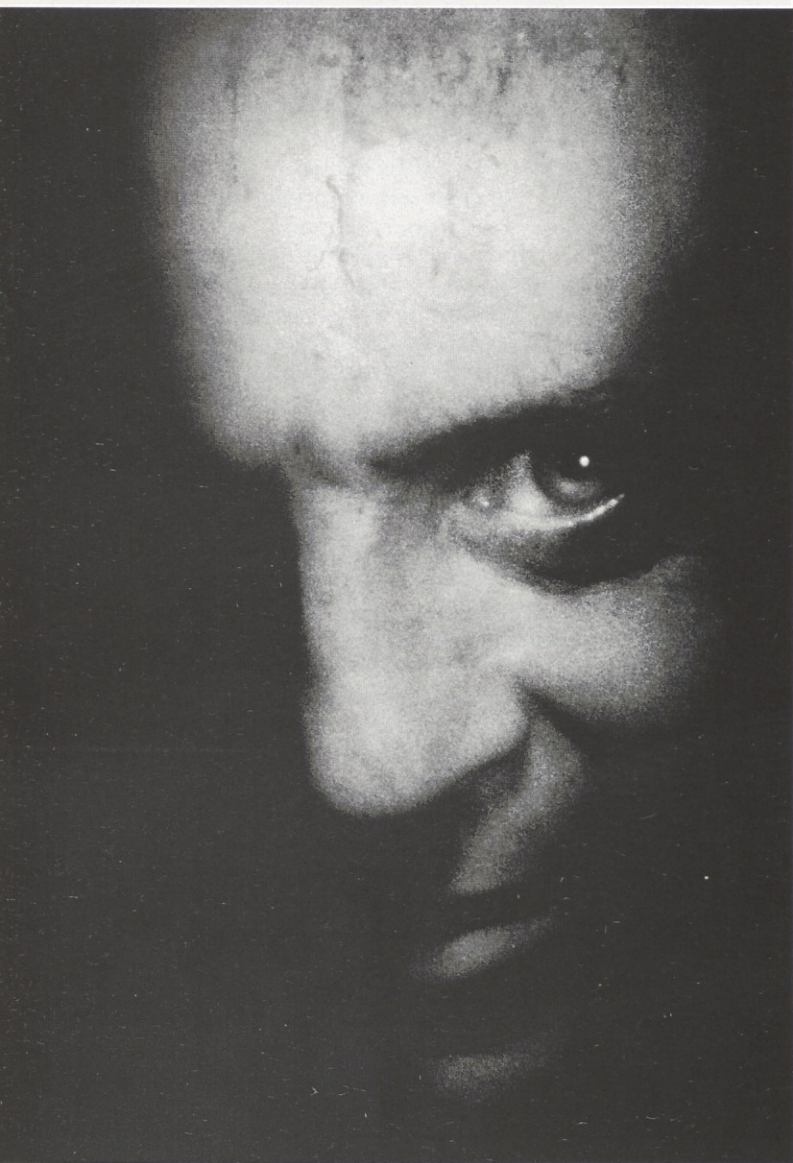


hannibal kot abjekt in ženska ter hans



dušan rutar,
mitja reichenberg

Je mogoče biti obseden z žensko? In kdo ni?

Ali je Hannibal haruspeks? Herodež, tavmaturg? In kdo so današnji heloti? Reševati bo treba tudi vprašanja teodiceje, ponovno bo treba premisliti antično umetnost, v kateri so umetniki preroki, ki razkrivajo absolutno in božansko ter ljudem ponujajo to, kar je zares duhovno in večno, brezčasno. A pojdimo počasi.

Ridley Scott doslej ni naredil dolgočasnega filma; *Hannibal* je njegov prvi. Tako pravijo nekateri. Drugi¹ dodajajo: *Hannibal* je film, ki skuša naenkrat povedati preveč zgodb. Ali pa: če bi se Michael Mann znašel v grobu, bi se gotovo obračal v njem².

Vse se je namreč začelo z romanom *Red Dragon*, ki ga je napisal Thomas Harris. Po njem je leta 1986 Michael Mann režiral film *Manhunter*, ki vpelje doktorja Hannibala ali Kanibala (*The Cannibal*); igral ga je škotski igralec Brian Cox. Med tem časom pa se je veliko zgodilo.

In nekateri kritiki zopet, to smemo mirne duše pripomniti, poudarjajo, da je preprosto dejstvo, ki nam pove, da se je *Hannibal* takoj (v prvih treh dneh je zaslužil 58 milijonov zelencev) prebil na tretjo mesto najbolj prodajanih filmov (za *Jurskim parkom* in *Vojnami zvezd*), tudi neposredno sporočilo: barbarstvo se (zelo dobro) prodaja³. Čisto nazadnje nekateri zamahujejo z roko, rekoč: *Ta film je navadna limonada (a fizzer); kakšna izguba denarja (a waste of money)*⁴, *talenta in idej*⁵.

