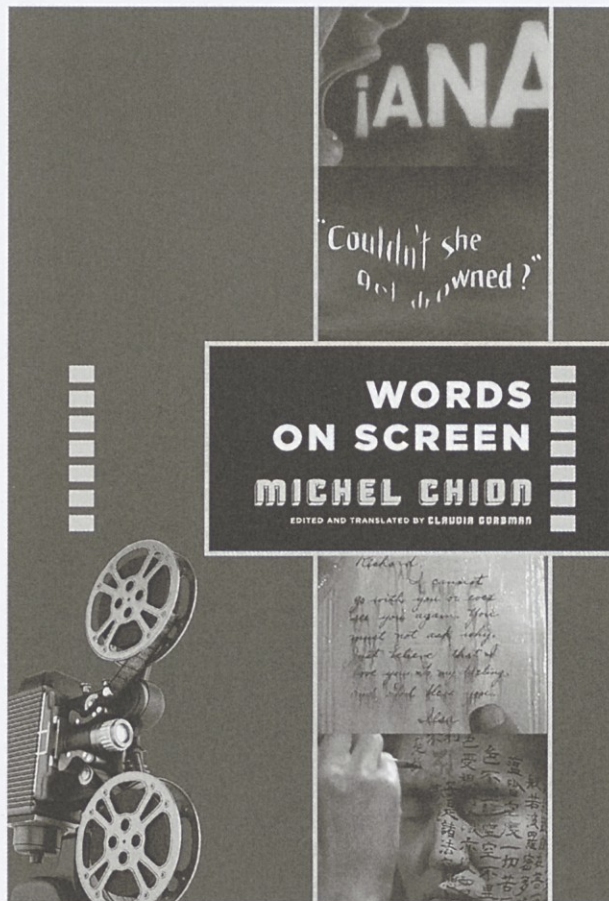
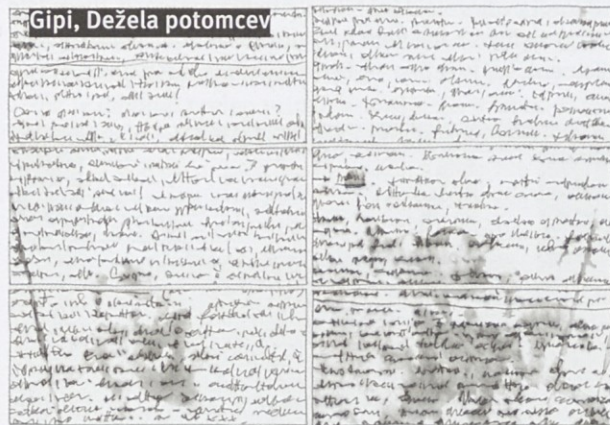


Ciril Oberstar

Beroči gledalec

Naj začnem s kratko osebno anekdoto. Nedavno je moj štiriletni sin naredil nenavadno odjavno špico za risanko o okostnjaku z rdečim balonom, ki sva jo na hitro izdelala na mobilnem telefonu. Ker z izjemo svojega imena ne zna napisati še ničesar drugega, je list preprosto popisal z vijugami oziroma neberljivimi čačkami, ki spominjajo na pisanje. Čeprav je videl že nekaj odjavnih špic, ki so običajno opremljene z vsečno glasbo in zanimivimi dodatki, sta njegova ideja in vztrajnost presenetljivi. Z oponašanjem pisave je namreč popisal kar tri liste, kar pomeni, da se kljub nepoznavanju pomena besed in svoji nepismenosti zaveda pisave predvsem kot posebnega vizualnega elementa.

Je pa njegova odjavna špica še vedno veliko krajša v primerjavi z 10 stranmi neberljive pisave, ki jo lahko vidimo v nedavno izdanem stripu italijanskega avtorja Gipija, *Dežela Potomcev*. Distopični strip pripoveduje zgodbo dveh nepismenih bratov v surovi prihodnosti: po smrti očeta poskušata najti nekoga, ki bi jima prebral njegov dnevnik, v katerega je pisal med drugim tudi o svojih občutjih do njiju. Prikazu neberljivih vijug dnevniških zapiskov je odmerjenega precej prostora, celih 10 strani stripa. Formalna analiza teh strani bi se najbrž morala začeti z ugotovitvijo, da strani prikazujejo subjektiven pogled enega izmed sinov na zapiske očeta. Objektivno pisanje v dnevniku seveda ima obliko berljivega zapisa, a ker sin ne zna brati, napisano vidi kot nerazumljive čačke. Prav tako pa smo prisiljeni pisavo v nasprotju z ustaljeno prakso videti zdaj tudi bralci stripa. Tako je bralec zares soočen z zmedo in skrivnostnostjo zapisa, kakor ga doživlja nepismeni sin.



