

# GRIFFITHOV DISKURS O DRUŽINI GRIFFITH IN FREUD

Menim, da problem Griffitha in **Zlomljenih cvetov** ni pojasnjen in niti ustrezno zastavljen, če ga obravnavamo z gledišča stilistike realizma. Razlaga fenomena filma in še posebno Griffitha običajno poteka kot podaljšek realistične tendence v romanu devetnajstega stoletja in v njegovi povezavi z melodramatičnim teatrom. V mejah same teorije filma je bila razlaga problematike izvora filma in v slednjem navzočega 'vtisa realnosti' pogosto izražena s psihološkimi termini. V tem oziru pomeni film (primer za to je Bazin) izpolnitev predzgodovinske ali arhaične želje po realistični giblivi sliki. Druga zadevna psihološka razlaga za nastanek filma se (od Benjamina do Comollija) odeva v formo socialne zahteve ali socialne potrebe, ki se je izrazila v konkretnem zgodovinskem trenutku zahodne kulture in našla svoj odgovor v filmu. Takšne po svoje izizvalne razlage imajo svojo odgovarjajočo sfero, sfero *ontologije* filmske podobe, ki jo proizvaja aparat.

Z drugega relevantnega izhodišča lahko pogledamo na film kot na izrazito socialno dejstvo. Če lahko imamo sam izvor fenomena za agens, ki filmu vdihne življenje in ga kot takšnega konzervira, je izvor filma kot socialne oblike institucionalno zvezan z novativnostjo. Ravno zaradi slednje je film prerasel golo cirkusantstvo. S tega socialnega gledišča je film manj izid naprave kot takšne in 'vtisa realnosti', ki ga zagotavlja, kakor govorice in oblike. Če hočemo razložiti obliko, ki si jo je nadel zgodnji film, se moramo pri tem v poglavitvem osredotočiti na sile in osebnosti, ki so izoblikovale pripovedno obliko, opreti vsekakor bolj, kot na splošno kontinuiteto stilistike slikovnega realizma.

Kakor je v svojem prvem eseju o filmu leta 1964 ugotovil Christian Metz, je izdelava te narativne filmske govornice specifično semiotični problem. Navkljub takšni ali drugačni sorodnosti z umetniškimi zvrstmi devetnajstega stoletja je film kot sredstvo signifikacije produkt izvirne preobrazbe. Artikulacija te nove govornice je morala poiskati stičišča med načinom prezentacije gledališkega dogodka in proznimi oblikami pripovedne signifikacije. Kakor pokaže že kratek pretres ključnih del, je bil razvoj filmske govornice že od vsega začetka povezan s posebno vsebino.

Ta vsebinski subjekt je bila družina — posebno še njen strah pred razpadom ali razkosanjem, denimo, pred izgubo otroka, smrtjo, ločitvijo ali starševskim nasiljem. Porterjev scenarij za prvi ameriški celovečerni pripovedni film **Zivljenje ameriškega gasilca** (1903), se pričinja z napisom: „Gasilčeva vizija ogrožene ženske in njenega otroka.“ Na osnovi poprejšnje razčlenbe ugotavljamo, da so pri Griffithovem prvem filmu **Dollyne dogodivščine** (1909, v katerem otroka ukradejo cigani), bodisi uporabljene oblikovne in tehnične izboljšave v filmu kot mediju, ali pa gre že za ustaljeno rabo, ki zadeva družinsko dramo. V filmu **Enoch Arden** se velik plan, ki ga je tu prvič vpeljal Griffith, nanaša na prizor, v katerem

se žena spominja svojega zavrženega moža. V **Samotni vili** ima paralelna montaža, ki kasneje postane Griffithova osebna karakteristika, nalogo dramaturgirati ogroženosti matere in otroka, ki ju imajo v rokah tatovi, in žilavo prizadevanje moža, da bi ju rešil. Pride, seve, ravno zadnji hip.