Prav zaradi omenjenega dejstva, ki govori o finančni moči filma, začnimo svoje razmišljanje o filmu *Hannibal*, ki je končno prelomil tišino oz. molk, z zelo drobno opazko, ki se nanaša na vprašanje: zakaj *Hannibal* počne, kar pač počne, zakaj je (za kapitalizem) tako zelo zanimiv? Doslej še nismo dobili odgovora, kar je najverjetneje zelo pomembno, vprašanje pa nas po nenavadni poti usmerja tudi k zadnjim dogodkom v ZDA. (V filmu smo za trenutek videli portret Osame bin Ladna, ki je na seznamu desetih najbolj iskanih ljudi na svetu; išče ga seveda FBI. Skupaj z njim je tudi Hannibal, za katerega izvemo (tako piše v računalniku), da je briljanten psihiater, kar je za našo analizo zelo pomembno.)

V svojem razmišljanju o nedavnih napadih na ZDA (in kapitalizem) sta Arthur in Marilouise Kroker zapisala tudi tole: *zadnja supersila na svetu se je bila prisiljena soočiti z nalezljivo (contagious) logiko viralne moči*.⁶ Govorimo o terorizmu mikro moči, katerega vzroki in nameni so (vsaj zaenkrat) v javnosti neznani.

Terorizem mikro moči deluje na način, ki je brez primere: kot virus se naseli v gostitelju (ZDA), v njegovem telesu (ameriški dom, družina) in uporablja njegove vire (napadalcı so se šolali v ZDA, uporabili so ameriška letala, napadli so njihove cilje). Pomembno pa je tudi tole: viralna mikro moč deluje brez visokih tehnologij in je skoraj zastoj, pri čemer ima pomembno vlogo vsakdanja psihologija. Ob tem velja pripomniti, da čisto na začetku filma izvemo, da Hannibal Lecter ne verjame, da je psihologija znanost.

To lahko pomeni dvoje: ali je psihologija "več" kot znanost ali pa ne zasluži niti tega, da bi jo imeli za znanost. V vsakem primeru pa je (za kapitalizem) zelo pomembna.

Ljudje kot psihološka bitja tako navadno samoniklo verjamemo, da je odvrčanje (*dissuasion*) dober vzvod za obrambo pred zlom, toda po 11. septembru letos se zdi, da ta mehanizem ni več smiseln. Vtis je, da se pred viralnim zlom, ki deluje na mikro ravni, kratko malo ni mogoče (u)brani. Zato je pomenljiva tale izjava Richarda Gephardta: "*Živimo v novem svetu. Ponovno bomo morali vzpostaviti ravnotežje med svobodo in varnostjo. Ljudem seveda ne moremo odvzeti državljanskih svoboščin, kljub temu pa v prihodnosti ne bomo imeli vse svobode in odprtosti, ki smo jo že imeli.*"⁷

Premisleka vredno pa je tudi tole mnenje o Hannibalu: *na tem svetu ni bolj grozljive zadeve, kot je pameten serijski morilec*⁸. Najbolj grozljivo pa je to, da se prilega (*fits*) vsakdanjemu človeku⁹.

Hannibal je zato abjekt, ki je v vsakem človeškem bitju¹⁰, v njem pa se na nenavaden način prepletata narava človekove svobode in varnosti. Zanj kajpak skrbi kapitalizem. In tudi to je zelo pomembno.

Dogodek, ob katerem smo zastavili analizo *Hannibala*, ki je brez dvoma onkraj neke meje, ki jo kot psihološka bitja še lahko razumemo, ima tudi tole simbolno vrednost: zgodil se je 11. 9., kar se po ameriško zapiše 09/11, vsi pa vemo, da je v Ameriki 911 številka za klic v sili¹¹. V prihodnosti bo zato med (psihološkimi) ljudmi naraščal strah, kajti pred viralno mikro močjo se ni mogoče braniti. Ali kot je poudaril Dion Dennis: ... (*v prihodnosti*) *bo imel največjo vrednost projekt, ki bo skušal (ponovno) ustvariti informacijsko (in medijsko) intenzivne sanje o varnosti. Poganjal ga bo – strah*¹². Dodajmo, da je Clarice, ki se je po lastnih besedah spremenila zaradi smrti ženske, ki je nosila v eni roki otroka, v drugi pa avtomatsko orožje, nesporno edini človek, ki se ne boji dr. Hannibala. Ko jo le-ta za lase pripre z vrati hladilnika in jo poljubi, ga dobesedno priklene nase (z lisicami). Dr. Hannibal kasneje odseka lastno roko, da lahko pobegne, Clarice pa ne skrivi niti lasu. Zaenkrat.

