

PRELUKNJANO PLATNO

1

Za uspešen prehod od nemega k govornemu je moral Chaplin narediti kar tri izmed svojih največjih filmov.

Prvega se je sicer lotil natanko ob stičišču obeh dob, a je bil predstavljen šele leta 1931 — se pravi v času popolne vladavine „talkies“. **Luči velemešta** je manifest v obramoti umetnosti nemega: zvočni trak uporablja le kot podlago sinhronizirane glasbene spremljave, s kar najmanj učinki šumov in brez slehernega slišnega dialoga. Tistih nekaj skopih replik je izpisanih na mednapisih: „**Ali zdaj lahko vidite? — Da, vidim...**“. Že sam naslov postavlja to mojstrovino pod znamenje svetlobe, vidnega — pa tudi razodetja: film se odpre z razkritjem alegorične skupine kipov, da bi se zaključil s prizorom odprtih oči. Eden začetnih prizorov počiva na voyeurizmu: Charlie opreza za kipcem nage ženske v izložbi. Skrbno izdelana podoba razgrinja vse zapeljivosti sence in svetlobe nemega filma. Predvsem pa je tu glavna junakinja: mlada slepa prodajalka cvetic, ki jo Charliejeva pomoč (ima ga za milijonarja) vrne v svet tistih, ki vidijo. Zaključna sekvenca, v kateri mlado dekle najprej „spregleda“ potepuha, ki ji je pomagal, nato pa ga „prepozna“, je v celoti zgrajena na pogledih, ki so med najpretresljivejšimi kdajkoli pokazanimi na filmu.

Izbira slepice za junakinja bi za Chaplina v načelu lahko bila lepa priložnost evocirati svet zvokov. Dejansko ima to mlado dekle doma fonograf, katerega poslušanje se zdi njena edina zabava. Toda Chaplin se je skrbno izogibal temu, da bi nam partitura filmske spremljave kdajkoli dala slišati tisto, kar „igra“ naprava. Nasprotno pa je večer s plesom pri milijonarju pretveza za uporabo sinhronizirane plesne glasbe. Po drugi strani je ravno neki zvok — loputanje vrat limuzine — tisti, zaradi katerega ima prodajalka šopkov malega potepuha za bogataša (vemo, koliko poskusov in posnetkov je Chaplina stala uprizoritev tega inicialnega nesporazuma). In če je v tem t.i. „zvočnem“ filmu kaj, kar ni ozvočeno — celo s sinhronizirano orkestralno punktuacijo ne (kar so konvencije nemega sicer dopuščale) — in kar se zgodi v najbolj popolni tišini, tedaj so to ravno ta zaloputnjena vrata! Chaplin je imel prav: dati slišati ta šum, s katerim se pričinja vsa zgodba, bi ne bilo prav nič zanimivo; zadostovalo je le sugerirati ga. Zmenek z zvokom v **Lučeh velemešta** je torej hkrati zastavljen in spreten obiden, je prisoten, a neizpolnjen.

Pet let pozneje (ko se je govorni že dokončno ustalil) stori drugi film trilogije nov, nezaupljiv korak k govoru. Četudi je bistvo **Modernih časov**, tega devetdeset-odstotno muzikaliziranega filma, dejansko še naprej ostalo nemo, nadaljujoč prevajanje dialogov z običajnimi mednapisi, so vdori realističnega zvoka že številčnejši in bolj osupljivi: ne gre zgolj za zvočne učinke, zvezane s stroji in s tovarno, temveč predvsem za **glasove**, ki se tako prvič pojavijo (v **Lučeh** smo

bili deležni le drobne karikature govora noslajajoče piščali). **Moderni časi** so med drugim tudi film, v katerem enkrat in edinkrat slišimo Charliejev glas — ko le-ta bolj proti koncu in po velikem suspenzu intonira svojo pesmico „**Iščem Titine**“. Pa vendar je njegova govornica nerazumljiva, njegov glas pa rezek in noslajajoč, skorajda parodičen, tako da občinstvo ne more presoditi, če gre res za avtentičen glas junaka.

