

*Dvoj pohled***Nemý film, hluchí diváci a hudba**

Občas sa stáva, že v úsilí lepšie vidieť musíme potlačiť vnemy útočiace na iné zmysly. Pozerať na zdroj slabého svetla z úplnej tmy. Nehýbať sa. Zapchať si uši. V prípade sledovania snímok z obdobia nemého filmu, obdarených dôkladným dodatočným ozvučením, niekedy môže byť namieste práve cielená a dobrovoľná chvíľková hluchota.

V audiovizuálnom archíve Francúzskej národnej knižnice sú nemé filmy, predovšetkým francúzskej produkcie, často zaznamenané na kazetách v podobe toho najprostejšieho prepisu z filmových pásov. Na rozdiel od záznamov určených televíziám¹⁾ či na predaj sú teda tieto záznamy skutočne nemé, bez akejkoľvek zvukovej stopy a ich sledovanie preto ponúka celkom novú *audio-vizuálnu* divácku skúsenosť. V prípade úplnej tichosti filmu je totiž rytmus, vnútorná dynamika filmu, ktorú inak – ako nariasený závoj – skrýva alebo deformuje práve hudba, obnažený až na kosť. A práve za absencie tohto hudobného suplementu sa roztvára možnosť nanovo (doslova akusticky) vnímať vizuálne zachytené zvuky vo vnútri inak nemého filmového obrazu. Permanentná prítomnosť hudobného „obalu“ môže totiž, paradoxne, niektoré hlučné nemé filmy doslova zbavovať ich hlasu. To je aj prípad filmu Victora Sjöströma *THE WIND*, obsahujúceho nesmierne množstvo zvukových odkazov, ktorých zdrojom je nikdy neutíchajúci vietor, čo víri piesok, necháva ho narážať do okenných tabúľ, búšiť do múrov, odvievať už aj tak nepočuteľné slová postáv. Tento viditeľný zvuk vetra určuje dokonca aj hybnosť obrazov, ich následnosť. Vzdať sa jedného rozmeru filmu nemusí nutne byť jeho ochudobnením, naopak, niekedy tým do popredia uvedieme iný rozmer – potlačený, skrytý oným „ozvučením zvonka“. Alebo ešte lepšie: porovnávaním oboch – hudobného hluku a zvukovej nemoty – môžeme dospieť k tomu, čo by sa dalo nazvať *stereoskopiou*.

Písať o zvukoch *nemého filmu* a o ich vplyve na vnímanie filmu v rámci istého žánru, nutne znamená nadviazať na známy koncept filmu ako „polotovaru“, zavedený do nášho kontextu Thomasom Elsaesserom, ale aj na koncept „vysnívaného“, domýšľaného hlasu vo filmoch nemej éry, ktorého autorom je Michel Chion.²⁾ Oba tieto koncepty nástoja na tom, že film sa definitívne utvára až pri jeho recepcii, teda, že každá (dočasne) finálna úprava z neho robí nezameniteľný, neopakovateľný artefakt (ktorý mizne spolu s koncom projekcie). Archív podôb filmového diela sa tak stáva rovnako virtuálnym ako aj

1) Arte napríklad ponúka nemé snímky s džezovým doprovodom či s doprovodom simulujúcim spôsob hrania typický pre obdobie, keď bol film v sálach; TNT tieto filmy zase obvykle prezentuje za veľkolepého orchestrálneho doprovodu.

2) Pozri Thomas Elsaesser, *Vábnivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 85 – 100; Michel Chion, *La voix au cinéma*. Paris 1982.

nekonečným, a plne závisiacim od typu a vybavenia sály, od doprovodu živej alebo reprodukovanej hudby, od nálady muzikantov, komentátora alebo predčítavača medzituliek, či v prípade novších, doozvučených kópií nemých filmov i od výberu hudobného žánru. Nenadarmo sa Thomas Elsaesser domnieva, že v prípade určitých filmov nebol hudobný doprovod nevyhnutný, naopak – že film sa istým spôsobom musel opäť učiť byť nemý, a Chion zase prízvukuje, že „reálnosť“ imaginárneho hlasu závisela predovšetkým od ticha alebo kongeniálnosti hudobného/zvukového doprovodu. Z uvedeného jednoznačne plynie možnosť žánrového dourčenia filmového polotovaru akustickým doplnkom.

