

RAZPOLOŽENJSKA GLASBA

V pričujočem članku¹ zastavljam mnoga vprašanja, ne iščem pa odgovorov nanja. Rad bi poudaril, da vprašanja izvirajo iz mojega zanimanja za popularno glasbo in njene učinke, ne pa iz filmske teorije.

Začel bom z Barryjem Manilowim. Ne sprašujem se, zakaj je Manilow tako uspešen, ampak zakaj njegova glasba tako močno vpliva na čustva poslušalcev, ko pa se on sam zdi popolnoma anonimen, njegovi aranžmaji in slog pa nezanemljivi. Glasbeno kariero je začel kot pisec *jinglov*, kar v mnogočem pojasni njegove uspehe, vendar pa sem prepričan, da je poglaviti razlog za učinek njegove glasbe — celo najprevidnejšim poslušalcem se 'prične topiti srce' — v tem, da piše tisto vrsto glasbe, kakršno lahko slišimo na koncu hollywoodskih filmov, tiste pesmi, ki nam zvenijo v ušesih, ko čustveno pretreseni zapuščamo kinodvorano.

Od petdesetih let do danes so bile pesmi iz filmov pomemben vir hitov (očiten primer je 'High Noon', ali pa Mancinijeva 'Moon River' — tema **Zajtrka pri Tiffanyju** (*Breakfast at Tiffany's*), kar pojasnjuje način izbiranja filmske glasbe v Hollywoodu. Del promocijskega cirkusa ob novem Jamesu Bondu, na primer, se vrti okrog vprašanja, kdo bo napisal glasbo zanj in kdo bo pel naslovno pesem. V šestdesetih letih so filmski zvočni opremljevalci kot Bernard Herrmann napovedali, da se bo filmska glasba izrodila v popularno. A četudi so pesmi komercialno usmerjene — saj obetajo dodaten zaslužek (predvsem na ameriških glasbenih lestvicah zadnja leta prevladujejo uspešnice iz filmov) in zelo uspešno privabljajo občinstvo v kinodvorane — imajo tudi filmsko vrednost, še zlasti, kadar so uporabljene na koncu filma. Tam delujejo prvič kot *povzete*, obnovijo melodijo, ki smo jo poslušali skozi ves film. Drugič zajamejo *razpoloženje* ob koncu filma — romantično harmonijo, nova spoznanja, družbeni vzpon. In tretjič, zdi se, da je v njih pogosto vgrajena sled žalosti ali *nostalgije*: Filma je konec, zdaj se moramo odtrgati od njega, se 'vrniti v resničnost'.

Vendar me tu ne zanimajo te funkcije glasbe same po sebi, pač pa dejstvo, da danes te funkcije najpogosteje opravljajo *pesmi* — torej glasba z dodanimi glasovi in besedami, ki pa niso nujno v kakšni zvezi s filmskimi liki ali dialogi (pravzaprav je običajno edina očitna povezava med filmom in pesmijo skupen naslov, pa še ta navada se vse bolj izgublja). Zato se zgodi, da pesem postane neke vrste *komentar* filma: izvajalec predstavlja nas, občinstvo, in naš odziv na film, hkrati pa privzame vlogo učitelja, ki nam pomaga razumeti sporočilo filma. To naslovne pesmi običajno dosežejo s pomočjo že uveljavljenih konvencij pop glasbe, in s tem razširijo filmski okvir na pop romanco in pop stvarnost. Trenuto je osnovno pravilo za take pesmi, da jih izvaja duet moški/ženska. Tako je namreč mogoče gla-