Ta Gipijeva poteza kaže na materialnost pisave, na to, da je del pisave vizualen in da pisavo vidimo, še preden jo lahko preberemo. V pisavi je bilo treba najprej odmisлити njeno globino, smisel in pomen besed, da bi jo bilo mogoče prepoznati tudi kot povsem površinski pojav, ki primarno pripada vidnemu svetu in komunicira z drugimi elementi vidnega sveta.

In natanko tako se je pisave v filmih v svoji zadnji knjigi lotil znani francoski filmski teoretik (in eksperimentalni glasbenik) Michel Chion. V francoščini je knjiga z naslovom *L'écrit au cinéma* izšla že leta 2013, *Words on screen*, kakor se glasi angleški prevod knjige, pa 2017. Pravzaprav je precej neverjetno, da se tega področja pred njim sistematično ni lotil še nihče, saj se ogromno filmskih zapletov in filmskih zgodb vrtili okoli pisave, pisem, napisov, knjig, branja, pisanja, prepisovanja, časopisov, logotipov, izveskov ... Poleg tega ima film s pisavo prav posebno razmerje, ki začne bosti v oči takoj, ko pisavo prepoznamo v tej reducirani obliki materialnega označevalca oziroma zapisa.

Izbira teme je za Michela Chiona vsaj malce presenetljiva, saj se je v filmski teoriji uveljavil predvsem kot teoretik zvoka, glasu in glasbe v filmu. Njegova najpomembnejša

dela s tega področja so *Glas v filmu* (knjiga je izšla leta 1982, nekaj poglavij je prevedenih v zborniku *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*), *Zvok v filmu* (1985, delno prav tako preveden v slovenščino), *Audio-vizija: Zvok in podoba v filmu* iz leta 1991, *Poslušajoči sprehajalec*. Eseji iz akulogije iz leta 1994 (nekaj esejev je bilo istega leta prevedenih v reviji *Problemi*), *Glasba v filmu* (1995, v slovenščino jo je leta 2000 prevedel Zdenko Vrdlovec) ... Chion je zaslužen tudi za uveljavitev pomembnih filmskoteoretskih pojmov in terminologije. Je denimo soavtor in najpomembnejši teoretik izrazov, kot so akuzmatik in akuzmatični glas, ki sta odtlej postala strokovna termina, emfatični in anemfatični efekt, sinkretizem in mnogih drugih.

Poleg omenjenih del imamo od lanskega leta v slovenščini še prevod njegovega odličnega teksta o Jacquesu Tatiju (Slovenska kinoteka, 2017). Prav ob branju te knjige pa je tudi že mogoče opaziti, da Chion nima le izostrenega ušesa za zvok v filmu (pri Tatiju zelo natančno analizira zvočne šale), ampak tudi izostreno oko za črke in pisavo. V enem izmed poglavij knjige se denimo razgovori o Tatijevih O-jih, ki jih je vse polno v njegovih filmih. Na primer O iz neonskega napisa DrugstOre v filmu *Playtime*, ki je videti kot avreola v Parizu izgubljenega duhovnika, ali O iz napisa avtOsalon, ki ga ob zaprtju sejma snamejo delavci in pod katerim stoji nesrečni izumitelj avtodoma iz filma *Prometna zmeda*. Opažena je bila tudi Chionova mikroskopska analiza Tatijeve rabe črk A in R, zaradi katere so mu nekateri bralci knjige očitali kritiški delirij: »V enem izmed poglavij, napisanem v lacanovskem duhu (leta 1987 so si v Franciji le redki še upali stopiti na stran označevalca), pokažem na prisotnost in simbolno moč označevalnega jedra, ki ga tvorita črki **A. R.** (air – art) pri Tatiju: Martine, Barbara, Arpel, Altra, Giffard – morda je pri njem prav tako pomembno kakor pri Flaubertu! (od Bovaryjeve do Bouvarda, mimo Arnouxa, Kartagine, Megare in Hamilcarja!). To poglavje so nekateri bralci in kritiki ožigosali kot vrhunec kritiškega delirija po francosko, a še vedno stojim za njim.«¹