Videozáznam filmu *THE WIND* Victora Sjöströma, ktorý som mala k dispozícii, sa hrdil úvodným titulkom „kompletného orchestrálneho doprovodu“, v súlade s módou, ktorá kinematografiu ovládla koncom dvadsiatych rokov, kedy bol *THE WIND* nakrútený. Avšak napriek zrejmej adekvátnosti hudobného výberu, bolo uväznenie obrazu hudbou natoľko významné, že sa táto hudba zmocnila nielen pohybov, ale aj vyznenia jednotlivých scén. Vnútením jednoznačne melodramatického rámcovania, ktoré za neustále prítomného zvuku slákov nebolo možné opustiť (hoci hlavnú ženskú postavu, jej „miesto určenia“ ale i nútené ukotvenie, by bolo možné vnímať aj inak) akoby hudba bránila divákovi sústreďiť sa na „vnútorný“ zvuk filmu a na odvrátenú stranu melodramaticky vyhrotených scén. Na bezhlasosť a prázdny krik postáv, ktoré vietor a celkové prostredie filmového obrazu núti zanikať v prospech živelnosti pohybu. Teda sústreďiť sa na detaily, odkrývajúce vetrom spod vrstiev piesku.

Ak nás zaujíma jednanie postavy pod tlakom prostredia, a nie žánru, je možno podnetné vymeniť čiastočnú slepotu práve za hluchotu, a pokúsiť sa využiť pozitíva tohto hendikepu pri pohľade na tú, ktorá ochotne potvrdzuje a zároveň podvracia svoju vlastnú vizuálnu podobu krehkej filmovej hrdinky, hľadajúcej si svoje miesto na slnku, no uspokojujúcej sa napokon i s tieňom. Snívať o hlase Letty Masonovej, oblečenej vo volánoch a stužkách, s jej zvlnenými vlasmi a obrovskými dôverčivými očami a zbavenej už zmieneného orchestrálneho doprovodu, znamená rezignovať na Lillian Gishovú, unavene podobnú všetkým svojim predošlým postavám a sledovať ženské telo, ktorému piesok bráni dýchať, jesť, rozprávať, slobodne konať – dokonca aj odísť či umrieť. Letty Masonová je síce stále tou krehkou hrdinkou, akú už viac ako desať rokov pred filmom *THE WIND* Lillian Gishová predstavovala v Griffithových filmoch, nemožno však zabúdať ani na to, že v Sjöströmovom filme je to predovšetkým postava, ktorá sa vydala (z núdze alebo z donútenia) na miesto, ktoré hlasu skrátka nepraje. Najočividnejšie je to práve v scénach, kde Letty potrebuje rozprávať, alebo vysvetľovať: vo chvíli, keď cúva pred svojím manželom Ligeom, nám medzitulok sprostredkúva len strohú vetu: „Lige, donútil si ma, aby som ťa nenávidela!“, zatiaľ čo z Lettiniých pier čítame omnoho obšírnejšiu výpoveď, nervóznú, zhnusenú, vydesenú. Podobne aj v konflikte so žiarlivou zatrpknutou Corou sa nám dostáva len jeho čiastkového rezumé. No Lettine slová neprerušuje len ich medzitulková, redukovaná podoba. Najčastejšie jej do reči skáče to, čo by sme mohli nazvať zvukom mimo obraz – zvukom, ktorý však náhle vpadne na scénu, vizuálne a hrozivo, v podobe piesku, ktorý udrie do skla, derie sa do vnútra obrazu a ktorý hudba síce sprítomňuje explicitným „šššššššššš“, ale v konečnom dôsledku jeho pôsobenie oslabuje práve tým, že z neho vytvára homogénnu súčasť vonkajšieho zvukového doprovodu. Letty je teda postavou v princípe nadanou rečou, ale neschopnou túto reč použiť práve kvôli