soavno artikulirati hollywoodsko ljubezen med moškim in žensko in hkrati stilizirano predstaviti čustveno intimo. Taki sta na primer pesmi Joeja Cockerja in Jennifer Warne's 'Up Where We Belong' (iz **Častnika in gentlemana** (*An Officer and a Gentleman*)), ter Jamesa Ingramsa in Patti Austin 'How Do You Keep The Music Playing?' (iz **Najboljših prijateljev** (*Best Friends*)). V obeh pesmih gre za tipično izpoved čustev (vendar brez zveze s filmom) in obe namigujeta na prihodnost — 'kdo ve, kaj bo prinesel jutrišnji dan?' / 'kako dosežeš, da glasbe ni konec, kako dosežeš, da traja?' — s čimer povezujeta razpoloženje konca filma z razpoloženjem konca ogleda filma. (In obe pesmi kažeta, kako prav pride sintetizator, ko je treba ohraniti hollywoodski enačaj med ljubeznijo in zvokom tisočerih godal.)

Iz teh primerov sklepam, da ne moremo razložiti, kako učinkuje filmska glasba, ne da bi pri tem upoštevali mehanizme pop glasbe. In vendar je v filmskih studijih presenettljivo pogosto slišati, da, kot je dejal Schönberg, 'glasba nikoli ne vlači za sabo pomena', da ničesar ne predstavlja, da je 'abstraktna umetnost par excellence' (Eisler), 'neuporabna' (Adorno). Takšne trditve so temelj številnih mnenj o 'glasbenem sistemu' filma, ki bodisi podpira 'vizualni sistem' ali pa mu nasprotuje. Sam mislim, da pop glasba lušči iz filma najrazličnejše pomenne, ter da mu jih tudi dodaja. Pri znanem muzikološkem poskusu na primer ljudem predvajamo instrumentalno glasbo in jih prosimo, naj si ob poslušanju zapišejo 'asociacije', ki se jim porodijo. Rezultati (pri poskusu v Birminghamu sem poslušalcem predvajal odlomke glasbe iz **Velike dežele** (*The Big Country*), **Psycha** in **Ameriškega gigola** (*American Gigolo*)) kažejo, da obstaja precej konvencij o pomenu glasbe, ki delno izvirajo tudi iz poslušalčevega doživljanja filmske glasbe.

Claudia Gorbman (ki je napisala enega najboljših esejev o narativni filmski glasbi) predlaga, naj bi kot osnovo za razmišljanje uvedli tri različne glasbene kodekse:

- a) čisti glasbeni kodeks, ki rodi glasbeni diskurz, glasba, ki se nanaša na glasbo,
- b) kulturni glasbeni kodeks, glasba, ki se nanaša na običajni kulturni kontekst svojega nastanka in potrošnje,
- c) filmski glasbeni kodeks, glasba v formalnem razmerju z drugimi filmskimi elementi.²

Vendar pa je v praksi težko razlikovati med temi tremi različnimi 'nivoji'. Oglejmo si razliko med čistim in kulturnim glasbenim kodeksom: koncept čistega glasbenega kodeksa se nanaša na 'klasično' glasbo, na možnosti formalne in strukturalne analize racionalne, tonalne glasbe, ki se podreja določenim kompozicijskim zakonitostim. Vendar pa je to posebna vrsta glasbe, glasba brez besed in brez neposredne družbene funkcije, ki je, kot pravi Eisler,

značilna za buržoazno kulturo in jo je kot tako treba tudi razumeti. 'Čistost' glasbe je, z drugimi besedami, že sama po sebi kulturni kodeks, saj končno za glasbo klasične tradicije velja, da izraža 'dušo' skladatelja in posreduje ali zbuja določene predelave. Tako dojemanje klasične glasbe je pomembno za filme, ki vedno znova porabljajo glasbo romantikov devetnajstega stoletja. V zgodnjem obdobju so na primer pogosto snemali filme, kjer je bila slika enakovredna glasbi, ali jo je celo ilustrirala (kot se to dogaja v današnjih glasbenih video spotih). Miklós Rózsa razmišlja o možnostih vzajemnega delovanja glasbenih in filmskih podob takole:

*Na neki zabavi je stopil k meni Billy Wilder in dejal, da mu je zelo všeč moj violinski koncert, da je njegova plošča od neprestanega poslušanja že vsa obrabljena, in vprašal, ali bi mu morda lahko priskrbel novo. Bil sem polaskan, pa tudi zbezan, vendar mi ni hotel povedati nič drugega kot to, da 'ima idejo'. Nekaj mesecev pozneje me je povabil, naj ga obiščem v njegovi pisarni, kjer mi je nato povedal, za kaj gre: napisal je scenarij z naslovom **Zasebno življenje Sherlocka Holmesa** (*The Private Life of Sherlock Holmes*). Navdihnili ga je detektivova ljubezen do violine in pri pisanju se je opiral na moj koncert. Tema prvega stavka zveni malce živčno, kar je Wilderju vzbudilo asociacijo na Holmesovo vdajanje kokainu. Tema drugega stavka mu je v scenarij pripeljala lepo vohunko, slikoviti tretji stavek pa*



ZASEBNO ŽIVLJENJE SHERLOCKA HOLMESA: DETEKTIVA JE ZANIMALA VIOLINA, REŽISERJA PA VIOLINSKI KONCERT

¹ Za tisk prirejen govor s srečanja SEFT Sond Cinema weekend v Triangle Arts Centre v Birmingham 29. in 30. oktobra 1983.

² Claudia Gorbman: 'Narrative Film Music', Yale French Studies 'Cinema/Sound', št. 60, 1980, str. 185

pošast iz Loch Nessa. Dejal je: 'To je popolna glasba za pošast,' kar mi sicer ni ravno laskalo, vendar pa je imel prav, vse se je zelo dobro ujemalo. Dogovorila sva se, da bom napisal glasbo za film na osnovi koncerta. Po vsem sodeč je Wilder menil, da bo to lahko delo, ker mi ne bo treba iskati novih tém. V resnici je bilo presneto težko. Ko sem pisal koncert, nisem imel v mislih nobene zgodbe, sedaj pa je bilo treba marsikaj spremeniti, da se je glasba skladala s filmskim dogajanjem. Mnogo laže bi bilo napisati kaj novega.³

Najzanimivejše poglede na konvencije glasbenega 'razpoloženja' med sodobnimi teoriki ima švedski muzikolog Philip Tagg. Poglejmo, kako pripoveduje o poskusu enega svojih kolegov iz Göteborga:

Neki psiholog iz Lunda je na seminarju prebral, kaj je dejal pacient, ki je pod hipnozo poslušal neki glasbeni odlomek (pacient je moral povedati, kakšne podobe so se mu vsilile ob poslušanju glasbe, nekako tako, kot če bi moral opisovati svoje sanjarije). Udeleženci seminarja niso vedeli, kakšno glasbo je pacient poslušal, prebrali so jim le njegove asociacije: Sam zunaj v naravi na položnem polju ali trati blizu drevesa na vrhu pobočja, odkoder se vidi na jezero in gozd na drugi strani. Na osnovi te informacije so udeleženci seminarja poskušali približno oceniti zvrst glasbe, ki je po njihovi

vem mnenju v pacientu vzbudila te asociacije. Predlagali so visoke tone (morda flažolete), ki jih prepletajo violine in nizki toni čelov in kontrabasov. Razmerje med najvišjo in najnižjo točko naj bi bilo konsonantno (kvinta ali oktava). Tu in tam naj bi se bila oglasila viola, ki so ji dodelili malce neodločno, tiho, vendar nemirno vlogo. Pihalni solo (na flauti, oboi ali klarinetu) naj bi vseboval precej tipično legato melodijo, ki bi počasi in skoraj brezciljno v pianu valovala nad drugimi, skoraj statičnimi toni (pianissimo). Izkazalo se je, da se skica v vseh najvažnejših točkah ujema z odlomkom iz Pastoralne simfonije Vaughana Williamsa, ki ga je poslušal pacient.⁴

Tagga v raziskavah zanimajo predvsem 'seznam razpoloženjske glasbe', ki jih uporabljajo pri reklamah za filme, industrijskih dokumentarcih, vladnih predstavah in v najrazličnejših zabavnih programih. Razločevanje med različnimi glasbenimi razpoloženji izvira iz iskanja pomenov v glasbi devetnajstega stoletja in Tagg meni, da je kinematografija prevzela te 'klasične' konvencije iz materialnih razlogov.