Res neverjetno je, da se v več kot stoletni zgodovini filma ni še nihče tako podrobno ukvarjal s pisavo na platnu ali jo naredil za samostojen predmet knjige. Chion je dokazal, da

je gradiva zanjo nedvomno dovolj. Kot je pri njem v navadi že iz prejšnjih knjig, denimo iz *Glasbe v filmu*, se je najprej lotil neke vrste inventure vseh mogočih filmskih situacij, v katerih nastopa pisana beseda. A se pri raziskavi ne omejuje le na pisavo, ampak tudi na vse okoliščine, ki so tako ali drugače povezane z njo. Tukaj so še podobe knjig in knjižnic, pisalnih strojev in zvokov, ki jih oddajajo ob tipkanju, tiskarn in stavcev, časopisov, narejenih posebej za snemanje filma, z lažnimi novicami in pravimi datumi, tablice z napisom odprto, ki jih filmski liki tako radi obrnejo in ulico izpostavijo napisu zaprto, da bi se lahko v trgovini z lastnikom pogovorili o čem pomembnem.

Na prvem mestu pa so seveda »pisave v preddverju« filma (Chionov angleški izraz je *porch-writing*), izpis naslova filma in preostalega dela najavne in odjavne špice z imeni glavnih igralcev (katero ime bo najprej in največje?), režiserja, scenarista, direktorja fotografije ... in načini, kako se napisi pojavljajo v povezavi s filmsko sliko: včasih mečejo senco v filmski prostor, ki ga medtem že prikazuje slika. Pisana beseda v filmu pogosto nastopa tudi povsod tam, kjer je treba naznaniti čas ali prostor filmskega dogajanja. Za razliko od diegetskih napisov nad trgovinami in bari, izveskov, plakatov, grafitov in pisem, ki se lahko pojavijo znotraj slike, ti napisi niso del realnosti filmske zgodbe in jih liki v filmu ne morejo videti. Izraz, ki ga Chion za njih uporablja, je »nediegetska pisava«.

Vzemimo na primer najavno špico pri Samuelu Fullerju, ki je kot gostujoči režiser nemške nanizanke Tatort posnel epizodo **Mrtvi golob na Beethovenstraße** (Tote Taube in der Beethovenstraße, 1973). Film se začne s prizorom streljanja na moškega v teku, ki se mrtev zgrudi na tla. Potem sledi zasuk kamere proti nebu, kjer ulico preletava golob. Med posnetkom gibanja nazaj k tlom se na nebu z belimi črkami izpiše naslov filma *Tote Taube in der (Mrtvi golob na) ...* Zadnji del naslova se ne izpiše, ampak se kamera ustavi na zeleni tablici z belo obrobo, na kateri je ime ulice, kjer leži truplo: »Beethovenstraße«. Prvi del naslova filma je bil torej niediegetski (ni bil del filmske realnosti, ampak le del gledalčeve), medtem ko je ulična tabla seveda diegetski element, saj jo lahko vidijo tudi protagonisti filma.



A prehod je možen tudi v obratni smeri. Podiranje neke vrste četrte stene pisave, če si izposodimo izraz za neposreden pogled v kamero, je še najbolj značilno za komedije. V filmu **Austin Powers v Zlatotiču** (Austin Powers in Goldmember, 2002, Jay Roach) je Mike Myers na obisku pri japonskem šefu korporacije, ki z gosti govori v japonščini, mi pa lahko beremo podnapise. Problem nastane, ko se bele črke podnapisov predvajajo v ospredju belega predmeta (in se torej ne vidijo). Ob prvem takšnem primeru se Myers zelo razburi, ker je narobe prebral prijazno ponudbo k prigrizku. »Please eat some shit,« je pisalo v podnapisih, ki jih je igralec začuda lahko bral skupaj z gledalci. V resnici je pisalo: »Please eat some shitake mushrooms« (prosim pojej malo sranja). Ali naslednji stavek, ki ga je zaradi belin v ozadju prav tako prebral napačno in po delih: »Your assignment is an unhappy one« (tvoja rit je vesela). Kot da bi igralci prav tako lahko videli podnapise, prilepljene na sliko, ki jih sicer opazimo samo gledalci. Podoben efekt je Chion opredelil že pri zvoku v filmu. Za glasbo, o kateri smo bili prepričani, da je nediegetska in da je filmski liki ne slišijo, se nenadoma izkaže, da je znotraj-filmska. Od nekje se naenkrat pojavijo glasbeniki (pri Woodyju Allenu denimo iz omare) in povzamejo glasbeni motiv, ki smo ga že ves čas poslušali, misleč, da gre za glasbeno opremo filma.

