

nemo?

VIHRAVO PROTI

13. DNEVI NEMEGA FILMA, PORDENONE

Dnevi nemega filma so že tri leta v finančnem stresu. Največja prireditelj na svetu, ki skrbi za to, da nemi film s svojimi zgubljenimi, ohranjenimi in ponovno najdenimi koščki dobiva svoj nekdanji ali nikoli doseženi status, je zašla v hudo protislovje. Videti je namreč bilo, da prihodnje leto — za stoletnico prve filmske projekcije — prireditve ne bo; vsaj ne v Pordenonu. Italijanski proračunski delivci so za slavlje velikega praznika, ki bo širom države, sicer pripravili 2.000.000 ameriških dolarjev, a od te vsote ni bil niti cent namenjen za pordenonska srečanja. Mestne oblasti v Pordenonu za navrh že trinajst let obljublajo, da bodo velev obnoviti dvorano Teatra Verdi, ta lepi primerek poznofašistične arhitekture, pa tega ne store niti zdaj, ko se je državna ureditev ujela s stavbarsko. Bore malo torej od te matične države, pa čeprav se o *Dnevih nemega filma* piše po vsem svetu, tudi v *Times*, *Libération*, *Süddeutsche Zeitung* in *The New York Times*, da strokovnih revij in časopisov niti ne omenjam. Pa čeprav ima organizacijska skupina, pri kateri je bližnji konsultant tudi Silvan Furlan, programski vodja Kinoteke in kustos Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, že dve leti pripravljen enkratni program za 14. obletniške *Dneve*: Razmerje med fikcijo in nefikcijo; Henry King — leteči režiser; Max & Dave Fleischer, pionirja animacije; Thomas Alva Edison, izumitelj gibljivih slik; Arhivska izbir: iz zakladnice Francoske kinoteke; Karikature in stripi v filmu (1895-1915) — »*I Want to See This Anny Mattigraph*«. V pripravi so tele retrospektive: Kitajski nemi film; Otto Messmer in maček

Felix; Zgodovina barvnega filma; John Randolph Bray; Epski vestern dvajsetih let; Sprehod po fantastiki; Evropski pionirji; Blanche Sweet; Češki nemi film; Kompletni David W. Griffith; V deželi sovjetov: Džiga Vertov in sodobniki; Pepelkin poljubček: filmi Herberta Brenona. To Italije ne zanima; a ko je že kazalo, da bodo pordenonski garači doživeli usodo prerokov v svoji domovini, je zadnji dan prireditve, potem ko je svet že podpisoval peticijo, le priletela milostna beseda. Nekdo je obrnil palec navzgor in pod njim nekaj našel.

NOC, SVETA

William Wyler — retrospektivno poleg Monte Bell osrednji lik hollywoodskih »neodvisnih« — je bil že v svojem nemem razdobju nepopravljiv janzenist: Ko se junak v njegovem filmu nasiti svojih slabih dejanj, odide na dolgo, mučno pot kesanja, samoobtožbe in popravljanja krivic, ki jih je bil zagrešil; in ta pot je dostikrat precej hujša od samega »greha«. Katarza se pri Wylerju bliskovito razširi v prevzetno moralko, potovanje po žugajočih vicah pa je dramaturško tako sčiščeno, da prevzame breme celotnega filma in njegovo — navidezno — prvinsko zgodbo iz akcije spremeni v težavno sporočilo. Vzemimo *Junake pekla* (*Hell's Heroes*, 1929), Wylerjevo prvo mojstrovino, ki je bila posneta v nemi in *Movietone* različici. »Trije kralji« oropajo banko in bežijo skozi Kaktusovo puščavo. Sredi nje že vsi obnemogli ugledajo osamelo kočijo; v nji sta ženska in dojenček. (Dojenček je, kar je na moč fascinantno, zares dojenček, star nekaj tednov, in ne — kakor je pri filmu sicer v navadi — razvito, dobro rejeno dete.) Mati tik pred smrtjo zaprosi trojico, naj poskrbi za otroka; naj ga o božiču za kriščevo voljo