Tokratna filmska pripoved o Hannibalu, ki jo je kot režiser povedal Ridley Scott, skuša nadaljevati zgodbo o razmerju¹³ med agentko FBI in Hannibalom, vendar na precej psihološki način, čeprav sočasno sega tudi onkraj psihologije. Spomnimo se, da ima v *Ko jagenjčki obmolknijo* (*The Silence of the Lambs*, 1991) Hannibal doktorat znanosti in je psihoterapevt. Sedaj živi v Firencah, kjer je kurator, poučuje pa tudi zgodovino umetnosti. Viscontijev film *Smrt v Benetkah* (*Morte a Venezia*, 1970) pa nas spomni, da je Hannibal oblečen na prav poseben način, ki ga je mogoče zlahka opaziti. Hannibal seveda z lahkoto dela vtis na publiko, saj je neverjetno inteligenten, šarmanten in hladnokrven oz. samozavesten. V resnici zastopa zlo, ob katerem psihološki ljudje ostajajo nemih ust: zakaj zlo in kaj hoče? Vprašanje je prenikavo, odgovor pa se jim izmika. Dodajmo detajl: ko dr. Fell na koncu nesrečnemu Paulu Krendlerju odpre lobanjo, ironično pokaže na predel v možganih, kjer naj bi bilo središče lepega vedenja (*good manner*). Dr. Fell se prav gotovo zna lepo vesti, sočasno pa je inšpektorju Pazziju, ki je končal tako kot njegov prednik, dejal, da bi njegovo ženo rad pojedel. Psihologija ostaja pri tem nemočna, čeprav dr. Lecter, kot ga ves čas vztrajno kliče Clarice, psihologizira po dolgem in počez (Clarice tako sprašuje po njenih najbolj groznih spominih iz otroštva, razlaga ji, da je zaljubljena v inštitucijo, ta pa ji ljubezni ne vrača, reče ji, da služi ideji o redu, medtem ko se inštitucija ne drži reda, v pismu, ki ga pošlje Clarice, ji reče, da bi se oče sramoval njenega "neuspeha" oz. propadle akcije FBI, poudari, da prevečkrat reče, kar misli itd.) in je pri tem celo neverjetno učinkovit, saj se mu psihološki ljudje ne znajo upreti (inšpektor Pazzi je na primer povsem sesut že ob sami misli, da bi ovadil Hannibala in pobral nagrado).

Hannibal pa ni le pripoved o (ne)moči psihologije, kapitalizma itd., ampak je tudi nekoliko cinična pripoved o okusu (*taste*)¹⁴, kot je pripomnil Ronald Epstein¹⁵. In prav okus je tisto, kar Hannibal najbolj želi in obvlada. Čeprav ga imenujejo "pošast" in "tisti, ki ga



ni mogoče imenovati", ima okus, inteligenco ter neverjetno število imen. Če je bil najprej kanibal (tisti, ki je človeška bitja) in kasneje lektor (tisti, ki bere), je sedaj Dr. Fell, kar lahko pomeni "skalnata gora, golo pobočje, količina posekanih dreves, hud, krut, grozen, nevaren, nečloveški". A vse to je le v perspektivi ljudi, ki so prepojeni z mediji ter z vsakdanjo in vse bolj pastoralno psihologijo. Takoj na začetku filma opazimo Hannibalov zlovesči obraz med golobi. Gre za umetniški prikaz, ki nas za trenutek zadrži ob ideji, da so serijski morilci močno odvisni prav od psihološke imaginacije in nezavednih fantazem drugih ljudi. Ob tem se kajpak vprašamo, če so drugi, ki niso "psihopati", kaj manj zavezani imaginacijam in fantazmam oz. medijem, ki jih vzdržujejo pri življenju. Zlasti če pomislimo na film *Sedem* (*Seven*, 1995, David Fincher), ki ni (ponavljamo: ni) film o serijskem morilcu, o čemer se zlahka prepriča vsakdo, ki zna šteti.

Dr. Fell ni umetnik in ni (več) psiholog, ampak je estetik. Zamenjal je identiteto, toda še vedno kopni po Clarice. Le kako je to mogoče in kaj pomeni? Če je Hannibal ali Dr. Fell estetik, je prav gotovo tudi abjekt (njegovo nasilje je brezplačno, pa tudi svojevoljno, neutemeljeno in neupravičeno (*gratuitous*))¹⁶. Clarice je ženska, za katero je Freud hranil znamenito vprašanje glede narave in funkcije nezavedne želje, ki po definiciji sega onkraj. Vprašanje se za trenutek zastavlja ob Hannibalu, vendar je v resnici namenjeno prav Clarice in dr. Hannibal to ve oz. razume. Vprašanje zato ni, kaj hoče Hannibal, saj utegne biti njegovo pobijanje ljudi že kar dolgočasno, ampak kaj hoče Clarice. Kaj je njena želja?