Učinkovitost in prodornost mnogih zgodnjih Biographovih filmov je v tem, da ne izliva akcijskega razkošja kot, denimo, pri scenski mašineriji pozne viktorijske melodrame, temveč v veliko večji meri spodbuja subjektivno odzivanje v konkretnem položaju in odzivanje nanj, odzivanje na položaj, v katerem se nahaja družinski lik. Preobrazba teatralnega prostora, ki jo v skladu s hotenjem oblikovati gledalčevo percepcijo strukture in pomena dejanja v vidnem polju, sproža filmska govorica, je kot takšna na voljo narativni viziji. To je projekt, iz katerega se med pripovedovanjem zgodbe porajajo preproste strukture, lestvica planov, filmska režija in slikovna retorika. Povrh sta izdelava in ustalitev konkretnih oblikovnih filmskih strategij in pojav konkretne narativne forme v prvih letih nastanka filma povezani z natančno določeno tematiko.

Ta narativna funkcija filma — podajanje drame skozi romanopisne oblike — spodbuja nastanek nove figure: raznotere figure režiserja pripovedovalca. To novo naratološko funkcijo označuje tisto, kar le-ta dolguje romanopisni strategiji za ustalitev pomena, in sicer strukturi in delovanju „točke gledanja“, sredstva, s katerim se v novem mediju formalno izraža nova narativna avtoriteta.

Pri Griffithu lahko nemara razločimo — če že ne natančno upodobimo — arheologijo te nove narativne funkcije in odkrijemo sile in vezi, na temelju katerih film privzema svoje specifične zgodovinske in semiotične oblike. In kaj je objekt te arheologije? V ameriškem socialnem okolju na začetku dvajsetega stoletja je to način, s katerim narativna funkcija vzpostavlja strukturo in določa vrednost tistega, čemu pravim Griffithov diskurz o družini.

**Zlomljeni cvetovi** (1919) pomeni nadaljevanje intimnega neepskega sloga Biographovih filmov in je — kakor menim — prizorišče rezimirane novo vpeljane obsesije s konkretno podobo družine in njenega negotovega socialnega položaja, ki tako pogosto označuje Griffithovo delo.

Prolog filma je razdeljen na dva dela, ki zgodbo dveh ljubimcev ali 'povest', kakor se imenuje, ločujeta od ravni prezentacije, kar drugi mednapis poimenuje 'verci' in 'sporočilo' (glej sliki 1, 2). To raven lahko poimenujemo pripovedovanje. Drugi tekst z uporabo zaimka 'mi', ki po vsej verjetnosti posebej Griffitha in njegovo občinstvo, gledalcu v njegovem položaju ne predstavi, denimo, Buda ali ljubimca, temveč sadiščičnega Battlinga Burrowsa, lik z okrutnim bičem. Funkcija te retorične identifikacije je, predstaviti lik, ki nas bo s svojim negativnim zgledom konkretno podučil. Gledalec, čigar moralni položaj je že od spočetka ustrezno opredeljen — je oni, ki že, nemara

nevede, trpi. In tega gledalca, ki se že nagiblje k nasilju, film, kajpak nekolikani omahuječe, svari.

Pri obravnavi Griffithovega ločevanja povesti in pripovedi se najprej posvetimo zgodbi.

Pripoved obravnava nastanek in razblinjenje sanj — vizionarskega religioznega podjetja, ki ga zasnuje rumenokožec, da bi prinesel Zahodu Budovo blagovest. Vendar pa film zvečine dramaturgira vlogo usode in prihodnosti v zaporedju dogodkov. Formalni okvir filma — nenehno prikazovanje poslikanih platen in ponovitev začetne molitve ob koncu — zgodbe ne riše v luči zgodovine ali nesreče, temveč v luči usodnosti večnega vračanja. Ko zgodba o rumenokožcu preide v posvetna obzorja, film preobraziti svoje religiozno vizijo ljubezni, posvečene Budi, v religijo ljubezni, katere predmet oboževanja je ženska. To preobrazbo sanjske vizije v čisto percepcijo dramaturgira prizor, v katerem si rumenokožec pomane oči, ko v nejeveri ugleda žensko, ki leži na tleh trgovine. Sfere videnja filma so umeščene v kontekst ujemanja sanjske vizije s percepcijo in razhajanja z le-to.

