

SLOVENSKI JEZIK IN FILMSKA GOVORICA

Da ne bo pomote, gre za kritiške špekulacije, ki bodo morda zvenele izzivalno. Toda zdi se mi umestno, da vprašanje dialoga oziroma jezika (jezika kot zgodovinskega in neizpodbitnega nosilca slovenske identitete), torej vprašanje jezika v slovenskem filmu zastavimo nekoliko drugače ali, z drugimi besedami, da se k vprašanju o jeziku približamo v kontekstu filmske govorice. V grobem je filmska govorica vozlišče slike in zvoka, pravzaprav dialektična napetost med tema dvema razsežnostima, vendar pa križišče in suspenz, ki funkcionira le znotraj pripovednega režima, primeža, preprosto naracije (vsaj ko gre za igrane oziroma fiktivske filme). In filmska govorica ni kakšna empirična kategorija, vnaprejšnja in jasna danost, ki bi jo imeli v posesti izbranci, ampak je dinamičen mehanizem, ki mu je težko določiti dokončne koordinate. Prav zato tudi film ni le kakšen zgodovinski fenomen, ampak temeljni opornik avdiovizualnega imaginarija, ki ob svoji kleni današnji drži predstavlja tudi izjemno lovišče, tako legalno kakor tudi ilegalno, tako za televizijske nadaljevanke, „soap-opere“ ipd. kakor tudi za na videz baročno, v resnici pa velikokrat simplificirano področje video-spotov, reklam. . . No, da ne bom zašel. . .

O posvečeni vlogi jezika v slovenskem filmu je bilo že veliko napisanega, prav tako je že marsikateri pisatelj, kritik ali teoretik opozarjal, da slovenske filme bremeni zavezanost literaturi in s tem jeziku, pa naj gre za literarne ali gledališke oblike. Te stvari ne velja ponavljati, prav tako pa se mi zdi, da je bilo že preveč razprav, ali naj beseda v slovenskih filmih sloni na knjižnem jeziku, na pogovornem jeziku ali dialektu oziroma ali naj bo svojevrstna „miscelanea“ „nasprotujočih“ si polov. Tovrstnim traktatom je težko predvideti konec, kakor je tudi težko izumiti odrešilni in večni model.

Ta vprašanja se zdijo tudi tako ključna in bistvena ne samo zato, ker smo Slovenci občutljivi za jezik, ampak tudi zato, ker je na Slovenskem filmski „register“ reduciran: če se ne motim, ne poznamo prave glasbene komedije (musical), glasbeno-opernega filma, ne poznamo „pesniškega filma“ (te izraze uporabljamo pogojno), ne poznamo dobesedno „naturalističnega“ filma (razen nekaj izjem, naturalističnega namreč v pogledu „jezika“), in še in še je „matric“ filmske govorice, ki prav gotovo same po sebi zahtevajo diferencirano uporabo jezika. Tako se tudi v jeziku slovenski film kaže kot svojevrsten „žanr“, ki se velikokrat bogaboječe drži knjižne slovenščine in si v tej perspektivi le malokdaj privoščijo „produktivne“ in smiselne prekrške, kadar si jih privoščijo, zagovorniki jezikovne čistosti takoj dvignejo „kontrarevolucijo“.

Na kratko želim opozoriti le na misel, da je za slovenski film v marsičem kritično prav to, da nima „prave“ zgodovine nemega filma, oziroma da je praksa slovenskega filma spregledala filmski dispozitiv nemega filma, ki je še kako odločilna komponente zvočnega filma. Zdi se mi, da je slovenski film še vedno zasvojen in obremenjen s ti-

stim krčem, ko je nemi film kar „naenkrat“ postal govorni film — to je bilo konec dvajsetih in v začetku tridesetih let. Res je, da je bil film kar precej časa ne toliko zvočni kot prav govorni film. Kasneje so se stvari radikalno spremenile. Beseda, dialog, glas-off, . . . so postali le eden izmed elementov zvočno/slikovne razsežnosti, se pravi filmske govorice. Za slovenski film je znano, da se je kot fikcija v dobesednem pomenu formiral šele po drugi svetovni vojni ter da se je formiral predvsem kot govorni film.

Še danes je na Slovenskem zvočni film nekakšna uganka, skrivnost, past, pravzaprav izziv, ki čaka na uspešno srečanje v polnem pomenu besede.

