



Film in filmski zvok v družbeni funkciji¹

Povzetek

Režiser Vincente Minnelli (1903–1986) je v intervjuju leta 1953 izjavil, da je postalo »življenje takšno kakor v filmu«. To izjavo smo vzeli zares in jo še dodatno obrnili – če je film v svojih prvih dneh prikazoval življenje, se je očitno zgodil pomemben obrat: njegovo izjavo gre torej razumeti tudi tako, kot da je življenje začelo odsevati film. Poglavitna hipoteza je torej, da je bila največja prelomnica filma brez dvoma leto 1927, ko se je film združil z zvokom in je nastal en (enovit, nov) model medija – zvočni film. Tedaj je nastala nova realnost, na novo artikuliran vzporedni svet. Dokazovali smo, da je bil prav zvok tisti, ki je dodal filmu navidezno verifikacijo, saj je dajala njegova »nema« različica (alias film tišine/silent movie) še možnost razdalje med gledalcem in filmskimi podobami, film s posneto glasbo (in posledično z izginotjem glasbenikov in realnim zvokom) pa je postal prava magija novega sveta – skoraj popolna iluzija in glasovna (besedna) hipnoza. Področje filmske glasbe in zvoka je pomembno vplivalo na obe umetnosti (na film in tudi na glasbo) in s tem na družbo, ta pa se je seveda odzvala na novo iznajdbo. Družbeno funkcijo filma (filmskega zvoka in znotraj njega filmske glasbe) smo opazovali in interpretirali z različnimi modeli in metodami, dokazovali pa predvsem dvoje: prvič – film je za mnoge postal »bolj resničen od resničnosti« prav zaradi spojitve slike in zvoka, in drugič – filmski zvok in filmska glasba sta postala družbeno nujna elementa, ki formirata in interpretirata to »novo resničnost«. Končna cilja sta predvsem razumevanje in pozicioniranje filmskega zvoka ter filmske glasbe kot akademskega, teoretskega in sociološkega dejavnika, pomembnega za diskurz o filmski ustvarjalnosti in njeni družbeni vlogi.

Ključne besede: film, filmska glasba, zvok v filmu, filmski zvok, zgodovina filmske glasbe, zgodovina filma, sociologija filma, filozofija filma, psihoanaliza in film

Abstract

In 1953, director Vincente Minnelli (1903-1986) said in an interview that »life has come to resemble the movies.« We took this statement seriously and spun it a little bit further - if the movie in its' first days showed life, then a significant turn must clearly happen: his statement can be understood in the sense that life itself has begun to mirror the movies. The main hypothesis is therefore that biggest turning point was undoubtedly the year 1927, when film began to incorporate sound, creating a single, uniform media model – the sound film. In that moment a new reality was given rise, a new, articulated parallel world. We argued that it was precisely sound that seemingly supplemented film with verification because its' »mute« version (aka the movie of silence/ silent movie) still offered the possibility of distance between the viewer and the film images, while film with recorded music (hence the disappearance of musicians and real sound) became the veritable magic of the new world – an almost perfect illusion and voice (word) hypnosis. The field of film music and sound has had an important impact on both arts (on film as well as on music), and with that on society, which of course reacted to new invention. We have observed and interpreted the social function of the film (film sound and within it film music) with different models and methods, although we have tried to prove two things above all: firstly - film has become »more real than reality« for many because of the merging of picture and sound, and secondly - film sound and film music have become necessary social elements which shape and interpret this »new reality«. The final objectives are above all understanding and positioning film sound and film music as an academic, theoretical, and sociological factor important to the discourse on film creativity and its' social role.

Keywords: film, film music, sound in the film, film sound, the history of film music, history of film, sociology of film, philosophy of film, psychoanalysis and film

Od namena naprej

Namen te razprave je proučiti teorijo filma in glasbene kompozicije skozi sociološko sito prav na točki, na kateri je nastala kompozicija filmske glasbe. Izpeljani koncepti so večkrat pokazali, da je mogoče filmsko glasbo misliti tudi hkrati z akademskim besediščem, torej v polju družbenega in glasbenostrokovnega. Misli filmski zvok pa pomeni tudi razumeti njegovo strukturo in najti ter izdelati orodje, ki pomaga interpretirati film kot *umetnost obojega*, torej *dvojnega*. Dialektične pozicije, ki so se v zgodovini ves čas pojavljale, smo postavili pod drobnogled na obeh straneh – na strani filmske podobe in filmskega zvoka ter na strani filmske glasbe. Nemi film [*silent movie*] bo večje izhodišče za teorijo navzočega in odsotnega izvajalca, kar daje možnost za koncept dejanskega suspenza gledalca – torej njegov *manko*. Ker sta bila naša objekta opazovanja filmski zvok in filmska glasba, smo njuni družbeni vlogi tehtali na način socioloških pogledov in opazovanj. To kombinacijo smo uporabili za interpretacijo in izdelavo besedišča, torej *orodja* za razpiranje teorije filmske glasbene kompozicije. Prepis glasbe na filmski trak, seveda po letu 1927, smo določili za rojstvo novega medija in od tam izhajali z razmislekom o razliki v gledanju *pred* tem dogodkom in *po* njem – v čem je torej prednost in kje njegov že omenjeni *manko*. In to seveda postavili nazaj v polje razumevanja filmskega zvoka in filmske glasbe.