Osrednja podoba, na osnovi katere se pripoved odeva s tematskim pomenom, je religiozna tvarina. To je trop, na katerem temelji kompleksen metaforični sistem filma. Njegov ustroj je zgoščeno izražen v kontrastu med dvema različicama skupnega prostora: osrednje simbolično prizorišče je postelja, tista v zgornjem nadstropju hiše rumenokožca, postelja, ki služi kot oltar, in ona druga v hiši njenega očeta, na kateri je ona napadena in na kateri tudi umre. Osrednji pojmi simboličnega izražaja filma, kot denimo, visok in nizek, duhovnik in žival, zanesenjaško oboževanje in krvoskrusko nasilje, oblikuje diakritične koordinate v prostoru in dogajanju filma. Iz te zveze tudi izvira osrednji položaj ženske in cvetlična simbolika.

V tem sistemu simbolične topografije se oboževanje sprevrže v tisto perversno. Tisto perversno v **Zlomljenih cvetovih** je hkrati tudi bogoskrusko. Osrednja dramatična in metaforična struktura povezuje oboževanje in krvoskrusko dejanje na osnovi primerjave in sprevačanja in tako vpeljuje v podobo družinskega diksurza religiozni idiom. Prodorna krščanska etika, usmerjena k religiozni idealizaciji, pri Griffithu spodbudi konkretno družinsko držo, ki se navdihuje in umerjeno zgleduje po Sveti družini.

Obravnava družine je v filmu oprta na razmerja med stanjem v obeh središčnih družinah. Lucy je nezakonska hči Battlinga Burrowsa in brezimne prostitutke, nenavzoče vse do konca filma. Mati, ki pričakuje, da se bo Lucy vendarle kdaj poročila (tudi Lucy kdaj sanja o tem) je zapustila majhno doto. V tej prvi družini igral Lucy še vlogo hčerke, ki izpolnjuje ženske gospodinjske dolžnosti. K tej prvi se pritika in se z njo vzporeja drug družinski ustroj, ki je bolj ali manj hipotetične in simbolične narave, a je navkljub temu enakega pomena za film. Stavljajo ga Lucy, rumenokožec in — s pridržkom — nadomestek za otroka, lutka, ki

jo je Lucy opazila v njegovi izložbi, ki ji jo rumenokožec izroči na postelji in ki si jo pritrsne na prsi, ko umira.

Film v skladu s svojim splošnim simboličnim načrtom zadeva obe družini in metode koncepcije, z gledišča posvetnega in svetega. Družina se nahaja v vmesnem prostoru med idealizacijo (kot brezmadežnim spočetjem) in perversnostjo (krvoskrunskim dejanjem). Ta dvoumen in celo enigmatični ustroj osebnih odnosov je, v Griffithovih očeh temeljni problem družine — razcepljene na dve generaciji, med romanco in spolnostjo. In na tem temelji tisto jedro, ki smo ga prepoznali kot podtekst tipične Griffithove zgodbe in ki kot formalno razrešitev zapleta poraja rešitev v zadnjem trenutku ali — kot, denimo, v **Zlomljenih cvetovih**, svojo frustracijo.

Tipična značilnost pri tem — navzoča je že v zgodnjem filmu **Samotna vila** — je ujetost družine ali pogostoma samo ženske v hišo, v katero korakoma nasilno vdirajo od zunaj. Ogroženost ženskega telesa, telesa ženske, ki se histerično odziva na navzočo nevarnost — pomeni žensko polovico pripovedne strukture suspenza, oprtega na 'paralelno montažo'. Oče ali možki snubec se v tem scenariju pojavlja kot rešitelj. Ta psihonarativni vzorec ogrožanja, histerije, vdiranja (v **Zlomljenih cvetovih** vdiranja s sekuro skozi straniščna vrata in potem pretepanja z bičem) je usodna posledica perversije, če ne naravne, tedaj svete. Rumenočrta religiozna vizija se na koncu sprevrže in doživi svojo negacijo z umorom.