Hannibal Lecter je bil človek, ki se je dolgočasil nad svetom, ker je bil preveč napolnjen s konformistično psihologijo, preveč predvidljiv in se je preveč zlahka pustil manipulirati. Vsi, ki se sedaj spustijo v dir za njim, se vedejo skrajno predvidljivo, razen tega pa jih je že vnaprej groza dr. Hannibala. Torej nimajo nobene možnosti: abjekta ni mogoče ujeti (policija) in pozitivno določiti (psihologija). Za tak (psihologizirani) svet je bil Lecter preprosto preveč inteligenten (v *Jagenjčkih* tako izvemo, da njegove intelligence ne morejo izmeriti z nobenim psihološkim testom, kar je seveda smešno, a pomenljivo); hotel je biti to, kar ni uspelo niti Trumanu v



Trumanovem showu (Thew Truman Show, 1997, Peter Weir) – na koncu na predvidljiv način poišče *exit* in odide – niti Neu v *Matrixi* (The Matrix, 1999, Wachowski Bros.) – na koncu se poigrava s sporočilom, ki pravi, da se ljudje lahko odklopijo ali pa tudi ne. Še najbližji mu je bil Kazan v *Kocki* (The Cube, 1998). Lecter je v (psihološkem) svetu, v njegovem jedru, bistvu. Nikakršnega izhoda ne išče, ne moralizira in ne stoka nad krivicami sveta. V hiperkapitalističnem svetu preprosto uživa, zato je pravo vprašanje, kaj bi rada Clarice, saj je znano, da je uživanje brez (zadnjega) razloga oz. vzroka. V tej perspektivi je psihoanaliza, ki more zamenjati psihologijo, teorija vzroka. Lecter je to, kar je več v psihologiziranem svetu.

Grozno zato ni to, da Hannibal obvladuje samega sebe in se ljudje sprašujejo, če sploh kdaj izgubi samozavest, saj v to verjame le naivni zdravi psihologizirani razum, zares grozno je, da se obrača h Clarice, ki se ga sicer ne boji in vzdrži ob njem, vendar morda ne bo razumela in prenesla vprašanja; tega ji zastavi bogati in (takrat) še živi Hannibalov pacient, ki si je sam razrezal obraz: *Have you accepted Jesus, Miss Starling?* Clarice mirno gleda strašni obraz starca, ko pa ta omeni boga, gleda proč. Izjemno.

Plačati bo treba davek: biti ljubek, lep in mil ter konformističen oz. priklopiljen nikakor ne zadošča. Obstaja nekaj, kar je onkraj (vsakdanje psihologije, ki ni znanost, in kapitalizma).

Kapitalističnega sveta ni mogoče razumeti s psihologijo; dr. Lecterja tudi ne. Duh mora premagati elementarnost narave in svoje zmedeno prikazovanje v njej, pravi Hegel v *Estetiki*. Ravno tako se človek ne sme upirati bogovom, saj je kazen za upor preobrazba: na primer v žival. Recimo v mesojedo divjo svinjo.

Zapišimo tezo, saj smo že dovolj napredovali: Hannibal ima karakter, saj brez njega ni individualnosti, kot je pripomnil Hegel, medtem ko sodobni protejski človek izgublja prav značaj oz. subjektivnost. Clarice ima kot ženska glavno vlogo. In kakšna (še) je? Vprašanje glede želje se torej od Hannibala obrne proti nam oz. proti Clarice. Hannibalova izbira je namreč etična, čista, njegovo delovanje je konsistentno celo v odnosu do Clarice. Vprašanje, ki ga postavlja Hannibal, je zato tole: *jaz sem se odločil, kaj pa vi?* Vprašanje nas usmeri k filmom *Sedem*, ki je spraševanje o človekovi ontološki (ne)gotovosti in (ne)možnosti prave odločitve, *Zadnja Kristusova skušnjava* (The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese), ki je pripoved v Kristusovi ontološki odločitvi in o tem, kako mu je Juda, o katerem razmišlja dr. Fell, kot edini zares pomagal, ter *Kocka*, v kateri zvemo, da je Platonova parabola o votlini ponovno hudičevo aktualna.

In na koncu Clarice pusti (sic!) Hannibalu, da (ponovno in povsem drugače kot Truman) odide. Ne zapusti sveta, ampak gre vanj, odpelje se z letalom. Kaj pa Clarice? Hannibal bi, po lastnih besedah, na tem svetu najraje klepetal z njo.