Polbranje in smer branja

»Polbranje« (*half-reading, entrelire*) je še en nov Chionov izraz. Z njim označuje bežno, neulovljivo branje pisave, ki se pojavi v filmu. Gre za primere, ko režiser gledalcu ne pusti, da bi v celoti prebral besedilo, ki ga kamera pokaže. Pokaže ga lahko le za kratek čas ali iz takšnega zornega kota, da je branje oteženo.

Ena izmed vidnejših niti, ki povezuje Chionovo inventuro primerov pisane besede v filmu, je nekakšna precej vztrajna obsesija filma, da bi pokazal na zatikanje besed, zatipke, na kakršnokoli nepopolnost zapisa, manjkajoče črke ali napačno črkovanje, na napake pri črkovanju naslovnika ali številke njegove ulice, zaradi katere pismo nikoli ne pride na svoj naslov; obsesija skratka, ki bi rada pokazala na krhkost pisave in njenega reda.

Tak je denimo prelep primer grafitiranja iz filma **Jules in Jim** (1962, François Truffaut). Vidimo anarhistični par, ženska drži vedro z belo barvo, moški s čopičom piše po leseni ograji, »Dol z vsem«, a mu zmanjka barve in uspe napisati le: »Dol z vse.« Ves besen partnerico ozmerja s »kurbo«, kajti ljudje si bodo zdaj mislili, pravi, »da anarhisti ne znamo pravilno črkovati!«.

Za razliko od mnogih realnih vizualnih elementov filma ima pisava smer. Z zaobrtnitvijo smeri postane neberljiva. Obrnitev lahko povzroči pozicija kamere, ki napis na oknu restavracije snema od znotraj, lahko ga pokaže v ogledalu,

ki zrcalno obrne smer pisave in jo naredi neberljivo. Chion zato navede nekaj primerov, kjer smer pisave postane pri-povedni element filmske zgodbe.

V filmu **Muha** (The Fly, Kurt Neumann) iz leta 1958 znanstvenik ustvari napravo, ki jo imenuje dezintegrator-reintegrator in lahko razstavi molekule posameznih predmetov ter jih v drugi komori zopet združi v prvotno obliko. Za predmet, s katerim bo delovanje svojega izuma demonstriral ženi, izbere japonski pepelnik, ki ga potem teleportira iz ene kabine v drugo. Poskus je uspešen in žena ne more verjeti svojim očem, ko pa obrne krožnik, se nežno zasmee in reče, da se ona že ne bi pustila teleportirati, medtem pa pokaže na napis »made in japan«, ki se po novem bere »napaj ni edam«, kakor da bi ga gledali v zrcalu. Potem njen mož vso svojo energijo usmeri v teleportacijo časopisa in poskus, da bi črke ostale obrnjene v pravilno smer.

Ta poudarek na smeri branja je na neki način ohranjen tudi v Cronenbergovem istoimenskem rimejku iz leta 1986. Toda tu se ne nanaša na pisavo, ampak na telo pavijana, ki ga Seth Brundle (Jeff Goldblum) prežarči iz ene kabine v drugo in ob kupu skrotovičenega mesa ugotovi, da je naprava (telepod) njegovo telo obrnila od znotraj navzven na način, kakor obrnemo rokavico. Ideja je ista kot pri spremembi smeri pisave, ampak posledice za telo so hujše. Chion natančno opazi še en Cronenbergov citat ali bolje parafrazo izvirnika. Ob počasnem spreminjanju v muho je imel znanstvenik v prvem filmu vedno več težav s pisanjem sporočil svoji ženi. Ko ji na tablo napiše, da jo ljubi, je njegova pisava komaj še berljiva, na koncu pa postane

Muha, 1958



Muha, 1986

▷ ERROR — PATTERN MISMATCH
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RE

le še neberljivo kracanje. Nasprotno pa je Cronenbergov znanstvenik svojemu računalniku ukazoval z govorom; program je namreč že omogočal zvočno prepoznavanje besed. A ko je njegova preobrazba v muho napredovala, je to vplivalo tudi na njegove glasilke in naenkrat računalnik ni več prepoznal njegovega glasu.