Vemo, da je bil trenutek, v katerem so zvezde nemega filma spregovorile, priložnost za številne krute revizije njihove popularnosti: ženska zvezda je tvegala razkritje odsotnosti sleherne imenitosti in ponižanje na raven običajne kreature, kot je to lepo videti v filmu **Pojmo na dežju**¹. Za moške pa je dati slišati njihov glas pomenilo nekaj takega, kot sleči jim hlače in preveriti, če ga imajo (glej usodo Johna Gilberta, ki ga je pokopala domnevno premalo moška barva glasu). Kamin se spominja: „**V dobi nemega filma sta se Chaplin in Douglas Fairbanks zabavala tako, da sta ustavila avto in s fasetnim glasom spraševala pešce za pot, nato pa se naslajala ob spektakularnem razočaranju njunih oboževalcev, ko so ju slišali govoriti na ta način.**“²

Predvsem pa v **Modernih časih** določeno število glasov preneha biti zgolj nakazano sous-entendus — le-ti se začno resnično razlagati iz zvočnikov, ki širijo zvočni trak. Gre za glasove, ki v samem dejanju prihajajo preko tehničnega pripomočka: napeljave video-telefona **avant la lettre** (tovarniškega direktorja, odmevnika gramofona (posneto hvalisanje stroja za krmljenje delavcev) in končno, v epizori s Charliejem v zaporu, radijskega sprejemnika. V filmu obstajata torej dva tipa glasov: prvi, ki jih brez slehernih tehničnih pripomočkov oddajajo naravni glasovi in ki jih — tako kot v času nemega — še naprej ne slišimo, temveč lahko replike le priložnostno preberemo v mednapisih; ter drugi, ki jih liki zaznavajo v istih okoliščinah, kot jih sprejemajo gledalci filma — se pravi, prenašane preko zvočnika. Prav prenos (retransmission) bo kasneje tista situacija, s katero bo Chaplin posvetil svoja kasnejša filma o moderni dobi, **Veliki diktator** in **Kralj v New Yorku**. Le da prvi prenos slišane glasu v **Modernih časih** — torej pri Chaplinu sploh — spremlja neka podoba. Gigantska tovarniška scenografija dvorane s stroji oziroma umivalnice je dejansko „prelukkijana“ z neprosojno in nevtralnno površino, katere namen nam ostaja neznan vse do trenutka, ko v njej ne uzremo obraza diktatorja, ki zahteva pospešitev ritma oziroma ošteva delavce, ki zamujajo ob umivalnikih. Njegov glas in njegove ukazi izhajajo iz „panoptičnega“ glasu nadzora, tistega, ki ga je Fritz Lang uprizoril v **Testamentu doktorja Mabuseja**³ — vendar s to razliko, da mu Chaplin od samega začetka in v nasprotju z Langom dodaja podobo ter tako iz njega naredi čisto tehnolo-

ški fenomen, v katerem ni niti grama magije. Ko se direktor v svoji pisarni pogovarja s podrejenimi, ponovno postane nema senca, enaka vsem drugim, njegove besede pa pridejo do nas le preko mednapisov.