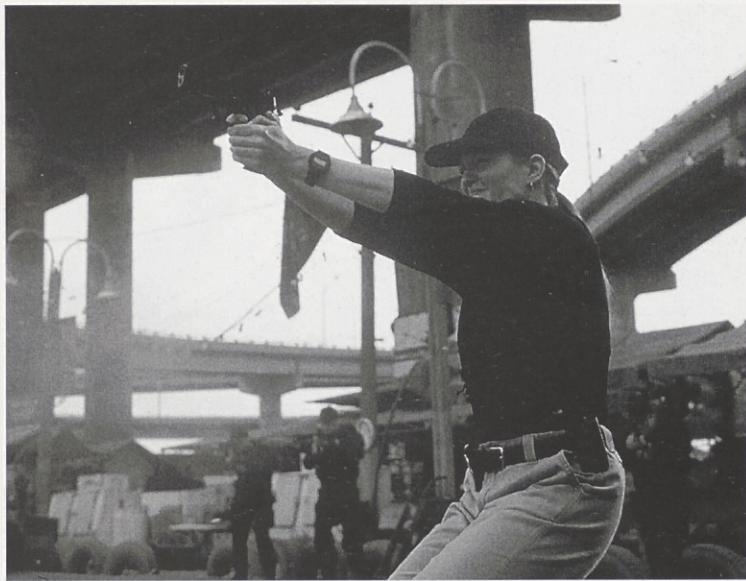
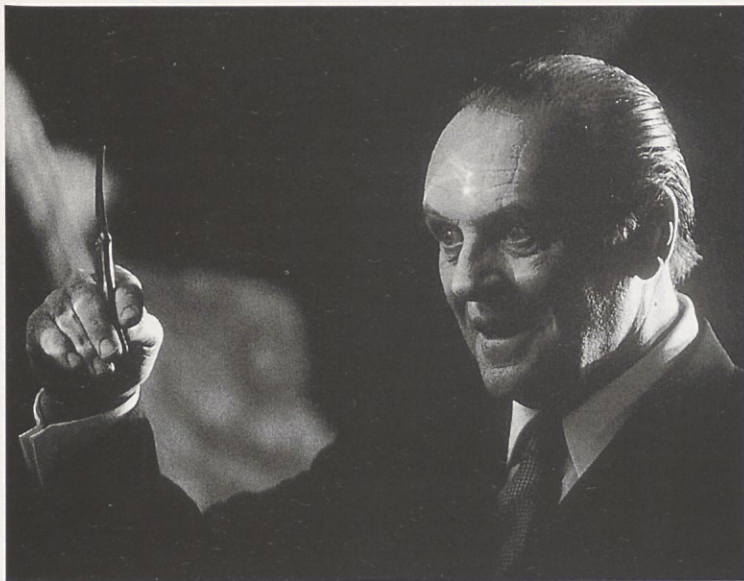
Hannibal pa ni samo lik. Ni samo filmski lik. Hannibal je tudi zvok. Je glasba in to ne katerakoli.

Res je, da jo je za film napisal Hans Zimmer, znano ime Hollywooda, vendar gre v tem projektu za mnogo več kot le za glasbeno opremo. Gre za celo vrsto nevidnih sporočil, tajnih znakov, ki jih Zimmer od začetka do konca filma vpleta v glasbo. Sicer pa je glasba tako ali tako kodirana umetnost in šele s transkripcijo, ki pa mora biti seveda povsem natančna in prava, lahko razberemo mrežo znakov. Modulacije znotraj glasbenega in zvočnega prostora so nekakšna nevidna os, kamor nas natančen komponist, kot je v tem primeru Hans Zimmer, pripne. Vrtimo se okoli nje in se počasi navijamo, saj je naša nit vendar pritrjena. Navijamo pa se le tako dolgo, kot je dolga naša nit. Do same osi. Do nevidne osi in tam obmirujemo. Kot vsi, ki sledijo Hannibalu Lecterju. On je nekakšen *cosecans*, je torej posebno razmerje med hipotenuzo, ki jo lahko imenujemo naša realnost poslušanja, in nasproti ležečo kateto, ki jo lahko prepoznamo edino kot želje realnega, kot želje, ujete v sanje. Ujete v magijo zvoka, seveda. Ali od tod stavek *Let my home be my gallows*, stavek, ki ga izreče Lecter na koncu predavanja v knjižnici Capponi v Firencah? Glasba nas zadrži, mi se obesimo.

Zimmer nam v prvih petintridesetih minutah filma postreže s pravo *pot pourri ouverture*, kjer najslajše šele pride. V petintridesetih minutah filma slišimo tako rekoč vse in nič. Natančnost podlaganja glasbe je tako premišljena, da se nam zazdi, kakor da sta jo pisala Scott in Zimmer skupaj, kakor da je Zimmer snemal film, Scott pa komponiral. Zvočno partituro moramo v tem filmu deliti na tri glavne pasove: na pas, kjer se dogajajo glasbeno-melodični elementi, na pas, kjer so samo zvoki, šumi in efekti, ter na pas, kjer nas zvočni design posrka. Zimmer je oblikoval vse troje. Razmišljanje o prvem pasu tonskega zapisa namreč nujno privede do razumevanja in povezovanja vseh treh, zato jih ne moremo ločiti med seboj.

Že sam uvod je fascinanten: klasični simfonični orkester z zvokom godal Gustava Mahlerja in vokalom daje slutiti, da je v glasbi zapisano mnogo podtonov. Pojav J. S. Bachove uvodne Arije v Goldbergovih variacijah BWV 988 kot citata, katerega Zimmer uporabi v sekvenci Hannibalovega pisanja pisma Clarice, pove neskončno mnogo. Izhajajoč iz tega namiga, lahko preberemo ostalo partituro. Poglejmo, kako je s to stvarjo.