V zgodnjem obdobju kapitalistične filmske industrije poleg glasbe buržoazne tradicije preprosto ni bilo druge tehnično, ekonomsko, družbeno ali kulturno primerne glasbe. Nobene druge glasbe ni bilo mogoče shra-

niti ne v grafični, mehanski, optični ali elektronski obliki, pa tudi nobene druge transkulturne 'naravne glasbe' ni bilo.⁵

Tagg izhaja iz ugotovitve, da je taka 'naravna glasba' ideološko obremenjena, da glasba predstavlja neko videnje 'narave'. Danes katalogi razpoloženjske glasbe dodajajo naravnim témam najrazličnejše čustveno obarvane pridevke, kot je denimo, da je 'narava največkrat prikazana kot pozitivni, prijetni vir sprostitve in rekreacije, kjer preživljamo prosti čas, kot ozadje za ljubezensko romanco, kot zatočišče.⁶

Podobne domneve so privedle h 'glasbenim katalogom' za nemi film. Na tem področju je bil med prvimi Max Winkler, uslužbenec v glasbeni industriji, mož z izjemnim glasbenim spominom. V njegovem katalogu so bile vse skladbe razvrščene po kategorijah — akcijska glasba, animalna glasba, cerkvena glasba — resna, žalostna, skrivnostna, veličastna, besna itd., itd.⁷ V tej luči (in če vemo tudi, da je Winkler pozneje priznal, da so bili 'razkosavali vse velike mojstre. Dela Beethovna, Mozarta, Griega, Bacha... smo raztrgali na koščke.') je težko natanko razlikovati med 'glasbenimi kodeksi'. Pričnemo se spraševati, kako sploh pride do asociacij na zvoke in strukture, kako sta čisti in kulturni glasbeni kodeks povezana.

Kulturni in filmski kodeks nista nič manj prepletena, predvsem zato, ker je naše 'kulturno' razumevanje glasbenih pomenov na tej stopnji kulturne zgodovine tako zelo odvisno od filmskega konteksta. Kot je leta 1945 dejal skladatelj filmske glasbe George Antheil:

Hollywoodska glasba je blizu sredstvom javnega komuniciranja, na primer radiu. Če imate radi filme (in kdo jih ne mara?), morate trikrat tedensko sedeti v kinodvorani in poslušate simfonično glasbeno ozadje, ki ga je skoval kateri izmed hollywoodskih skladateljev. Kaj se zgodi? Vaš glasbeni okus se preoblikuje pod vplivom te glasbe iz ozadja, ki jo slišite, ne da bi jo poslušali. Ljubezen vidite in ljubezen slišite. Hkrati. Vse skupaj ima smisel. Glasba nenadoma postane jezik, ne da bi se sami tega zavedali.⁸

Ob tem se zastavlja vrsta zgodovinskih vprašanj. Odkod, denimo, pianistom, ki so spremljali neme filme, občutek za 'pravo' spremljavo? Kolikšen je pomen glasbenih katalogov? Če danes poslušamo pianista, ki igra spremljavo k nememu filmu, vemo, da črpa iz možnosti klavirja in približnih predstav, kako naj bi zvenela spremljava nemega filma. Prepletanje kulturnega in kinematičnega pomena glasbe ima lasten zgodovinski razvoj (in v tej luči bi bila zanimiva primerjava vpliva Hollywooda na popularno glasbo in razvoja popularne glasbe in filma na primer v Indiji). V zgodnji dobi filmske zgodovine je bila glasbena spremljava del