Athorybos

Pojem athorybos (grški privativni a-, thorybos – hrup), ki predstavlja enega izmed osrednjih Chionovih pojmov, je definiran širše in ne zajema le pisave, temveč »vsak objekt ali gibanje v sliki, ki bi lahko – ali v realnosti ali v domišljiji – proizvajala zvok, vendar je zvok ne spremlja«. (str. 60) Izveden je iz Avguštinovih *Izpovedi*, kjer se pisec čudi nad načinom branja svojega duhovnega mentorja Ambrozija. »Nikoli ga nisem videl drugače brati kot potihoma,« pravi, iz česar lahko sklepamo, da je bilo tiho branje za tiste čase očitno precej neobičajno početje. »Toda kadar je bral, so mu le oči pobirale vrstice, mu je le srce prodiralo v vsebino, glas in jezik pa sta mirovala.«

In res bi v tej sceni iz Avguština lahko prepoznali nekakšno prasceno razmerja videnja in besede, na katero se opira Chionova analiza. Če dobro pomislimo, noben drug medij, nobena druga umetnostna zvrst tihega branja ne more prikazati bolje od filma, natančneje, od zvočnega filma. »Vsa ta diegetska pisava na platnu je veljavo paradoksalno dobila šele v zvočnem filmu, ki najverjetneje predstavlja sploh prvo umetnost, v kateri soobstajata pisno in oralno oziroma govornjeni jezik, pisava in govor.« (str. 59)

Lep primer tega je mogoče najti v filmu Wima Wendersa **V teku časa** (Im Lauf der Zeit, 1976), kjer se eden od glavnih protagonistov filma po daljšem skupnem potovanju odpravi domov k svojemu očetu »poravnat družinske račune«. Takoj po prihodu očeta (ki je hkrati urednik, pisec in tiskar lokalnega časopisa) obtoži nesramnega ravnanja do matere, hkrati pa mu očita, da vse svoje življenje ni mogel o ničemer na glas razmišljati, ne da bi hkrati pomislil na to, da bodo njegove misli in besede takoj natisnjene, da jih bo njegov oče takoj objavil v svojem časopisu. Potem poskuša očetu povedati to, zaradi česar je prišel, a mu besede nekako ne gredo z jezika. Ponoči, ko oče zaspi, mu namesto osebnega pisma pusti sporočilo v obliki prve in zadnje stranice njegovega časopisa, ki ga sam sestavi in natisne v družinski tiskarni. Na neki način je šele blokada govora, nezmožnost protagonista, da bi svoje skrbi očetu zaupal v pogovoru, sprožila pisanje, ki ga je oče kasneje v osami tiho prebral – athorybos. Hkrati pa gre za lep primer tega, kako neko skrajno zasebno, celo intimno besedilo (o materi) naredi ovinek do svojega naslovnika (očeta) preko sredstev javnega obveščanja (časopisnega formata).



Podoben preskok iz blokade govora v pisavo ponazarja Chionov primer iz filma **Izganjalec hudiča** (The Exorcist, 1973, William Friedkin), kjer obsedeno dekle svojo mater in izganjalce hudiča zmerja, preklinja in psuje z nešetitimi glasovi, moškimi in ženskimi, v vseh mogočih jezikih duhov, ki jo obsedajo, naposled pa se na njenem trebuhu nemo izpišeta dve besedi – »Na pomoč«, ki jih v tišini preberejo tako v filmu navzoči liki kot tudi mi, gledalci.

Tega prizora noben drug medij ne more prikazati tako natančno kot film. Fotografiji mora spodleteti že zato, ker je nima, ker nima možnosti prikazovanja glasu, slikarstvu prav tako ... tako ostaneta le gledališče in film. Toda gledališče ima v primerjavi s filmom to veliko pomanjkljivost, da ne pozna bližnjega plana in detajla, skozi katera lahko film občinstvu pokaže pisavo. Obe tehnični rešitvi, ki slojita na upravljanju s kamero in filmski montaži, sta tudi privilegirani temi Chionove knjige. Filmu pa omogočata, da gledalci hkrati spremljajo, kar protagonist bere, in obenem berejo z njim.