Kaj so značilnosti dispozitiva nemega filma? V grobem govorica telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov, kar pa je v neodtuljivi spregi z mizanscensko konfiguracijo, simboliko barv (nemi filmi večinoma niso bili črno-beli, ampak so bili pobarvani), chiaro-scuro svetlobno tehniko, velikim planom, zunanostjo polja, pravzaprav parcialnim „videnjem“ in „vedenjem“ in še in še je vidikov, ki jih je nesmiselno zgolj naštevati. Mimogrede naj omenim, da so se t.i. filmski žanri, in to najprej žanri nemega filma (predvsem burleska, melodrama, komedija in kasneje glasbena komedija), izoblikovali v marsičem na osnovi pripovedno/spektakelskih mehanizmov t.i. illegalnih gledališč (vsaj na Angleškem), torej nepatentiranih gledališč s konca prejšnjega stoletja, ki jim je zakon dobesedno prepovedoval uprizorjanje dramskih tekstov (le-ti so bili namenjeni le aristokratsko-buržoaznim oziroma patentiranim gledališčem). Ker je bil dialog protizakonito dejanje v „illegalnih“ gledališčih, so le-ta svojo pripoved in predvsem predstavo gradila na pantomimi, mimiki, akrobatskih točkah, harlekinadah in burkah, klovnovskih nastopih ter predvsem na pevskih pasusih in glasbeni spremljavi. V središču je bila govorica telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov, torej vse tisto, kar je prevzel ne le nemi film, ampak je temeljna razsežnost tudi zvočnega filma.

Za slovenski film se ve, da je postal integralni del slovenske kulture (pa še to z velikimi težavami), prav kot govorni film, se pravi kot ustoličenje besede oziroma kot „podaljšek“ literature.

Menim, da prav ta dimenzija „travmatizira“ slovenski film, ki tako spregleduje — naj ponovim — govorico telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov. Kaj so to „pomenljivi“ predmeti, na svojevrsten način artikulira eisensteinovska poetika, z njo povezana montaža in fragmentiranje vizualnega sveta na njegove detajle. Vprašanje govorice telesa in obraza pa je neposredno vezano na igralca oziroma filmsko figuro, ki jo zastopa v fikciji. Na Slovenskem, kot marsikje na svetu, je značilno, da si igralce delita predvsem gledališče in film (že nekaj časa tudi televizija). Toda ta odnos sloni prej na ekonomsko-socialni podlagi in ima v estetski perspektivi le malo skupnih točk; tako

je vsaj zapisal znameniti francoski teoretik Jacques Aumont. Ne bom opisoval razlik med gledališčem in filmom. Skušal bom nakazati le nekaj filmskih vidikov, ki jih prav gotovo, vsaj ne v takšni obliki, gledališče večinoma ne pozna.

Znano je, da je filmski volumen, če ga primerjamo z realnostjo ali z gledališkim prostorom, fragmentiran, da je z lestvico planov in gibanjem kamere razkasan, torej sestavljen iz kosov, ki — če poenostavim — človeško telo reprezentirajo z različnih gledišč in perspektiv, ki so hkrati pripovedno in pomensko motivirane. Igralec torej v filmu igra in hkrati je vpel v igro, ki je sam ne vodi, ampak jo naddoloča filmski dispozitiv, z eno besedo režija. Najočitnejši primer tovrstnega fragmentiranja je prav gotovo veliki plan obraza.

In kaj je pravzaprav tisto najbolj fascinantno na obrazu oziroma sliki obraza? Neizpodbitno dejstvo je, da je obraz prav tako kot glas središčna točka erotičnosti, da sta to dve najbolj individualizirani človeški potezi (vprašanje ust tu vsekakor ne mislim razvijati v smeri kakšne vulgarne psihoanalize). Mimogrede, znano je, da sta prav obraz in glas bila v marsičem nosilca zvezdniskega sistema, da se je prav na podlagi teh dveh opornikov, še posebej v primeru ženske dispozicije, odvijala fetišizacija in spektakelska funkcija, pa tisti znameniti „image“, „glamour“ itn. Problematika slike in zvoka, človeškega telesa kot „govorila“, ust in glasu je v mreži filmskega dispozitiva izjemno kompleksno vprašanje; tokrat ga opazujemo v zoženi perspektivi. Če sta človeško telo kot kraj, mesto govora oziroma obraz in usta temeljna elementa filmske fikcije, pa sama po sebi še nista dovolj ter „filmsko“ zelo malo pomenita.