podari njegovemu očetu. Ta da je bankir. Kakopak v tisti banki, ki so jo »trije kralji« maloprej oropali. In že se začne suha igra odgovornosti — moški so nenadoma postavljeni pred življenjsko dejstvo, kakršnega niso vajeni. Kar je v Lynchevem *Eraserhead* (1977), kjer moški prav tako hitro prevzame polno odgovornost za otroka, mamljivi radiator, je pri Wylerju žgoče sonce. Na njem zdrži samo eden, tisti, ki si resnično zasluži *eden*, nebesa. V zaključni sekvenci se trudoma, a še vedno z dojenčkom, priplazi do mestne cerkve, v kateri pastor ovčice tisti trenutek povabi k skupinskemu petju *Svete noči*. Klavir pod platnom utihne (mar je to del filma?); vzporedna montaža kaže zdaj pastorka zdaj blaženo množico zdaj očiščenega mačota z otrokom. Neskončne sekunde tišine, zatem pa se potihoma zasliši škripanje šelaka, starodavna gramofonska plošča prinese *Sveto noč*. Vse glasnejša je... film mami, glas tudi, in — naraven je. Šele tik pod konec ga razkrinka subtilna osvetljava: Na dveh stranskih balkonih stoji pravi mešani zbor in poje pravo *Sveto noč* in se za navrh še ujema s pravim filmom. Tempo je režiserjev, zakaj skladba se začne na pastorkovo zapoved in konča s špico. Nagrada za pekoče puščavske dneve je spokojna pesem o noči. Prevara, ki je pospremila film z mejnega razdobja med nemim in zvočnim časom, je popolna: Poklon velikemu Wylerju se spremeni v neulovljivo igro dvojic — kaj bo svetloba brez glasu, če se tišina prej ali slej ne zmuzne v temo. *The best minutes of our lives, dear Pordenone friends!*

KOMIKI, PREZRTI

Neki večer smo se utrujeni od dolgotrajnih projekcij peljali s skupino Američanov proti hotelu. Eden iz-

William Wyler



STOLETNIČI

med njih je bil docela zgrožen, češ da je ja na sporedu retrospektiva ameriške komedije — pozabljene, napol vodvilske in imitatorske — in da je v dvorani vse hladno; nihče se noče smejati. Vemo, da za komični učinek pri nemem filmu rabi ta vsaj dva pogoja — dobra glasba in polna dvorana — toda še vedno je najbrž najpomembnejša sama komičnost, ki učinek šele sproducira. Spominjam se Davida Gilla, producenta in strokovnega svetovalca pri vseh znamenitih TV nadaljevanjih, kar jih je prišlo v zlatih letih s Thames Television, danes pa zanje skrbi Photoplay Productions (*Hollywood, Neznani Chaplin, Harold Lloyd — Tretji genij, Buster Keaton, David W. Griffith*, itd.; prav zdaj se pripravlja *Evropski nemi film*); ta je po ljubljanski projekciji Chaplinovih *Luči velemesta* oktobra 1989 v Cankarjevem domu shičeno dejal, da se ljudje smeji na povsem drugih mestih kot v Veliki Britaniji ali v ZDA. Verjemite mi, ko gledate Bilyja Westa, kako za producenta kaže hišo Bull's Eye imitira Charlesa Chaplina, vam zmanjka še tisto malo arheološkega adrenalina. To pravzaprav sploh ni več imitacija, pač pa jalov trud, da bi povprečnež dosegel sodobnika. Vse je narejeno brez distance, ki bi še pustila dovolj prostora za komiško identifikacijo, in gledati je bilo treba drobno retrospektivo Mickeya Rooneya, predvajano s 16-milimetrskega traku, da je reč postala do konca jasna. Mickey Rooney je bil pri petih letih namreč otroški filmski zvezdnik, in produkcija Larryja Darmourja je l. 1928 z njim v glavni vlogi posnela serijo kratkih biserčkov, po kateri je veliki igralec tudi dobil ime. V njih interpretira vlogo Mickeya »Himself« McGuireja, avtoritativnega pokovca, ki že nosi grimaso poznejše odrasle osebe: Ne obvlada le

mimike, giba in igre, temveč kar vso situacijo; zdi se celo, ko da vse skup režira kar on sam, »Himself«. V filmčku *Mickey the Detective* si je dovolil subverzijo, ki nesrečne pozabljene komike postavi na pravo mesto: Ko je imitiral Chaplina, Mary Pickford, Busterja Keatona ali Normo Shearer, so njegovi prijateljski morali ugibati, koga predstavlja. Skoz neznanski krohoto z zmerom izgovorili ime imitatorja, nikoli pravo. Če bi se sami imitatorji držali distančnega nasveta, do katerega se je dokopal celo petletni mulo, bi danes zagotovo ne imeli na kolutih s svojimi izdelki toliko prahu.

