

# GOVORNI FILM

## POGOVOR Z ALAINOM MASSONOM

Alain Masson, **Podoba in govor**. Prihod govornega film (L'Image et la parole, l'avènement du cinéma parlant) La Différence, Paris, 1989.

»Pričujoča knjiga ima en sam predmet: razumeti prihod govornega filma.« Tako nam že na prvi strani predgovora zatrdi Alain Masson, francoski filmski publicist, urednik revije **Positif** in profesor na univerzi Paris I. Je o tem »edinem predmetu« mogoče govoriti kot o revoluciji v filmski zgodovini? Odgovor na to vodilno vprašanje pa najdemo dobesedno na zadnji strani epiloga – in to kar trikrat zanikanega! Ne gre ne za revolucijo v pomenu Robespiera, ne Micheleta in nenazadnje ne Marxa. Če je obravnavanemu dogajanju že treba poiskati ustrezno vzporednico, tedaj mu je morda še najbližje heglovski pojem »ozavedenja«. Masson namreč prehod od nemega h govornemu filmu izenači z evolucijo, ki poteka od idealizma podobe k zavesti o idealnosti podobe. Tudi konsekvence tovrstnega pristopa so dovolj heglovske: kar naenkrat je treba vzporedno obravnavati premene na ravni zgodovine in na ravni duha. Če je prva raven Massonove knjige predvsem obsežen faktografski pregled ekonomskih in tehničnih plasti, ki so omogočile prihod zvočnega filma, tedaj je šele na drugi ravni, na ravni »duha«, ta knjiga zares inovativna. V grobem bi lahko rekli, da zarisuje rojstvo govornega filma iz duha simbolizma. Kot vsako rojstvo je tudi to boleče – a je prav pretrganje popkovine s simbolizmom nujno za to, da film lahko spregovori! Masson se mora zato najprej odpraviti nazaj, vse tja do »spočetja« podobe kot simulakra in jo radikalno razvezati od realnosti; nato spremlja »nabreklost« neme filmske podobe s simbolizmom, da bi končno lahko ob »rojstvu« govornega filma spregovoril o specifični določenosti filmskih podob z govorom. O vsem tem avtor govori posebej za **Ekran**.

### Ekran:

Če se bralec vaše nove knjige za hip povrne k vaši monografiji o glasbeni komediji iz leta 1981, tedaj kaj hitro s presenečenjem ugotovi, da so bili praktično vsi zastavki za problematizacijo prehoda iz nemega v zvočni film že podani tedaj, v poglavju o prihodu zvoka. Kaj vas je torej vodilo k tako podrobni razširitvi te teme?

### Alain Masson:

Res sem se že v **Comédie musicale** precej podrobno ukvarjal z izvori zvočnega filma. Temu so nato sledile zanimive diskusije z vrsto kolegov, zlasti v krogu revije **Positif**. Zdelo se mi je nujno obogatiti to problematiko še s poskusom razumevanja filozofije podobe, ki se je upirala prihodu zvočnega filma. Dve okoliščini sta me še dodatno vzpodbudili k temu podjetju: izid pomembne Deleuzove knjige, ki je aktualizirala zastavitvev nekaterih vprašanj v zvezi s samim pojmom podobe, ter dejstvo, da sem se v zadnjem času veliko ukvarjal s simbolistično poezijo. Tako sem sprva raziskoval, kako so sami simbolisti odkrili film, kar me je neizogibno privedlo do problematizacije vrednosti in vsebine simbolistične filozofije podobe.

Po drugi strani pa bi lahko rekel, da je pričujoča knjiga plod filmske kritike – kolikor je filmski kritik tisti, ki ga zanimajo v prvi vrsti filmi, ki danes prihajajo na spored. Bil sem namreč močno začuden nad dvema prevladujočima načinoma diskusij mojih kolegov o vrednosti nekega filma: ali so preprosto pozabili, da je objekt razprave vendarle film in ne kaj drugega; ali pa so mu, nasprotno, očitali, da je preobložen z dialogi. Še več, prepričan sem, da živimo v obdobju, ki beleži svojevrstno dovolj hudo razvrednotenje govora, dialoga, sploh govornice – zadostuje pogledati le dovolj pogoste zagate tistega, kar običajno imenujemo »glasba«!

