

stona, zasedbo, ki se lahko pohvali z nevsakdanjim *mottom* — »*delujmo z glasbo proti filmu in prenesimo tekmovalniško formo koncerta na novo raven*«. Alloy Orchestra je — kot lepo pove že njegovo ime — *zlitina, zmes*; zasedba je v primeri z naštetimi dragocena prav zato, ker je med igranjem tako iskrena, da niti za hip ne zapusti ne sebe ne filmske zgodovine.

Sveža ekipa ljubljanske Kinoteke si je za svoj uradni začetek subtilno izbrala pravi film — **Osamljene** (režija Paul Fejos, 1928), torej film, ki gre po slogu tako močno na dvoje, da je v njegovi reži najti veliko zanko, pa tudi prazen prostor za svežo glasbo. Ta fascinantno preprosti izdelek nahaja za okolje porojene, skaljene, pa spet obujene ljubezni nekakšne obče attribute iz psihopatologije tegale stoletja in bi lahko obveljal za glasnika trajajočih in globalnih čustvenih okoliščin. Njegova vsebina se tako ujema s tezo o umetnosti urbanega življenja, v katero se ves čas vmešava tudi urbana umetnost filma, da ji z veseljem dodamo še urbano pripoved o Alloy Orchestra: V svojem rojstnem Cambridgeu ta zasedba namreč zvočno opremlja praznovanje Novega leta, kar pomeni, da se v živo pomeša med množico, kakršno pozna(mo) iz **Osamljenih**; v tisto vrvenje, kjer nihče več ne nadzira niti sebe, če pa se ne naključno zaljubi, njegovo srce postane tolkalo, ki ima to sposobnost, da lahko prikljče celo nevihto. Alloy Orchestra s svojimi tolkali in sintetičnim glasom združuje individua in kolektiv. Vsak je sam, del skupine in oboje hkrati.

Osamljeni ni niti evropski niti ameriški film, ni ne realističen ne ekspresionističen, ni niti barven niti črno-bel, ni niti buren niti intimističen, v bistvu tudi ni ne nem ne zvočen, saj ima v nekaj odstotkih nasnet zvok, narejena pa je bila tudi 100% govorjena različica. In če tem navidez nemogočim dualizmom, ki pa delujejo še kako produktivno, dodam še zvočni del spektakla, ugotovim, da je bila igra ameriških glasbenikov, ki je šla prav tako na dvoje, »formalno in vsebinsko« ustrežna: Kjer je situacija zahtevala zgodovinsko dari-

tev (ko se je na primer nad plešiščem v sliki pojavil vtisnjen notni zapis konkretne skladbe; ali pa v finalu, kjer je iz podobe razvidno, katera plošča gre na gramofon) so se glasbeniki poklonili slikovni zapovedi, v dramaturški gradaciji pa so ušli vsem pravilom pisanja glasbe za nemi film, a kljub temu nanaizali svoje domislice predvsem v burnih, suspenznih momentih, tako da spričo filmske moči ni bilo čutiti glasbeniškega ega. Alloy Orchestra so tako rekoč soustvarili natančen in neizprosni ritem. Edina pripomba k temu prelomnemu dogodku za ljubljansko filmsko oko in uho je akustična: Neustavljivi in pretirano ozvočeni *voluminoso* je kdaj pa kdaj zničil krhko konstanto, ki se ji reče nemo filmsko obličje. A tudi to z razlogom, ki je prav paradoksen: Podoba lahko kriči na mile viže, pa se nihče nikdar ne bo pritožil spričo njene posebne svetlobe, glasba pa ima to slabost, da dokazi za njeno moč še ne pomenijo dokazov o učinku. Pa vendarle: Ko že tako radi pravimo, da je kinoteka ena izmed nujnic, ki sestavljajo življenje v glavnem mestu, bo odgovornost zanjo zelo velika: Glasbeno-akustični del bo v njej ravno tako pomemben kot filmski, arhivski, programski, zbiralski, založniški, družabni, predavateljski ali kateri koli drug. Sploh zdaj, ko je nad cinefilno Ljubljano legla stresna informacija, imenovana Ernst Lubitsch.