2

V naslovu **Modernih časov** je beseda „čas“ tista, ki je pomembna: špica se odvije na podobi nihala, orjaška mašinerija tovarne pa je prikazana kot urni mehanizem. To nikakor ne more biti brez zveze s prihodom sinhronnega zvoka. Dejansko ni bilo nikoli zares dovolj poudarjeno, da je bil kapitalni donesek realističnega in sinhronnega zvoka oziroma glasu v ritmu (v nasprotju z glasbo in petjem, že dolgo vključenima v nemo umetnost in razvezanima konkretnega trajanja) prav **realni čas** — ta šteti, tehtani, deljeni čas, ki ravno obseda **Modern Times**. Celotna glavna junakinja filma, deklič, ki jo igra Paulette Godard, je v popolnem soglasju s temi „modernimi časi“: živahna divjakinja kot kontrast kontemplativne pasivnosti Virginie Cherrill kot slepe deklice. Nena zadnje je tudi filmska fotografija neprimereno bolj ostra in surova, manj zapeljiva in mehka kot pa fotografija v **City Lights**. Podobno kot pozneje v **Velikem diktatorju** in **Kralju v New Yorku** bi lahko rekli, da je prenešeni glas s svojo pojavitvijo v filmu sploščil podobo in iz nje pregnal sleherni senca, da bi lahko zavlada neizprosna svetlost.

Prav tako ne smemo pozabiti, da so bile za gledalca iz leta 1935, navajenega na **neposredno** prenašane glasove (telefon, telefon, graf), oživljene podobe še naprej **posredovane** — tako v načelu kot tudi za nek določen čas. Prenašani oziroma posneti glas, tedaj še odrešeni vse tiste rezkosti, ki mu jo bo kasneje vrnil sodobni hi-fi, je imel tako svojo lastno barvo, nič manj značilno od glasu po telefonu: v nasprotju s pričakovanimi to ni bil oddaljen in pridušen, tudi ne zgolj serafski in šepajoči glas, temveč pogosto izjemno zvočen, tonalen in prisoten glas — skratka, kot nalašč za prekritje tehničnih vrzeli njegovega prenosa. Ponuditi tak glas kot da je tehnično prenašan znotraj akcije glasov, ki so za gledalca to dejansko bili — se pravi, uglasiti način pojavitve glasu v univerzumu filma z realnimi pogoji njegovega sprejema v dvoran —, je zatorej paradokso pomenilo opremiti ta glas z dodatnim koeficientom realnosti, s svojevrstno neposredno „prisotnostjo“, z nekim konkretnim, vsakdanjim, znanim „biti tukaj“ — neposrednim v razmerju do črno-belih senc, ki so plesale po ekranu. Glas je bil realnejši od podob, ki jih je preluknjal. In človek, ki je poslednji velik lik svojih filmov krstil z imenom Shahdov⁴, se je močneje od drugih zavedal te fantomske narave kinematografske bitja, pa tudi moči, s katero je glas odzval negotovost in poezijo sencam ter jim podeljeval veliko bolj surovo, takojšnjo in popolno človečnost.

Veliki diktator iz leta 1940 pomeni z zajetnim delom prizorov pantomime dokončno odpoved mednapisom nemega filma. Dejansko gre za film, ki je v celoti „talkie“ (čas je že bil!), vprašanje diskurza, prenosa govora pa se v njem zastavlja z vso silovitostjo — na kar nas spet enkrat opozarja že njegov naslov, privzet iz stare besede, kate-re etimologija izvira iz glagola „dicere“. Ta film o privzetju govora (la prise de parole) je v resnici zaznamovan z dvema velikima govoroma: Hynkelovim na začetku ter brivče-

¹ Singin' in the Rain, režija Stanley Doren in Gene Kelly, 1952.

² Dan Kamin, **Charlie Chaplin's One-man show**, The Scarecrow Press inc., 1984.

³ Das Testament des Doktors Mabuse, režija Fritz Lang, 1932.

⁴ Lik iz Chaplinovega filma **Kralj v New Yorku**; cf. shadow (angl.) = senca.

Spis *La toile trouée* je bil prvič objavljen v posebni številki *Cahiers du cinéma* C. *haplin* (1987). Pričujoči prevod je nastal na osnovi revidirane verzije, vključene v istoimensko knjigo (*La toile trouée. La parole au cinéma*: *Cahiers du cinéma*, coll. „Essais“, Paris, 1988), str. 75–84.