V grobem se torej moje delo suče med dvema poloma: med spoprijemom s filozofijo podobe in med problematizacijo vloge, ki jo ima govor v sodobnem filmu in sploh v nraevh sodobnega sveta.

### Ekran:

Obilje filmskih citatov in empiričnih podatkov nujno zastavlja še eno uvodno, bolj pragmatično vprašanje: je pričujoča knjiga plod univerzitetnih raziskav, redakcijskih obiskov festivalov ali morda celo osebne brskanja po arhivih?

### Alain Masson:

En sam odločen element obstaja v odgovoru na to vprašanje – in to je čas! Med **Glasbeno komedijo** in med to knjigo (ki sem jo končal leta 1988) je minilo sedem let – in verjemite mi, da se je v vsem tem času nabralo res veliko filmov. Kje? Predvsem v kinoteki, vendar tudi televizije ne gre zanemariti. Sami veste, da je prednost tovrstnih projekcij, da omogočajo snemanje na magnetoskop. To dejstvo mi je zelo pomagalo pri analizi prvih zvočnih filmov, za katere si upam reči, da jih je potrebno ne le večkrat videti, temveč predvsem **večkrat slišati**.

Iz omenjene dvojnosti bi se morda celo dalo potegniti določene metodološke konsekvence v zvezi s filmskim študijem. V grobem namreč raziskovalci delijo filme na dve vrsti: ene filme lahko vidijo dobesedno kadar hočejo, saj jih imajo v svoji lastni videoteki, druge, pa lahko gledajo le, če jih po naključju predvajajo v kinoteki ali na festivalih. Od tod je mogoče sklepati naslednje: filmi, ki jih gledamo po svobodni izbiri, odgovarjajo le na vprašanja, ki jim jih zastavljamo; filmi iz kinoteke pa razvijajo samo vprašanje. Grem torej v kinoteko preverit kakšno vprašanje (recimo problem serije, reducirane narativnosti v nemih filmih itd.), a se mi kaj pogosto zgodi, da film ne le potrди mojo tezo, temveč razvije samo vprašanje ali pa celo zastavi povsem novo vprašanje. Z osebno videoteko se kaj takega zgodi zelo zelo redko.

Vidite, iz tega dvojnega dela bi bilo mogoče izpeljati prav zanimivo teorijo. Res pa je še nekaj drugega: filmi iz kinoteke so edini, ki **živijo v spominu** – zato so morda tudi edini, ki jim v svoji knjigi pripisujem vrednosti, namreč estetske vrednosti, odlike, medtem ko sem do drugih bolj nevtralen, saj jih video nevtralizira, ohladi.

### Ekran:

Prav v zvezi z metodološkimi vprašanji se kot svojevrsten moto vaše nove knjige vsiljuje vodilo iz predgovora h knjigi **Glasbene komedije**: »prenehati s prevelikimi perspektivami«. Prav nasprotno, nekakšna povsem partikularna perspektiva, kakršna je recimo na delu v vašem soočenju s prihodom zvočnega filma, razpre bistveno širši horizont. Rekel bi celo, da se gledišče vzgiblje in proizvede svojevrstno travelling, ki se brez težav premešča od simbolizma do taylorijanskega tekočega traku. Praviloma se tovrstna partikularna perspektiva veže s pojmom Nove zgodovine in krogom revije **Annales**. Gre za koincidenco ali zavestno filiacijo?

