kako je ta »poroka«, spoj slike in glasu nemogoča oziroma je možna le tako, da spodleti. Pri tem seveda ne mislimo le na podvojitve Parsifala na mladeniča in mladenko v trenutku, ko prejme Kundryjin poljub, ampak tudi na eminentno filmski »trik«, s katerim je bila ta ločitev slike (telesu) in glasu dosežena – play back, ki je prav tehnika, namenjena »sinhronizaciji« in simulaciji spoja slike in glasu.

O teh vidikih Syberbergovega filma govori spis Zdenka Vrdlovca »Kaj zmore glas«, medtem ko je v prevedenem tekstu Clauda Lévi-Straussa predstavljen parčivalovski mit od domnevnih začetkov do Wagnerjeve interpretacije.

Prispevek Janeza Strehovca »Eislerjeva in Adornova teorija glasbe« sicer ne sodi v ta parsivalovski okvir, zato pa je nemara bližji zgoraj zastavljenemu »občemu« odnosu med filmom in glasbo.

**Parsifal**

režija: **Hans Jürgen Syberberg**

dir. fotografije: **Igor Luther**

ton: **Pierre Lavoix**

glasba: »Parsifal« **Richarda Wagnerja** izvaja orkester Filharmonije iz Monte Carla, zbor praške Filharmonije, dirigent **Armin Jordan** (solisti: **Wolfgang Schöne**, **Hans Tschammer**, **Robert Lloyd**, **Reiner Goldberg**, **Aage Haugland**, **Yvonne Minton**)

scenografija: **Werner Achimann**

skulpture: **R. V. Rotter**

kostumi: **Moidele Bickel**

montaža: **Jutta Brandstaedter**

igrajo: **Edith Clever** (Kundry), **Armin Jordan** (Amfortas),

Robert Lloyd (Gurnemanz), **Aage Haugland** (Klingsor), **Martin**

Sperr (Titirel), **Michael Kutter** in **Karin Krick** (parsifal)

produkcija: **Gaumont** (Pariz), **T. M. S. Film** (München), 1981

Fotografije,

ki spremljajo rubriko »Film in glasba«

so iz filma *Parsifal*, režija Hans J. Syberberg, 1981



film in glasba

Kaj zmore glas

Zdenko Vrdlovec

Glasbeni filmi so v zgodovini kinematografije nemara še najpogostejše realizirali tisto možnost, ki jo je prinesel zvočni film že s samim svojim nastopom: to je možnost, da nekomu posodijo glas drugega. V hollywoodskem zvezdniškem svetu je bila ta možnost včasih celo pogubna, kot priča tale anekdota v zvezi s filmom Stanleya Donena *Pojmo v dežju* (*Singin' in the Rain*): Gene Kelly in Jean Hagen sta bila star zvezdniški par nemega filma, toda igralka je imela preveč vreščav glas, da bi lahko nastopila tudi v glasbenem filmu. Tedaj so se producenti domislili, da bi Jean Hagen dublirali s šarmantnim glasom Debbie Reynoldsove. Gala premiera je tako zelo uspela, da je občinstvo hotelo slišati petje Hagenove še »v živo«, na odru; in producenti so znova zaprosili Debbie Reynolds, naj jo dublira, skrita za zaveso, medtem ko je igralka na odru posnemala petje. V tem trenutku pa se je možem spektakla utrnila nova domisljica in so odgnili zaveso, za katero je bila skrita Reynoldsova: prikazal se je prizor z dvema ženskama, ki sta vsaka za svojim mikrofonom peli pesem z istim glasom, ki mu osuplo občinstvo sprva ni znalo najti izvora; ko so odkrili prevaro, se je »rodila« nova zvezda in ugasnila stara.