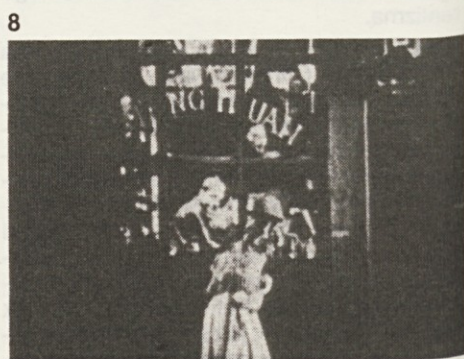
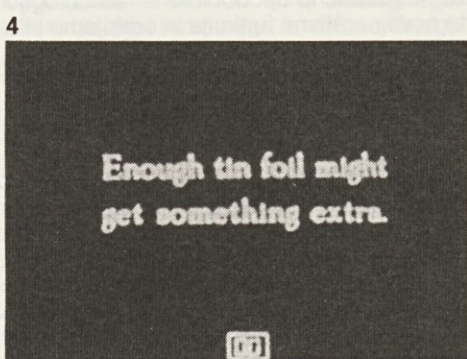
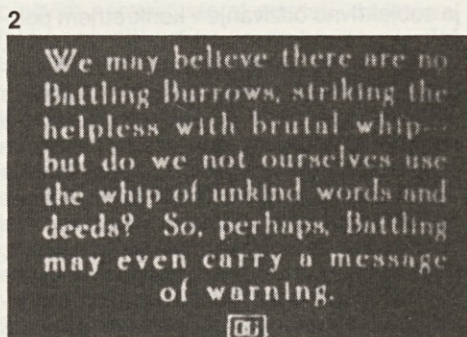
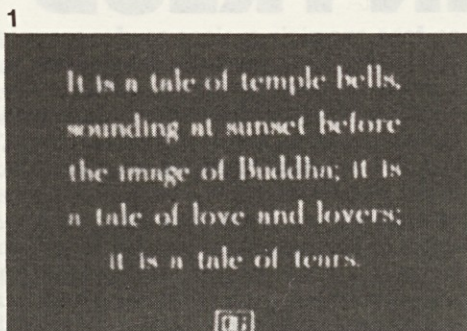
Paralelna montaža in narativna forma, ki slednje povzema, sta za Eizensteina ideološka analogija ameriških razrednih razmerij. Danes lahko imamo to formo za diskurz o družini. **Zlomljeni cvetovi** so po svoje zgodba o dvorjenju, ki se mu postavlja po robu dekletov oče, zaplet, ki ga sicer ni težko prepoznati kot komedijsko obliko, kot žanr, v katerem je želja predstavljena kot izpolnjena. Tukaj pa je ta želja videti neizpolnjiva, je preoblikovana in prikazana na sprevržen način.

Ta forma, ki smo jo imenovali 'Griffithov zaplet', ni drama posamičnega lika. A vendar: če je osrednja figura sirota ali izgubljen otrok, filmi poudarjajo temo brezdomstva. Družina je več kot zgolj okolje zgodbe, zakaj pravi subjekt teh filmov je, menim, medosebna drama družine v njenem socialnem in zgodovinskem okolju. Družina je ogrožena od zunaj ali od znotraj. Napad nanjo pa se vselej udejanja kot posplošena moralna slabost ali agresivnost in ne temelji na socioloških ali institucionalnih okoliščinah. Vseeno pa je notranja zgradba drame zvečine napad na integriteto, lahko bi rekel, žensko krepost, in obramba pred le-tem, napad na socialne norme in prepovedi, ki ji omogočajo ohranjanje položaja.

Splošna konfiguracija družine, medij, skozi katerega paradigmatična pripoved privzema svojo obliko — to je splet zatrte krvoskrunske želje, domala prelomljene prepovedi, dekle — otrok, strog in zahteven očetovski lik — skratka Zakon, in njegovi učinki preobrazanja in histerije, vse to oblikuje tisto, čemur pravim Griffithov diskurz o družini. Kot diskurz odseva zgodbo, ki jo dinamiki želja, hotenj in identitet v strukturi konkretne družine podaja psihoanaliza, kakor jo je v letih nastajanja filma sprva klinično in potem teoretično opredelil Freud.

