

ELEKTROFONIJA V KINU₂

Za oddih od živčne vojne, kakršno si je na račun filmskega dostojanstva privoščil prenekateri skladatelj elektronske glasbe (kakor smo videli zadnjič, so si v želji po množičnem nekritičnem občinstvu koncertno dvorano mnogi zamenjali za kinematograf in živeli s svetim pričanjem, da jim sloga ni treba prilagoditi okoliš, si danes oglejmo podatke o začetnikih filmske elektrofonije in nezanesljivost tega podjeta za konec podkrepimo s prispodobno iz nedavne filma.

Plodno razmerje med filmom in elektronsko glasbo seveda ni samo nasledek egoizma užaljenih ustvarjalcev, katerih napuh si je želel hitre slave v filmu, temveč tudi logična povezava s srede 50. let, ko si je elektronska šola (izraz, ki označuje slog) zaželela preskusiti svojo vrsto atonalnosti tudi v kinu. Seveda z določitvijo tega prvega razdobja zamolčimo zgodovinsko resnico, da je današnja filmska kompozicija z elektronsko obdelavo »vrnila v sedanjost« nekatere filme s srede 20. let: Giorgio Moroder je to storil z **Metropolis** (Fritz Lang, 1926), Carmine Coppola in Carl Davis (mar ste si mislili, da piše samo za izročilna glasbila?) z **Napoleonom** (Abel Gance, 1927ff.), Georges Delerue – zvočni truffautovec – pa s **Casanovo** (Aleksandr Volkov, 1927). Kakor koli že, elektronski duh se je po tekoči kinematografiji razlil v času prvih generatorskih manifestih modernistične šole, ki je dobila ime po kölnskem radijskem studiu, kjer je imela na voljo mir in drage naprave. Prvi film, ki na svojem zvočnem optičnem traku nosi dosežke nemškega avantgardizma elektronske glasbe, je »odrasi« znanstveno-fantastični **The Forbidden Planet** (Fred McLeod Wilcox, 1956), za katerega sta sintetične glasove s svojih oscilatorjev posodila Louis in Bebe Barron. Seveda pa kaže ta podatek takoj vtakniti v oklepaj, če v pojmovanju pomembnega filma presežemo omejitve s celovečerno »umetniško« obliko: Tedaj namreč spoznamo, da je glasbenik Samuel Compinsky premešane in ojačane zvočne učinke uporabil že v kratkem (spet ZF) filmu **Wars among the Planets** (W. Lee Wilder, 1955). Zanesljivo jih je izvedel na novokordu, elektronskih klaviaturah, ki so postale že proti koncu 50. let močno priljubljeno sredstvo za pričaranje ZF ozračij.

Povest o novokord kot elektronskemu glasbilu pa ni preprosto referenčno dejstvo, saj nas postavlja v sredo težav, kakršne natančnemu mislecu povzroči izraz »elektronska glasba«. Če bi bili še natančnejši, bi morali to sintagmo uporabljati edino za zvoke, kakršni in kateri so prihajali iz kölnskega studia in morda za del konkretistične šole, s katero je tedaj začenjal osvajati svet tudi Pierre Schaeffer iz pariškega studia RTF. Danes je izraz »elektronska glasba« seveda neverjetno širok in docela zlorabljen, saj mu je govorica dodala še tiste povsem izročilne

glasbene sloge, ki jih samo »bogati« izvedba z elektronskimi ali električnimi instrumenti. S tem ja nastala tudi hibridna filmska glasbena oblika, ki ima z izvorno kölnsko čistino eno samo zvezo – tehnično in tehnološko. Uporablja kölnske izume, stroje, sicer pa na njih izvaja povsem tonalno glasbo. S tem preskakuje slogovna obdobja, izkorišča pa njihove mašine. Dogmatiki bi rekli, da je takšen način podoben izrabi atomov zgolj in samo za bombe. Kar se v filmih tistim dobrim, navadnim gledalcem zdi elektronska glasba, je torej po navadi elektro-akustika in nima nikake zveze z miselnim-inventivističnim naporom evropskih avantgard. Film je pač vsestransko sekanje ovinkov. Kar zadeva električne vode, dostikrat ustvarja samo lepe in modernistične videze povsem izročilnostne in tonalne glasbe.