### Alain Masson:

Zelo malo sem zgodovinarja, zato bi težko govoril o neposrednih vplivih. Moja izobrazba je predvsem literarna, »usojeno« mi je bilo študirati francosko poezijo 16. stoletja. Tako tu kot tam pa si prizadevam spojit tri niti: največjo možno preciznost uporabljenih pojmov, dovolj ostro definirano področje raziskave in nenazadnje splošno zanimivost vprašanja. Naj slednje ponazorim z bežno primerjavo: še zdaleč se nisem tako podrobno kot s prihodom zvoka ukvarjal s prihodom barve na film – pa ne zato, ker bi vprašanje ne bilo zanimivo, temveč preprosto zato, ker sem prepričan, da odpira manj perspektiv.

Te tri niti sem torej skušal zvezati skupaj. Če naj jim poiščem neposreden navdih, tedaj ga brez dvoma dolgujem francoski univerzi šestdesetih letih – in res je, da je ravno to doba, v kateri je šola **Annales** igrala pomembno vlogo. Nič manjša pa ni bila vloga nekaterih filozofov, ki so še posebej pazili na preciznost in »čistost« pojmov – mislim predvsem na Foucaulta in Althusserja. Ne smem pozabiti še na odkritje, ki je zame zelo pomembno; to so bleščeče vede – strukturalna lingvistika ter pozneje generativna in transformacijska lingvistika.

### Ekran:

Ko sva že pri vplivih in vzorih: skozi vaši dve knjigi se vleče dovolj očitna nota heglovske dialektike. Mislim recimo na konceptijo glasbene komedije kot dela, ki se na videz dogaja željam vseh akterjev navkljub, a prav zaradi tega privede do končnega rezultata; mislim pa tudi na vašo formulo o nemem filmu: »prava poetika, rojena iz napačne konceptije«.



### Alain Masson:

Hegel je bil dejansko eden tistih avtorjev, ki sem jih pri dvajsetih letih veliko bral. Kaj sem hotel v obeh navedenih primerih? Hotel sem razumeti funkcioniranje, da ne bi pri tem akterje vnaprej a priori pojmoval ali zgolj kot gospodarje situacije ali zgolj kot »nategnjene«. Seveda se heglovski pojem **zvižčnosti uma** ponuja kar sam po sebi. Prav za to gre: ne obvladujejo položaja v celoti akterji, obenem pa um – tisto, kar pripada misli, torej vendarle nam – vendarle ni čista prevara, čisto »nategovanje«. Moram pa priznati, da na to nisem mislil kot na model. Prej bi rekel, da so dejstva vzniknila preprosto zato, ker se zgodovina pač tako odvija.

### Ekran:

Pro et contra. **V vaši ostri razmejitvi med podobo kot reprezentacijo stvari, torej simulakrom, in med konceptom, je seveda čutiti dovolj radikalno zoperstavitve Deleuzovemu svetu podob. Kot izhodišče za vaš komentar o tem problemu vam ponujam Deleuzovo definicijo ameriškega tipa montaže, saj le-ta problematizira pojem naracije, ki je obenem eden centralnih pojmov vaše knjige. Takole pravi Deleuze:** »Napačno je ameriški montaži očitati, da se je podredila naraciji, saj velja prej nasprotno: naracija je tista, ki izhaja iz tovrstnega tipa montaže.«

### Alain Massin:

Uvodoma moram povedati, da je moj odnos do Deleuzovega podviga močno deljen. Po eni strani občudujem neoporečno zanimivost tega filozofa, kot ljubitelj filma pa izrekam vse priznanje ogromnemu koraku, ki ga je njegovo delo o filmu naredilo na tem področju, všteti najbolj bleščeče komentarje Bergsona, kar jih poznam.