Če se navežemo na ugotovitve Petra Brooksa o melodrami (Melodramatična imaginacija) lahko imamo psihoanalizo, zamišljeno kot diskurz o ustroju in dramaturgiji družine,

## PREVODI

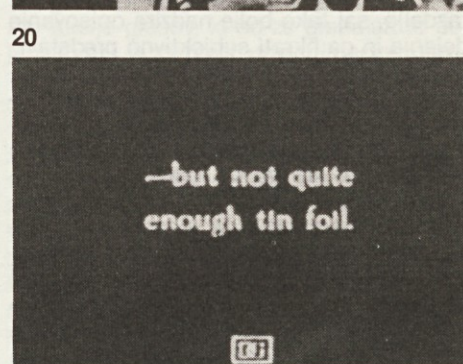
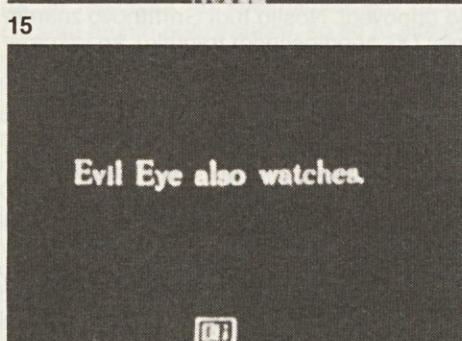
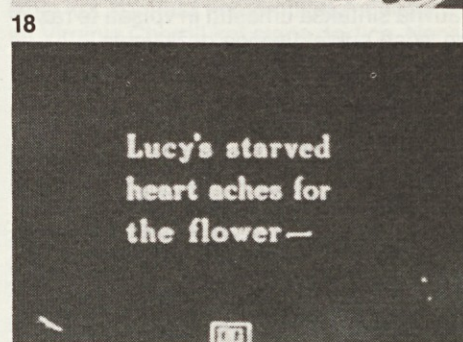
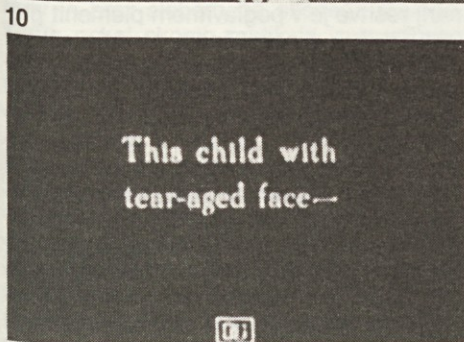


ne, za najprodnerejšo teoretično dognanje narativne oblike **Zlomljenih cvetov** in temeljne drame likov tega filma, kolikor film povzema zgodovino Griffithove 'obsedene' ponovne vpeljave družinskega problema. Ker Griffithov diskurz o družini ni zgolj osebne narave, temveč skozi občinstvo, ki ga privablja, sociološko odseva konkretno stanje sočasnih ameriških družbenih razmerij, lahko morebiti izluščimo skupni izvor — integrirano strukturo družine in fantazme in ne slikovnega 'realizma', ki lahko ta nastanek fenomena filma poveže z institucionalizacijo psihoanalize, skratka dve narativni in institucionalni obliki, ki se domala nenaravno ujemata v ritmu svojega razvoja na začetku dvajsetega stoletja.

Vendar pa ne moremo po isti poti ugotav-

ljati pomena arheologije narativne funkcije v zgodnjem filmu, ki zadeva obravnavo družine, kot (červno tudi tega ne moremo pustiti v nemar) psihoanalitično presojeti Griffitha kot osebnost. Njegovi zapiski kajpak odkrivajo nepričakovana dejstva. Njegova starejša sestra Mattie, ki jo imenuje 'genialno kultiviranko', ki je izobrazila vse otroke pri družini, se nikoli ni poročila. Večkrat je — kakor pripoveduje Griffith — omenila, da nikoli ni našla moškega, ki bi se lahko meril z očetom, in da je kot mož ne bi bil osrečil nihče, ki bi ne imel očetovih kvalitet. A zdaj imam v mislih tisto, kar opisuje kot svoj prvi, izjemno žilav spomin — spomin na očetov meč. Gre za izrazito neposredno vzporejanje, ko svoj spomin na meč poveže s svojim poklicem pisatelja. „Prva, in zad-