Tako spostavljeni kriteriji nam že omogočajo lažji govor o pojmovnem polju elektrofonije. Če smo širokosrčni in upoštevamo poljudne razširitve elektronske glasbe na »električno predelavo akustične in tonalne snovi«, se nam razdobje prvih elektronskih čudes v filmskem zvoku tudi zares (ne le s kakim Moroderjem ali Coppolo) pomakne za trideset let nazaj. In če smo ožji, priznavamo pač le slog, metode izogibanj kölnskim naporom pa ne. V slednjem primeru nas ne znebirja čas, v katerem je kino drugič spregovoril in v katerem je že poznal niz polelektronskih naprav: akustično-električne (mikrofone), elektromehanske (snežne malne igle), mehano-električne (snežne glavice) in elektro-akustične (zvočnike), posrednike torej, ki ustrezajo tretji razširjeni tezi, namreč tisti, da je čisto vsaka novodobna – po izumu zvočnega filma zapisana – glasba za kino elektro-akustična, saj mora biti ojačana, posneta in elektronsko reproducirana.

Pa vendar dolgemu začetkom elektrofonije popravek, četudi upoštevamo ožji pomenski sklop, kölnsko šolo, in se omejimo le na opremo, s katero lahko skladatelj generira, modificira ali spremeša zvok v kompozicijo, ki zahteva novo notacijo. Tudi v tem primeru moramo namreč datum začetka elektrofonije prestaviti. Tokrat v leto 1932, ko je Berthold Bartosch (bivši avstro-ogrski umetnik) posnel srednjedolgi animirani film **L'idée** s politično konotacijo. Resda je Arthur Honegger zanj spisal elektro-akustično glasbo in pri tem prvič v kinu uporabil Martenotove valove, posebno elektronsko klaviaturo, toda ker so *glissandi*, ki v filmu »spremljajo kaos«, tonsko ne definirana zmes naključne kromatike in avantgardističnega »iskanja tonskega supremata«, izvirnosti, bi pri njem lahko prej govorili o prazgodovini Kölna in Pariza kakor o elektronskem izražanju vtisov iz zaprašenih katakomb stare glasbene vzgoje. Martenotovi valovi so čisti nasledek futuristične vneme, podobno ko novakord in travtonij so instrumenti za gojenje kulta elektronskega misterija,

ja, za učinke svete jeze nad težkim prehodom iz mehanike v elektroniko. V teh napravah sta se srečno združili dve hotenji: 1) gledalska želja, da bi v kino pridrlo kaj pristne eksotike in verizma, pa čeprav kaj žvepla ali vonjav po plinih s fronte, in 2) zgodovinski dolg, ki so ga neakademski skladatelji čutili do Marinettijevega in Russolovega čaščenja električne muze. Kljub navdušenju nad strojem pa je obveljalo ozko zlato pravilo, po katerem so se skladatelji in režiserji še dolga desetletja po prvi mistični rabi Martenotovih valov ustaveali v improvizirano elektrofonijo prejkone samo zaradi želje po naravnem prikazovanju onstranstev, za psihično in fizično prepričljivost vesolja, religije in človeške groze torej. Glasbilo je postalo strogi sinonim za filmsko glasbeno mistiko. Ni se mu mogel upreti niti Peter Gabriel v **Last Temptation of Christ** (Martin Scorsese, 1988). Niso se mu mogli izogniti niti stari filmski skladateljski mački. Tudi Maurice Jarre je leta 1977 videl Kristusa skoz Martenotove valove.