Zvočnega filma vsekakor ni brez besed, dialoga, monologa, komentarja, glasu-off, t.i. akuzmatskega glasu, z eno besedo — filma ni brez jezika. V zvočnem filmu figure ali liki pripovedujejo, se pogovarjajo oziroma se o njih pripoveduje. Film je tako vedno pripoved, torej zgodba. Naj ponovim zguljeno misel; zgodbe se ponavljajo, nastajajo pa znova in znova drugačni filmi, ki vsaj v primeru mojstrov in venomer na izjemen način pripovedujejo eno in isto večno „zgodbo“. V čem je ta izjemnost? Prav gotovo ne v kakšnem formalističnem prijemu. Slika in glas, telo in beseda sta sicer nosilca, vendar pa sta hkrati vpeta v pripovedni primež oziroma sistem filmske naracije. Filmsko pripoved pa poganja nekakšen manko „videnja“, „slišanja“, ali, z eno besedo „vedenja“. Kot filmski gledalci namreč nismo le voyeuristi, ampak tudi radovedneži, ki bi radi razvozljali, kam pravzaprav vodijo pripovedne silnice. Tokrat pa nas ne zanima vprašanje konca, ki je lahko srečen ali nesrečen, ampak predvsem nekateri vidiki pripovednih mehanizmov. Film je namreč zanimiv kolikor je napet, toda tokrat se ne sprašujemo o napetosti, ki je tako značilna za trilerje, marveč o filmskem suspenzu. Če povemo v psihoanalitičnem besednjaku, potem postavimo hipotezo, da filmski su-



PRIZOR IZ FILMA VISA, REŽIJA FRANTIŠEK ČAP, 1953

spenz v marsičem temelji na skopičnem gonu in na t.i. priklicevalnem gonu. Očitno je, da je prvi povezan s sliko, drugi pa z glasom, torej gre za gona, ki sta vpisana v matrico želje ali, z Metzovimi besedami, za gona, ki konkretno figurirata odsotnost svoje-ga predmeta. V perspektivi skopičnega gona je Christian Metz tudi zapisal, citiram: „Kadriranje in premiki so sami na sebi suspenzi, ki jih sicer veliko uporabljajo v filmih s suspenzom, vendar to ostanejo tudi zunaj njih. Imajo notranjo afiniteto z mehaniko želje, njenih zastojev in vnovičnih zagonov ter jo ohranjajo tudi zunaj erotičnih sekvenc“. In tu najbrž tiči vsaj delček resnice, zakaj je v slovenskih filmih tako „ohromljen“ filmski suspenz. Slovenski film se namreč mnogokrat pridružuje modelu transparentnega realizma, torej običajnega kadriranja, ki ga občutimo kot nekadriranje, torej kot „prazne točke“, ki ne formirajo pomenov, ampak transparentno, presojno prenašajo vnaprejšnji pomen, zgodbo, resnico, potek.

Kar zadeva priklicevalni gon in „ohromljenost“ suspenza v slovenskih filmih, bi v grobem rekli, da so slovenski filmi večinoma montaže fragmentov, pa naj bodo ti fragmenti neobvezno brbljanje ali pa usodni dramatični konflikti, torej, da so slovenski filmi sestavljeni iz fragmentov oziroma sekvenc, kjer je zelo šibko zastopana razsežnost priklicevalnega gona. Besede in dialogi so v slovenskih filmih največkrat v funkciji neposrednega obračunavanja, direktnega razkrivanja bistva, izgovarjanja ključnih dejstev, fantazem, imaginarnih konstruktov, poenostavljeno, slovenski film se vse premalo poslužuje glasu kot skrivalnice, kot zavlačevanja, prestavljanja, zavržka, maskiranja, videza in kar je še podobnih pojmov. Slovenski film na nek način že v posameznih sekvencah bolega od tiste „poslednje besede“, „dokončne resnice“ oziroma „absolutne vednosti“, ki naj bi filmsko pripoved sklenila v „celoto“ ali vsaj v videz celote. Michel Chion pravi, in to je pred njim že marsikateri filozof zapisal, citiram: „Vednost je vselej parcialna in morda je prav mutec tisti, ki ve „ostalo“. Ta stavek je vzlet iz Chionove študije, v kateri interpretira figuro mutca v zvočnem filmu. Mutec je namreč mitična figura in kot taka zastopa varuha skrivnosti, skrivnosti, ki je v melodramah ljubezensko čustvo, v črnem filmu negotovost in strah, v trilerju igra videza in resnice in tako naprej. Če naj moj prispevek končam, potem bi morala beseda, dialogi oziroma jezik v slovenskem filmu radikalno premisliti figuro mutca v zvočnem filmu.

Prav zato sem na začetku dejal, da se slovenskemu filmu pozna, ker nima prave skušnje z nemim filmom, toda kolikor noče ta davek še naprej plačevati, potem se mora spoprijeti z vprašanjem nemosti oziroma molčečnosti, ki je vpisano v jedro priklicevalnega gona, torej zvočne razsežnosti filmskega suspenza.

SILVAN FURLAN