CALE, JOHN

Kaj je s čudežnimi otroki, ki nimajo več komu kazati prezgodnjih čudežev? Zakaj se, z drugimi besedami, rokerji tako radi polotijo spremljave nemih filmov, tega podjetja, ki je zanj treba — epohalno rečeno — tudi precej zgodovinske odgovornosti? Kako se lahko skladatelj tako močno zaljubi v film, da ne čuti več temeljnega pravila, ki zapoveduje nenehno prilagajanje podobi, ne pa samo neskončen *egotrip*? O zaključnem razočaranju, ki je bilo v Pordenonu kar vesplošno, ne kaže zgubljati preveč besed, saj ga je med izhodnimi vrati še najbolje — pa čeprav v afektu — pokomentirala Lilijana Nedič iz Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Rekla je: »*Ta Cale... on še za navaden zvočni film ne bi spisal ustrezne glasbe!*« V tejle izjavi, ki spregovori o »navadnem zvočnem filmu«, čemi huda filmskoglasbena resnica: Za razloček od komponista, ki v zvočnem filmu zgolj koncentrira svoje znanje in upošteva režiserjevo željo, si mora namreč opremljevalec nemega kina zmerom vzeti čas za obraz, za dušo; melodija obličij

mora namreč nadomestiti intonacijo igranega glasu. To stori v glavnem na tri načine: Prvič se lahko ubada z vodilnim motivom, oriše vse like in jih popelje v svet prav tako glasbeno definiranih ozračij, okolij in čustvenih stanj; drugič se utegne odločiti za abstrakcijo — briga ga film, dela sicer proti podobi, a je v tem kontrapunktu ves čas dosleden; tretjič si morda izbere rabo posebnih učinkov, z njimi popremi akcijo, ki je ni slišati, vmes pa improvizira ali goji svojo naučeno skladbo, lahko tudi skoz *leit-motive*. John Cale je bil slišno neodločen. Za svojim sintetičnim instrumentarijem se je v eni uri preskusil v vseh treh »šolah«, a ni ostal zvest niti eni. Vedel je le zase, to pa je pri glasbi za nemi film pogreb. Resda je Cale pri osmih igral klavir na BBC, z 21 leti je prejel Bernsteinovo štipendijo in študiral v prestižnem Tanglewoodu pri še prestižnejšem Xenakisu, z La Monte Youngom je sodeloval v zgodovinskem *The Dream Syndicate*, septembra 1963 je še ves rosen prelomil z glasbeno tradicijo, ko je na levi za klavirjem pomagal Johnu Cageu v interpretaciji 18-urne Satiejeve *Vexations*; resda je dal *The Velvet Underground* tak pečat, da se je z njimi za vselej vpisal v zgodovino vplivnega rocka; resda je pri prvi plošči Iggyja Popa l. 1969 vsemu svetu pokazal, kako se producira; resda je vplivno sodeloval z Brianom Enom, Patti Smith, Nico in Loujem Reedom; resda je navsezadnje pisal *sound-tracke* za Jonathana Demmeja, Olivierja Assayasa, Phillipea Garrela in Manuela Huergo — toda o nemem filmu nima pojma. Uničil je projekcijo najperverznejše, do konca sadomazohistične, nihilistične, pa vseeno neskončno produktivne melodrame, ki jo je l. 1927 zmojstrila dvojica Tod Browning in Lon

Chaney — *The Unknown*. Študentje iz Benetk in Padove so imeli za Calea, ki si je — stari alternativec, kakršen je — pod pordenonsko platno drznil priti v spremstvu telesnega stražarja, pripravljene torte, da bi mu jih zmetali v obraz. V tisti obraz, ki ni zmožal spoštovati drugih obrazov, torej najmočnejšega, kar je premogel nemi film. Torte niso poletele. Seveda niso, zakaj v dvorani je mrgolelo politikov, ki so nekaj minut pred katastrofo oznanili, da *Dnevi nemega filma 1995* finančno niso ogroženi. John Cale ne bo nikoli zvedel, da ga je stoletnica filma rešila najhujše blamaže. Občinstvo v teatru Verdi ni bilo zadnjih pet let za zaključni spektakel še nikdar tako hladno.

