

Mitja Reichenberg

GLEDATI, MISLITI IN RAZUMETI FILM SKOZI FILMSKO GLASBO

POVZETEK

Članek obravnava film kot element, ki preči trojno polje: polje gledanja, mišljenja in razumevanja. Če to opazujemo racionalno, potem gre vsekakor za paradoks – še posebej tedaj, ko dodamo, da je film popolna iluzija. Zaradi magičnega pogleda na svet skozi film bi bilo treba vprašanje samega pogleda obrniti in začeti opazovati svet skozi optiko filma. To sicer sodobni človek že počne, a se tega sploh ne zaveda. Njegova percepcija sveta kot »realnosti« je filmska zablada in konstrukt par excellence. Članek povezuje film in učenje na tri načine: učenje iz filma, učenje o filmu in učenje prek vzgoje za medije. Vse tri odnose predstavi prek analize filmske glasbe, ki pomeni v filmu dodatno, morda najbolj emocionalno komponento. Celoten razmislek o tem pa je umeščen v okvir zavedanja filma v razsežnosti zvoka, s katerim pa se celotna magija filmske prevare šele dobro začneja.

Ključne besede: filmska glasba, analiza, film, učenje, razumevanje

WATCHING, THINKING AND UNDERSTANDING THE FILM THROUGH FILM MUSIC - ABSTRACT

This article deals with film as an element that crosses a triple field: the field of vision, the field of thinking, and, finally, the field of understanding. If one observes this rationally, then a paradox certainly results - especially when one considers the idea that film is a complete illusion. Because of the magical outlook on the world through the movie, it is necessary to reverse the question and begin looking at the world through the perspective of the film. Contemporary people already do this, but they are not aware that they do. One's perception of the world as 'reality' is a complete movie-delusion and is a construct par excellence. In this article, the author connects film and learning in three ways: learning from the movie, learning about the movie, and learning through media education. All three relationships are presented through the analysis of film music, which constitutes an additional, and perhaps the most emotional, component of film. The reflection of all this as a whole is contextualised within an awareness of film via the dimension of sound, by which the whole magic of movie-deception is just beginning.

Keywords: film music, analysis, movie, learning, understanding

UVOD

Življenje je postalo takšno kakor v filmu – je pred mnogimi leti rekel režiser Vincent Minnelli. Prvi filmi so želeli prikazovati življenje, zdaj pa postaja življenje takšno, kakor ga prikazujejo filmi. Ta obrat je za učenje in življenje pomemben. Ko sta brata Lumière leta 1895 v Parizu prikazala svoje kratke filme, se je po mnenju nekaterih svet spremenil, s čimer pa se ne moremo povsem strinjati. Svet je ostal enak, spremenilo se je dojemanje sveta.

Človek ustvarja svet in njegovo (s tem pa tudi svojo) realnost prek pripovedi, prek ideje o svetu. To, da je razlaga danes nekoliko bolj znanstvena in manj mitološka, še vedno pa teološka, je pač samo niansa. Magičnost pri tem ne usahne – današnjega človeka samo še bolj in bolj zaposluje. Ker je izgubljen nekje v nerazumevanju vsega, kar mu znanost ponuja in omogoča, tem bolj posega po ezoteričnih odgovorih, po astrologiji in podobnih stvareh, ki so mu v uteho. Ampak v bistvu je še vedno pomembna razlaga sveta, ki ga s svojimi čutili človek ne more dojeti.

Svet torej ni eden in ni spoznaven, naš pogled nanj pa je pogled našega konstrukta, našega omejenega doživljanja. Film prihaja z drugega konca, ker gre za iluzijo, ki omogoča doživljanje nečesa, kar sploh ne obstaja, vendar so naši odzivi nanj tako realni, da sprejememo vse, kar je film in kar nam ponudi – kot novo resničnost. Celo tako, da se nam zdi bistveno bolj realna od te, ki jo vsakodnevno konstruiramo za nas in okoli nas. Eden od bistvenih razlogov je ta, da film seže dalje, kakor sega naš prostor, ki je omejen z našimi čuti. Seže prek besed, seže v polje nespoznavnega.

Teorije učenja, vse od asociativnih, behaviorističnih, gestaltističnih, kognitivno-konstruktivističnih do humanističnih, socialnih in drugih, predvidevajo nekakšno vzajemnost različnih procesov, vsekakor pa soodnosno delovanje med samim učenjem in poučevanjem. V tej razpravi zato trdimo, da film poučuje – in sicer tako, da spreminja dojemanje sveta.

Film stopi na mesto drugega, ki nagovori subjekt in deluje kot tisti, ki pripoveduje, prikazuje in zato deluje na način, ki mu ni možno oporekati. Film je fenomen, ki uporablja tehniko akuzmatikov, odsotnost podobe, prisotnost zvoka/glasu brez podobe – in/ali prisotnost podobe brez glasu. Tako je v filmu glas-zvok (in tudi glasba) v osnovi brezimni glas, film pa se ponudi, da doda glasu-zvoku nekakšno imanentno varianto podobe. Lahko bi postavili sicer tudi izhodišče za glas, ki je povsem ločen od svoje podobe. In – v tehničnem in idejnem pomenu – tudi resnično je. Filmska kamera ga ne zajame, zajame samo predvideno podobo. Glas zajame mikrofoni, ki pa ne zajame podobe. Oba stroja se sinhronizirata zunaj človekovega telesa in ustvarita novo iluzijo – govorečo in zvonečo umetno podobo, duha iluzije. Podobe v filmu so podobe bogov, kar lahko vidimo/slišimo v filmu Trumanov šov (*The Truman Show*, Peter Weir, 1984), kjer v sklepnem prizoru bogovi nastopajo kot akuzmatični glas.