Ni pa nujno, da je detajl pisave vedno uporabljen v prid branja (posledično razumevanja). Ingmar Bergman je v filmu **Strast** (En passion, 1969) natipkano pismo snemal tako zelo od blizu, da je bilo mogoče videti le dele besed, posamezne zloge in praznine med njimi, zato gledalec kljub temu, da pismo vidi, tega le s težavo bere. Pri tem mu ne pomaga niti glas Maxa von Sydova, ki bere pismo, saj se kamera pogosto ne sprehaja po tistem delu pisma, ki ga protagonist prebira: »Po tem, ko smo pismo preveč na kratko videli preveč od daleč, smo ga zdaj prisiljeni

gledati preveč od blizu. Kamera ... se niti ne pretvarja, da oponaša človeško branje, kajti za razliko od našega očesa je oropana perifernega vida. Ideja je, da bi nam ponudil takšen način gledanja na svet, ki ni niti objektivni (je preveč fragmentiran) niti subjektivni (nihče pisave ne gleda na ta način), marveč pogled same filmske naprave ...« (str. 126) Gledalci lahko zaradi tega prikazano pismo preberejo le na pol (polbranje).

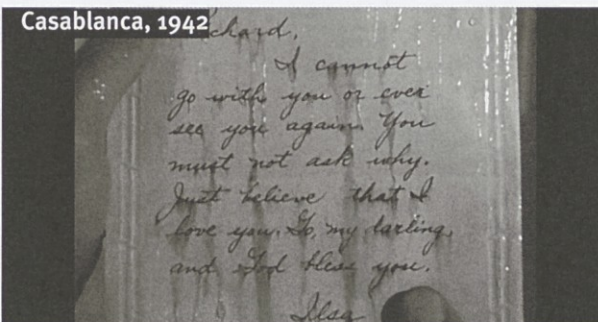
Tudi Hitchcock je rad poudaril težave z branjem zaradi vida. V filmu **Ukročena** (Spellbound, 1945) Ingrid Bergman prejme pismo, ki ga kamera pokaže skozi njen subjektivni pogled; najprej ga vidi zamegljeno, ker tisti trenutek nima očal in mora pismo odmakniti od oči na razdaljo, kjer ga bo lahko dovolj ostro videla, da ga bo lahko prebrala. Kot da bi Hitchcock hotel pokazati nadvlado vida, odvisnost pisane besede od vida. Pismo potem prebere v tišini, kakor Avguštinov Ambrozij, Hitchcock pa ga dovoli prebrati tudi nam, oziroma nam da na voljo dovolj časa za branje.

Filmska pisma

Sloviti literarni kritik Franco Moretti, brat morda še slavnejšega režiserja Nanija Morettija, se v knjigi *Buržuj* na kratko loti analize slike Johannesa Vermeerja *Žena, ki bere pismo*. Ženska na njej je, sodeč po obliki njenega telesa, najbrž noseča, pismo pa je morda od moža, ugiba Moretti, ki je, kakor namiguje zemljevid na steni za njo, nekje v daljni deželi: toda, če je mož daleč stran, čigav je potem otrok ...? Morettijev sicer obrobni poudarek se skriva v tem, da pisana beseda, naslikana na slikarsko platno, vanj nujno izvrti dodatne dimenzije pomena, kakor da bi črke, takoj ko se pojavijo na sliki, razširile vidno polje slike in ga razslojile, mu dodale nepričakovane pomene. In pismo je najpogostejša upodobitev učinka pisave. Takole pravi Moretti: »Pri Vermeerju je tako veliko pisem in ta vedno namigujejo na kakšno zgodbico: kar se bere tu in zdaj, je bilo napisano nekje drugje, prej, o dogodkih, ki so se zgodili še prej: tri časovno-prostorske ravni na nekaj kvadratnih centimetrih platna.«

Dovolj je torej le nekaj kvadratnih centimetrov slikarskega platna, poslikanega s pisavo ali njenim zastopnikom, pismom, in vse, kar se ponuja videnju, je takoj zamajano. Je žena na sliki, ki bere pismo, res noseča, ali je le njena obleka tako nenavadne oblike; ali zemljevid zadaj res označuje deželo, kamor je odpotoval njen mož, ali je le pomorski pripomoček trgovca, ki je v sosednji sobi; je pismo res napisal mož, ali morda kdo drug. Ljubimec? Moretti je imel prav, le nekaj centimetrov besedila in pomen tega, kar vidimo, se takoj zamaje, predmeti dobijo nov, drugačen smisel. Filmi so se tega zavedali nemara še bolj kot slikarstvo. Zato so polni pisem, napisanih in nenapisanih; odposlanih in neodposlanih; prebranih in neprebranih; shranjenih in strganih ...