V tej anekdoti ne drži povsem le ena beseda – dubliranje, kajti v filmu so pravzaprav uporabili play back, to je, slovarsko rečeno, postopek, kjer najprej posnamejo zvok in nato po njem še sliko. V kinematografiji so ga menda uporabljali že leta 1905 za prve poskuse govornih in pevskih filmov, nato pa se je uveljavil predvsem v glasbenih filmih in seveda na televiziji v raznih zabavno-glasbenih oddajah. Nekoliko bolj nazoren opis pa bi lahko o tej tehniki povedal še tole: glasbeno-pevski prizor, predviden v scenariju, posnamejo najprej zvočno in potem ta zvočni posnetek predvajajo v studiu ali v zunanjem prostoru, kjer naj bi se prizor odigral. Zdaj je naloga igralca, da se vede natanko tako – oziroma da predvsem pravilno odpira usta – kot da je on tista oseba, ki v tem trenutku poje. Glas, po katerem igra, je lahko njegov ali sposojen pri drugem pevcu, pomembno je le to, da mu prihranjen napor petja dovoli večjo telesno »svobodo«: to je »svobodo« podrejanja glasu, ki ne pripada temu telesu, toda ki ga telo v prizadevanju, da bi ga s svojim gibanjem in odpiranjem ust ujelo, napravi tako rekoč vidnega.

Play back je seveda ena izmed tehnik sinhronizacije glasu in telesa, vendar sinhronizacije, ki predpostavlja in obenem prikriva prav to, kar realistična ideologija, ki je pripeljala do uvedbe zvoka v film, vztrajno izganja: ločitev telesa in glasu. Zvočni film je izbral prav tisto možnost, ki jo je znameniti manifest Eisensteina, Pudovkina in Aleksandrova v bojazni za »kulturo montaže« že leta 1929 označil kot najslabšo: to je možnost »iluzije govorečih ljudi«. V odnosu do nemega filma pa ta možnost ni bila le najslabša, ampak po mnenju mnogih tudi najbolj vulgarna: morda prehud izraz, ki pa bi ga bilo mogoče opravičiti s tem, da je zvočni film zapravljal znaten del bogastva imaginarnega, ki so ga uživali gledalci nemega. Skoraj vsak nemi film nam dokazuje, da so bile njegove ose-

be vse prej kot neme: njihova usta pričajo o pravi klepetavosti, ki so jo mednapisi včasih zaman poskušali povzeti.

Zgovorne osebe nemega filma so bile edinole neslišne, pa tudi to ne povsem: gledalec, ki jih je videl govoriti, jih realno seveda ni slišal, zato pa jih je slišal v svoji imaginaciji. Zadoščevalo bi omeniti Greto Garbo, ki je imela v času nemega filma toliko »idealnih« glasov, kot so jih ji prisodili njeni občudovalci; zvočni film pa ji je podaril le enega – njenega.

Tako je že nemi film nakazal, v čem je nemara glavna moč tega medija: ne v tem, da posreduje vse, »celoto« (eisensteinovsko »iluzijo govorečih ljudi«), ampak v njegovi fragmentarnosti in parcialnosti: da ne reče in ne pokaže vsega, da ima v njem enak ali še večji pomen to, česar ne slišimo in ne vidimo, ali kar slišimo, a ne vidimo oziroma vidimo, a ne slišimo: se pravi, kar je v slikovnem polju odsotno, kar je zunaj polja (*hors champ*, *off*) in imaginarno navzoče. S tega vidika je nemi film veliko bolje govoril kot zvočni, ker so bili njegovi glasovi imaginarni in »idealni«, v zvočnem pa so samo »banalno« realni.

Vendar je tudi zvočni film kmalu odkril in pokazal svoje prave moči, in sicer prav v razcepitvi tiste »celote«, ki jo je terjala fantazma totalnega zajetja realnosti: se pravi, v ločitvi glasu in slike, ločitvi, ki je dala »napetost« med označevalcem in podobo, med simbolnim in imaginarnim. Konkretno pa se je ta ločitev pojavila z glasom, ki smo ga slišali, vendar nismo videli njegovega vira, to je z glasom, ki se še ni utelesil, ki v sliki še ni našel svojega obraza in telesa.