PIANISTI, IZ PODODRJA

Največji filmski arhivi so si v zadnjih desetletjih, kar poznamo moderno, natančno in v mednarodno mrežo povezano restavratorsko delo, omislili posebno draž — zaposlujejo pianiste. Pač v znanem slogu: Hitijo proti stoletnici izuma filma (december 1995) in vsaj od tega praznika naprej bi si radi omislili nemi film, kakršen mora biti oziroma kakršen je svoj čas tudi bil: Tekoč s čimboljše kopije, projiciran s hitrostjo, kakršna ga je lovila v snemalni naravi, obiskan s kolikor se le da veliko množico zvedavega občinstva, ki se zdaj krohoče zdaj joče zdaj z grozo strmi v neverjetne podobe, in — kakopak — spremljan z glasbo. Če ta že ni izvirna, kakor jo zapoveduje partitura, ta konstitutivni del nemega filma, bo vsaj na novo spisana za komorni orkester, jazzband, rokerje ali mešani zbor ali pa improvizirana izza klavirja. Po navodilih iz tematskih svežnjev za vsakršna čustvena stanja, po vsebinskih zapovedih velikih romantikov, morda pa tudi kot plod zasebnega študija, kot ga pozna vsak pianistični dril. Pordenonski pianisti so zgodba zase. Prva leta je vse projekcije vse dni od zore do mraka spremljal Tržačan Carlo Moser, potem so prihajali še drugi, s svojim slogom, s pristopom, ki je bil zdaj potlačen zdaj moteč pa spet pravljen, a zmerom ustrezno nagrajen. Letošnji mojstri so bili Neil Brand, Phil Carli, Antonio Coppola, Fernand Schirren in Donald

nemo? Sosin, v posebnem spominu pa je spričo nativnega, študioznega nastopa ostal Aljoscha Zimmermann iz Münchna. Bilo je zadnji večer, ko se je del projekcij namenil tudi 65-letnici in skorajšnji upokojitvi velikega zgodovinarja in arhivarja Enna Patalasa. Iz njegove zbirke je prišla na spored zgodnja tikpredlubitschevska smešnica, ki so jo posneli v berlinskem Vitascopu — **Kraljica tanga** (*Die Tango-Königin*, 1913). Spremljal jo je Zimmermann, in zdelo se je, ko da ima v svoji muzejski filmsko-glasbeni službi natančno organiziran čas ogledov, svoje priljubljene filme, pa tudi svoj občutek za nadrobnosti. **Kraljico** je namreč poznal do obisti, tako da si je privoščil pravo glasbeno šalo: Odlične plesalce je spremljal z vehementnim *argentincem* in ga še razgrnil v variacije, za nerode je našel neko krampavo inačico, v nekaj trenutkih pa je še nadgradil filmsko komiko, s tem da je tango spremljal igraje valček. John Cale, uči se!

INDIJA, KOROMANDIJA

Filmski detajl je vsemogočen. Zdi se da zmore poroditi splošno teorijo celo iz zunanjsčine. Če je le ta vpeta v film tako silovito, kot zmore biti glasba. Skrivnost indijskega nemega filma, če že ne tudi zgodovinska skrivnost indijskega filmskega čudeža nasploh, se mi je razodela na neki skromni tiskovni konferenci, ki so jo sredi popoldneva, ko se je srenja podala na kosila in podobno, priredili Kakoli Sengupta, Kshama N. Vaidya, Rashmi V. Bhatt in Arvind Appadourai, nativni glasbeniki, ki so z glasom, sitarjem, tablo, drugimi tolkali in harmonijem spremljali prenekatero delo iz retrospektive indijskega nemega filma (1913—1934). Nekdo v napol prazni dvorani jih je pobaral, kako je z zapisom, kakšna je njihova glasba, kadar je zapisana: »Ali obstaja kakšna izvorna partitura za indijski nemi film?« Odgovor je bil na prvi pogled precej filozofski, a drugačen ni mogel biti: »Indijska glasba, kakršna koli že je, filmska ali nefilmska, sploh nikoli ne more biti zapisana.« Tudi indijski film nekako ni zapisan, njegova pojavnost ni zapis. Resda so si Britanci v Indiji tudi za filmsko in-