Vsak, ki misli, da je Bachov citat edini, se je zmotil. Zimmer v partituri citira še Johanna Straussa in Gustava Mahlerja. Od velikega Straussa, kralja valčkov, si sposodi njegov *An der schönen, blauen Donau*, op. 314 in ga nekoliko predela. Ker gre v Straussovem primeru nedvomno za salonski valček, namenjen strogim pravilom lepega vedenja, ga slišimo v filmu najprej seveda kot original, nato pa kot predelavo v *Gourmet Valse Tartare*, do konca izprijeno inako zvokov elitne, gurmanske avstrijske malomeščanske družbe. Gre za predjed ali glavno jed? Za oboje. In to hkrati. Pot do Bacha je popolnoma kavzalna. Kdo je možak, ki je pazil na Dr. Lecterja v zaporu in hrani posnetke pogovorov med njim ter agentko Clarice? To je Barnie. Dr. Lecter ga tudi po svojem pobegu pusti popolnoma pri miru. Ko gre za vprašanje libreta v operi, katero obiščeta inšpektor Rinaldo Pazzi in njegova soproga,



izvemo, da je čudovito besedilo ustvaril Dante Alighieri in nosi naslov *La vita nuova*. Tako sta Barnie in Alighieri prvi par, ki si ju moramo zapomniti. Oba sta na neki način stražarja dr. Lecterja. Prvi v smislu zaporov in fizičnega sveta, drugi v smislu končnih določil med življenjem in smrtjo, stražar na poti do pekla ali nebes. Saj še pomnimo: *pustite svoje upe zunaj, vi, ki vstopate ...* Dva stražarja. Barnie in Alighieri. Drugi par je bolj direkten. Agentka Clarice Starling in seveda dr. Hannibal Lecter. Ali na kratko: Clarice in Hannibal. Zlahka zapišemo enačbo: B+A / C+H. Arija Goldbergovih variacij je sestavljena iz dvaintrideset basovih tonov, ki jih mojster Bach v dvaintridesetih variacijah natančno obdela. Arija pa je tudi del, ki ga splete Hans Zimmer v gledališko delo, opero, katero si skupaj z inšpektorjem in njegovo ženo ogleduje. Kakor da je bilo v glasbi že vse povedano, samo še v filmu se mora zgoditi. Hannibal torej piše pismo Clarice, pri tem pa sam igra na klavir Bachovo Arijo, ki je pisana samo dvoglasno. Tretjega glasu ni. Bach napiše pod naslov (tisk iz leta 1742) *Aria mit verschidenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Torej: arija se igra na dveh ločenih manualih (manuala sta konstruirana drug nad drugim in za dolžino tipke zamaknjena navznoter) in vendar se glasba spoji v eno! V eno samo arijo.

Napravimo korak k pismu. Dr. Lecter torej napiše pismo Clarice. Hans Zimmer v nadaljevanju filma, ko agentka pismo preučuje, citira Gustava Mahlerja. In to ne karkoli, temveč razvpito temo iz četrtega stavka 5. simfonije. Stavek ima podnaslov *Adagietto – sehr langsam*. Citat sicer vplete med svojo glasbo, kar pa je pomembno, je naslednje: pozorni moramo biti na *dejstvo*, kako in zakaj je to kompozicijo Gustav Mahler napisal.

Bil je mesec november, leta 1901. Mahler se je zaljubil v Almo Schindler. Ni ji napisal pisma, saj je bila vredna njegove posebne ljubezni. Tako ji je namesto ljubezenskega pisma poslal partituro *Adagietto*. Brez besed. Alma mu je poslala pismo, v katerem ga je povabila k sebi. Leta 1902 je postala njegova žena. Njun družinski prijatelj, nizozemski dirigent Willem Mengelbergs, je hranil partituro simfonije, kjer je Mahler ob robu četrtega stavka zapisal naslednje besedilo: *Wie Ich dich liebe, Du meine Sonne! Ich kann mit Worten Dir's nicht sagen, nur meine Sehnsucht kann Ich Dir klagen; und meine Liebe, meine Wonne!* Ko poslušamo Mahlerjev *Adagietto*, lahko pod melodijo prvih violin besedilo natančno podpišemo, kot bi šlo za uglasbeno pesem. Torej pesem brez besed na dano besedilo! Ali ne piše Zimmer glasbe ob tem, ko dr. Lecter bere pismo svoji ljubljeni Clarice? Ali nista Hannibal in Clarice enaka manualoma na Bachovem klavičembalu, oba zase in skupaj v harmoniji? Enako sožitje. Enaka napetost in sprostitve. Gre za preprosto šablono, znano že iz Mozartovih časov, ko so lestvični postopi in njihovi obrati služili funkciji glasbene napetosti in sprostitve, harmonski izmiki pa podpirali občutek stabilnosti in statičnosti ter vnašali v poslušalca nekakšen nemir¹⁷. Tako so torej citirani Bach, Mahler in Strauss.