Po drugi strani pa je seveda treba ugotoviti, da obstaja med njim in mano globoko neskladje v bistvenem vprašanju. To neskladje se v bistvu dotika samega pojma »mišljenja«. Preprosto povedano, ni mi jasno, kaj naj bi pomenilo »misli s podobami«. Nasprotno, prepričan sem, da zahteva razumevanje podob (tudi nemih), nekakšno aktivnost, ki je izjemno blizu lingvistični dejavnosti, četudi se le-ta ne da izpeljati v povsem dovršen diskurz. Name je izredno močno vplivalo neko davno Jakobsonovo razmišljanje, v katerem je ugotovil, kako malo pravzaprav vemo o **notranjem diskurzu**. Ena od ambicij moje knjige – vem, da še zdaleč ne tudi izpolnjena – je bila z drobno lučko projektorja osvetliti prav ta problem notranjega diskurza. Zdi se mi namreč, da nam filmi ponujajo zunanji, torej čuten dokument, s katerim lahko razumemo, kako se proizvaja notranji diskurz – in to prav v meri, v kateri so filmi po definiciji objekti, ki jih je mogoče asimilirati z notranjim diskurzom, ki so dobesedno narejeni zanj.

Na vaše vprašanje o naraciji in montaži pa odgovarjam takole: moj odgovor je sicer nekoliko bolj niansiran od Deleuzovega, ni pa med njima popolnega protislovja. Trdim namreč, da je veliki ameriški nemi film postajal vse manj in manj narativen, da pa je obenem v svoj korpus vstavljal – in to prav z montažo – celo vrsto elementov (epizod in planov, mednapisov in slikovnih zapisov zvoka), ki so dejansko rinili v smeri vse močnejše narativnosti – narativnosti, ki se je sčasoma razširila na vse trajanje filma. Treba je torej imeti v mislih hkrati dve zadevi: večjo željo po narativnosti s strani občinstva in obenem večjo zavest o narativnosti filma – o narativnosti njegovega razumevanja – pri producentih. Tu je nasprotje z Deleuzom očitno.

Po drugi strani pa je prav zaradi vse večjega ukvarjanja z montažo ta naracija postala formalno možna. Z Deleuzom se tu torej strinjava, le da sam ta fenomen precej reduciram v primerjavi s pomembnostjo, ki mu jo pripisuje on.

### Ekran:

Med številnimi potezami »genialnosti nemega filma« se mi zdi posebej zanimiva vaša razprava o problemu identitete njegovih junakov, kolikor le-ti po definiciji ne morejo izreči tistega usodnega »Jaz sem...«. Še več, zdi se mi da obstaja neposredna zveza med to zagato in med tistim, kar imenujete »epistolarna vročica«, namreč kopico pisnih dokumentov, ki nastopajo znotraj nemih podob. Tako recimo zaplet filma

**William De Millea Jack Straw s tremi sporočili naslovnega junaka mladenki natančno povzema serijo podoba-črka-govoreče telo, obenem pa dovoljuje dvojno sprevrnitev identitete glavnega junaka: natakara, ki se gre vojvodo, je v resnici vojvoda, ki se je šel natakarja.**

### Alain Masson:

Nekaj paradoksalnega je v tem. Po eni strani imate zamegljeno identiteto likov nemega filma, prav kolikor ne morejo reči »Jaz sem ta in ta«. Po drugi strani pa je identiteta likov zvočnega filma zlahka zatrjena, a še kako negotova. Nekdo reče »Jaz sem ta in ta« – a je to kaj lahko tudi laž! Upal bi si trditi, da je v nemem filmu veliko manj laži kot v zvočnem.