dustrijo omislili popoln kolonialni nadzor in so za produkcijsko vzgajo spisali 3.000 tipkanih strani birokratskega gradiva o tem, kako, zakaj, kje in s kom snemati, da ne bo težav s cenzurno komisijo, toda Indijci se niso dali. V veliko strokovno pomoč jim je bil Franz Osten, bavarski režiser, ki je žrtvoval svojo kariero in se je raje, ko da bi postal dodatni Lang ali Murnau, izpisal iz filmskih enciklopedij, utemeljil indijski film in postal ljubljene občinstva. Pospremimo ga z izjavo iz l. 1929, z besedami, ki dokazujejo vso njegovo predanost: »Maharadža je zelo napreden mož, toda najnaprednejši na svetu bo, ko mi bo posodil petdeset slonov za snemanje.« V Ostеноvem delu tiči tudi kleč nenavadnega zapisa, ki to ni: Saj drži, da je šolal kadre, prinašal v posebno naravo zahodno snemalno tehniko in delal profesionalno; saj so se Britanci trudili, da bi obvladali še indijski film, a se to ni zgodilo. Indijski film je že spočetka tak kot danes. V njem nastopajo tamkajšnji ljudje, posnet je na izvirnih lokacijah, miti so prvinski, karakterizacija pa osupljivo močna. Zgodba, ki bi bila v ameriškem studiu videti neskončno patetična in v kateri so negativci tako negativni, da režijo filmsko platno, pozitivci pa tako dobri, da pomagajo cediti med in mleko, je v indijskem okolju pač tista zgodba, ki je del življenja. To ni filmski zapis, pač pa vsakdanjost, v kateri se rušijo balkoni, ko so kinematografi prenabiti, ljudje se prepejajo in navijajo za heroja v belih čevljih, vstopnic v mestu pa zmanjka že en mesec pred premiero, ker je na vsak način treba videti prijatelje in prijateljce s filma.

USAI, PAOLO CHERCHI

Možati poznavalec nemega filma z deškim obrazom. Sodirektor *Dnevov nemega filma*. Še največkrat ga lahko vidite, kako tam čez cesto, od hotela Moderno (po mojem izza knjig, računalnika ali pa z zamudo spričo mikavnega cinefilnega pogovora s kakim kolegom) hiti proti dvorani Verdi napovedat filmsko presenečenje, ali kako z mešanico otroškega entuziazma in profesorske resnobe vodi tiskovno konferenco. Kadar je pač v Pordenonu. Paolo namreč veliko potuje, saj



poučuje zgodovinske skrivnosti nemega filma na univerzah v Rochesteru (ZDA) in Liègeu (Belgija), vodi restavratorske podvige v Belgijskem filmskem arhivu in soureja časopisa *Griffithiana* in *Journal of Film Preservation*. Letos je pri *British Film Institute* izdal knjigo, ki utegne postati pravi brevir. Saj imamo špehave Toeplitzove, Sadoulove in podobne zgodovine, ki so bogate tudi kar zadeva nemo razdobje, saj beremo Kevina Brownlowa in njegove predane pasuse iz *The Parade's Gone By* ali *Behind the Mask of Innocence*, toda Paolova knjiga je nekaj posebnega. Neka dama v pariški Kinoteki je izjavila, da gre za »ljubezensko pismo v knjižni obliki«. Tom Gunning (Northwestern University) je zapisal, da je to prva knjiga o filmu, pri kateri se »uvod v