³ Citirano v: Tony Thomas, *Music for the Movies*, A S Barnes, 1973, New York, str. 96—97

⁴ Philip Tagg: 'Nature' as a Musical Mood Category, International Association for the Study of popular Music, 1983, Göteborg, str. 31

⁵ *ibid.*, str. 8

⁶ *ibid.*, str. 24

⁷ Tony Thomas, *op. cit.*, str. 38

⁸ Citirano v: Tony Thomas, *op. cit.*, str. 171



procesa, v katerem se je film 'uveljavil'; danes odsotnost glasbe implicira 'resnost' filma. Filmska glasba lahko nosi pomen že s tem, da usmeri pozornost na 'kulturne konvencije svoje kinematične rabe, da črpa iz pravil žanra, ki pa ne odredajo nujno drugih vidikov filma.

Če se popularne zvrsti (jazz in country glasba, rock and roll in disco) prvič pojavijo v filmih zato, da označijo svoje znanji družbeni izvir dogajanja (črnsko kulturo, južnjaško kulturo, mladinsko kulturo in tako dalje), pa postane njihova vloga kmalu tako stilizirana, da se prično nanašati same nase in na svoj pomen iz tistih zgodnjih filmov. V črnih akcijskih filmih iz zgodnjih sedemdesetih let (*Shaft*, *Superfly*, *Troubleman* itd.) se je tako pojavila wah wah kitara, ki v poznejših filmih (denimo *Vortexu* iz l. 1982) v nas zbudi asociacije na filmske reference. (Rock je bil za pisce filmske glasbe pogosto problematičen — že to, da se *pojavi*, je dovolj, da zaduši vizualne podobe. Vendar pa rockovski video spoti dokazujejo, da je mogoče glasbene pomene rocka zaježiti s sistematično uporabo vizualnih klišejev.) Najzanimivejši skladatelji filmske glasbe (še posebej me privlačita Bernard Herrmann in Ennio Morricone) črpajo iz zmožnosti glasbe, da se upre filmskim in kulturnim kodom in jim *zmede* konstrukcijo zvočne 'zgodbe'.⁹

Paradoks filmske glasbe je, da so 'véliki teoretiki' precej zanemarjali avdialne kodekse na račun vizualnih, medtem ko so 'navadni' gledalci (mali teoretiki?) z lahkoto privzeli zamotanost glasbenih referenc. V neki kontaktni oddaji o televizijskih reklamah sem, denimo, zasledil takšne vsakdanje opise glasbe: 'middle-of-the-road', 'background', 'up-beat', klimaks **Bližnjih srečanj**, 'razburljivi-novi-svet-za-naslednjim-ovinkom', 'glasba mladih', 'domača, zdrava, ljudska'. Vsi navzoči so očitno razumeli in sprejeli takšne opise, četudi izvirajo iz nepregledne džungle referenc in domnev in se v njih zlivajo glasbene, kulturne, zgodovinske in kinematične aluzije. S tem v mislih bi rad predstavil tri poglede, ki bolj sistematično obnavljajo filmsko glasbo.

Realizem

Čeprav se morda zdi, da je glasba 'nerealistični' del filma, je za občinstvo samoumevno, da strasten objem spremlja zvok violin. Še več, objem brez spremljajoče violinske glasbe bo celo *manj* resničen, četudi po drugi filmski konvenciji seksualne scene spremlja tišina — kot bi hoteli s tem poudariti 'zasebnost' prizora (in našo voajersko zadrego).