Voditelj Christof (Ed Harris) nagovori Trumana Burbanka (Jim Carrey) tako rekoč iz nebes takoj za tem, ko se Truman s svojo jadrnico zaleti v obzorje. Zadel je v konec svojega sveta. Voditelj spregovori kot nevidni glas očeta, ki poskuša nagovoriti svojega sina na

zemlji in mu dopovedati, da je vse O. K. Sicer mu govori, kaj naj stori, kaj je prav in kaj ni, vendar mu hkrati tudi pove, da je ta svet, v katerem živi, tako popoln prav zato, ker ga je on (režiser) ustvaril samo zanj. Oba se gledata le prek zaslona, še bolje, Christof vidi Trumana prek zaslona, Truman gleda le v oblake, v nebo – in posluša glas, ki mu pridiga *from above*. Glas njegovega gospodarja, vsekakor.

ALI SPLOH OBSTAJA (FILMSKA) GLASBA?

Odgovor je odvisen od tega, komu to vprašanje zastavimo. Predhodno vprašanje bi namreč lahko bilo, ali zvok sploh obstaja. Če se namreč sprašujemo o samem zvoku, torej ne o nečem drugem, bistveno bolj metafizičnem elementu zvoka, kakor je recimo glasba ali njen pomen, potem smo kar precej omejeni. Lahko preprosto rečemo, da zvok obstaja kot neko mehansko valovanje, ki se pač širi po določeni snovi. Ta snov je lahko trdna, tekoča ali pa plinasta.

A zadeva je še bolj zapletena – človek bo hotel razumeti zvok le v obsegu svojega slišanja, nekako med 20 herci in 20 kiloherci. Pod tem slišnim pragom je infrazvok, nad njim pa ultrazvok. Toda tudi to je zvok in tudi tam se dogajajo pravzaprav popolnoma enake stvari kakor v območju našega slišanja. Ne smemo prezreti vsaj bioakustike in raziskav znotraj te vede, ki nam zlahka pokaže izredno bogato polje zvoka, o katerem naša ušesa »ne vedo« ničesar, toda narava, ki nas obdaja, jih je polna. Na primer črčki, ki živijo v tropskih gozdovih, se sporazumevajo na frekvenci nad 100 kilohercov, torej kar precej daleč v ultrazvočnem območju. Njihov »jezik« je tako natančen, da se ga da razdeliti na zvočne znake, s katerimi si na velike razdalje pošiljajo sporočila. Skoraj tako kakor za nas Morsejeva abeceda, le da je našim ušesom popolnoma nedosegljiva. Pa tudi netopirji, ki uporabljajo zvočno ehelokacijo za lov in letenje, se sporazumevajo – toda daleč pod našim slušnim pragom, v polju infrazvoka. Tukaj so še sloni, kiti, mnoge žuželke – zvokov je veliko, le slišimo jih ne. Zvok obstaja tudi, če ga ne slišimo, zaznavamo ga z različnimi napravami.

Da lahko neko frekvenco slišimo in/ali izmerimo, potrebujemo še zvočno glasnost (jakost) ali amplitudo zvočnega tlaka, bi rekli fiziki. Enota zanjo je decibel, oznaka pa dB.¹ A za slišanje obstaja še en pogoj – da namreč človek/poslušalec sliši.

Zvok obstaja tudi za ljudi z motnjo sluha, naglušnostjo ali gluhoto. Sprejemnik frekvenc postane celotno telo – zanje obstaja zvok popolnoma drugače. Obstaja kot fizična izkušnja, kot izkušnja celega telesa. Ta izkušnja je nekaj posebnega in se ne more primerjati z izkušnjo tistega, ki zvok le »posluša« in ga ne ponotranji dobesedno, ga ne utelesi.

¹ Sámó enoto, ki se je najprej imenovala bell, so uvedli inženirji pri telefonski družbi Bell (po izumitelju Alexandru Grahamu Bellu) in je pomenila kvantifikacijo izgub pri prenosu zvoka na razdalji ene milje, torej 1,6 kilometra, po standardnem telefonskem kablu. Vendar je bila ta količina za vsakdanjo uporabo prevelika, pa se je začela uporabljati desetina njene vrednosti (decibel, današnji decibel). In tako se v akustiki glasnost zvoka največkrat izraža s to enoto, nič decibelov pa je najmanjša jakost, ki jo človek še lahko zazna – ta je (po standardu ANSI S1.1-1994) kot referenčna jakost 20 mikropaskalov v zraku in en mikropaskal v vodi.

Pravo dojemanje in sprejemanje zvoka pa bi vsekakor moralo biti celostno, kompleksno, popolno. Tako bi nas zvok dosegel v vsej svoji naravi in na vse svoje načine. Za to pa je potrebna notranja drznost, drznost misli in življenja samega, prepustitev temu, kar nam lahko zvok podarja.

Se zavedamo zvoka?

Težko bi rekli, da se zavedamo obstoja zvoka, saj ga hočemo nenehno razumeti kot neskončen privesek k čemurkoli. Toda Heleni, ki so v sebi harmonično združevali duhovno moč in odprtost,² kakor pravi Überweg (1863, 2001, str. 8), so zmogli misliti stvari tudi tedaj, ko jih niso uzrli, gledali, opazovali. Zanje je bilo tudi stanje duha in misli enako »realno« in resnično kakor svet okoli njih. Zato so bili njihovi bogovi tako resnični, kakor so za današnjega izgubljenega človeka resnični obrazi s TV-zaslonov ali internetnih brskalnikov. Da ne govorimo o prijateljih z družbenih omrežij in drugih navideznih svetov. Obstajanje zvoka v tedanjem času ni imelo misli, ki bi se ukvarjala s tem, da ga je treba reciklirati, digitalizirati, ujeti v študijske aparate ali celo obdelovati, temveč je imelo status Heglovega duha ali pa celo spoznanja, ki mu Nietzsche (1988, str. 801–802) tolikokrat posveča vso svojo pozornost. Beremo lahko, da je naloga vedno spraviti na dan »tisto, kar moramo vselej ljubiti in občudovati in česar nas nobeno kasnejše spoznanje ne more oropati: veliki človek.«³ Toda on je grštvo mislil kot *dogodek*, kot nekaj, kar presega vsakdan. In tako je postal zvok (oziroma njegovo spoznanje in ukvarjanje z njim) bolj pomemben od samega vprašanja in spoznanja zvoka. Zvok je postal del glasbe. Del filmske glasbe.