S pojavom tega glasu se ukvarja skoraj vsa knjiga Michela Chiona *Glas v filmu* (La Voix au Cinéma, Ed. Cahiers du cinéma, 1982), ki predstavlja osnutek teorije zvočnega filma prav na osnovi »smešnega objekta«, ki ga je ta teorija doslej prezrla, ali bolje, preslišala: glasu. Glasu, ki ga slišimo, a ne vidimo njegovega vira, je Chion našel tudi posebno ime: »akusmatični glas«. Izraz je v nekem starem slovarju odkril glasbeni teoretik Peirre Schaeffer, vendar ima tudi svoj antični vir v neki pitagorejski sekti, kjer je Učitelj govoril skrit za papirnato steno, da pogled nanj učencev ne bi odvrnil od sporočila njegovih besed (isto prepoved gledanja, ki Učitelja ali Boga spremeni v akusmatični glas, bi lahko našli še v vrsti drugih obredov in religij, zlasti v židovski in islamski).

Akusmatični glas ali »akusmeter«, tj., govoreča senca, od koder glas prihaja, pa ima tudi bolj vsakdanje oblike: to vlogo lahko, denimo, zaseda tisti, ki nas nagovori po telefonu in ki ga še nismo nikoli videli (a tudi če smo ga že videli, je še zmeraj »akusmeter«, ker ga zdaj, ko z njim govorimo, ne vidimo). Akusmatični glas je seveda tudi radio, ki pa je to že kot tak, kot medij, kar pomeni, da tu ni možna igra med pokazati in ne pokazati (radijskih »akusmetrov« pač nikoli ne vidimo). V filmu pe je akusmatična cona valujoča in stalno izpostavljena nevarnosti, da je spodnese to, kar se pokaže.

V gledališču bi akusmatičnemu glasu ustrezal »zakulisni« glas oziroma glas izza odra.¹ Vendar spet s pomembno razliko, če ga primerjamo s filmskim: v gledališču jasno slišimo, da ta glas realno prihaja od drugod, ne z odra, medtem ko v filmu *off* glas, glas zunaj polja prihaja iz istega realnega kraja kot drugi zvoki, tj. iz zvočnika. Filmski »akusmeter« je torej hkrati zunaj polja – za gledalca zunaj slike – in znotraj slike, izza katere realno prihaja. Prav to bi bila posebna »usoda« filmskega »akusmetra«: da blodi po površini, hkrati zunaj in znotraj, se pravi, niti zunaj niti znotraj, in išče točko, ki bi se nanjo pritrtil.

Toda akusmatični glas ima tudi svoje moči, ki imajo celo magične razsežnosti: prisojajo mu, da je lahko vsepovsod, da vse vidi, vse ve in vse more. Primer prve moči so denimo radijski glasovi, ki jih v filmu lahko slišimo na vseh krajih (ta moč je lepo vidna v Kubrickovi *Odiseji 2001*, kjer glas računalnika naseljuje vso vesoljsko ladjo, ali v Hitchcockovem filmu *Mož, ki je preveč vedel*, kjer je materino petje »odkrilo« ugrabljenega sina v ambasadi). Moč vsevidnosti izvira od tod, da je tisti, ki ni v vidnem polju, v najboljšem položaju, da vidi vse, kar se dogaja; vemo, da je to Bog, ki vse vidi in ki nas je oskrbel s panoptično fantazmo, da je z vidom mogoče totalno obvladovati prostor. Z magično močjo vsevidnosti

sta povezani tudi vsevednost (kolikor je vednost »notranje videnje«) in vsemoč (ali vsaj posedovanje nekaterih moči, npr. hipnotične).