MIHA ZADNIKAR

OSAMLJENI

SOLITUDE

režija Paul Fejos, ZDA, 1928

Ko smo pred pol leta pod vodstvom Carla Davisa lahko spremljali orkestrsko spremljavo Griffithovega **Zlomljenega cveta** (*Broken Blossom*, 1918), se vsej brljanci glasbene interpretacije navkljub nisem mogel znebiti občutka, da je šlo kljub vsemu za »konvencionalno« glasbeno spremljavo. Dva razloga sta, zakaj uporabljam termin »konvencionalno«. Prvi je forma orkestra, katerega člani so s hrbtom obrnjeni proti filmskemu platnu in zato odvisni od enega samega človeka, Carla Davisa. Vsakršno naključje, kaj šele improvizacija, sta povsem izključena. Drugi razlog je seveda Griffith sam, ki mu ne moremo zameriti, da se leta 1918 ni zavedal vloge zvoka v filmu, saj je svoje mesto našel šele slabih deset let kasneje. Carlu Davisu potemtakem ni preostalo drugega, kot da napiše partituro, ki naj služi predvsem razpoložnjskemu učinku, z redkimi posegi v samo dogajanje na filmu (udarec po čineli ob strelu ipd.). Gostovanje Alloy Orchestra iz Massachusettsa in njihova glasbena spremljava filma **Osamljeni** (*Solitude/Lonesome*, režija Paul Fejos, 1928) se mi zdi neverjetno pomembna za razumevanje (nemega) filma. Če sem doslej to misel premleval le sam pri sebi, tedaj lahko zdaj zatrdim: vloga zvoka (slišnega, če hočete) je bila že v času nemega filma še kako pomembna. Vsaj od

začetka dvajsetih let naprej, ko se je film pomikal proti resničnemu, »otipljivemu« zvoku, je v nekaterih filmih že mogoče zaznati režiserjevo vizijo, razmišljanje o tem, kako bi zvok (ki postane slišen šele ob glasbeni spremljavi) v določenih prizorih lahko pomembno podkrepil in celo nadgradil vizualno dogajanje, akcijo. Ob tem se nemara najraje spominjam Stroheimovega **Pohlepa** (*Greed*, 1925), ko je režiser v enem samem prizoru s povsem preprosto uporabo dveh glasbenih slogov anticipiral tragično nadaljevanje filma: Gibson Gowland in ZaSu Pitts se poročita in na poročnem rajanju se veseljaška glasba vzporedno s počasnim švenkom kamere (ki se od svetov pomika proti oknu) preljuje v pogrebno žalostinko. Z okenske police sedaj spremljamo pogrebne nike na ulici, ki stopajo za mrtvaškim vozom. Sedaj pomislite, kako neučinkovit, celo nepomemben bi bil tak prizor brez opisane glasbene spremljave — upam si trditi: zvoka! —, kajti glasba v tem primeru ne učinkuje kot mašilo, spremljava, temveč kot ustrezen nadomestek zvoka, vpitja, rajanja, razbijanja kozarcev, joka in smrkkanja.

Zvok/slišno v nemem filmu? Gre za preprosto dejstvo. Vzemimo občinstvo sredi dvajsetih let in sodobno občinstvo. Kdo se bo smejal, ko bo v burleski z navadno, suhoparno spremljavo Charlie Chaplin brcnil policaja v rit? Ko bo tortla letela čez celo platno in nazadnje

pristala na debeluhovem obrazu? Ko si bo Buster Keaton z značilno kretnjo na glavo poveznil svoj pomendrani slamnik? Občinstvo je neizpodbitno zahtevalo in še vedno zahteva tisti zvočni dodatek, tisti »bong«, udarec po bas bobnu, ko se Charlotov čevelj zagozdi v policijski riti. Občinstvo zahteva tisti »šving« med letom torte in na koncu udarec po čineli, ko ta pristane na debeluhovem obrazu. In da bi se tiho namuznili, zahteva občinstvo tudi komaj slišni »flip«, ko si Buster flikne slamnik na glavo. Gre za nemara najbolj primitivne, vendar še kako učinkovite primere, ki so od začetnih eksperimentov vodili k tehnični usposobitvi in zvočnemu filmu v drugi polovici dvajsetih let.

Paul Fejos je imel to srečo, da je **Osamljena** posnel na prelomu iz nemega v zvočno obdobje v Hollywoodu — v pravem času in na pravem mestu! Čeprav ta nemi film vsebuje tri zvočne »otoke«, tri drobce, kjer junaki tudi v resnici spregovorijo, ostaja pravo jedro filma v njegovem nemem delu, ki, uganili ste, »govori«, povzroča »hrup«, skratka, prisili gledalca, da zgodbo percipira tudi po zvočni plati, ne samo z glasbeno spremljavo. Vsak še tako dober orkester je popolnoma nemočen in neuporaben, če režiser s sliko ne zariše zvočnega efekta, ki bo sinhrono sledil dogajanju na platnu. In zgodilo se je nemogoče: **Osamljeni** so nemi film, ki prav vse, z narativno strukturo vred, podreja