In ker naj bi bilo tako, da vsi ljudje stremijo k vedenju po svoji naravi,⁴ če verjamemo Aristotelu (1999, str. 3), potem sta zvok in glasba pravzaprav lahko spoznana le kot nefizikalni pojav, kot nekaj, kar se pripenja tako na telo in uho (da slišimo in čutimo) kakor tudi na duha (da ju mislimo).

V tem moramo videti moč same filmske glasbe, ki se izmika svetu vidnega, predmetnega dojemanja. Gre za svet (filmskih) duhov, v katerem pa moramo vsekakor razumeti vse tako, kar ta prostor (neprostor) zahteva. Toda misel in strast ob filmski glasbi in zanjo lahko nastajata šele, ko je bilo dano bolj ali manj »vse, kar je potrebno za udobje in višji način življenja«,⁵ pripominja dalje Aristotel (1999, str. 9), tako da se »človek dejansko prepusti neki drugi iluziji, ko ima vse ostalo že varno spravljeno v svojem preživetvenem arzenalu – in

2 Iz teh idej so se razvile tudi mnoge okultne vede, nekakšne paraznanstvene discipline, ki tako rade hodijo po robu med znanostjo in neznanostjo.

3 Ideja Človeka je pri Nietzscheju povezana z mnogimi različnimi modeli in interpretacijami, najbolj popularna je seveda njegova izjava o nadčloveku, ki pa je v ne toliko oddaljeni zgodovini žal doživela precej izkrivljanj.

4 Vedenje moramo tukaj razumeti v kontekstu *spoznanja*, torej želje po znanju.

5 Višji način življenja je mišljen predvsem na duhovni ravni – in ne tako kakor danes – zgolj in samo na materialni.

tedaj se lahko prične tudi čudenje» (prav tam, str. 9).⁶ Vendar so današnji družbeni prostori, pa naj gre za bifeje, trgovine, avtobuse, vlake, čakalnice, pisarne ali javna stranišča, polni najrazličnejše glasbe najzabavnejših, najpopularnejših, najuspešnejših in najprisotnejših veseljakov, s katerimi je možno napolniti radijske, televizijske in druge programe.

Če ni glasbe, je tišina. Tišina pa je nekaj, kar vzbuja v današnjem človeku občutke tesnobe, praznine, frustracije, suicidalnosti, žalosti, puščobnosti, brezveznosti, statičnosti, votlosti, nestrpnosti, depresivnosti, odtujenosti, neangažiranosti, dolgočasnosti, brezpomembnosti, patetičnosti, brezvoljnosti, nezanimivosti, cenenosti, skrajne neumnosti in nesmiselnosti. Občutek smrti, skratka.

Filmska glasba kot glasbeni žanr

Filmska glasba je glasbeni žanr. Gre le za glasbo, ki poveže dva svetova – svet želje in strasti s svetom sanj. Oboje je torej dosegljivo na neki posebni, specifični način – prek filma. Vendar je tukaj na delu nekaj sublimnega.

Glasba najstnikov se namreč potaplja v vsaj tri pomembne glasbene in neglasbene elemente: v besedilo, žanr in podobo. In vse troje se zapisuje kot neki mladostni *topos*, kot dejstvo par excellence, ki ga je že Kant poimenoval ugodje. Besedila, ki jih prinaša tovrstna glasbena (sub)kultura, se ozirajo na trende, ki so v nekem trenutku aktualni, pa tudi na tiste vedno prisotne, nenehno se vrteče mantre okoli vprašanj, ki odraščajočega človeka pač najbolj privlačijo. Razlike nastajajo predvsem v glasbenih žanrih, kjer se kažejo drugačnosti v poteh, kako nagovoriti ozadja sublimnega. Ljubezni? Ne. Naslednja filmskoglasbena legitimnost leži vsekakor v družbenopojavnem prostoru, torej v njenem žanru, ki poudarja določeni (družbeni) moment, status, prepoznavnost enakih in enakomislečih, nagonsko čredništvo, identiteto po spolu ali spolni usmerjenosti, kar pa potegne za seboj še nešteto nians in možnosti opredeljevanja. Poudarimo: opredeljevanja.

Morda najzanimivejša in najbolj pestra diskusija pa nastane, ko se filmska glasba pomeša s programi drugih interesentov – z modo, industrijo trendovskih elementov, s tako imenovanimi nujnostmi, ko postane glasbeni odziv (ali odziv na glasbo) čisto družbeno vprašanje, vidno in videno, medijsko izpostavljeno in opredeljeno, ko se glasbeniki/glasbenice oblikujejo po nujnosti propagandnih šablon, predvidljivih obrazcev za uspeh in popularnost, ko se izkazujejo kot monopolna skupina, ki ima možnost uspeha brez znanja in brez truda, ko postane zvezdnštvo samo sebi namen in ko se ustvari okoli njih avreola božanskosti, njihova glasba pa dobi mitične razsežnosti.

Potrošniki se odločajo za poslušanje glasbe prav zaradi tega, kar jim ti idoli prek najrazličnejših kanalov sporočajo za uresničitev sanj, v katerih domujejo njihove želje in strasti. Poudariti pa velja, da so te želje daleč onstran racionalnega okvira. So želje, ki so v osnovi zapustile varne okope naučene morale in previdne kreposti in se realizirale v kibernetičnem prostoru – v glasbi sami.

⁶ Aristotel pojmuje *čudenje* kot eno bistvenih potez za učenje; skupaj z radovednostjo, kar vodi v spoznanje.