Hipoteze

Prva hipoteza, ki nas je vodila, je: **film je vizualni medij, torej medij podobe, ki je s spojem zvoka in glasbe postal svet onkraj realnega**. To hočemo in moramo razumeti skoraj v njegovi hipnotični moči. Iz tega sledi *izpeljava*, ki pravi: zaradi koncepta Realnega se je spremenila optika pogleda na filmsko umetnost kot na svet, ki mu pripada atribut Resničnega v pomenu, kot nam ga ponuja seveda Aristotel, v nasprotju s svetom Idej, kot nam govori Platon. In zato sta izhodišče in odgovor na prvo hipotezo naslednja: Resnično in Realno sta v kontrapunktu, filmski zvok in filmska glasba pa ju sestavita v navideznem, torej *virtualnem* svetu mogočega. Zato imamo pred seboj svet zvočnega filma kot nastajanje, ki je prehod od le *mogočega* v dejansko [Aristotel]. In naprej: film uresničuje željo, hkrati pa sprošča in poganja sublimno, če govorimo z jezikom Freuda in Lacana, ter Realno, ki se – seveda v filmu in skupaj z njim – spreminja s pričakovanjem, z družbenimi zakoni in različnimi koncepti gledalca.

Naslednja izpeljava, ki nas zavezuje, je: glasba je nevidni člen in kot takšen povezuje in deluje kot del filma in hkrati samostojno. To je temelj tega, kar želimo med drugim dokazati –

namreč: filmska glasba ni le in edino filmska, torej ne pripada le svetu filmskih podob, temveč je predvsem in najbolj samostojna umetnost, ki se lahko prav tako izrazi v sebi lastnem registru, v svetu čiste abstrakcije zvoka.

Druga hipoteza, ki nas je vodila, je: **filmski zvok in filmska glasba sta izdelala nove modele ustvarjalnosti in razumevanja avdio, torej zvočnih vsebin, najbolj pa se je spremenila predvsem njuna družbena vloga**. Iz tega izpeljujemo osrednjo misel razprave: prav zato torej, ker so nastali novi modeli razumevanja avdio vsebin, se je filmska glasba ločila od koncertne in odrske glasbe ter postala po eni strani njena tekmica, po drugi pa dopolnilo tistemu glasbenemu prostoru, ki ga le *odrski glasbi* ne uspe (več) zapolniti. Ko iščemo temeljna izhodišča in odgovore na to hipotezo, moramo odgovoriti še na takole: univerzitetni diskurz nam daje temelj za razmerja objekt – subjekt v pomenu film kot podoba – zvok in glasba, vendar ponuja le enostransko zavezo – to je prostor teoretskega, v katerem se ustvarjalnost prav hitro izgubi. Izhajajoč iz tega pa sodobni družbeni prostor, ki je sicer *odprt*, vendar zavezan določenim dejavnikom, ki vodijo dejansko v aksiomatično pozicijo *akademske* in filmske glasbe, ne more prav dobro odgovoriti na dejanski položaj filmskoglasbene kompozicije, ki presega meje nekdanje, *klasične*, *čiste* kompozicije kot takšne. Torej glasbe, ki se ogiba kakršnemu koli zunanjemu, neglasbenemu elementu. Pri tem mislimo na podobo, besedo, gib, barvo ... Treba je poudariti tudi, da je časovna razpoka, ki se kaže med glasbeno kompozicijo filma in odra, kamor uvrščamo koncertno glasbo, opero, balet in podobno, realna in hkrati strokovna. To pomeni, da je več kot le ideološko razhajanje ali pa vsečno interpretiranje občega stanja. Je diskurzivno polje, v katerega se ujamejo marsikateri filmske študije, oklepajoče se filmske vsebinskosti in ne njegove elementarne medijske oblike *par excellence*. Prav zato je panfilmska glasbena kompozicija predstavljena kot problem – prek teorije stroke, torej *glasbe*, in prek sociologije, filozofije, psihologije ter, kolikor je to v naši moči, prek psihoanalize. Ob tem ne gre prezreti, da je družbena funkcija tega modela vidna predvsem v neskladju med elitno razumljeno akademsko glasbeno sfero in poljem filmske glasbene kompozicije, ki ima za izhodišče širše družbene aparate.