Zimmer pa ima v glasbi za film *Hannibal* še mnogo novih kompozicijskih konceptov. Recimo del, kjer mešani zbor poje *Kyrie eleison* skupaj s simfoničnim orkestrom. Razumljivo je, da se iz njega razvije naslednji del, to je sklepni stavek na Dantejevo besedilo. Kompozicija je tridelna. Prvi del nam prinaša nekakšno ekspozicijo harmonske osnove, doma v poznem baroku, skoraj ceneno podvajanje melodičnih obrazcev v spremljevalnih instrumentih in vokalu. Zimmer gre za korak dlje in uvede razgibano polifonijo, ki da spremljavi nestatično obliko. Pulziranje, ki ga je sicer čutiti skozi ves film, najdemo na tem mestu kot basove figure, skoraj asinhrono vpete med dolge zborovske pasaže in orkestralno polifonijo. *Kyrie eleison*, zmagoslavje ali usmiljenje? Akordni fragmenti so sicer jasni, gre za barve, ki spominjajo bolj na nebeške zvoke kot na *cloustre*, nikakor pa ne na ostrino sodobne glasbe. Poetičnost ni naključna. Kot bi šlo za hipotrofijo elementarnih kompozicijskih načel, se pne zgradba tega dela prek sekvenc spominov, grozot, strahov, teme. Brez dvoma imamo pred seboj delo komponista, ki kar žari od poetične moči.

Drugi del kompozicije je skrivnostnost. Kaj želi biti v glasbi skrivnostno? Asimetrija tematskih fragmentov se ujame v sunkovite prebliske instrumentov, ki kakor da vodijo igro. Igro demonov ali igro ljudi? Če imamo opravka z demoni, potem je vse v redu, kajti oni dobro vedo, kje je mesto umetnosti v svetu. Umetnost je vendar njihov jezik in njihov jezik je umetnost. Problem nastane šele tedaj, ko pride umetnost, glasba, v roke ljudi. Tam se izpridi in začne delovati proti sebi. Proti umetnosti. Začne se razgaljati in od nje ne ostane več prav mnogo. Prazen skelet. Tretji del kompozicije nas zapre v zadušljive akorde, kot bi gledali meglo, vdihavali strupen plin, se zagledali v Hannibalove oči ali verjeli v usodo, zapisano v zvezdah. Tretji del je kot requiem, kot spev ozadja. Kajti *umetnost je vedno hkrati površina in simbol. Tisti, ki prodirajo pod površino, naj si sami pripišejo posledice. Tisti, ki razberejo simbol, naj si sami pripišejo posledice*¹⁸.

Hannibal nas nauči poslušati glasbo. Nauči nas prisluhniti spodnjemu zvočnemu robu, kot bi hodili po morskem dnu. Sporočila, ki jih lahko tam prebiramo, so sporočila iz nekega drugega sveta, iz drugačnega sveta; to so sporočila, ki jih je moč razbrati samo z natančnim prepuščanjem zvočnim plastem, v katere tonemo. Tako kot tonemo v razmerje s Hannibalom. Razmerje z glasbo Hansa Zimmerja nas ne napolni s srečo, kljub temu da je izjemno spевна, na trenutke baročno bogata, klasično asketska ali romantično napeta. Težava je drugje. To glasbo je možno poslušati tudi ločeno od samega filma in nas sama na sebi, sama zase, potopi v svet pod samimi melodičnimi doživetji. V njej so namreč tudi zvoki, posneti s tehnološkimi napravami, ki komponisti omogočajo vstavljanje določenih pasaž kot *reverse sound*. Nekakšen implodiran zvok, zvok, ki vsrkava, vleče navznoter in nazaj. Ti zvoki spadajo sicer v predal z efekti, pa vendar v spajanju z glasbo dobijo svojstven poudarek. Prisluhnemo jim, v poslušanju glasbenega toka pa nas povlečejo nazaj. Čuden občutek.



Ko jagenjčki obmolknejo

Tudi pri Hannibalu gre za neke vrste ljubezensko razmerje. Kajti zapisano je: "... osrečila me je ljubezen nežne ženske, ki je tvegala in se vrgla v morje trpljenja in agonije, tako da mi je lahko rekla *Ljubim te!* Kdor ne pozna vse njene nežnosti, ne more soditi o tem, koliko je morala pretrpeti. Nobeno trpljenje nama ni bilo prihranjeno – toda posledica tega trpljenja je, da sem odrešen in da je ona blaženo srečna, ker se tega zaveda ..."