KAKO DALEČ SMO PRIPRAVLJENI POTOVATI ALI ZAKAJ POTREBUJEMO MEDIJSKO VZGOJO ZA FILM?

Poudarili smo že, da je glasba prva in praktično edina med umetnostmi, ki je že od nekdaj poznala virtualnost. Paradoks, ki se pri današnjih potrošnikih manifestira prek oblike vnašanja večjih in večjih količin glasbe kljub temu, da se po drugi strani zavedajo, da je večina te *trash*, smeti, navlaka in plaža, pa povzroča pravo realizacijo njenega bistva – uresničuje se manko *telosa* samega subjekta, ki se potaplja v breztelesno realnost, v kateri je vse mogoče. Ta beg, ta dolgčas daje posamezniku in posameznici možnost, da se prekrije z brezaktivnim principom, z demobiliziranim poslušalcem, ki le lebdi v brezinteresanem stanju, v brezvoljnosti in v okolju, ki je kakor ustvarjeno prav za to, da generira nenehni eksces.

Zagotovo lahko zapazimo tudi prisotnost določene oblike melanholije, vendar potrošnik sam ne ve, za čim žaluje, to žalovanje mu večinoma ponudijo izvajalci in izvajalke – žalovanje za mladostjo, izgubo časa, ljubezni, prijateljev ali še česa bolj lepljivega. Vse to se sprevrže zelo hitro v afekte, s katerimi pa je strukturno povezana regresija, nekakšna antidinamika konstituiranja subjekta kot bitja, ki je nagnjeno k progresivnemu mišljenju in delovanju.

Glasba ima vedno pravi odgovor – v zavedanju tega procesa, te umske regresije, pač potrošniku ponudi hiter izhod – *don't worry, be happy*, mu reče. Torej – ne skrbi, bodi srečen, pa bo že kako. Sam objekt melanholije vznikne v regresu in od tod, kot pravi Freud (2012, str. 197–217) v svojem slavnem spisu na to temo,⁷ se rodi trdovratna neodpravljljivost, nepozdravljivost, resnična nepovratnost izgube ljubljenega objekta in edino od tod je pomembna razlika v odnosu do žalovanja, ki je vselej žalovanje za nečim predobstoječim, torej za reprezentiranim objektom. Ta pa je virtualno izgubljen (in zato lahko samo tam prek/onkraj najden), objekt melanholije pa je bistveno reprezentativen, simbolno nelokalizabilen in zanj resnično vznikne šele tedaj, ko je izgubljen.⁸ S tem lahko nekako redefiniramo to, po čemer današnji potrošniki tako hrepenijo – gre dejansko za željo po neuslišani ljubezni, saj so le tedaj sposobni jadikovanja, tarnanja, občutenja bolečine in so vsega pomilovanja vredni.

Tako je v tem njihovem žalovanju ljubljeni objekt že vnaprej izgubljen, njihov libido pa ostaja fiksiran na čisto reprezentacijo dogodka, ki ga sploh ni bilo. Ali drugače: potrošnik vedno prek ovinka izpelje simbolno odsotnost objekta želje, s tem pa ohranja notranje ravnesje med fiksacijo in simbolno reprezentacijo, znotraj katere je čisti objektivni referent tako ali tako že nujno izgubljen. V to praznino je mogoče strpati le še naslednji

7 To je študija z naslovom *Žalovanje in melanholija*, ki jo najdemo v njegovih *Metapsiholoških spisih*.

8 Samo pomislimo na čudno nelogiko, ko mladinski pevski zbor na odru prepeva pesem *Oj, mladost ti moja* ali pa vzneseno popularno pesem Adija Smolarja *Dvajset ljubic*. Oboje je enako smešno, le da je druga pesem del njihovega vsakdanjega repertoarja, saj je besedilo napisano v maniri želje po okušanju strasti 20 ljubic. Zanimivo je tudi dejstvo, da pri tej pesmi enako živahno sodelujejo dekleta, čeprav popevka ne govori o ljubimcih.

želeči objekt, ki mora biti izgubljen, še preden se uresniči. In film postane eden bolj iskanih artiklov.

Pred seboj imamo torej začarani krog medijskega kapitalizma in odvisnost od družbenih medijev. Zato je vzgoja za medije tako pomembna – in mogoče je prav zaradi tega nima-mo. In zato bomo prejšnja razmišljanja iz teoretskega okvira v nadaljevanju postavili v/na nekatere konkretne primere.

SLIŠATI IN PRESLIŠATI ALI UČITI SE O FILMSKI GLASBI

Film *Podlih osem* je vznemiril mnoge, a nihče ni znal prav resnično artikulirati tega, kaj bi naj bilo na samem filmu tako vznemirljivo, da ga je presunilo. Trdimo pa lahko, da je glasba del tega filma, ki ima posebno vlogo. Avtor Ennio Morricone je ni ustvaril po naključju. Morricone je za ta film napisal 23 partiturnih delov filmske glasbe, o katerih je treba posebej razpravljati – saj je dolga več kot dve uri. Morricone se je uverturi posvetil z vso svojo predvidljivostjo in vanjo vgradil kratko pulziranje godal, pa tudi metalofonsko spraševanje o tem, kam tam svet pelje. Z notoričnim ponavljanjem drobnih glasbenih vzorcev dobimo pravo psihotično razpoloženje že takoj na začetku in lahko samo upamo, da bomo pripravili naša ušesa na to, kar bo še sledilo. Sledi *L'Ultima diligenza di Red Rock*, kar bi lahko prevedli kot »Poslednja skrb od/za Red Rock(a)«.