PRIZOR IZ FILMA **LUČI VILMESTA**



doublage par gestes. Videti je, kot bi glas Chaplina-Hynkla posedoval in gibal trepete telesa Chaplina-brivca; pa tudi, kot da brivčevo telo povsem konkretno iz sebe meče te ubijalske besede.

Na videz je bil **Veliki diktator** narejen zato, da bi razrešil Chaplinovo dilemo ob soočenju z govornim filmom, saj ga je privedel do podvojitve na dva lika, od katerih mu je eden omogočil pokazati lastno umetnost pantomime, drugi pa ponudil priložnost zadovoljiti njegovo nezadržno ljubezen do pridiganja. „**Kot Hitler sem lahko nagovarjal množice z nerazumljivostmi in jim govoril, karkoli sem hotel; kot potepuh pa sem lahko ostajal bolj ali manj nem.**“ („Moje življenje“).⁵ Vendar pa dobri mali brivec ni smel dopustiti zlobnemu diktatorju pravice, da razgiba množice. Moral ga je zamenjati in pod njegovim imenom razglasiti homilijo o ljubezni in miru — ob tveganju, da izgubi lastno osebno identiteto. Vsa drznost **Velikega diktatorja** leži v preziru do slehernih plehkkih opravičevanj oziroma previdnih prehodov, s katerimi bi avtor hotel dodati materialno ter psihološko verjetnost tej radikalni zamenjavi ravni. Cetudi ni prav nič dotlejš dalo slutiti njegove nove vloge, se drobn brivec v trenutku, ko zbere pogum in navdih za univerzalno gorečo pridigo, dobesedno preobrazi. Zakaj? Zaradi odgovornosti, zaradi govorniškega odra, ki mu ga je namenila usoda, ali kar zaradi Boga.

Dispozitiv Hynklovega govora z začetka filma je vse prej kot enostaven. Najprej je tu jezik, v katerem se diktator izraža — nekakšna nerazumljiva zmešnjava jidiša, iz katere je mogoče razbrati le nekatere trivialne in kvantaške izraze („sauerkraut“, „schnitzel“, „Mädel“). To je njegov lasten jezik, pripada le njemu in nobenemu drugemu liku iz filma ne. Toda tudi on sam ga uporablja le v svojih govorih oziroma izbruhih jeze. Sicer rabi isti skupni jezik kot drugi protagonisti, najsi so „tomanci“ ali tujci, židje ali goys. Prizor govora ne vsebuje niti enega samega montažnega kadra, ki bi pokazal občinstvo, kako razume in deli to govorico, zato pa nasprotno da slišati simultani prevod nevidnega radijskega govora, za katerega se zdi, da je naslovljen na svetovno občinstvo, med katerim se znajdejo tudi gledalci filma. Kamera se nikoli ne oddalji od Hynkla na način, ki bi nam ga pokazal z gledišča tomanca, izgubljenega med množico. Dejansko lahko vidimo, kako genialno se je Chaplin lotil zagatne predstavitve bazičnega hitlerjanca — tistega, za katerega ni Führer nič drugega kot drobna silhueta z neizmerno ojačanim glasom, zaradi katerega se mu vdano predaja. Mi kot občinstvo smo deležni le približane in surove predstavitve tulečega televiziranega diktatorja, ki je v nekem smislu aberacija. (Mac Luhan je trdil, da je bil Hitlerjev uspeh, ta magična moč njegovega grmečega glasu, zvezan z radiom in da bi ne bil mogoč ob tako hladnem mediju, kakršna je televizija, ki sili k zmernosti).⁶

Govor je pri Chaplinu torej praviloma usmerjen **neposredno na občinstvo v dvorani** (cf. **Kralj v New Yorku**). Chaplin tako uporablja film kot sredstvo neposrednega radijskega nagovora. Zamislimo si torej govorni film, ki bi se ne omejeval zgolj s tem, da spravlja v ples in klepet sence, temveč bi se imel za hranilca nekega teksta, za steklenico v morju. „Chaplin vam govori“: kaj takega pričakujemo v prenosih in v dokumentarcih, ne pa v proizvodu fikcije. Naj bo