Od kod glasu te moči? Chionova teza je, da nas ta glas brez trdnega mesta oziroma telesa, ki bi se ga oprijelo, vrača nazaj v prve mesece življenja (ali nemara vse do dobe pred rojstvom), ko je bil glas vse in povsod (seveda le retrospektivno): ko je bil to glas Matere, ki je »prvi akusmeter«.

Toda vse te moči splahnijo, brž ko je glas utelešen, ko se pokaže njegov vir, kar pogosto deluje kot pravo »onečaščenje« oziroma ponižanje na človeški rang. In vrhovna točka tega utelešenja glasu so usta – usta kot simbolni kraj oddajanja glasu, kajti v fonaciji sodelujejo še povsem drugi telesni deli (pljuča, dihalne mišice, grlo, možgani), pri čemer – dovolj paradokso – noben med njimi ni specifičen organ fonacije. Filmsko utelešenje glasu ni mehanska, ampak simbolna operacija, kjer gre za igro prepoznavanja glasu, ki pripada nekemu telesu. V dokaz naj bo primer, ko so igralčeva usta skrita: tedaj ni mogoče preveriti časovnega ujemanja odpiranja ust s slišanimi zvoki, kar je še zmeraj glavni kriterij za lokalizacijo glasu.

Prav na ta kriterij se opira play back za svojo prevaro, ki je niti ni tako zlahka opaziti, če ne pride do spodrsrlajev pri »sinhronizaciji« odpiranja ust in slišanih glasov. V Syberbergovem *Parsifalu* je prevara do določene mere – točneje, odločilnega – trenutka neopazna (čeprav lahko zanjo vemo), in to prav zato, ker je kamera – če parafraziramo vsakdanji izraz: v višini oči – »na ravni« ust. Kinematografija pomni le malo primerov, kjer bi kamera tako obsesivno visela na ustih in celo »kazala jezik« ter jih vse do teme njihove votline sledila v njihovem naporu, da bi se predstavila kot vir glasu. Syberberg sprva ni nameraval uporabiti play back, ampak le igralce, ki ob predvajani operi ne bi simulirali petja. S tem pa seveda ne bi prišlo do srečanja telesa in glasu, ali bolje, do tega prizadevanja telesa, da bi ujelo glas in doseglo enotnost – prizadevanja (morda bi lahko uporabili kar izraz iz *Parsifala*: »hrepenenje«, *Sehnen*), ki je že samo dokaz njune ločenosti, kjer je glas odtrgan, odpadel od telesa, tisti izloček, ki je sled subjekta, preden se ta razloči v podobi.

Syberbergov *Parsifal* je – če se ozremo še na dva kinematografska pomnika – po Langovem *Testamentu doktorja Mabuseja* (z registriranim in za zaveso skritim glasom mrtvega Mabuseja) in Hitchcockovem filmu *Psiho* (z glasom mrtve matere, ki se ne more utelesiti niti v svojem sinu niti v svoji mumiji), veliko priznanje, da je srečanje glasu in telesa nemogoče oziroma je možno le tako, da spodleti. V drugem dejanju se ob Parsifalu-mladenčiču pojavi še Parsifal-mladenka, ki poje z istim glasom kot prvi in si prav tako prizadeva pokazati, da ta glas pripada njej. Glas je tu v polni vlogi »akusmetra«, ki z uganko svojega telesa vnaša razsežnost dvoma in slepila in ki zmore svojo drugost, ločenost od telesa, potrditi še s podvojitvijo telesa: s podvojitvijo, kjer pa ne gre le za eno in drugo telo, ampak tudi za en in drugi spol. Toda podvojitve nastopi v prav določenem trenutku: ko Kundry Parsifala poljubi in ko se Parsifalu ob poljubu »utrne« spoznanje, odkod Amfortasu njegova rana. Poljub, ki bi moral biti za Parsifala pravzaprav poguben, postane odrešilen, in Parsifalu omogoči, da spregleda – ali, kot pove Kundry: da »jasno vidi svet« (So war es mein Kuss, der welthellsichtig dich machte?). Ta »jasnovidnost« je seveda povsem retrospektivna: Parsifal zdaj jasno vidi to, česar takrat, ko se je znašel v svetem kraljestvu Graala, ni uvidel, čeprav mu je dobesedno bilo v oči. Syberberg pač ve, da Parsifalu odgovor nič ne pomaga, tudi če mu ga prineseš na pladnju, torej na način, kjer se mu dobesedno ponuja. In s tem poudarkom na načinu, »obliki« odgovora je prav imenitno zadeto njegovo bistvo, njegova »vsebina«: Parsifal sprejme ponudbo, ne da bi vedel, kaj pomeni, njegovo telo se je že vdalo, ko mu še ni šinilo v glavo, da bi v Amfortasu prepoznal gospodarja.