Casablanca, 1942



Madame de..., 1953

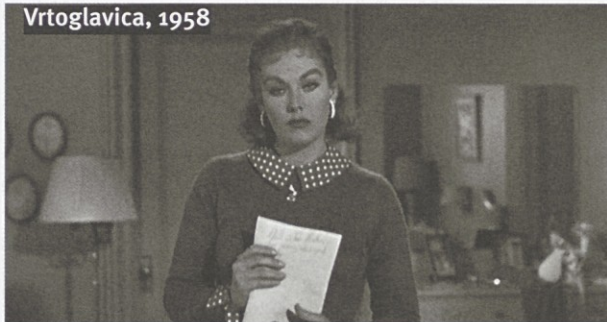


Obstajajo pa tudi veliki režiserji filmskih pisem. Hitchcock je eden izmed njih, drugi je nedvomno Max Ophüls, ki je zaslovel z dvema pisemskima filmoma **Pismo neznanke** (Letter from an Unknown Woman, 1948) in **Madame de...** (1953). Prvi film se začne s pismom, naslovljenim na moškega, ki ga v *offu* prebira ženski glas. Sporoča mu, da sta imela prelepega sina. »Toda glas, ki bere pismo, je glas prikazni,« pravi Chion. »Ko boste prebrali to pismo, bom že mrtva,« pravi pismo. Kar odpira zanimivo vprašanje, kateri glas bolj pripada pisavi pisma, notranji glas bralca pisma ali glas njegovega pisca.

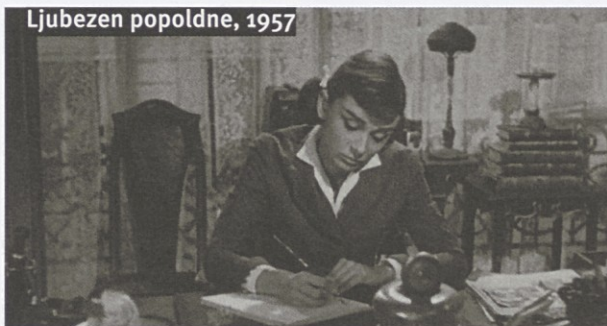
Madame de... velja za enega najbolj popolnih filmov sploh in vključuje danes antologijski prizor s pismom, ki ga junakinja filma napiše med potovanjem z vlakom. Pismo je odgovor na mnoge ljubezenske izpovedi, ki jih je prejela od ljubimca, in razkriva, da je bilo takšnih odgovorov toliko, kolikor je bilo prejetih pisem, a kakor tega tudi nobenega od svojih prejšnjih pisem ni odposlala. Potem ga raztrga in odpre okno kupeja. Sledi prizor, v katerem vidimo vlak od zunaj, skozi odprto lino okna se iztegne roka, ki razpre dlan, in koščki pisma odfrčijo po zraku ter se pomešajo med bele snežinke, ki počasi prekrivajo veje smrek. Medtem ko veter raznaša popisane koščke papirja, v ozadju še vedno slišimo ženski *off* glas, ki prebira ljubezensko izpoved raztrganega pisma.

V **Vrtoglavici** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) Judy Barton (Kim Novak) napiše pismo Scottieju (James Stewart), v katerem mu zaupa celoten potek prevare, a mu v njem hkrati izpove tudi svojo ljubezen. Toda še preden bi pismo lahko odposlala, ga raztrga na koščke in se sama odpravi

Vrtoglavica, 1958



Ljubezen popoldne, 1957



k njemu ter se mu tako »sama ponudi namesto pisma«, kakor je ugotovil že Darian Leader. Pismo piše na način, da vidimo gibanje njene roke, ne pa tudi napisanega besedila. Ves čas pisanja v *off* glasu slišimo, kaj piše. Slišimo ljubezensko izpoved in podrobnosti prevare, ne vidimo pa premikanja ustnic, le gibe pišočih rok. Tu na paradoksalen način ravno *off* glas ponudi oporo nemi pisavi. Za razliko od filma **Ljubezen popoldne** (Love in the afternoon, 1957, Billy Wilder), kjer Audrey Hepburn na glas izgovarja besede (vidimo premikanje ustnic) iz pisma svojemu dragemu, ki bo na koncu prav tako ostalo neodposlano, saj ga bo zakurila.

