

DVE ŠTIGLIČEVSKI »IDEOLOGIZACIJI«

Zakaj oz. kje so vzroki, da filmska glasba v tem ali onem filmu zgreši svoj namen, dasi prav je dobra, ne le kot glasba, marveč celo kot filmska glasba?

Pri filmski glasbi velja, da je nikoli ne kaže le „pisati“, temveč se je treba pri njej prejkone „predajati pisanju kot takemu“. Tako pač je, da je stringenca filmske glasbe zagotovljena in predpisana, če je pred tem zakoličen, pretendiran in naštudiran glasbeni plan filma. Nikakor bi ne iskali, kakšno glasbo napisati za film, če konstituant te glasbe ne bi že našli v filmu. Uspešni film redkokdaj prodaja slabosti svoje glasbe. Ali, drugače: sama filmska glasba nasploh lahko vso svojo samostojnost proda le skozi prilagajanje filmski sliki in dramaturški tenziji. Za uspeh te samostojne drže, ki mora hkrati zadostiti zahtevam poslušljivosti in simbiotičnosti s tistim najbolj realnim, kar je v filmski fiktivnosti, z gledljivostjo, obstajata dve poti: „ideologizacijska“ in „strokovna“. Že na začetku gre izdati, da je druga prva-brez-narekovajev, sicer pa gre na eni strani za nenaravno, nacionalno, pretenciozno, zunajfilmsko sprego pristajanja na pretveze, na drugi pa za prodajo glasbe v popolni eksploatatorski odvisnosti zgolj in samo od kvalitete produkcijsko-distributivnega zastavka.

Rodovina Štiglic se je v svoji filmski zgodovini poskusila že v obojem. Oče in ded France Štiglic je prisegel na prvo: najemal je intuitivce, ki so se tako rekoč učili na filmu, dasi prav so dobro vedeli in znali, kako pisati glasbo vobče. Slednje je bil tudi edini pogoj za njihovo efektivno učenje. „Žanrska, naveza „partizani & folklor“ je glasbo uvedla skozi film, toda ne filmsko glasbo. Marjan Kozina, Bojan Adamič ali Urban Koder so pisali tisto, kar bi pisali tudi sicer, gledalce pa je preveč fascinal film o njihovi (gledalski) travmi „partizanjenja & folkloriziranja“ kot tak, da bi se glasba vanj ne prilegla lepo. Pomni: ideologija partizanskega ali folklornega filma ni v tem, da bi partizani, represivci, bojovníki zmagovali skozi ta film in prisegali na izjave splošnega državitvornega, narodotvornega pomena, tudi za to ne gre ideologiji, da bi kaj dala na folkloro kurentovanja (cf. **Praznovanje pomladi**) kot tako, ne, ideologija je v tem, da ljudje lahko poslušajo koračnico, ki je na koncertu nikdar ne bi, na filmu pa jo, čeprav oznanja tam iste nakane njihove zmage. France Štiglic je uvažal filmsko glasbo pravi čas in je uspel ne z občo tematiko svojih filmov, pač pa predvsem s tem, kako je „meščansko“ tonalnost prodal skozi film, bodisi kot celo prusko, saj je bilo vseeno

kakšno, koračnico, bodisi kot eklogo. Če je „ideologizacija“ deda in očeta „meščanska“ v tem, da filmsko glasbo v poljubnem smislu, torej kot vsako glasbo, izkorišča za fascinacijo z „novim“ medijem, sta sin (Tugo Štiglic) in vnukinja (Kaja Štiglic) v času, ko se največja vseh pretvez lahko le še dela, da je „nova“ ali da fascinira, šla k „meščanstvu“ kot takemu. Ne gre le za to, da bi očitke letel proti „meščanstvu“ v zgodbi (namreč **Poletje v školjki** obeh delov), na pomanjkanje subtilnosti in podobnega pri režiranju, marveč spet izkorišča na videz vnanje elemente, kakor glasbo, ki zanje ne ve, da deluje kot primarni, kadar svojo vnanost ponotranjijo v vodilo formalnega principa. Toliko lažje in očitneje, ker je čas filmskih glasbeniških intuitivcev kljub bohotanju mediokratskih, družinskih, privatističnih projektov (kakršen **Poletje v školjki** obeh delov zunaj dvomov je) definitivno mimo. Glasbo danes piše Jani Golob — tudi za **Poletje v školjki** — ki je potencialno uspešen skladatelj filmske glasbe, čigar potencia pa se prav spričo posebnosti časa in nekaterih delodajalcev pokaže odvisna od filma. Zakaj je Golob filmar? Ker je 1. *klasično izobražen konservatorski skladatelj* (uspeh za velike skladatelje filmske glasbe je bil venomer prihranjen za