znanstveno disciplino tako preplete z navdušenjem, da lahko govorimo že o obsesiji«: *Burning Passions — An Introduction to the Study of Silent Cinema*, mar vam ni vse jasno že iz naslova? Paolo je dejansko spisal nekaj prelomnega: Več ko desetletje je že minilo, odkar sta filmska arhivistika in restavriranje postala pravi modni znanosti, in s Paolovo knjigo sta zdaj dobili priročnik, poličnik, pravilnik, biblijo. V njej je koncizno opisano vse, kar morate vedeti od prvega trenutka, ko dobite v roke pelikulo iz gorljive snovi, do tedaj, ko pod platnom sedi orkester, vi pa ste v kabini z operaterjem in usklajujete projekcijsko hitrost. Ali bi tole sekvenco za tale glasbeni tempo vrteli s 16 ali z 18 sličicami na sekundo? Povrhu imate dodane tudi vse naslove pomembnih filmskih

Greta Garbo in Ricardo Cortez v filmu The Torrent
režija Monta Bell, 1926.



arhivov, muzejev in kinotek po svetu, precej nasvetov, kam se obrniti za kak material, nekaj je kemije, nekaj optike, nekaj zgodovine, pa veliko-veliko etike in ljubezni. Kevin Brownlow je Paolu spisal spremno besedo, ki je ne prebereš do konca brez potočene solze, sicer verjetno nisi nikoli znal gledati filmov. Začne se s stavkoma: »Ubogi nemi film! Mar se sploh s kako umetnostjo ravna tako podlo?« In konča s tema dvema: »Kolikokrat sem si želel, da bi kdo spisal knjigo o težavah z raziskovanjem nemega filma in o arhivskem poslovanju. Paolo Cherchi Usai je spisal takšno knjigo.« Drobnost, nepretenčno, bogato.

NAGRADA, MITRYJEVA

Najvišje priznanje za filmsko zgodovino, arhivsko ali restavratorsko delo. V Pordenonu jo podeljujejo od l. 1986, seznam dose-danjih dobitnikov pa je takle: 1986 — Kevin Brownlow in David Gill; 1987 — Harold Brown in William K. Everson; 1988 — Raymond Borde in George C. Pratt; 1989 — Eileen Bowser in Maria Adriana Prolo; 1990 — Enno Patalas in Jerzy Toeplitz; 1991 — Richard Koszarski in Nizozemski filmski muzej; 1992 — Aldo Bernardini in Vittorio Martinelli; 1993 — Jonathan Dennis in David Shepard. Letošnja podelitev je bila polna simbolov, zakaj odločitev je šla topot dejansko, ne le osebno na dvoje, v Wa-

shington in Moskvo. Prvi dobitnik je David Francis, direktor Oddelka za posneti zvok in difuzijo v Filmskem traktu Kongresne knjižnice. S skušnjami iz Državnega filmskega arhiva v Londonu, kjer je skrbel za 450.000 enot posnetega gradiva, zdaj vodi skupino 140 ljudi, ki jim za restavratorsko delo država pokloni 7.000.000 dolarjev na leto. Francis je soustanovitelj ene izmed najboljših institucij, ki se ukvarja z nemimi filmi in njihovim stanjem, to je *Paul Getty Jr. Conservation Center*, ima visok položaj v FIAF in je pobudnik za Mednarodno federacijo televizijskih arhivov. Njegov moskovski kolega Naum Ihljevič Kleiman je o ruskem nemem filmu pisal, o njem je predaval na fakultetah doma in na tujem, zanj je skrbel in ga obnavljal, in velja za enega od največjih poznavalcev življenja in dela Sergeja Mihailoviča Ejzenštejna. V zgodnjih 60. letih je bil svetovalec za nemi film pri Gosfilmfondu in sam restavriral **Oktober** in **Generalno linijo**. Sredi sedemdesetih je svetu prvič predstavil kompletno verzijo **Križarke Potemkin**. O Ejzenštejnu je spisal na stotine člankov in pripravil več deset TV oddaj, je vitez francoskega *Ordre des Arts et des Lettres*, lani pa je skupaj z Erico in Ulrichom Gregorjem dobil tudi felixa.