Morricone namreč ponovno uvede svoj znameniti tempo v orkester, kateremu pridene *ha-hu* vokale kakor svoj podpis iz davnih časov, ko je pisal glasbo za špageti vesterne legendarnega režiserja Sergia Leoneja. Sledi *Narrato Letterario*, kar je odkrita, vendar manj pomembna glasbena epizoda, ki jo lahko prevedemo kot literarni pripovedovalec, skratka glasbeni element, kjer se zgodba obrne proti gledalcu in v kateri se razloži takšno in drugačno vsebinsko dopolnilo. Sledi del *Neve (Sneg)*, ki pa je nenehni glasbeni element, saj je skozi film prav sneg nenehno prisoten. Morricone se pokaže kot veliki orkestrator in poseže malodane pa izraziti »klasični« orkestraciji hladne praznine in zvokov, ki jih srečujemo v tako rekoč največjih idejah glasbene zgodovine, kjer se obravnavajo zima, led in hlad.

Prav glasbeno zanimiv je tudi del *Sei cavalli (Šest konjev)*, saj se Morricone poigrava z idejo štetja v glasbi – in če dobro prisluhnemo udarcem na pavke, jih dejansko lahko preštejemo v sklopih po šest. To je sicer že nekoliko presežena ideja, saj je tudi v filmu *Sedem veličastnih* prav komponist Elmer Bernstein oblikoval glavno temo tako, da se zaključuje v sedmih taktih. Sledi *Raggi di sole sulla montagna (Žarki sonca preko gore)*, kar je nekoliko sodobneje oblikovana filmska glasba, spominjajoča bolj na koncertno premišljevanje kakor pa na neposredno filmsko dogajanje. Ampak Morricone s svojo tan-kočutnostjo pač spregovori tudi v tem jeziku.

Zanimiva glasbena domislica je tudi *I quattro passeggeri (Štirje popotniki)*, ki postavi nekakšno matematično in smiselno polovico k drugim štirim, tako rekoč domačinom. Morricone se poigrava s kratkimi ritmičnimi vzorci in sinkopiranjem, kakor bi šlo za glasbeno preizkušanje ene in druge strani, enega in drugega nemogočega položaja, laži,

prebrisanosti in, ne nazadnje, podlosti. Predvsem je treba prisluhniti delu z naslovom *La musica prima del massacro (Glasba pred pokolom)*. Z nekoliko osveženim zgodovinskim spominom jo zlahka umestimo v legendarno sekvenco obračuna iz filma *Dobri, grdi, hudobni (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, 1966)*, kjer je prav Morricone pridal nepogrešljiv zvok glasbene skrinjice kot odštevalke življenja, sekund do velikega poka med tremi junaki, postavljenimi v areno sredi pokopališča: Tuco (Eli Wallach), Blondie (Clint Eastwood) in Angel Eyes (Lee van Cleef).

Temu sledi *L'Inferno Bianco (Beli pekel)*, kar pa je skoraj koncertna izvedba modernega orkestrskega pizzicata in ironije. Tudi *La Lettera di Lincoln (Lincolnovo pismo)*, v katerega je vgrajena pripoved branja pisma, je bolj ko ne znana elegija za padlimi junaki, ki jih je v zgodovini filmske glasbe več kot dovolj, če že ne preveč. Zadnji podpis daje v filmu veliki Ennio z delom *La puntura della morte (Želo/vbod smrti)*, za katerega bi lahko zapisali, da je najkrajši (27 sekund dolg) crescendo enega samega tona, ki se izteče v mir in odmev samega sebe.

ZVOK, ODTIS IN PRIPOVED ALI UČENJE IZ FILMA

Nadaljujemo z besedami, ki jih je pred mnogimi leti zapisal Pierre Janet (1928, str. 261). Pravi namreč, da je pripovedovanje tisto, ki je ustvarilo človeštvo.⁹ Ker pa se ukvarjamo z glasbo in zvokom v filmu, je prav, da to misel nekoliko podaljšamo. Razumeti velja, da dejansko ni pripovedovanja, ni besede brez glasu oziroma zvoka. Glas/zvok pa je element, ki spada seveda bolj v svet filmske glas-be kakor pa v svet drugih umetnosti. Glas/zvok, slišan element, vedno pušča v subjektu, ki mu prisluhne, nekakšen odtis. Stopimo zato do besede, do pripovedi in do odtisa.

Defoe (1974) je zapisal, da je že Robinson¹⁰ pokazal na odtis, ki je predstavljal prav posebno obliko njegove tesnobe sredi (po njegovem) neobljudenega otoka. V njegovo cesarstvo se je z odkritjem odtisa namreč prikradel resnično strašen nemir. Prav mučil ga je ta odtis – odtis, ki nima prave celotne podobe, ki nima imena in nima obraza. Mučil ga je, saj o njem ni vedel ničesar, razen da gre za odtis bose človeške noge. Kot piše Defoe (1974, str. 213–214), gre pri tem Robinzonovem spoznanju za nevidno prikazen (»an apparition«), ki sproži zmedene misli (»flutterin thoughts«), celo čudna razpoloženja (»whimsies«) in končno strah (»terror«). Gre za nerazložljive vidne sledi. Toda glas, beseda, zvok in glasba puščajo vedno nekakšne sledi. Človek pa jih mora (in venomer tudi hoče) poimenovati, jim nadeti smisel, obraz, ime, naslovnika, mora jih osmisлити, mora jih znati – misliti.

⁹ Ta trditev je postala sicer že skoraj ljudska modrost, toda za razumevanje filmskih zgodb toliko bolj pomembna.

¹⁰ Seveda Robinson Crusoe, fiktivni junak, ki pa ima svojo biografijo. Rodil se je leta 1632 v mestecu York, že od malih nog so ga zanimala ladje, na prvi plovbi je doživel brodolom, na drugem potovanju ga zajamejo pirati in preživi dve leti v ujetništvu. Leta 1659 se je vkrcal na ladjo, ki je bila na poti v Novo Gvinejo, po brodolomu pa ostane sam na otoku, kjer se dobro znajde. Čez nekaj let pred ljudožerci reši divjaka, ki ga poimenuje Petek. Kmalu na otoku pristane neka ladja, na kateri se je zgodil upor mornarjev. Robinson s pomočniki zatre upor, nakar se s to ladjo vrne v rodno Anglijo. Roman je izšel davnega leta 1719 in je še danes popularen.