# PRELUKNJANO PLATNO



nja ambicija, ki sem jo imel, dokler me usoda ni izbrala za filmarja, je bila postati pisatelj. Za to sem se odločil, ko mi je bilo šest let. Očetov meč, njegov zgodnji vpliv na mojo povest, njegova ugledna kariera, njegove rane, ko so ga prerešetal strel, vse to je mučeniško obarvalo mojo naravo, vendar pa ni bilo primerne vojne in navsezadnje je kakor menim, domače študijsko ozračje prebudilo v meni nagnjenje, da postanem velik mož peresa.“ Tam je tudi stavek, ki govori, kako močno, domala obsedeno so ga privlačili **Zlomljeni cvetovi**. „To mi je vsiljevalo občutek, da ne bom zmožem in moj smisel za dramatiko je bil tako vznemirjen, da sem si kar naprej ponavljal, da je to zgodba, ki jo kaže posneti.“

Arheologija narativne funkcije kajpak ne

sloni na tako pomanjkljivih skicah, vendar pa sugerira nekaj osrednjih tem. Objekt obravnave tukaj ni psihoanalitična podoba Griffitha, temveč struktura in genealogija funkcije. **Zlomljeni cvetovi** nam ponujajo konkreten primer za pretres strukture te funkcije v njenem simboličnem dejanju. Kakor smo nakazali že v uvodu, se normalna vsebina filma navezuje na raven prezentacije, na naracijo in s tem na točko gledanja. Prizadevanje, da bi dogajanja spojili s koncentracijo in žariščem romanopisnega diskurza, se ogrinja s plaščem iskanja jezika, s plaščem cinematske *écriture*, ki je zmožna osvetliti junakovo notranjost z dialektičnimi sredstvi razlage in presoje. Izid je konkretno oblikovan odnos med podobo in tekstom (mednapisov) v Griffithovih nemih

filmih. Podoba in tekst pri tem nikakor ni sta preprosto vpeta v spektakel in narativno substanco. Nasprotno, oba skupaj izvajata narativno funkcijo. Kot takšna sta na voljo za izpeljavo rumenokožčeve sanjske zgodbe, njegove ljubezni in izgube ženske. Sintaktična organizacija podob je bolj ali manj v sozvočju s temeljnimi oblikami 'decoupage-a', ki je sooblikovala drugo Griffithovo delo. Nekatere značilnosti organiziranja prostora v zvezi z mizansceno, in sicer navpični pogled kamere na dogajanje in ustrezen smisel za frontalnost, ustvarjajo nekakšno aluzijo na ohranitev gledališke tradicije. Toda kot način kadriranja je docela primeren za široko fizično dejanje. V prizoru, ko rumenokožec stoji pred glavnim duhovnikom, je pri kadriranju — in to

je po mojem simptomatično za Griffithov slog — ob sleherni točki na platnu težko razločevati čiste podobe od predstavitev prizorov, ki jih duhovnik priključuje ali prebere iz knjige, ko kaže nekam navzgor, in iz prizora molitve za njimi. Doneči gong, ki je sprva resničen, služi pozneje kot simbolična ikona. V konkretnih trenutkih nastanejo dvoumnosti med pogledi, vizijami, spomini in aluzijami na prostor v zunanosti polja. Te točke narativnosti in prostorske disartikulacije se pojavljajo na mestu, kamor želi narativna sintaksa umestiti in vpisati te različne vrste subjektivnega doživljanja.

Ta disartikulacija prostorskih in narativnih elementov ima v kontekstu zgodbe kajpak opraviti z vizijo kot sanjami in kot percepcijo. Relativno šibka motivacija za povezavo med podobo in narativno komponento je nemara v skladu s svobodo figurativnega in prostorskega reda, ki je še pred perspektivo prodril v srednjeveško slikarstvo, z uniformnostjo in osrednjostjo izhodiščne točke, in racionalizira ter stabilizira neskladne elemente v fiksijskem prizoru. Enotnost gledališkega prostora, ki ga zagotavlja nepremičen gledalčev položaj, je razbila želja, da bi na temelju disartikulacije enovite perspektive skozi različne poglede kamere vzpostavili narativno obliko, ki bo zmožna artikulirati kompleksno predstavo subjektivnega doživljanja.