Ekskripcija

Rick v filmu **Casablanca** (1942, Michael Curtiz) prejme pismo svoje izvoljenke, medtem ko sredi dežja čaka nanjo na železniški postaji, od koder sta nameravala, sveže zaljubljena, zbežati iz okupiranega Pariza. Gre za pismo slovesa. Dežne kaplje že med njegovim branjem kapljajo na črnilo besed in s sabo odnašajo napisano sporočilo, a ne dovolj hitro, da ga gledalci ne bi utegnili prebrati.

Izginjevanje zapisanih besed, večnih besed, utapljanje črnila v dežju ali izginjanje pisma v vetru so naposled tista privilegirana obravnava pisave v filmu, ki hkrati kaže moč filmske podobe nad pisavo ... Kakor tista hipna beseda, napisana na ovlaženo okno vlaka, ki izgine ob najmanjši spremembi temperature, a se je vseeno ohranila ravno dovolj dolgo, da dekle, ki ji nihče ne verjame, v njej vidi potrditev svoje zgodbe in dokaz, da ni znorela, v kar jo poskušajo prepričati vsi drugi potniki vlaka v Hitchcockovem filmu

Gospa, ki izginja (The Lady Vanishes, 1938). Svoj priimek ji je na ovlaženo okno jedilnega vagona izpisala gospa Froy, ki je kmalu za tem izginila z vlaka. A kaj ko takoj po njenem poskusu, da bi izpisano besedo pokazala svojemu edinemu zavezniku, vlak zapelje v tunel in beseda izpuhti. In tudi če gospa Froy ni Freud, kakor se je zagovorilo mlademu dekletu, se bo odslej ta beseda vtisnila v našo zavest, ali pač v nezavedno, in težko se jo bomo znebili.

Prav zaradi te zmožnosti filma, da prikaže izginjanje, izbris, izhlapevanje, skratka ekskripcijo (izpis) besede, je njegovo razmerje do pisave tako edinstveno, čeprav tudi zapleteno, saj besed nikoli ne more razpustiti v podobi. Beseda izginja iz vidnega polja, polasti se je neobstoj, a kakor zagotovo izginja iz podobe, prav tako trdno se je polašča spomin gledalca. Kakor da bi jo bilo treba najprej odvzeti vidnemu, da bi jo lahko predali trajnemu spominu. Spomniti se pisane besede, izbrisane iz podobe, in si jih za vedno vtisniti v spomin, kakor Rosebud, beseda, ki jo je na začetku slišati iz ust umirajočega **Državljana Kana**, da bi skozi ves film iskala svojo podobo in jo na koncu našla v napisu na saneh, ki so jih skupaj z njo požrtli zublji zimskega ognja Kaneovega otroštva.

Ko je neki vizualni element prepoznan kot pisava, vedno štrli iz podobe, trdi Chion nekje ob koncu rudarjenja po neverjetnem številu primerov pisave v filmu. Teorija se na tem novem področju njegovega raziskovanja za zdaj kaže šele v obrisih. A tu so že zanimiva nova terminologija in tudi prva pojmovna orodja za obdelavo področja, ki je bilo do nedavnega še povsem zapostavljeno. Predvsem pa je Chionu znova uspelo obuditi zanimanje za vprašanja, ki si jih je kritiška in teoretska srenja v več kot sto letih filmske tradicije preprosto pozabila zastaviti. **E**

¹ Tole je Tati napisal v uvodu omenjenega poglavja: »OscAR, teniški prvak (1932) je Tatijev prvi kratki film, MARcel pa ime enega od potujočih zabavljačev iz Praznika, v katerem je junaku ime FRANçois. Hulot v Počitnicah vozi amilcAR in njegovi soigralki je ime MARTine, kot je dekletu v Playtimu ime BARbara, junakinji Prometne zmede pa MARie. Dogajanje v Mojem stricu se vrtilo okrog družine ARpel – čudovito ime. Moževo ime je CHARles, ime sina edinca pa GérARD. Gospod Arpel ima pomočnika po imenu PichARD in vodi podjetje Plastac.

V Playtimu poleg BARbARe najdemo še družino GiffARD. Tati pride v stavbo družbe h Giffardu in zvečer ga mimogrede sreča na ulici. Naletimo tudi na MARcela, Hulotovega prijatelja, ki je vratar v Royal GARDnu.

Črki A in R se bleščita tudi v naslovu zadnjega filma PARade, že prej pa je bil TRAFic (Prometna zmeda), ki v naslovu vsebuje preobrnjene črke besede ART*. Ime avtomobilske firme, v kateri v tem filmu dela Hulot, ALTRA je sestavljeno natanko iz teh treh črk, ki jim je dodan L.«