In zdaj vprašanje pisave. Rekel bi, da ga v celoti ne moremo razločiti od vprašanja mednapisov. Napisane besede namreč natanko tako kot mednapisi konotirajo svojevrstno definitivno avtoriteto – kolikor se uspejo izogniti nujni nedoločnosti dialogov, v katere se liki nemega filma ves čas zapletajo. So torej besede, ki so rešene iz nič. Kar je impresivno, je natanko to, da postanejo **sporočila**. V primeru, ki ste ga navedli, pritegne ravno taktika glavnega junaka – napisane besede sprevrne v svojo korist! To je tudi sicer zelo pogost postopek v nemem filmu. Tesno zvezano z njim je vprašanje **kontakta**. Sam recimo navajam primer filma z Busterjem Keatonom, v katerem gre za to, da mu mora nekdo pokazati pismo, ki ga razglša za dediča velikega bogastva. Ves zastavek je v tem, da mu pisma nikoli ne uspe pokazati, saj ga ima Keaton za izterjevalca dolga. Zato se ves čas dela, da ga ne vidi. Skratka, v nemem filmu obstaja svojevrstno zaupanje v pisavo, ki je v osnovi v protislovju s filozofijo podobe, ki je anti-govorna, anti-lingvistična; s simbolistično filozofijo podobe, ki je sovražna do govora. Zato je povsem normalno, da so prav ti kadri še kako prispevali k razvoju filma na poti k večji narativnosti – v smislu: »**Beseda je izrečena, gremo dalje!**«. Obstaja torej svojevrstna solidarnost med enkrat izrečeno besedo ter med montažo oziroma narativnostjo.

### Ekran:

**Gre tako razumeti tudi vašo opazko o »funkcionalnosti« teh tekstualnih planov? Funkcionalnosti, ki se je iz posameznih kadrov prelila v sam temelj »funkcionalnega« govornega filma?**

### Alain Masson:

Gotovo. Res pa je, da me ti tekstualni plani praviloma spravljajo v smeh – kar je seveda čisto osebno izkustvo. Za kaj gre? Ti plani preprosto ne morejo prenesti stilistike nemega filma. Daleč od tega, da bi jo obogatili, jo naredili še prestižnejšo! Ravno nasprotno! In prav pri Williamu De Milleu (ki je, mimogrede, eden tistih režiserjev, ki bi jih bilo treba v celoti znova odkriti) je to mogoče zelo lepo opaziti. Junak sicer že izumi način, kako naj znotraj nemega univerzuma spregovori – in to pogosto na prav čudovit način – vendar njegovo »govorjenje« še zdaleč ni primerljivo s plesom. Ni ornamentacije, ni razvoja – skratka, ničesar kontemplativnega ni v teh kadrih. So preprosto – in nujno – izven reotrike nemega.

### Ekran:

**Rick Altman je svojo intervencijo na kolokviju v Avignonu, ki je bil posvečen prav prehodu iz nemega filma v zvočnega, naslovil s pomenljivim naslovom: »Za heterogeno zgodovino govornega filma.« Rekel bi, da je ta poziv naletel na odziv v vaši knjigi, pri čemer s heterogenostjo ne mislim le na preplet tehničnih, estetskih in zgodovinskih verig, temveč tudi na svojevrstno heterogenost v pojmovanju tistega, kar je marksizem praviloma razdelil na »bazo« in »nadstavbo«. Nasproti nedotakljivi razločenosti postavljate celo vrsto vzajemnih posredovanj.**

### Alain Masson:

Poskušal sem razumeti, kako je nemi film mogoče občudovati. Naj tudi sam uporabim marksistično referenco. Pritegnil me je Lukácsov tekst o Balzacovih **Kmetih**. Ugotavlja, da je Balzac sicer hotel



napasti male kmete, ki so svoje dobrine dolgovali francoski revoluciji, ter obenem zapeti hvalnico veleposestnikom – da pa je v resnici storil oboje hkrati in tako pokazal, da je prav veleposest tista, ki dela življenje malih kmetov neznosno. Moje izhodišče je bilo: zakaj se je zvočni film pojavil, nemi pa izginil? To namreč še zdaleč ni samo po sebi umevno. Zvočni film bi se namreč bil lahko pojavil, ne da bi nemi nujno tudi že izginil. Televizija ni ubila filma in strip ne romana! To je bistveno.