Zato pa pride mnogokrat do kakšnega zares čudnega izjavljanja o filmski glasbi, zvoku in besedi in okoli njih. Sama filmska glasba/zvok (naj gre za katerokoli že stilno ali časovno zaznamovano glasbo in/ali zvok) dejansko nima telesa, nima obraza, nima imena. Preprosto – je le glasba/zvok. Film *Podlih osem* je več kot odličen primer.

Izjavljanje o filmski glasbi, zvoku in besedi se neštetokrat ustavi pri najbolj elementarnih oblikah. O izražanju doživetij in podobnih stvarih smo že mnogokrat imeli priliko razmišljati, zato je morda prav le to, da na tem mestu naredimo pentljo okoli tega in se samo na kratko zavrtimo v tej ideji. Svet filmske glasbe/zvoka/besede namreč ni en sam in ni enovit. Svet (tudi kot takšen, sam na sebi, svet *per se*) je sestavljanka, nekakšen puzzle.

Svet je možno le misliti – toda le objektivno misliti. Objektivno mišljenje ne pozna subjekta zaznave, ne pozna mišljenja v odtisih. Objektivno mišljenje si predstavlja svet kot že gotov, narejen, izpopolnjen izdelek, kot nekakšno samo v sebi zaključeno področje dražljajev najrazličnejših oblik in vsebin, samo zaznavo pa obravnava kot le enega od vseh možnih dražljajev. Zato imajo današnji gledalci takšne težave s filmi, v katerih ni dialogov, so filmi tišine (*Silent Movie*) in ne filmi klepetanja. So filmi notranjega dialoga med filmsko glasbo in podobo – kar je za današnjega človeka zagotovo lahko strašna, celo nevrotična izkušnja.

Notranja pripoved je glas, ki nima podobe. Je fantazma v človeku, je grozljivo spoznanje drugega v sebi.

Toda en sam človek lahko, recimo, prek sebi lastnega empiričnega razmišljanja proučuje (na primer) subjekt Y (filmsko glasbo, besedo, glas, zvok), ki ga pač zaznava, in ga skuša opisati. Poskuša povedati, zapisati, razložiti, kaj se z njim dogaja, kakšen da je in podobno. V tej fazi rečemo, da obstajajo nekakšni občutki, ki pa so v bistvu subjektova stanja ali načini njegove biti, posledica tega pa je, da postanejo njegove mentalne stvari in ideje (zanj) celo realne. Zaznavajoči subjekt Y (filmska glasba, beseda, glas, zvok) je torej cilj in kraj tega dognanja, človek, ki opazuje, pa le opisovalec tega svojega mentalnega stanja, kakor da bi opisoval nekakšno daljno deželo, ne da bi se zavedal, da je le on sam tisti, ki tako zaznava in da je zaznavajoči se objekt Y nekakšen doživljaj, mentalna preslikava, notranja podoba, dražljaj v specifični obliki in vsebini – le zanj.

Gledano od znotraj, od subjekta Y namreč, zaznava sama ne more vplivati na subjekt (torej ne more vplivati na filmsko glasbo/zvok, ki ju posluša, ali na besedo, ki jo je prebral ali slišal), ničesar ne more spremeniti niti označiti. Vse, kar vemo o svetu zaznav, so namreč *stimuli*, ki jih opisuje fizika, in *čutila*, ki jih opisuje biologija. Nič drugega.

Toda nič od tega, ne stimuli ne čutila, pa se ne kaže najprej kot doživljaj ali kot pripoved v svetu imaginarnih podob (saj to vendar svet je), saj tem podobam ne moremo pripisati kategorije vzročnosti, temveč se lahko (ponovno oboji) kažejo le kot nenehno ustvarjanje ali kot ponovno konstituiranje sveta samega. In kam z občutki? Induktivna psihologija določa občutkom nov status, status preveritve, bi lahko rekli – toda občutek ni le stanje aliakovostna sodba o nečem (ali nečesa) in ne zavest o tem.

Zvok (in s tem filmska glasba in/ali izgovorjena/napisana beseda) je eden od ključnih elementov orientacije znotraj sveta, za katerega smatramo, da se odvija tukaj in zdaj – pa četudi v filmu. Pojemovni svet je najprej in predvsem svet zvoka in zvočnih zaznav (saj v našem življenju tudi besede najprej slišimo, šele nato dobijo status oblike – pisave), nato vseh ostalih možnosti zaznavanja in čisto na koncu postane to tudi svet podobe/pogleda: zunanjega in notranjega. Postane torej svet dialoga, kot zapiše v uvodnih mislih Pierre Janet (1928).

Doživetje zvoka (besede, filmske glasbe) je vedno povezano z zvočno funkcijo pozornosti. To lahko imenujemo tudi individualni, osebni besedno-glasbeni (zvočni) doživljaj. Vendar – da se vtis razvije v doživljaj, je potrebna zelo dolga pot prek zaznave do mišljenja. Obe stvari (zaznava in mišljenje) pa predpostavljata spomin. V spominu je vedno skrita interpretacija, torej pripoved o nečem. Ali drugače: tam se nahaja neki smisel, ki se da ubesediti. Tako pridemo do izražanja in izrekanja. Šele slednje, torej izrekanje, pa je del mišljenja. Zato pa izražanje vtisov o doživljanju (filmske glasbe, besede, zvoka, glasu) ni in nikoli ne bo nič drugega kakor subjektivna (subjektova) pripoved o filmski glasbi, besedi, zvoku, glasu, pripoved o vsem tem pa ni (le) izražanje vtisov, temveč kreativni proces (po)ustvarjanja nove realnosti. In o tem govori ideja o filmskem zvoku, o njegovem *ne-zavedanju* in pa pripovedi.