Organizacija prostora v subjektivnem modelu v nekaj različicah privzame obliko kadra/protikadra. Griffith se zvečinoma ogiba postavljati kamero tako, da bi pomenila pravi junakov pogled na prostor, in oblikuje med le-to in junakom dovolj poševen kot in razdaljo, saj tako bolje nadzira opisovanje dejanja in ga hkrati subjektivno predstavi. V enem izmed poglobitvenih prizorov, 'nakupovalnem izletu', pri katerem se rumenokožec in Lucy prvič vidita skozi okno, se kot izjema glede na splošno obliko relativno neosebnega razreza na kadre pojavlja razodetje, ki namiguje na to, za kaj gre pri razvrščanju perspektiv in planov pri Griffithu. Spomnimo se, da Lucy vzame iz svojega prikritega skrivališča majhen sveženj staniola. Napis — 'Za dovolj staniola lahko dobiš priboljšek' — nas informira z ekonomsko temo (glej slike 3 in 4). Spomnimo se tudi, da je okvir prizora postavljen tako, da vidimo rumenokožca, ki s privilegiranega položaja gleda skozi okno, medtem ko Lucy vstopa skozi vrata (glej sliko od 5 do 14). Nahajamo se nasproti njega in smo enako daleč tudi od nje. Lucy se vseskozi posveča oknu z lutkami. Sprememba pogleda, ki se naposled osredotoči na konkretno lutko, kaže njeno notranjo koncentracijo. Epizoda, ki sledi, pomeni prelomni trenutek. Ujeta med 'hudobno oko' na eni strani in rumenokožca na drugi, ki jo oba potuhnjeno gledata, ugotovi, da nima dovolj staniola niti za cvetico (glej sliko od 15 do 20). Na ravni rumenokožčeve percepcije nje in Griffithove percepcije njiju, na ravni, na kateri organizirano poteka kadriranje pogledov in planov, je z dramaturgijo manka in želje zgrajena vizija. Tudi rumenoko-

žec nima zelenega objekta — ženske, ki jo zgodba zaporedoma opredeljuje kot figuro manka, in ne samo zgodba, temveč tudi njena nezmožnost, da bi se predstavila, predstavlja denimo z znakom rože (od tod naslov **Zlomljeni cvetovi**), po katerem bi jo bilo mogoče prepoznati in po katerem bi se celo sama prepoznala. Ujeta in opredeljena je z (v) ekonomijo želje in (ne)posedovanja. Griffithova večplastna perspektiva — moška in ženska — postavlja žensko dramo lastne identitete v polje moške vizije. Pozneje ji bo dal cvetico in ona bo prišla, da se pogleda v ogledalu, za kar je ustvarjena. V simbolni ekonomiji filma ima denar važen pomen: ženska je cenjen manko, katere čast, osrednje žarišče filma, je najprej branjena in kasneje napadena (oče).

Mednapisi v filmu, nadvse raznoteri po svoji obliki in svojem učinku, se nanašajo na branje teh podob. Zares redko služijo za navajanje dialogov ali poročajo o notranjem monologu, ki raste iz ravni zgodbe. Zato pa jih pogosto opredeljuje vrst jezika in komentatorske perspektive, povezane z ravnijo pripovedi. Nosijo tudi Griffithovo znamenje: DG. V odločilnem trenutku, ko jo rumenokožec opazuje z izjemno nenavadnega položaja prve osebe in ga vidi tudi ona (slike od 8 do 14), stopi medenj in objekt njegovega pogleda mednapis (slika 10). V tem zaporedju podob je to čista intervencija, pretiranje kontinuitete in nekakšno naznanilo. Stavke: 'Ta otrok z obrazom, ostarelim od hudega' očitno ni citat ali indirektna razlaga. Oblika navedbe 'ta' in pomišljaj, ki kaže na podobo, ki sledi, ga ne oznamujeta kot junakov govor, temveč kot navedek pripovedovalca ali, natančneje, njegove označbe prezentacije ženske. Griffith se tako opredeli kot lik zunaj zgodbe same, vendar se vanjo zarisuje s svojo funkcijo na temelju analogije z rumenokožcem in z glasom, ki je zelo podoben njegovemu lastnemu glasu. Njegova intervencija je podobna posegu zoper naravno privilegiranost orisane lika v njegovi želji, da vidi in poseduje; da bi sam predstavil dekle: Lillian Gish, predstavil kot svojo simbolično last v diskurzni redu.