Na tem mestu se kaže ustaveali. Zdi se namreč, da nam je Jarrov zadnji vrhunski dosežek, glasba za **Dead Poets Society** (Peter Weir, 1989), prava spodbuda za slogovno drugačno ponazoritev izrazno-akademskih težav, ki zadevajo elektrofonijo v kinu. Prvič zato, ker sta se v tem filmu režiser in skladatelj odločila za kombinacijo vseh načinov elektrofonije, od elektro-akustičnih pomagalo do izvajanja tonalne glasbe z elektronskimi napravami in prave »kolnske« elektronske glasbe, drugič pa zato, ker v dodatnem, nadgrajenem razmerju Jarre-Weir bržčas čemita žar in vir za razumevanje starih bojev. Tudi Weir je dodal svojo glasbeno podobo, zato je videti, ko da je weltonski kolidž iz filma koncentričen šolani filmski ekipi, ta pa obkroža posebno os, na kateri se kopičita Weirova in Jarrova intuicija in izobraženost v glasbeni misli. Trije krogi pa zahtevajo nekoliko daljšo zgodbo. Kadar življenje kaj vzame, tedaj najbrž tudi največ da. In če so temeljna znamenja naših žrtvenih razdobj *inštitucija, skrbništvo in ljubezen*, so njihove redke kreposti *dobra šola, očetovski učitelj in prepovedan sad*. Takšna je bila tudi troja scenariistična snov, ki se je iz peresa Toma Schulmana ponudila Petru Weiru – izročilno resnobnemu, kadar kaže posplošiti čustvo nagrajene dobrote, do dobra spiljenemu v prikazovanju vsakdanjih nesporazumov med zapeljanimi, poklicanimi in izvoljenimi – in skoz film spet zburila kar najširšo emotional weird. Kulturnemu gledalcu se pod konec **Dead Poets Society** solza utrne zato, ker ugleda svoj ideal, mentorja in tutorja iz sanj, ki so se razblinile že s prvim uporokom proti dolgočasnim zakatedrskim grdogledom, naradni nešolanec pa se skoz solze prepozna v zmoti. Šola ni prav nič odvisna reč, pozna marveč čisto značne, tekmovalniške, napete, mamiljive, življenjske učilnice. Prvi gledalec ima razgaljeno za-

mujeno priložnost za zgodnjo samozavest, drugi pa se spopada z analizo svoje lenosti, saj spozna, da izobrazba ni kaka definicija, ki bi čakala naprej izbrano družbo, temveč del najčistejšega in kar aristokratskega boja za obstanek. Šola je čarobna, ker je obenem posebna in navadna. Celo kadar je ko naša, weltonska, namenjena izbrancem, ki jih najbrž ne znebirja kar vsaka duhovna sapica, po preseneti anglosaška duhovnost v osebi Johna Keatinga. In naprej: Celo če so dijaki potem pripravljeni na kršitev učnega reda in miru, jih pokopljeta starševska nadzor in denarni vir: Ko je v življenju pravi čas za skavtski intelektualizem, ga omeji rodovna pamet. Potem pa nam sociobiologi tvezijo, kako nimamo izkoriščene niti polovice možganskih zmognosti. Weir pozna samoumevnost zgodovinskega protislovja o učitelju in očetu, zato nam kar se da počasi odpira njegovo moralistično ovojnico. Naposled smo soočeni. Vse je povedano z besedami, vse prikazano, sklepna morala – elipsa vseh povzetkov in povzetek vseh elips – pa je tudi poosebljena. Je kar sama filmska podoba. Žrtev preigrivega uma je kakopak ves razred, najkrajšo narativno vžgalico za identifikacijske čustvene preboje v gledalca pa drži v rokah Neil Perry, dijak, ki 1. niti ne uboga staršev niti ne zaupa učitelju in ki 2. staršev ne zmore postaviti pred dejstvo o drugačnosti, čeprav ima za to v učiteljevi odprtosti vso podporo. Weir je kakor po navadi dokončen in se torej s kamero vmeša v finalno vrtoglavo med zasebnim in javnim plačevanjem grehov. *Vodnik, njihov vodnik* mora zapustiti profesorski zbor, erotičnega sejanja modrosti je konec, pri čemer pa šolska pogodba s starševsko željo še ne pomeni vrnitve v stari svet. En semester prepiha za doščja za spoznanje; po mojem ni naključje, da totalitarne univerze (in univerza je pri nas ekvivalent kolidžu, dasiprav ne nujno Weltonu) ne vabijo kaj dosti gostujočih profesorjev. Kljub vsemu so nepredvidljivejši od slehernega študenta.