OD PETKA DO MITA

Ubesedena filmska glasba (imenujmo to kar teoretski glasbeni diskurz) kaže prav na to: naredili so jo (filmsko glasbo) nekdanji »vladarji koncertnih odrov«. Ustvarili so jo mojstri klasične kompozicije, skladatelji velikega duha, ki se niso ustavili pri akademski ali politični karieri, temveč so *glasbo mislili* še naprej. Mislili so jo v smeri sodobne pripovedi, ki pa mora slediti moči in strukturi današnjega sveta, družbe in umetnosti.

Zagodka, ki jo je ob odtisu bose noge zaslutil Robinzon, je dejansko nekakšna teoretska fikcija, saj par excellence izpostavlja neko obliko drugosti, ki se nanaša na nekaj, kar (še za nekatere) nima imena. Pripoved sili naprej, sili prek meja videnega in se zadovolji šele v trenutku, ko se tej fantazmi vtisne ime, kot je na primer Petek.¹¹ Kot *simfonija številka devet* ali kot *koncert v e-molu*, kot kantata – ali kot skladba/pesem *Imagine* Johna Lennoa ali kot preprosto – zvok. Ni pomembno. Vse to je *Petek*.

Pomembno je le, da se prekine stanje *ne-vedenja*, da se ustavi tesnoba *ne-razumevanja*, da se končno najde ime za tisti odtis. Takrat si mnogi oddahnejo.

Ubesedena filmska glasba-zvok/uglasbena beseda-zvok pa takšnim ritualom največkrat celo popolnoma ubeži, saj je onkraj preprostega spoznanja vsakdana. Nima imena. Lahko, da dobi ohlapen naslov po skupini, ki jo izvaja, po albumu, v katerega sodi, po času, v katerem se pojavi, po filmu, v katerem sodeluje, toda to vendar ni vse. To ni vsa filmska glasba-zvok in/ali beseda-zvok, bi lahko zapisali na tem mestu. Vedno ostane še nekaj,

¹¹ Seveda smo spet pri Robinsonu.

česar ne moremo izraziti, tisto nekaj, kar nas sili v smer, kjer je lahko edino *mit*. In mit je temeljno vedno onkraj tega, kar lahko primemo, okušamo, ogledujemo, vonjamo, poslušamo ... mit je na drugi strani verjetja.

Vsekakor si hočemo vsakršno pripoved prisvojiti kot mit, a trčimo na paradoks. V govorico-zvok o slišani besedi se namreč vrine neki spodrsrljaj. Področje (njene) prisvojitve se sprevrže zaradi nečesa, kar ni tukaj, je torej *ne-tukaj* (ne v svetu *a priori*, ne v duhu časa, ne v knjigi, filmski partituri, filmu ...) in se tudi ni nikoli zgodilo (pripada svetu notranjih podob, svetu duhov, fantazmam, sanjam, eruptivnim stanjem, Lacanovi želji, Freudovemu nezavednemu, svetu gona, sublimnemu ...) in je enako manjkajočemu členu, enako ideji, ki izginja, je torej resnično kakor mit.¹²

Pripoved ubesedene filmske glasbe-zvoka in uglasbenih besed-zvoka se vedno spoprime z neštetimi interpretacijami, kakor da bi šlo za nekakšno tekmovanje v retoriki. A vse retorične figure največkrat, kot vemo, zgrešijo cilj. Gre za izjavljanja, ki so po eni strani tuja sami glasbeno-zvočni tvarini, po drugi strani pa svetu besedne umetnosti, saj ne izhajajo iz glasbene, zvočne in/ali besedne umetnosti, temveč iz popreproščenega klepetanja okoli vsebine v smislu cinične izjave: kaj je hotel s tem avtor povedati. To pa ni pripoved uglasbene besede-zvoka ali ubesedene filmske glasbe-zvoka. Njuna pripoved je potopljena v njuno strukturo, ta pa se kaže kot rez med jezikom in govorom (v izjavljanju, v že omenjeni retoriki).

Lahko bi tudi rekli, da je bila zato filmska glasba pač prva žrtev muzikoloških piruet, kjer je poskušala »stroka« razlagati ubesedeno glasbo (pesem, song, popevko, šanson ...) z govorom (in *ne-govorom*, dadaističnim ozvočevanjem), ob njej so hoteli muzikologi vplivati na voljo drugih, hoteli so uskladiti in preoblikovati družbene prakse in tako oblikovati glasbeno zgodovino po svoji podobi. Seveda so našli mnoga ušesa, ki so jim sledila in oglušela od njihovega »pridigarstva«.

Izmed mnogih vzemimo samo en primer: filmsko glasbo, ki je nastala za film *Gora Brokeback* (*Brokeback Mountain*, 2005, režija Ang Lee). Partituro je podpisal Gustavo Santaolalla. Gre nedvomno za izredno lep primer fragmentirane zvočne pripovedi, partitura je sestavljena kot drobci misli, kot družbeno prepovedana intima dveh, ki se ljubita. Umanjeni zvoki, prepolovljene glasbene fraze, neizrečene besede, razlomljena tišina – vse to in še več je alegorija ljubezni tega filma. Kako vendar ljubiti brez bolečine, brez odhajanja, brez pripovedi? Odgovor: nemogoče. Ljubezen je vedno transfer.

Muzikologi žal ne morejo povedati o tej partituri ničesar, kar bi imelo značaj pripovedi. Kot Derrida (1992, str. 211), ki pravi (ko bere Kafka), da identiteta teksta ni dosežena znotraj zagotovljene zrcalne refleksije ..., temveč v neberljivosti teksta, sploh če pod tem razumemo nemožnost, da bi prišli do njegovega pravega pomena.¹³

12 Napotujemo na idejo, ki lahko razjasni marsikatero zablodo okoli te izjave, in sicer v delu psihoanalitika in teoretika Clauda Rebanta *Le mythe à l'avenir (re)commence* (revija *Esprit*, april 1971, str. 631–643; najdemo ga tudi na www.esprit.presse.fr/review/article.php?code=5656).