Rešitev tega problema narativnega diskurza v filmu, filmske pisave, teksta in podobe ima analogijo, ki jo prepoznavamo iz literarne študije: namreč posredni diskurz. Podobe so urejene v diskurzno celoto, v katero se vpletata diskurz likov — ki nima oblike govora, temveč neposrednega dejanja in diskurza vidnih predmetov — in avtorski komentar, strnjen v sintaksi, ki te poglede osvetljuje kot prezentacije mentalnega sveta junakov. Ko temu dodamo še pisan tekst, dobimo naslednjo kompleksno raven v izmeničnem diskurzu lika in pripovedovalca. Gre za diskurz podobe — diskurz dejanja, predmeta, izhodišča in literarnega teksta, ki so usklajeni pod okriljem narativnega delovanja. Da ima film svoje korenine v romanu, kajpak kažejo nekatere oblike organiziranja same narativne ravni, denimo, melodrame. To je dovolj očitno. Toda tisto, kar je pri Griffithovih dosežkih izvorno in us-

tvarjalno, je sistem naracije, ki vzpostavlja sintakso dialoškega sistema brez dialoga — na temelju nemega diskurza vidnega objekta — z likom v kadru-proti kadru, z močjo romanopisčevega zornega kota, ki se vselej ne ujema z očesom kamere.

Če Griffithov narativni projekt navdihuje fantazmo, ki jo simbolizirata vzporedna montaža in nevarnost nasilja, je to, po moje v zvezi z zapeljevanjem ženske in hkrati z njeno obrambo spričo njegove simbolične lastitve te ženske skozi umetnost. Ta scenarij rešitve je v poglobitnem plemenit projektu, izražen v nekakšnem srednjeveškem in alegoričnem idiomu, ki se končuje v stabilizaciji prostora in integriteti buržoazne družine, uperjeni zoper zapuščenje le-te, razpad, brezdromstvo, ali huje — ki oblikuje jasno in navzočo nevarnost v njegovih filmih. To je vloga, v kateri se skriva moralizem vizije Griffitha kot režiserja. Griffithova fantazma — s tem se uvršča med peščico drugih ameriških režiserjev, ki jih je prežemalo isto zanimanje (namisel mi, denimo, prihajata Ford in Capra) — je zaščita ali obnova svetosti ameriški družine. In prvi pogoj te vizije je, da je dosežena z nostalgijo.

Da bi izpeljal to funkcijo in osnoval ta mogočen projekt, si je Griffith moral zgraditi lastno mesto v sistemu javnega govora. Oblika indirektnega diskurza, ki jo je naposled prikrojil zase, mu je omogočila spodbuditi domišljijo in jo hkrati disciplinirati z moralno komponento. Njegova izvirnost v oblikovanju narativne oblike je natanko nasprotna Freudovi: on, tako rekoč, živi scenarij, vendar noče poznati njegovih skrivnosti. Arheologija narativne funkcije in zgodnje filmske oblike je z zatajevanjem vnesena v družinski diskurz. Javna vloga, ki jo je naposled ustvaril D. W. Griffith, ne more biti nič drugega kot maska, ki jo je prihranil za zgodovino, prihranil kot 'oče' narativne filmske oblike.

Okoliščina, da nas arheologija te govornice specifično cinematske avtoritete sooča z družino in da kot oblika zgodovinsko in bolj ali manj teoretično sovпада s srečanjem s psihoanalizo v Ameriki, razgrinja celoto kritičnih problemov, precej drugačnih od tistih, ki jih izpostavlja problem realizma. Vabi nas, da denimo, z gledišča Foucaultove najnovejše knjige o zgodovini seksualnosti, pogledamo na Griffithovo mesto in industrijo, ki je stekla po njegovih stopinjah, pogledamo v družbeni zgodovini avtoritete, na katero se opirajo fikcijski, pravni in ekonomski diskurzi v razmerju do svojega poslušalstva in ki slednjo, v zameno, vzpostavljajo.

**NICK BROWN**

PREVOD  
ŠTEFAN VEVAR