Dobesedno ponujanje odgovora pa se na tem mestu preobrne v skoraj neizčrpno ponudbo dobesednosti. Rana, ki je v Gurnemanzovi ariji metaforično dovolj zgovorno opevana kot kastracijska (Amfortas je zgubil »sveto kopje«, ko ga je »očarala grozljivo lepa žena« – *ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt*), je obenem dobesedna oziroma telesna.



Vendar je zadana na nepravem mestu – na boku. Obstaja tudi dokaz, da to mesto ni pravo: ponuja ga Klingsor, ki Kundry zatrjuje, da je njen gospodar, ker je sam »deviški«, *keusch*, in mu »njena moč nič ne more«, *Weil einzig an mir deine Machtnichtvermag*. Nepravo mesto je torej treba vzeti dobesedno: rana ni na pravem mestu, prav kolikor je telesna, medtem ko je prava kot simbolna. Sele simbolna rana zmore prizadeti telo, kakor to z najvišjega, kraljevega mesta, dopoveduje sam bolehní Amfortas, ki ga muči prav zguba, odsotnost objekta. Simbolna kastracija namreč ni v tem, da nam je bil neki realni ali imaginarni predmet odvzet, marveč v tem, da nam prisoten pomeni manj kot odsoten.

Nemara je tu treba omeniti »sveto kopje«, pa naj bo njegova falična simbolika še tako vredna Lévi-Straussovega posmeha. Vendar je lahko povsem primerno vsaj kot opozorilo na lacanovski pomen falosa kot označevalca manka, ki je razlog želje in ki »zastopa samo nemožnost subjektive označevalne reprezentacije« (Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*). Ta »falični označevalec«, ki prav kot manjkajoč dovoli, da se vzpostavi neka pomenska struktura (tukaj je to »vse«, za kar gre v Wagnerjevi operi), pa je lahko v svojem izjemnem položaju tudi fetišiziran: tedaj zgubi svojo kastrativno razsežnost in postane jamstvo totalnosti, polnosti, celotnosti in enotnosti, kakor se zgodi v *Parsifalu*.

Toda zanemarili smo še Syberbergov dokaz, da rana ni telesna: Syberberg jo dobesedno zbríše z Amfortasovega telesa in jo položi na pladenj, da bi s to prenosno obliko nakazal, kako se ta rana predvsem prenaša in kako jo tudi vsi drugi nosijo; saj ni »bolan« le kralj, ampak z njim vred vse kraljestvo.