Takšen je weltonski, najširši krog naše teze. Toda Weir ni tako črnobel, kakor bi mogli sklepati iz dosedanjega zapisa in iz njegove povesti. Odkritost in preprostost njegovega bistrega profesorja Keatinga se napaja tudi zunaj prve diegetske ravni. Oglejmo si glasbeno. Če si ohranimo omejeno trojko *dobra šola, očetovski učitelj, in prepovedan sad* in jo vulgariziramo v etnologijo *moške hiše, varuha in ženske*, ugledamo kar tri zvočna iniciacijska znamenja, ki dajejo zagotovila o nepopustljivem kapitalu intelektualne sposobnosti. Ker fante žarčijo in dihajo voljo po duhovnem in mesenem spoznanju, jim subtilni režiser nastavi naslednje aerofone, da izzvenijo v drugo trojno raven in melodramski sklep: A) Slovesnost na začetku šolskega leta v *moški hiši* je spremljana z orkestrom *dud*, B) John Keating, *varuh*, v razred *prižvižga* in tako pokaže, da njegov



BARBARA HERSHEY V ZADNJI KRISTUSOVI SKUŠNJAVA

zračni steber ne omogoča le govorenja (II. tema, Es-dur iz *Uverture 1812* Petra Iljiča Čajkovskega) in C) eden od fantov se v Votlini mrtvih pesnikov spomni, da *dekleta* najbrž ne medlijo le od poezije, in zaigra na saksofon. Toda glasbena iniciacija treh elementov konstitutivne mladosti bi ne dosegala šolskih in filmskih učinkov, ko bi je Weir znova ne zaupal zgodbi. Bolj ko se stopnjuje nadzor nad šolo v šoli, bolj instrumenti bežijo od *dobre šole*, očetovskega učitelja, prepovedanega sadu; moške hiše, varuha, ženske; stavbe, ljudi, votline: A) dude povzame en sam glasbenik, ki odpiska medigro ob ribniku, B) profesor Keating nič več ne žvižga, marveč rajši posluša na gramofon Beethovnov *Peti klavirski koncert*, nogomet pa opremilja z *Odo radosti*, C) fantje pa si iskanje prvega ženskega telesa zlijejo v trepet za usodo enega samega izmed njih (mar ni Weirova značilnost, da usodne posplošitve naprti enemu samemu junaku?); sploh pa je saksofon le zasebna, priučena kaprica, »v šoli sem se pravzaprav učil klarinet« (lahko rečeta oba, weltonski dijak in pisec teh vrstic).

Skladatelj Maurice Jarre, pisec siceršnje glasbe za **Dead Poets Society**, je moral dvakrat trem instrumentacijam spodletetele hitre intelektualizacije odpreti poseben zvočni prostor, kar je storil z elektronskim egom. Še zanimivejše od dejstva, da se Jarre loteva elektronike, kadar hočejo režiserji nízati posebna glasbena ozadja, pa je spoznanje, da je elektroniko v 80. letih uporabljal samo v strogo ameriških filmih: **Taps** (Harold Becker, 1981) in **Fatal Attraction** (Adrian Lyne, 1988). Kar je opremil azijsko-avstralsko-amiševske eksotike, je vsa docela akustična: **A Passage to India** (David Lean, 1984), **Witness** (Peter Weir, 1984), **Mad Max Beyond Thunderdome** (Miller/Ogilvie, 1985) in **The Mosquito Coast** (Peter Weir, 1986). Discipline in časti se je na dobrem konservatoriju očitno naučil tudi on. Mar ni pri filmu o vrhunski duhovnosti najpomembnejše, da sporočilo ne prihaja samo iz zgodbe, temveč ga s profesionalno zavzetostjo in odgovodovanjem lastni pomembnosti potrjuje odlično šolana filmska ekipa? Če ni slednje že kar tautologija in je profesionalnost in nasledek uspešnega šolanja že kar pogoj za prediren film o šoli. Slovenski film na primer ni nikoli-nikoli prišel do takšnih menjav duhovne, glasbene in filmske ravni. Že v nezanesljivem filmskem prikazovanju področja šolstva nas razveseljujejo le razkosane sekvence. Iz **Vesne**, **Dobrega staroga pianina** in **Vetra v mreži**. Tako presenetljivo dobre so, da bi si človek mislil, kako izvrstne šole, glasbo in film imamo, in ga še zdaleč ne zmoti, da so spremljane z akustično glasbo iz peresa zunaj zgodbe.

(Se nadaljuje)

MIHA ZADNIKAR