Prišel sem torej intenzivneje gledati filme tistega časa in moram priznati, da jih še nikoli v svojem življenju nisem videl toliko naenkrat. Pregarjalo me je predvsem eno vprašanje: **Kaj je narobe z njimi?** Mislim, da sem se tako približal Lukácszevem napotku: poskusiti razumeti fenomen od znotraj. Vstopiti kar se le da globoko in kar se le da precizno v fenomen, pri tem pa ne izgubiti izpred oči svojega cilja. Vi torej vidite enotnost med analizo detajlov in retoričnih konceptov ter med globalno vizijo pridobljene narativnosti?

**Ekran:**

**Mislil predvsem na tisto na prvi pogled dovolj šokantno vzporednico med taylorijanskim tekočim trakom in principom narativnosti kot postopnega členjenja pripovedi.**

**Alain Masson:**

Ja, poskusil sem biti čim bolj precizen, a se obenem obvarovati pred masivnimi interpretacijami. Vi ste recimo opozorili na vzporednico med funkcioniranjem naracije in med delom za tekočim trakom. Lahko bi torej rekli, da se moje delo vpisuje v neke vrste marksistično perspektivo. Nič hudega, nisem eden od tistih, ki bi kar naenkrat padli v aktualno antimarksistično modo. Opozarjam vas pa, da taisti proces primerjam tudi s tekmo baseballa in ameriškega nogometa. Tu pa tvegam, da me povzamejo v neko drugo interpretacijo, ki bo, če že ne heglavska, pa zagotovo postheglavska tipa **Zeitgeist**. Enako se branim tudi pred njo: omejil sem se le na opis in sugestije določenih gibanj. Opazili ste, da uporabljam termin »**aktivna metafora**«. Ljudje vidijo, da je nekaj podobno; to dejstvo nanje nujno vpliva: oboje pa funkcionira na krožen način. Nekdo, ki je sposoben razumeti film, je enako sposoben razumeti tudi svoje mesto in svojo vlogo v verigi – je torej bistveno drugačen od Chaplina v **Modernih časih**. Ideja je torej ta.

**Ekran:**

**Vztrajam na tej vzporednici, ker se mi zdi, da aktualni univerzum podob praktično vsak dan dokazuje, da je ta relacija dvosmerna – da namreč še zdaleč ni le realnost tista, ki vpliva na podobe in na način njihovega členjenja, temveč da podobe dobesedno strukturirajo realnost. Primeri segajo od »režije« fotografij v Romuniji do popolne arbitrarnosti reklamnega univerzuma.**

**Alain Masson:**

Strinjam se z vami. V terminih marksistične vulgate film še zdaleč ni zgolj element nadstavbe, privzdignjen nad zemljo in brez stika z njo. Še kako igra svojo vlogo v družbi. Naj le mimogrede navedem naslov knjige, ki sem jo sicer le prelistal, saj se močno bojim, da bi me podrobnosti razočarale: **Movie made America**. To je še kako res, historično res – in to tako za nacionalno zavest kakor tudi za kulturo in jezik.

**Ekran:**

**Ko sva že pri podobah, ki strukturirajo svet, bi bilo zanimivo na hitro preleteti tudi podobe glasbenih spotov. Kar me zanima, je neka neverjetna prisotnost črk, besed in celih stavkov v podobi – kakor da bi se spet znašli znotraj tiste »vročice«, ki ste jo registrirali v nemem filmu.**

**Alain Masson:**

Brez dvoma je v zvezi s tem treba še veliko narediti. Najprej je treba znotraj zelo obsežne trgovine, kakršna je zgodovina razmerja glasba/govor, umestiti in registrirati aktualne stile. Obstaja namreč

neka bistvena razlika med glasbo izpred dvajsetih let in med aktualnimi stili. Upam, da ne bo zvenelo preveč staromodno, če rečem, da sem **Beatlese** razumel, kaj pojejo. Danes tega ne morete vedno reči.