še tako nezmerno in neskromno, njegovo nagnjenje k pridigi dovolj zgovorno priča, da je govorico jemal zares. Že v **Romarju** najdemo nemo pridigo. Toda šele s prihodom glasu se ji je zares predal z vsemi mogočimi pretvezami (ovadba diktature, satira televizije), pretvezami, ki jih je s svojim genijem integracije priložnostno preobrazil, da je lahko do popolnosti izrazil svojo resnico človeškega bitja: Verdoux, Calvero in Shahdov so morda res nepoboljšljivi delilci lokacij, toda nikoli niso idealizirani.

Če so Chaplinovi govorni filmi dejansko ironični in streznujoči — celo najbolj melodramatični, kakršen je **Limelight**⁷ —, tedaj to ni zgolj posledica odraslosti njihovega avtorja: liki v njih so odslej opremljeni s svojimi glasovi ter tako odeti v svojevrstno popolno človeškost, pod katero se ne morejo več prikraati prazne iluzije. Nekateri opravljalci tistega časa so v njegovih zadnjih filmih videli zgolj pridigarstvo samovšečnost. Chaplin vsekakor nikoli ni poskušal zaigrati na somračna slepila skritega glasu, „akuzmatika“. Pri njem govorni film implicira prehod k odraslosti, v kateri je vse prenešeno v enakomerni svetlobi. To je ena tistih globokih razlik od bratov Marx, ki so nastopili hkrati z govornim filmom in s svojimi prvimi filmi vanj vnesli **non-sense** ter zasmehovanje govorice, razpeto med opolzkim brkačem, ki se igra z besedami s hitrostjo brzostrike in med „mutistom“ (recimo mu tako, saj gre za mutca po izbiri), katerega zavrnitev govorjenja je roganje Zakonu. Pri Chaplinu je uporaba govorice nasprotno izvzeta slehernemu posmehu. Namesto k dvomni in pervertirani uporabi vsakdanje govorice se raje zateka k povsem nerazumljivi in popolnoma materialistični besedi (pesem o Titine v **Modernih časih**; Hynklov govor v **Velikem diktatorju**). Zaradi vsega tega ni prav nič pretirano v Chaplinu videti enega največjih cineastov govornega filma, nič manjšega, kot je bil velik korak, ki ga je moral storiti, da je vanj vstopil.

Prav ta korak nas vodi natanko od konca prvega filma k koncu tretjega: razpleta **Luči velemesta in Velikega diktatorja** si dejansko odgovarjata s tem, ko oba uprizarjata Chaplina in njegovo partnerko v razmerju izjemne intimnosti. Le da gre enkrat za zlitje izmenjanih pogledov, drugič pa za besedo od daleč, za obisk duha.

V prvem, popolnoma nemem filmu Charlieja prepozna donedavno slepo dekle in pred njim povesi svoj pogled, on pa ji reče „**Zdaj lahko vidite.**“ „**Da, zdaj vidim**“, mu odgovori . . . , potepuhov pogled v tem trenutku pa je pogled otroka, polnega upanja.

V drugem, v celoti govornem filmu, pa Chaplin zaključuje svoj govor svetu tako, da z glasom, ki se razlega onstran prostorskih ovir, nagovori ljubljeno žensko, ki nosi ime njegove matere. Reče ji „**Look up, Hannah**“, kar lahko razumemo tudi kot: „dvigni svoj pogled, mati, a ne proti tvojemu zdaj že odraslemu sinu, temveč proti nečemu, kar naju oba prerašča. Ti, ki si v meni prepoznala in s toplino svojega pogleda razkrila drobno vidno bitje, spoznaj zdaj v besedah, ki jih izgovarjam in ki me prekašajo, ta nevidni zakon sveta.“

⁷ Odrske luči, 1952.