Prizor kraljeve bolečine je na Parsifala deloval s travmatičnim učinkom – Parsifal je onemel, ker mu je Amfortasova tožba ostala nerazumljiva, čeprav je bila naslovljena prav nanj. Gurnemanz ga je pripeljal pred kralja, ko je prepoznal v njem tistega, ki ga je prerokba napovedala, da bo odrešil bolehnega kralja, vrnil svetost svetemu kraljestvu in zacelil njegovo necelost. Parsifal je bil torej napovedan kot Odrešitelj, ki ima tole karakteristiko: da je *der reine Tor*, kar v dobesednem prevodu pomeni »čisti norec«. Gurnemanz, ki ukeleša vso vednost – ali, če poskusimo reči z Žižkom: »birokratsko vednost«, ki rabi monarha kot tisto zunanjo, unarno točko, ki naj »prešije« njen diskurz, ki naj ta diskurz od zunaj »totalizira« – dolgovezni in dolgočasni Gurnemanz prepozna torej v Parsifalu to »kvaliteto«, ki ga lahko napravi za kralja. Po čem sodi, da je Parsifal nor? Po tem, da ne ve niti za svoje ime niti za svojega očeta, ampak le za mater. Parsifalovo samopredstavitve dopolni še Kundry – ta »nemogoča« ženska, ki združuje vse ženske v eni – s pomembno izjavo, ki nakazuje delež materinske imaginacije pri Parsifalovi norosti: Parsifalova mati se je umaknila s sinom v samoto, iz bojazni, da sina ne bi doletela usoda očeta, ki je padel v boju, ter ga, »sama norica, vzgojila za norca« – *erzog sie ihn zum Toren, die Törin*.

A čeprav je bil Gurnemanz prepričan, da je naletel na »pravega«, je Parsifala vendarle spodil z dvora ter s tem potrdil, da se prerokba izpolni prav skozi to, da je narobe dojeta. Gurnemanz se je zmotil, ko je videl, da Parsifal molči in ne uvidi, kar vidi (Parsifal odkima na vprašanje *Weissst du, was du sahst?*). Seveda je prav v tem trenutku Parsifal »pravi«: v trenutku, ko ne ve, da je že našel tisto, kar je iskal, ko ne dojame, da mu Kundry zapoveduje prav to, kar mu s prepovedjo incesta prepove – željo matere. In ker Parsifal tega »ne ve«, se vrne nazaj k materi ter tako Zakon nevede že uboga.

Spoznanje oziroma »jasnovidnost«, ki Parsifala prešine ob Kundryjinem poljubu (ki ga prejme po opisu »primarne scene« in kot njen »pečat«), zato seveda še zdaleč ni le erotično spoznanje ali »spoznanje spolnosti« (Parsifal je imel za to dovolj priložnosti v »čarobnem vrtu«), ampak prav »spoznanje« simbolne kastracije, dojetje Zakona. Parsifalove prve besede so: »Amfortas! Rana!« in takoj zatem – *Das Sehnen, das furchtbare Sehnen* (»hrepenenje, grozno hrepenenje«; tu bi opozorili, da se to v francoskem prevodu libreta glasi: *désir, ce terrible désir*, želja, ta grozna želja).

Toda Kundry pri Wagnerju ne zastopa le matere (to je le ena njenih »mask«), ampak »vse« ženske hkrati (glej tekst Lévi-Straussa). Opirajoč se na Millerjevo razlago Lacana, bi imeli tu priložnost za citat: »Toda vse ženske, temeljne sanje, to obstoji zgolj v obliki fikcije. Se preveč jasno je, da ima ta ženska ... emblematično vrednost nekega falosa, ki je zmerom vseskozi zgubljen« (J.-A. Miller, »El piropo«, v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, zbirka Analecta, DDU Univerzum). Od tod bi nemara lahko sklepali, da je Wagnerjeva strategija v grobem takale: z odpovedjo, zavrnjenjem te »fikcije« (»nemogoče« ženske) se odpre možnost »ponovne osvojitve« zgubljene-ga falosa. Toda, kolikor je falos prav kot manjkajoč skupna referenčna točka obeh spolov, in kot »čista razlika« pogoj za vsako, v prvi vrsti pa spolno razliko, tedaj se seveda v fantazmatičnem projektu njegove »osvojitve« zgubi natančno ta točka, pade spolna »ločnica«. To je odrešitev, ki jo prinese Parsifal, odrešitev, ki izključi žensko (Kundry: »Ce si Odrešitelj, kaj ti, hudobnež, preprečuje, da bi se združil z mano za mojo odrešitev?«), ter fetišistično (»sveto kopje«) sprevrže falični označevalec v mašilo Celote. Seveda pa gre pri tem še zmerom za kastracijo, le da ne več za simbolno kastracijo, prek katere je dojeta spolna razlika, marveč za kastracijo v pomenu zatorja te razlike: kastriran je prav falos kot označevalec razlike. In ko se Parsifal vrne s »svetim kopjem«, zasede kraljevo mesto, kar nas spominja na tale Legendrov citat: »Božanski red čistega užitka zabriše razliko spolov; tam, kjer je oblast, so zgolj kastriranci« (Pierre Legendre, *Jouir du Pouvoir*).