POLETJE V ŠKOLJKI, II., REŽIJA TUGO ŠTIGLIC

»ILIJAZI«

dobitnike nagrad — spomnimo se Rimske nagrade, pobrala sta jo Dimitri Tiomkin in Daniel Amfitheatroff — zagotovljen pa z dobro šolo: polovica Hollywooda 30. let je črpala kadre s peterburškega konservatorija; Morricone je dobil kot najboljši študent na Accademia di Santa Cecilia spodbudno in usodno nagrado), 2. *praktik-violinist* (temeljni instrument za to, da glasba teče, preteče in odteče v filmu prav gotov ni klavir, ampak violina), 3. *urednik* (ustvarjanje filmske glasbe zahteva pregled nad stvarino, arhivi, historiji in historicizmi, filmsko in zunajfilmsko diskoteko — ne gre pozabiti, kakšno zgodovinsko gonjo je sprožil Miklós Rózsa, ko se je pet let pripravil na ustvarjanje „historične“ glasbe za *El Cida*), 4. *hit-maker* (ustvarjanje filmske glasbe zahteva tudi aktivno razmerje do minljivih, trenutnih in kumulativnih hitov, ki se utegnejo pojaviti v tem ali onem filmu, za katerega se piše tudi izvirna glasba), 5. *folklorist* (nikdar se ne ve, kdaj je treba ustvarjati psihoze na-

cionalnih oznak junaka, družno z dramaturgijo spopolnjevati karakterizacije okolja, zajemati nevroze anahronističnih form, obsesije z zgodovinsko tematiko), 6. *simfonik* (simfonični orkester je ne le zasedba koncertnega odra, marveč tudi filmske partiture — brez simfoničnega orkestra bi filmska glasba sploh ne imela zasedbe, simfoničnemu orkestru je šele s filmsko glasbo omogočeno, da prodira v prav vse glasbene zvrsti: od klasičnega „hollywooda dunajske romantike“ do trde rockovske šole), 7. *komornik* (kar je koristno predvsem za poznavanje razmerij do simfonike; komorna glasba je v filmih šaržer, *sucus* citatnega materiala, njegov večji in boljši del), 8. *hitri pisec* (hitrost pisanja je pri filmski glasbi elementarni pogoj za kvaliteto: ne le zato, ker skladatelj šele s hitrostjo dosega ekvivalent opcijam filmskih ritmov, marveč tudi iz povsem zgodovinsko relevantnih, enciklopedičnih razlogov; bili so časi, ki so v njih ritme, znane iz sedanjosti, določevali piani-

sti ali dirigentje, kar jih je ilustriralo nemi kino; iz distribucijskih vzrokov niso nikoli imeli dovolj časa, da bi se pripravili na vse kadre, prizore in sekvence, zato je dejstvo, ko imamo danes pred seboj primere dobrih soočenj režiserja in skladatelja filmske glasbe — v ritmičnih, agogičnih in dinamičnih pomenih — v precejšnji meri sklicevanje na neme čase).

In zakaj je Jani Golob uspešen „le“ potencialno? Obstajata dve sporni točki:

1. Piše povsem po pravilih filmske kompozicije, kar pomeni, da se pojavi na mestih, kjer gledalec pričakuje spremljavo pomanjkanja suspenza. Velja pa, da **Poletje v školjki II** ne le da nima suspenza, temveč (še s tem dejstvom) tudi pomanjkanja suspenza ne premore. Bistvo suspenza je namreč v tem, da proizvede manko suspenza. Z drugimi besedami in preprosto povedano: zgodba nas tako pretenta, da v nadaljevanju ne opazimo njene navadnosti. Golob se oglašja na krajih scenarističnega predaha,



ko ni dialoga, ni snemalne naracije, tam torej, kjer ima gledalec prosta ušesa in res lahko kaj zasliši — toda **Poletje v školjki II** ponuja takšne kraje predvsem kot razglednice teh krajev (v tem primeru Ljubljane) ali fiziognomijo Kajine/Milenine postave. Aktivacija oči pa je slepilo za ušesa. Skladatelj kompozicije tako ne more „detonirati“, „tempirati“, ni prostora, ki bi jo razvil. Tako rekoč lahko jo predvaja, ne more pa je predočiti. Prav podobne težave tako s pomanjkanjem suspenza kakor s pomanjkanjem pomanjkanja suspenza nahaja Ennio Morricone v **Benečanki** Maura Bologninija: prezentata ga razgledničnost Benetk in telesnost glavnih junakij. Odlična, historizirana, renesansirana glasba ima vse elemente filmskosti, le film teh namenov noče pripustiti v svojo formo. Glasba ostane „le“ vsebina.