zvoku, slišnemu. Torej: moški (Glenn Tyron) in ženska (Barbara Kent) se srečata, se ločita in na koncu ponovno srečata. Vse tri faze, obe srečanki in ločitev so ekscesno povezane s slišnim. Kako se junaka sploh srečata? Po napornem delovnem tednu pozornost obeh pritegne zvok: rožljanje in cingljanje cestne povorke, ki vabi na veselico. V tem prizoru je povsem očitno, da se jima utrujena obraza ne razpotevata v nasmešek zaradi npr. slikovitih kostumov članov povorke, temveč zaradi razigranosti godbe na pihala, glasnosti, hrupa — zvoka. Sicer pa si le v nemem filmu junaka — telefonistka in delavec za strojem — lahko privoščita, da po napornem tednu ne potrebujeta miru in zavrneta zelo »tihi«, »ne-bučni« ponudbi (ona čolnarjenje, on randi s sodelavko), temveč po že tako »glasni« službi (govor v slušalkah in ropotanje strojev) potrebujeta še glasnejšo zabavo, ki ju bo združila. Glas vsekakor dominira nad podobo, tudi pri samem spoznavanju. Na toboganu smrti skuša junakinjo sprva očarati lokalni yuppie, ki pa se pri osvajanju napačno zanese na svojo podobo namesto za glas. Sluzastega, prepotentnega postavljača Barbara Kent brez obotavljanja zavrne, zato pa jo očara Glenn Tyron, ki kot sredstvo uporabi glas. V tem trenutku režiserju Fejosu sijajno pomaga zgodovinsko naključje, da je film snemal prav na prelomu iz »tišine« v zvok. Kmalu po njunem prvem stiku namreč sledi prvi zares

zvočni del filma, ko junaka (pravzaprav samo on) spregovorita. Kaj počne Glenn Tyron v tem zvočnem izseku? Laže! Čeprav pravi, da je uspešni poslovnež z Wall Streeta, ga Barbara Kent ne odslovi, ker jo je očaral z glasom in ne s podobo, kot kandidat na toboganu smrti. Kaj je torej morala Barbare Kent? Bolje govoreči lažnivec kot iskreni mutec!

Nič manj fascinantna ni prisilna ločitev naših junakov. V vseplošnem rajanju, vpitju in hrupu ju množica loči in najlepši prizor filma je nemara trenutek, ko sta praktično ponovno združena. Ko se vsak s svoje strani naslanjata na nekakšen pravokotni steber in gledata naokrog, da bi vendarle uzrla drug drugega, stojita skoraj drug ob drugem. Toda vsej bližini navkljub se ne srečata. Kot bi režiser hotel povedati, da pogled za ponovno srečanje zaradi vizualne prepreke ne bo zadostoval. Potrebna je zvočna intervencija, kar bosta potrdila zaključek filma in nadaljevanje prizora, ko se junaka izmenično sprehajata mimo uradnika, ki z vpitjem in kriljenjem rok usmerja podivjano množico. Namesto, da bi mu naročila, naj ob morebitnem srečanju (z glasom) zadrži iskanega, mu pred oči vseskozi molita vsak svoj obesek s podobo ljubljene/ga, uradnik pa ju z iztegnjeno roko slepo usmerja proti fiktivnemu cilju. Če gledamo film z distance, lahko zatrdimo naslednje: bolj ko se nemo obdobje nagiba v zvočno, bolj se junaka zavedata pomena

zvoka/slišnega. Po tem, ko so ga privedli ga zaradi razgrajanja — torej hrupa —, Glenn Tyron znova prav z glasom, v še enem »govorečem« delu filma, prepriča šefa policijske postaje, da ga spusti na prostost. Ko končno prispe v svoje stanovanje in z gramofona zadoni plošča z glasbo iz luna-parka, mu prav hrupen protest iz sosednjega stanovanja prekine nostalgčno spominjanje. Besno prične razbijati po steni — in izkaže se, da sta junaka ves čas živela drug ob drugem, v sosednjih apartmajih. Kdo ve, koliko časa že — 5, 10, 15 let? Vseeno, kaj izberemo. Njuna nezavedna sosedska preteklost v vsakem primeru sega preveč globoko v nemi film, da bi se zavedala, da za komunikacijo ni dovolj pogled, temveč tudi glas. Kdo ve, morda sta bila sosedata že leta 1918, ko je Griffith snemal **Zlomljeni cvet**?

SIMON POPEK