Lahko to primerjamo z razmerjem Clarice in Hannibala? Da. Zimmer napiše skladbo *To Every Captive Soul* in na to vprašanje odgovori. Pulziranje, ki je postalo že tako rekoč rdeča nit celotne partiture, nekakšna konformacija dela kot takšnega, nas s tem popelje v namišljeni lampadarij preteklosti. V njem se nam pojavljajo skrivnostne sence in namišljeni izhodi, čeprav vemo, da je edino kadenčnost v glasbi tista, ki zadovoljuje. Te pa ni in ni. Preplet zvokov nas drži v negotovosti, aksiom konca, paradoks nenehnega nadaljevanja. Padanje brez dna, kot umetne sanje. Zimmer jih ustvarja pred našimi ušesi. Ne zaključuje, nastavlja zmeraj nove začetke. Lahko se vprašamo: on ali Lecter? Paralelni svetovi so tako možni, saj jih odpiramo z vsakim novim zvočnim nastavkom, ne zapiramo pa jih s kadenco, ostajajo ob nas in iz kateregakoli lahko zaslutimo prihod Hannibala. Glasba je tako *mini mundus*, lahko bi celo rekli *all inclusive* v turistični ponudbi za potovanje v Firence. V Firence po Lecterju ali pred njim? Vendar pa velja *quantum sufficit* tudi za glasbeni svet in Hans Zimmer dobro razume, kaj je to glasba. Filmska glasba, seveda. Partitura za filmsko glasbo nikdar ni preprosto in samo glasbena, temveč mora sloneti na mnogih predpostavkah, predvidevanjih in afekti. Zimmer jo natančno zapisuje v zgodbo, v like in v samo glasbeno zgodovino. Mozartov *Requiem* je odskočna deska Wagnerjevi uverturi v *Tristana*, ta pa nedvomno predstavlja osnovne zvočne koordinate za nastavek uvodnih taktov v film *Hannibal*. Njegovo partituro lahko sicer obrnemo na glavo, lahko se tudi sami

iztaknemo iz časa in lahko celo pomislimo, da je film o Hannibalu pravljica, toda: umetnost prav gotovo ni v posnemanju že znanega, temveč v ustvarjanju novega, je polivalentna nit, ki splete nevidne mreže, v katere se lahko in z veseljem ujamemo, nudi nam nekakšen občutek *sans souci*, na koncu pa nas pripelje natančno tja, kamor želi. K sebi. •

Opombe

- 1 Cf. Johnny Erickson (2001). Review of *Hannibal*. (<http://www.cc.utah.edu/~je26960/movies/hannibal.html>)
- 2 Cf. (<http://www.angelfire.com/movies/waffle/hannibal.html>).
- 3 Cf. Lois Wadsworth (2001). *Lecter's World: New horrors from the carnival sideshow*. (http://www.eugeneweekly.com/02_15_01/movies.html)
- 4 Cf. (<http://www.abc.net.au/triplej/review/film/s253794.htm>).
- 5 Cf. Julie Rigg (2001). *Hannibal*. (<http://www.abc.net.au/rn/arts/atoday/stories/s247236.htm>).
- 6 Cf. Arthur and Marilouise Kroker (2001). *Terrorism of Viral Power*. Theory, Technology and Culture, vol 24, No 3, Event-scene 97 (09/18/01).
- 7 Cit. po ibid.
- 8 Cf. (<http://www.zonesofevil.com/hanniballecter.html>).
- 9 Cf. ibid.
- 10 Hannibal je svoboden duh, zato ni niti nepremagljiva pošast, niti perverzen človek, niti degenerirana žival. S svobodo duha, pravi Hegel v *Estetiki*, je povezana tudi ukinitelj naravnega kot tistega, kar je v odnosu do duha njegovo drugo. Duh se zato iz narave potegne vase in se dvigne nad njo. Narava zaradi tega ni pozitivno določena bit njegove narave.
- 11 Cf. Dion Dennis (2001). *World Trade Center and the Rise of the Security State*. Theory, Technology and Culture, vol 24, No 3, Event-scene 98 (09/18/01).
- 12 Cf. ibid.
- 13 Lacan bi seveda pripomnil, da razmerje ni mogoče.
- 14 Ang. beseda *taste* res pomeni okus, pomeni pa tudi okušanje jedi (dr. Hannibal hoče okusiti sovražnika) in jesti majhne zalogaje. Teh ima dr. Fell na koncu, v letalu, pred seboj kar nekaj: med drugimi tudi možgane, ki jih da okusiti dečku/sopotniku. Zraven doda: vredno je poskusiti kaj novega.
- 15 Cf. (<http://www.hometheaterforum.com/sneak/hannibal.html>)
- 16 Cf. Steven Marshall (2001). (<http://www.moviemarshall.com/rs-hannibal.html>)
- 17 Prim. dve ariji W.A. Mozarta iz opere *Don Giovanni*: podoknico "Deh, vieni alla finestra" (II/16) in seveda "Metà di voi qua vadano" (II/17).
- 18 Wilde, Oscar: *Slika Doriana Graya*, CZ, Ljubljana 1986, str.3.
- 19 Pismo R. Wagnerja F.Lisztu o ljubezenskem razmerju z Mathildo von Wesendonk. Navedeno po Donington, Robert: *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber and Faber, London 1990, str. 265.