2. Ne gre za to, da bi porekli: nikoli bi ne bilo lepo, če bi ne bilo nekaterih filmov, marveč za to, da bi sploh ne bilo lepote, če bi

ne bilo filma. Kadar je film nelep, nesubtilen, neadekvaten, nestrukturiran, neproduktiven, ga naredi lepa, subtilna, adekvatna, strukturirana, produktivna glasba še gršega, kakor je. Spet velja vzporednica z nekim Morriconejevim flopom: **In vendar se vrti ...** (Galilei Liliane Cavani je linearno-monologizirajoča praznina, ki pojema v vsej polnosti svoje neproblematičnosti. Morricone je zanj spisal „neprimerno“ — njej neprimerno — zborovsko fantazijo, jo posvetil poljski šoli 60. let, tako da film ostaja neproblematičen še dodatno, spričo tega samostojnega uspeha. Lahko ga pozabimo, a s tem upravičeno tvegamo — tu je kleč! — da bomo pozabili tudi na Morriconejev samostojni uspeh.

Če je France Štiglic „ideologiziral“ s tem, da je pod krinko „žanrske“ naveze „partizani & folklor“ fascinal ljudi s tem, da jim je omogočil koncertno glasbo poslušati s filma, mu kaj takega v časih redkih akustičnih naprav v zasebni lasti ni bilo težko. „Me-

ščansko“ držo je moral Tugo Štiglic obrniti: fascinirati je moral prav s tem, da so akustične naprave v zasebni lasti vsakdanja reč, filmska glasba pa v rokah dobrega pisca, človeka, ki zna pisati posebej za film. Naivno bi rekli, da je „ideologiziral“ tako, da je posnel slab film in vso njegovo slabost pustil v nemar, saj je šlo za reklamiranje Kaje Štiglic. Toda to je očitno in ne vžge.

Bistvenejše je tisto, kar je hkrati videti in slišati v nekem detajlu. Gledamo prizor iz nemega kina v domačem salonu pri Kajini/Milenini babici. Opremi ga Kajin/Milenin pianizem. Potem dekle zagledamo v družbi, iz offa pa še vedno zveni njena spremljava, zvok k neki družabni prireditvi na starem filmu, prireditvi, ki se ji vsi smejejo in jo komentirajo. Naš komentar tega *facta* pa je ta, da je na Slovenskem glasba — četudi zapuščenega klavirja — vedno poklic interpretov in ne skladateljev. Zato je Golobova udeležba na Štigličevi „meščanski“ iniciaciji, na praznovanju dokončne spolne zrelosti njegove hčere, še toliko bolj travmatična, na filmu pa ima še precej popačeno pojavnost: zmaličeni zvok je komunikacijski medij nerazumljenih, pianino zdolgočasene „meščanske“ manire pa lahko začne samevati. Z dvojnimi sporočili: Golobu, da mu prihodnost pisca filmske glasbe ne obeta slave, aktivirati bo treba „reproduktivno“ prakso, „meščanskosti“ filma pa z dejstvom, da ga ni bolj „meščanskega“ trenutka odraslosti, kakor je subverzivna iniciacija v žensko, ko ni več pianina in še ni svobodnega plesa. Ni več obveznih ur pod nadzorstvom ene stroge učiteljice, po novem je omogočen ples v večernih urah, in to tam, kjer so učitelji enakovredni odraslim otrokom. „Ideologizacija“ Franceta Štiglica je bila komentar k zmagi partizanov in folkloru, „ideologizacija“ Tuga Štiglica pa razglas pripuščanja k plesnim uram, zapušanja klavirja, k ukinitvi *horae legalis*. Z razliko, da so subjekti prvega mrtvi in se jih da poljubno objektivizirati (mar ni tega z izkoriščanjem filmske glasbe, ki to ni bila, dobro dokazoval!?), drugi pa ima opraviti z živo Kajo Štiglic. Oba vrhu vsega to počneta na račun filmske glase. Prvi takšne, drugi drugačne.

MIHA ZADNIKAR