neprajnému prostrediu. To z nej na jednej strane vytvára pasívnu, tichú – a „ženskú“ hrdinku *par excellence* –, na druhej strane ju to však núti jednať: lenže jednať pod tlakom, a teda nie úplne slobodne. Všetko Lettine jednanie je vlastne vymedzené negatívne: keď ju Cora vyháňa z domu, aby neohrozovala pokoj rodiny, Letty vyhľadá muža, ktorý jej síce imponuje, ale zjavne nespĺňa kritériá dobrého manžela; keď sa dozvie, že tento muž je už ženatý, hoci je ochotný si ju vydržiavať, rozhodne sa radšej pre sobáš s človekom, ktorého nemiluje, ani si ho neváži. Zotrvá teda v prostredí, ktoré je natoľko pohyblivé, že ochromuje tie/tých, čo v ňom žijú.

Miera slobody tejto postavy je pravdaže determinovaná najmä nedostatkom prostriedkov (čiže „nedostatkom“ čiste ženským). V doslovnom – čiže vo vizuálnom – zmysle je však obmedzená práve vetrom: Letty sa nemôže pohybovať po vonku, lebo by to „neustála“; je teda odsúdená k vnútornému, domáckemu, feminímnemu životu: môže variť, starať sa o dom a oheň, zametať piesok z podlahy – teda brániť vpádu vonkajšku, hluku a neporiadku do zvnútorneného miesta na život. Z takéhoto hľadiska je samozrejme možné uvažovať o interpretáciách významu neprajného vetra (od tlaku spoločnosti obmedzujúcej ženskú autonómiu, cez chaos ohrozujúci rodinné, mravné hodnoty až po psychoanalytickú interpretáciu ženského vnútra, čo sa napriek prvotnému strachu naučí milovať nájazdy maskulínne špinavého, ale pozitívneho vonkajšku, ktorý v takomto prípade stesňuje Lige...). Každý z týchto významov, nech už sú hodnotené ako adekvátne alebo ani náhodou, však podporuje rozdelenie na maskulínne a feminínne, a teda odkazuje k zobrazovaniu istých rodových stereotypov.

Nie je podstatné hodnotiť, nakoľko sa im postava Letty vzpiera či podrobuje³⁾, dôležitejší sa mi zdá byť fakt, že na ne upozorňuje omnoho viac „hlučné ticho“, než hudobný doprovod, pôsobiaci tak trochu ako tlmivý roztok. Tieto miznúce detaily pravda nespochybňujú žáner melodrámy (ten totiž neurčuje len hudba), ku ktorému THE WIND bezosporu patrí, hudba ich však prekrýva svojím nánosom. Horkosť filmu a slaný piesok v očiach hlavnej postavy sa nakoniec poddávajú sladkosti happy endu, ktorý by bez hudby podistým vyznel ako náhle uťatý výkrik od únavy z bezradnosti. Aby sme však dostali pôvodnej vôli k stereoskopii nemých filmov, ostáva už len dodať, že hudba je pre melodrámu predsa len tým, čím je dobrý prah pod dverami pre útulný dom vo veternej púšti.

Mária Ferenčuhová

3) Záver filmu jednoznačne odkazuje k ich prijatiu. V tomto kontexte je zaujímavou poznámka Michela Chiona o zvukovom filme a ženskom/feministickom diskurze, ktorý sa síce rozmáha takmer až štyridsať rokov po nástupe zvukového filmu. Sám Chion priznáva nesmierny vplyv feministického hnutia na formovanie jeho teórie hlasu vo filme. Z tohto hľadiska je Letty Masonová, ako hrdinka nemého filmu – naviac zbavená možnosti rozprávať, implicitne zbavená aj možnosti sebanastolenia (či už úspešného alebo len na úrovni pokusu).