Po drugi strani pa, če odmislimo ves zvok in vse napisane besede, so podobnosti med postopki v spotih in med nemim filmom več kot očitne. Treba je ustvariti neko situacijo, pogosto celo povedati zgodbo – vendar v bistveno krajšem času. Mar ni prisotnost črk in besed na ekranu način, s katerim se je možno ponovno približati smislu, ki je relativno odsoten v besedilih samih? Smislu, ki je tako kar naenkrat razkosan in dobesedno »plakativan«. Vse skupaj me spominja na kubistične kolaže.

**Ekran:**

**Če je prisotnost nemega filma v sodobnih glasbenih spotih svojevrsten racionalni anahronizem, tedaj je zanimivo podobne anahronizme opazovati tudi znotraj nemega filma samega. Še posebej zabavna se mi zdi uporaba telefona, tega po definiciji slišnega medija komunikacije, znotraj neslišnih podob. Je tudi v tem kaj racionalnega?**

**Alain Masson:**

V nemem filmu je telefon zelo veliko uporabljen, saj dobesedno sili v montažo: prav nič zabavno bi ne bilo kazati dolge plane nekoga, ki telefonira, in jih vezati z mednapisi. Telefon je torej pogosto figura intimnega stika. V zvočnem filmu pa telefon služi predvsem zato, da preusmeri govor neposredno k gledalcu, kar pogosto deluje močno karikaturno. Spomnite se le primera, ki ga navajam v knjigi: **Grand Hotel**. Sleherni od junakov pride na telefon povedat, kje v zgodbi je njegovo mesto, če naj nekoliko zbanaliziram vse skupaj. Z drugimi besedami, gre za dovolj naivno ekspozicijo. Obenem pa je tu in tam znotraj zvočnega filma mogoče zaslediti svojevrstno refleksijo v zvezi s telefonom in radiom, ki napotuje na določeno tesnobo pred nebrzdanim, neomejenim učinkom difuzije govora. Kar naenkrat se je namreč mogoče nasloviti na kogarkoli, ne glede na razdaljo: ni več kontrole, ni več skupne situacije. Kot veste, je v nemem filmu ravno obratno – spomnite se le številnih prizorov pogovora dveh zaljubljenecv: ne vemo sicer, kaj si pripovedujeta, vidimo pa, da sta v naravi, da ptički pojejo itd. Ne gre le za harmonijo med junakoma, gre tudi za to, da je sam dekor v funkciji likov. V zvočnem filmu pa lahko junak svoji dragi po telefonu reče dobesedno karkoli. Rekel bi, da je to po svoje tesnobna svoboda govora, medtem ko je v nemem filmu telefon bliže magičnemu instrumentu približanja.

**Ekran:**

**Omenili ste sodobne kontroverze v zvezi z govorom kot eno od dveh bistvenih okoliščin, ki je botrovala pričujoči knjigi. Naj torej tudi zaključiva ta pogovor s sodobnostjo?**

**Alain Masson:**

Uporabljam distinkcijo med »modernim« in »sodobnim«. Zame je moderno tisto, kar je minulo. Zapustili smo moderno tesnobo. Zdi se mi, da je bil zvočni film eden prvih elementov te nove dobe, v kateri smo se govorice zavedli ne več kot nečesa, kar je utemeljeno, temveč kot **tistega, ki utemeljuje**. Toda če so moderni to dejstvo doživljali kot tesnobno, tedaj lahko mi nasprotno živimo v svojevrstni vedrini in v jeziku registriramo element, ki je obenem bistveno racionalen in razumen. Namenoma uporabljam oba izraza, saj se razlikujeta. Prav film je bil prvi med vsemi umetnostmi, ki se je zavedel dejstva, da jezik ni le nepopolno sredstvo opisovanja človeškega življenja, temveč ga je prav on konstituiral – zaradi česar se je sam film moral spremeniti! V tem je hkrati zgodovinski in filozofski pomen prihoda zvočnega filma. Tako smo pa spet pri Heglu!

Pariz, februar 1990.

ZA EKLAN SE JE POGOVARJAL  
STOJAN PELKO