NEMI FILM, PERSPEKTIVE

Tole so bili že trinajsti Dnevi ne-

mega filma. Na prvih je v dvorani sedelo dvajset mandelcev, ki je bilo zanje videti, da se nekaj grejo. In nič več. Zna biti, da jih je družil samo entuziazem. In nič drugega. Če pa bi danes skušali naštetih poklice vseh tistih stotnih, ki se zbirajo v Teatro Verdi, bi se že kmalu odmaknili od čistega zgodovinskega, časnika, arhivov, kolekcij, konservatorstva, morda celo od same cenefilije. Preučevanje nemega filma postaja priložnost za igralce, igralke, arhitekto, modistke, muzikologe, lingviste, sociologe kulture, filozofe, amaterske nostalgike in še za marsikoga. Morda celo za režiserje. Letos sem v avditoriju precej časa opazoval nekega pritlikavca, ki si je zvedavo ogledoval množico kratkih in celovečernih filmov, in njegova oseba, bolj povedano — njena opazna pojava — mi je razgrnila neslutene možnosti, ki jih prinaša raziskava nemih filmov. Kaj pa če ta človeček, ta nesrečna pokveka piše študijo o pritlikavcih v filmu med letoma 1895 in 1927? In glej — hip zatem ko sem ga zaznal, so se pritlikave figure dejansko začele množiti; vsak tretji film jih je bil poln, samo še kač in ženskih pokrivalc je bilo več. Mahoma so postali pritlikavci usodni za vse velike zgodbe. Največji *hommage* pa jim je v nikakršno telesce vsadil režiser Tod Browning, in to v tisti mojstrovini **The Unknown** (1927), ki nam jo je glasbenik John Cale skoroda zničil: Največji prijatelj

glavnega junaka, cirkuškega artista, ki se nenehoma spreneveda, da je brez rok, je pritlikav. Junak (Lon Chaney) je na smrt zaljubljen v socirkusantko (Joan Crawford). Zelo mu imponira, ker ona sovraži moške lovke, sovraži tiste neznosne roke, ki ven in ven le grabijo in nekaj hočejo. Sprenevedavcu je kakopak všeč, da dekletu njegovemu tekmeču v ljubezni ne dopušča dotikanj. Kako bi mu tudi ne bilo, ko pa se je sam ne le ne more, pač pa niti ne sme dotakniti, zakaj edini človek na svetu, ki ve za njegove prikritosti, vsak dan skrbno k telesu privite roke, je pritlikavec, njegov oproda in zaupnik. Ta mu izreče tudi ključni stavek filma, stavek, po katerem lahko pride le še do tragičnega obrata in še tragičnejšega konca. Pritlikavec ga namreč opozori, naj dekletu za božjo voljo nikdar ne razkrije skrivnosti o svojih rokah, naj ji ne pokaže (čistih) rok. Tega junak dejansko tudi ne stori, zato pa se odpelje v drugo skrajnost. Tako močno je zaljubljen, da si da roke odrezati. Tačas se dekletu že spentlja z njegovim tekmečem, roke je prav nič ne motijo več, sploh pa je tik pred poroko... Neverjetno, kako postaneš skoz detajl, kot je na primer pritlikavčev, pozoren na kopicu posebnosti, ki se skrivajo v nemem filmu. Ko je bila pred štirimi leti v Pordenonu retrospektiva ruskega predrevolucijskega filma, je bila večina filmov tako dolgočasno enakih, da jih je bilo treba gledati kot — na primer — trendovske žurnale. Ure in ure sem oprezal zgolj in samo za scenografskimi nadrobnostmi in notranjo opremo. In prav zanimivo je, kako si skoz tovrstno fiksacijo ohraniš tudi filmski spomin, nekakšno slepo celoto. Še sam postaneš del kadra. In ne le to: Sčasoma se ti krog zenice naredi celo poseben kolobar, spričo katerega ni več prikrivanj. V vsaki trgovini v mestu, na cesti te prepoznajo in vejo, da si od *Cinema muto*. Temnopolti ameriški vojak, ki je v bližnjem Avianu angažiran med piloti, da gre zoper sovražnika nad Bosno, se v Pordenonu laže skriva kot ti. On ima svoj film, ti pa svojo ljubezen.

MIHA ZADNIKAR