Syberbergova interpretacija je wagnerjanski fikciji dala, kar je ta iskala – polboga Hermafrodita: brisanje spolne razlike je bilo sicer že vseskozi nakazano z androginsko figuracijo Parsifala kot mladeniča z ženskimi potezami, da bi se v trenutku, ko Parsifal postane Odrešitelj, dopolnilo z enako androginsko figuro Parsifala kot mladenke z moškimi potezami. In prav tak Parsifal je tisti, ki ga »birokrat« Gurnemanz potrebuje: Parsifal kot »čista, prazna forma«, ki je ne opredeljuje nobena »posebnost«, nobena razlika – Parsifal kot monarh, kot označevalec-gospodar, ki prav kot izjema, »iracionalni« vrh konstituirja Celoto. Tako je avtoriteta monarha čista avtoriteta označevalca-gospodarja ... in ni utemeljena v nikakršni njegovi 'realni' lastnosti (modrosti, hrabrosti, poštenosti ipd.); reči, da smo monarhu pokorni zato, ker je moder ipd., pomeni že oskrumbo njegovega veličanstva« (Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*). Kar nas napečuje k parafrazi: če rečemo, da smo monarhu pokorni zato, ker je moškega ali ženskega spola, že oskrunimo njegovo veličanstvo.

Vendar je Syberbergovi interpretaciji obenem uspelo ohraniti razsežnost simbolne kastracije, in to prav po zaslugi akusmatičnega glasu, glasu, ki se ne more utelesiti. Glas očetovega imena (»Amfortas!«) iztrga Parsifala dualnemu-zrcalnemu razmerju z materjo ter ga v isti gesti konstituirja kot glas, ki si »želi« telo in ki zastopa samo nemožnost subjektive označevalne reprezentacije, nemožnost, da bi subjekt dosegel istovetnost s samim sabo. Syberberg je to nemožnost tudi »realiziral«, uprizoril, in gotovo ni po naključju namenil Parsifalu-mladenki tako žalostnega glasu: telo zdaj že ve, da zaman upa na združitev z glasom.

Play back se torej v tem trenutku razkrije kot trik, prevara – prevara, ki pokaže telo kot marioneto, to pa oživlja glas. Marionete v tem Syberbergovem filmu niso tako redke (ves prizor Parsifalovega življenja z materjo, ženske v »čarobnem vrtu« itn.), kakor je tudi sama filmska reprezentacija organizarana kot »prevara«, v magičnem prostoru studia, »škatile« iluzij, skupne gledališču, filmu in operi. V tem prostoru, ki z igro svetlobe in ozadnih projekcij (back projection) poljubno spreminja dimenzije, je edina scenografska podlaga Wagnerjeva glava, ki ima velikansko povečane posamezne dele in je predstavljena kot labirint vsega dogajanja. Glava kot prostor filmskega dogajanja pa seveda navaja k domnevi, da je film predvsem – *cosa mentale*.

Opomba

¹ Vlogo gledališkega akusmatičnega glasu, glasu »izza« odra, je izvrstno analizirala Zoja Skušek-Močanik v spisu »Za narodov blago« in vprašanje preloma meščanskega nacionalnega gledališča, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, zbirka Analecta, DDU Univerzum.