Ta primer ponazarja, da je glasba prav tako pomembna za filmsko 'resnico' kot vsi drugi elementi filma, vendar pa je resničnost, ki jo glasba opisuje oziroma se nanjo nanaša, drugačna od tiste, ki jo opisujejo in se nanjo nanašajo vidne podobe. Skladatelji filmske glasbe se v tem pogosto



AMERIŠKI CRAFTI: DIEGETSKI ZVOK WOLFMANA JACKA

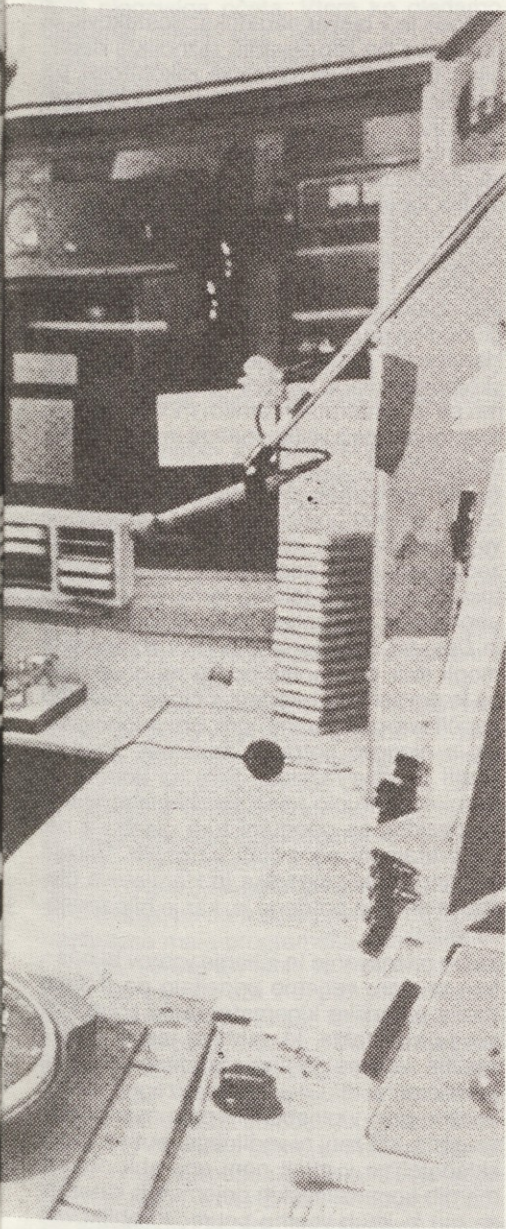


zgledujejo po Wagnerju, ki je trdil, da je namen glasbe, 'izraziti tisto, česar ni mogoče pokazati' — in tisto, česar ni mogoče pokazati, navadno imenujemo 'atmosfera' ali 'razpoloženje'. Povedano drugače, gre pravzaprav za dva bregova realnosti.

Prvič, **emocionalna realnost**. Kot se zdi, lahko glasba izrazi in pojasni čustveni naboj filmskega prizora, prava 'resnična' čustva likov, ki v njem nastopajo. Glasba skratka izraža tisto, kar je 'za' ali 'pod' vidnim delom filma. Tako skladatelj Jerryju Godsmithu filmska glasba pomeni 'emocionalni preboj', Elmer Bernstein pa pravi:

Skladateljevo delo je zelo raznovrstno. S svojo umetnostjo moraš poudariti emocionalne razsežnosti filma — glasba lahko pove zgodbo v govorici čustev, film sam pa tega ne more, ker gre za vizualno govorico in ker je v osnovi intelektualen. Ko vidiš podobo, si moraš razložiti, kaj pomeni; ko pa nekaj ali nekoga poslušaš in razumeš tisto, kar slišiš — je to emocionalen proces. Gla-

⁹ Za podrobnejšo obravnavo problema gl. Simon Frith, 'Sound and Vision', *Collusion* 1, 1981, str. 7—9



sbja je še posebno emocionalna — ob njej se ti ni treba spraševati, kaj pomeni.¹⁰