13 Prav o pomenu filmske glasbe bi se morala razviti posebna razprava, saj bi se s tem mnogo lažje približali razumevanju filmskega jezika, ki ponuja številne načine za poučevanje in razumevanje današnjega časa.

Tako se vse začne in konča v nekakšnem diskurzu pripovedi filmske glasbe in njene vednosti, pa tudi o tem, kar je pričakovano, pa o tem, kar je zamolčano, prikrito, umaknjeno prvemu pogledu. Ne pa tudi mišljenju.

NEIZREKLJIVOST FILMSKIH PARTITUR

Filmska glasba je (prek podobe) ubesedena glasba par excellence. Komunikacija zvok–gledalec ni nujno, da je vedno in samo zvočna. Lahko je postavljena kot navidezna pripoved v sam film, kot nekakšna razredčina, ki jo moramo znati precediti. Kontinuiteta zvočnih elementov se namreč vedno preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv, če že ne razgledan in podkovan.

A vendar gre v povedanem tudi za svojstven paradoks: ali bi recimo ne mogli gledati filma, poslušati glasbe brez posebnega znanja? Kajti brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo vseeno postali pozorni na nekatere posebnosti,¹⁴ kot pravi Morelli (1891, str. 288). Torej gre za moč kreatorja umetnine, tistega, ki nagovarja prek nebesednih elementov, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalni skupni kulturni kod med avtorjem in opazovalcem.

Razumevanje pomena filmske glasbe bi lahko razumeli tudi kot izjavljanje (izrekanje) o nečem, kar je tako rekoč neizrekljivo. Ker vznikne kot nekakšna notranja transformacija misli in idej, kot opozicija sliki, črki, stavku, zgodbi, podobi, vsebini, kot nekakšna ontogeneza, kot izjava zunaj vsakršne časovne ali druge modalne določitve, bi dodal Benveniste (1966, str. 159–160).¹⁵ Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, kjer je prostorskost izrazito navidezna – kot suspendiran zvok in/ali glas in/ali beseda, ki pa je tako ali tako fantazma, ujeta v pripoved, ki pomaga subjektu preživeti težo tega sveta.

A vendar poznamo znanstveni rez, ki ga je Saussure (1997, str. 25 in dalje) uvedel prav med jezik in govor. Tako prvobitna teza¹⁶ loči družbeno od individualnega, v nadaljevanju pa tudi bistveno od drugotnega in/ali bolj ali manj naključnega.¹⁷ Prav tako predpostavlja, da jezik živi le zato, da bi vladal govoru. Gre tudi za to, da se nasproti *sinhronemu* postavi *dogodkovno načelo*, kar pa v jeziku (na primer zvoku) kaže prav na moč pripovedi onkraj besednega, onkraj ontološkega znaka fabule. Torej se premestimo v umetnost, ki nujno nakazuje na dve družbenozgodovinski obliki reartikulacije same filmske glasbe-zvoka in besede: prvič – kot individualne, intimne govorice posameznika, umetnika, skladatelja, pisatelja, pesnika, snovalca in misleca in drugič – kot moč nevidnega pripovedovalca, oblikovalca in razlagalca mita. Seveda dobro vtkanega v filmsko iluzijo, da ne bo pomote.

14 V tem duhu so mišljene vse analize umetniških del, ki ne temeljijo na drugem kakor na osebnem odnosu in neki minimalni vednosti o samem umetniškem opusu.

15 Razkol med jezikom, glasom in besedo je izrednega pomena, sploh tedaj, ko opazujemo film tudi kot zvočni produkt, torej kot audio-vizualno umetnost.

16 To tezo najdemo v njegovem delu *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*.

17 Poseben pomen pridobi prav v tem diskurzu zvočni element besede, ki postane zven (zvok) njenega pomena.

Prav slednje nam razkriva moč strukture, ki jo (na primer tudi muzikologi) vedno znova spregledajo. Namreč: filmska glasba/zvok/beseda se pojavljajo skupaj s podobo, torej v funkciji vzporednega, nevidnega sveta umetnosti, jo (podobo) sooblikujejo in dograjujejo, hkrati s tem pa prezentirajo vso svojo samostojnost pojavitve – kot nenehna miselna transkripcija pripovedi, prenesena v svet nebesednega doživljanja – in prav zato najbolj intimnega doživetja.

LITERATURA

- Aristotel (1999). *Metafizika*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Baudrillard, J. (1999). *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Cook, P. (ur.) (2008). *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco/Slovenska kinoteka.
- Defoe, D. (1974). *Robinson Crusoe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Derrida, J. (1992). Before the Law. V *Acts of Literature* (str. 211). New York: Routledge.
- Freud, S. (2012). *Žalovanje in melanholija*. V S. Freud, *Metapsihološki spisi* (str. 197–217). Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Gledhill, C. (2008). Zgodovina žanrske kritike. V P. Cook (ur.), *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco/Slovenska kinoteka.
- Heit, H. (2007). *Der Ursprungsmythos der Vernunft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Janet, P. (1928). *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Chahine.
- Lacan, J. (1980). *Seminar. Knjiga 11. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lévi-Strauss, C. (1985). *Oddaljeni pogled*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Morelli, G. (1891). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien zu München und Dresden*. Pridobljeno s <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1891>.
- Nietzsche, F. (1988). Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. V *KSA 1* (str. 801–802). Berlin: De Gruyter.
- Rebant, C. (1971). Le mythe à l'avenir (re)commence. *Esprit*, april 1971, 631–643.
- Ricci, F. (1947). Le cinéma entre l'imagination et la réalité. *Revue Internationale de Filmologie*, 1(2), 161–163.
- Saussure, F. (1997). *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Überweg, F. (1863, rep. 2001). *Grundriß der Geschichte der Philosophie*. Tübingen: WBG.