MICHEL CHION

PREVOD
STOJAN PELKO

vim na koncu — ker ga imajo za diktatorja, katerega dvojniki je, se mora povzpeti na govorniški oder, od koder nato na množico, ki pričakuje njegove besede, naslovi slavno tirado, s katero pozove svet k bratstvu. Govor pri Chaplinu ni medij izmenjave ljubeznivih dialogov in bulvarskih dovtipov, temveč ima silovitost vdora in veliko bolj nezno vsebino.

Prizor odkritja na začetku **Luči velemesta** je hotel biti porog govornemu filmu. Nič zato, če se je to roganje zgodilo prav skozi nek govor: ko uradniki pridejo do besede, v resnici ne slišimo nič drugega kot nerazumljivo ščebetanje, ki naj ponazori uradno blebetanje. Izvedel ga je sam Chaplin, ko je govoril skozi ustnik saksofona. Ali je tedaj že vedel, da bo le nekaj let pozneje sam moral vzeti besedo za govorniškimi odrom in da tokrat ne bo več pačil svojega glasu, temveč bo v imenu ljudi pogumno razširil val plemenitih vsakdanjih resnic?

Tudi to, da v vsakem od omenjenih treh filmov naletimo na prizor s črevesnimi „šumi“, gotovo ni zgolj naključje: v **Lučeh** je Charlie pogoltnil piščalko in s svojim kolcanjem moti pevski recital. V **Modernih časih** je to slaven prizor s kruljenjem želodca, ko pije čaj v družbi stroge pastorjeve soproge. In končno gag s kovanci v kosih torte v **Velikem diktatorju**, ko ženket kovine izda tistega, ki mu je usoda namenila žrtvovanje v korist drugih. Vsakič znova smo torej priče Chaplinovim težavam s svojevrstnim govorom, ki hoče priti na dan in se izraziti proti njegovi volji — vse do tega, da ga spravlja v nevarnost. Zdi se, kot bi se s tovrstno ventrilokvenco šumov, ki izstopajo iz lika in čigar neprosojno telesno oviro prečijo, pripravljala svojevrstna dramatična osvoboditev govora pri Chaplinu.

3

Chaplin je vsaj dvakrat zoperstavil podobo svojega drobnega telesa lastnemu glasu, ki je neizmerno povečan z električno ojačitvijo odmeval po prostoru — glasu, ki prezira zakone razdalje in perspektive ter izniči sleherni prostor in vsako razsežnost. To je storil v dveh časovno sicer oddaljenih filmih, ki pa ju približujeta že njuna naslova — saj gre za **Velikega diktatorja** (1940) in **Kralja v New Yorku** (1957). V slednjem slišimo med Shahdovovim sprehajanjem po broadwayskih ulicah glas croonerja (glas je sicer Chaplinov), ki se razlega nad množico s tako čezmerno milino, da se zdi, da je s svojo izrednostjo padel naravnost z neba in ki sili kralja k iskanju kakršnegakoli zatočišča — da bi se mu le izmaknil! V **Velikem diktatorju** pa je tak prizor, v katerem Hynkel — po tem, ko je zaradi politične preračunljivosti nekaj časa žide pustil pri miru — spremeni svojo držo in po radiju razglasi smrtonosni antisemitski govor. Ker jih prenašajo prek javno razobešenih zvočnikov, se njegova grozljiva prekletstva razlegajo tudi po ulicah geta. In drobni židovski brivec ob slišanju le-teh prizvame nebrzdane, krčevite gibe, sinhrono z nerazumljivim glasom, ter tako realizira resnično **sinhronizacijo z gibi**

⁵ cit. po francoski izdaji **Ma vie**, Robert Laffont, 1964.

⁶ Marshall McLuhan **Pour comprendre les media**, Points/Seuil, 1968.