Drugič, **realnost časa in prostora**. V intervjujih Tonyja Thomasa s pisci filmske glasbe so ti vedno znova omenjali raziskovalno delo, ki se mu ne morejo izogniti. Za film, ki se dogaja v določenem zgodovinskem obdobju ali geografskem prostoru, morajo napisati glasbo, kakršna po mnenju občinstva sodi v tisti čas ali prostor. To ni tako lahko, kot se nemara zdi. 'Realnost' glasbenega ozadja filma se v bistvu nanaša na zgodovinske in geografske mite (ki prav tako, vsaj deloma, izvirajo iz zgodnejših filmov in glasbe v njih). Tako na primer glasba iz **Grka Zorbe (Zorba the Greek)** pomeni Grčijo in uporabljajo jo grške restavracije (celo v Grčiji), da bi prepričale goste o pristnosti svoje 'grškosti'. Tudi čas in prostor imata lahko emocionalen pomen (to je ena od funkcij 'naravne glasbe'). V avstralskem

filmu **Piknik pri Hanging Rocku (Picnic at Hanging Rock)** je Gheorghe Zamfir z zvoki vzhodnoevropske panove piščali (podloženi z orglami) izrazil 'skrivnost' skale, v **Risarjevi pogodbi (Draughtsman's Contract)** pa je Michael Nyman uporabil zgodovinsko ustrezno glasbeno obliko, vendar jo je inštrumentalno preoblikoval po načelih sodobnega minimalizma in tako zmedel navidezni 'red'.

Ob naštetih primerih filmskega realizma se pojavi vprašanje, kako občinstvo *prepozna* avtentičnost glasbe. Od emocionalnega učinka glasbe do sklepanja o njenem 'naravnem' pomenu je le korak, pred čemer sviri tale zgodbica iz muzikoloških krogov: Neka afriška glasbena skupina je na turneji po ameriških festivalih folk glasbe doživela izrazito hladen sprejem, češ da je 'komercialna'. Po nekaj tednih so glasbeniki napisali nove aranžmaje svojih skladb, in vključili vanje elemente, ki po mnenju poslušalcev ameriškega folka izražajo pristnost. S to 'ponarejeno' glasbo (ki je bila tistemu, kar so igrali doma, le še od daleč podobna) so dosegli vrtočlav uspeh; vsepovsod so še zlasti hvalili njihov 'etnični' naboj.

Diegeza

Najbolj sistematična obravnava filmske glasbe loči med diegetsko rabo (kadar je glasba del zgodbe — če jo, na primer, v filmu igrajo glasbeniki v night clubu) in nediegetsko rabo (kadar glasba ne prihaja od nekod iz filmskega sveta). Tu Claudia Gorbman poudarja, da praksa pogosto niha med obema poloma, čeprav sta navidez jasno razmejana. Kam, denimo, bi uvrstili pesmico, ki se je na vsem lepem spomni filmski junak, mi pa jo zaslišimo? Fizična produkcija glasbe je nediegetska, čustvena pa, prav nasprotno, diegetska. Ali junak 'res kaj sliši'?

Zdi se, da je takšna klasifikacija predvsem odvisna od tega, kako *primerna* je glasba za izbrani prizor, seveda v pomenu glasbenega realizma (ki, kot sem že omenil, ni istoveten z vizualnim realizmom). Če se na primer zgornja razdelitev opira na vir glasbe, ne gre samo za to, kaj lahko v prizoru vidimo, ampak tudi za to, kaj morda pričakujemo kot sestavni del filmske 'realistične' pokrajine. Nino Rota je v glasbo za **Botra (The Godfather)** tako namenoma vključil namige na melodije italijanskih pouličnih glasbenikov, na 'žive' zvoke, pa čeprav bi glasbeniki na prizorišču ne imeli kaj iskati. Glasba je tu uporabljena nediegetsko, vendar našo pozornost usmerja na dejstvo, da je bila nekoč 'resnično' navzoča. V filmih o mladinski kulturi, od **Ameriških grafitov (American Graffiti)** do **Velikega hladu (The Big Chill)**, je rock'n'roll tako izrazito diegetski (vidimo lahko radie in gramofone, celo samega Wolfmana Jacka, kako vrti plošče), da kaj hitro napačno domnevamo, kako v tistih prizorih, kjer vir glasbe ni tako očiten, ta postane nediegetska. Podobno je uporabljena disco glasba v **Vročici sobotne noči (Saturday Night Fever)**: pesem 'How Deep Is Your Love' v

ljubezenskem prizoru bi lahko prihajala iz radia ali gramofona — nakazano je, da jo filmska junaka 'slišita', tako kot občinstvo. In ko slednjič pridemo do **Bladerunnerja**, odkrijemo, da je 'realnost' Los Angelesa prihodnosti zajeta prav v nevidnih, a vsekozi prisotnih sintetiziranih zvokih — saj nas tudi zunaj kinodvoran bolj in bolj obdaja glasba, za katero ne vemo, od kod prihaja.

Subjektivnost

Tretje pomembno vprašanje, ki si ga postavljajo teoretiki, je, v kakšen položaj postavlja glasba filmske gledalce (ali poslušalce) in kako se to zgodi. Ob tem se tudi vprašanje emocionalne realnosti pokaže v drugi luči: Ena od funkcij filmske glasbe je, da razkrije, kaj čutimo kot *občinstvo*. Filmska glasba boja pogosto sproži fizične učinke — spreletava nas srh, v grlu začutimo kepo; in zvok mnogo bolj kot podoba učinkuje na množico — po ritmu pričujemo vsi skupaj pritrkavati z nogo (ali pa marširati ali delati). Zato ima filmska glasba pomembno vlogo v *skupinskih* prizorih (tu se približa na primer vojaški glasbi in himnam) tako za film kot za občinstvo. Gledalci nismo nagnjeni le k poistovetenju s filmskimi liki, pač pa tudi z njihovimi čustvi, ki nam jih posreduje predvsem glasba in nam s tem nudi *neposredno* čustveno doživetje. Glasba je osrednji dejavnik, ki omogoča, da prijetno izkušnjo ob ogledu filma hkrati individualiziramo in delimo z drugimi. V ta kontekst sodi še drug pogled na pomen glasbe — Barthesova analiza glasbe kot *čutnega* užitka, ko nas preplavijo zvoki (tako kot v **Bladerunnerju?**). Barthes se sprašuje, zakaj ob nekaterih glasovih občutimo zadovoljstvo (tako pri govorjenju kot pri petju), zakaj nas vzradosti, ko se *izoblikujejo* pomeni.¹¹ Ob tem se vprašanja o filmski glasbi širijo v dve smeri: prvič v pozavo z neglasbenimi zvoki, ki jih proizvaja človek; in drugič k filmom in musicalom, ki govorijo o glasbi. Analize filmske glasbe se bodo morale nekoč posvetiti tudi tem vprašanjem, v temle prispevku pa sem se osredotočil na kodirano zadovoljstvo, ki ga posreduje glasba in tako je moje zaključno vprašanje, odkod izvirajo čustveni kodi? Ob tem se moramo vrniti k objemom in violinam: Da bi dobila pomen, morajo čustva dobiti obliko, to pa je hkrati zaseben in javen proces, pri katerem ima vodilno vlogo glasba. Ali ljudem 'v ušesih zazveni glasba', tudi kadar se poljubijo zunaj kinodvorane? Da bi razvili teorijo filmske glasbe, potrebujemo, kot je dejal Antoine Hennion, 'bolj kot sociologijo glasbe, muzikologijo družbe'.¹²

¹¹ Roland Barthes 'The Grain of the Voice', v: Stephen Head (ed.), *Image-Music-Text*, London, Fontana, 1977, str. 179—189.

¹² Antoine Hennion, 'Music as a Social Production', David Horn in Philip Tagg (ed.), *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music, 1982, Göteborg in Exeter, str. 40.

SIMON FRITH

PREVEDLA TATJANA ŽENER