Tretja hipoteza je: **filmska glasba je nadaljevalka opere in preostalih klasičnih glasbenih oblik, saj se je sodobna filmska glasba razvila iz svoje predhodnice, torej klasične koncertne glasbe, in nosi v sebi wagnerjansko strukturo motivične obdelave, kot je *Leitmotiv*, v konceptu pa še *Gesamtkunstwerk*, in se (filmska glasba) kot takšna navezuje prek svojega obdobja nemega filma/filma tišine [*silent movie*] neposredno na koncertne glasbene izvedbe**. Iz tega lahko izpeljemo končno tezo, ki je sicer drzna in nepriljubljena, a toliko bolj aktualna, in sicer: **zaton opere je začetek filma**. Pomembno je še: glasbene oblike, ki so enake v koncertni, torej čisti *odrski* in filmski glasbi, so dale filmski glasbi pečat strokovnosti, njeni

¹ Članek je povzetek doktorske disertacije, ki je bila uspešno obranjena leta 2012 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani na Oddelku za sociologijo umetnosti; mentor je bil prof. dr. Rastko Močnik.

temeljni elementi, kot so oblikoslovje, kompozicija, orkestracija, harmonija in kontrapunkt, pa to nenehno dokazujejo z vsemi stilnimi posebnostmi in žanri. Ali drugače – glasbeni *telos* ni nekaj, kar pripada samo svetu nevidnega, zato pomeni *nemi film* prvi korak k združevanju dveh svetov, torej vidnega in slišnega, njun spoj v en medij, v *zvočni film*, pa je postavil filmsko občinstvo pred dilemo. Ko podaljšamo to misel, pridemo na hrbtno stran te razprave, s katero se bomo ukvarjali tako rekoč nenehno, sicer pa, brano med poglavji in vrsticami, povedano tudi takole: družbena funkcija opere je enaka družbeni funkciji filma, saj je tudi pri operi orkester umaknjen, nekako *neviden*, tudi pri operi se podre prostor med gledalcem in odrom, tudi pri operi so kostumi, scenografija, režija, maska in tudi pri operi gre za iluzionistični dejavnik ustvarjanja zgodbe s podobami, z maskami, s kuliso in z glasbo. Prav nezanemarljivo dejstvo, ki mu moramo pritrditi, je, da so bili prvi zvočni filmi dejansko glasbeni filmi *per definitionem*.

K ciljem

Specifični cilji so strnjeni še v te misli: dokazati smo hoteli, da sta filmska glasba in filmski zvok s svojo neposrednostjo spremenila pogled na to, kar bi lahko v filmu imenovali *koncept Realnega*, pri tem so nam pomagali Althusser, Foucault in Freud kot odlični receptorji in analitiki družbenih razmer. Družbeno vlogo filmskega zvoka in glasbe smo prav zato hoteli prikazati v njeni vseprisotnosti, nepogrešljivosti in splošni uporabnosti, kar jo dela skoraj preveč eksploatirano in nepregledno. Glasbo v filmu smo hoteli prepoznati kot stroko, v kateri veljajo enaka pravila kot v tako imenovani *klasični glasbeni kompoziciji*, ob tem pa je nujno poznavanje in upoštevanje filma ter filmske podobe kot enakovrednega partnerja. Izhajajoč iz tega gre razumeti filmsko glasbo in zvok kot sinergijo znotraj filma, saj s svojo močjo ustvarjata skoraj popolno iluzijo in sta zato gibalo in ujetnika sodobne družbene sestave. Izpeljana ugotovitev v razpravi pa je: koncept Realnega se manifestira v filmu kot mediju nove generacije, ki *navidezno* združuje, tako kot si je zamislil Richard Wagner. *Gesamtkunstwerk* je združeval različne umetnosti tik pred nastankom filma; prav s te točke pa lahko opazujemo prehod visoke nemške romantične opere in drugih glasbenih oblik neposredno v filmsko umetnost. Trdimo, da je medijski prostor avdio in video vsebin popolnoma zaseden s *filmskimi zvoki* ter z vidnimi in nevidnimi koncepti delovanja filmske glasbe kot nosilke notranjih, *nevidnih* podob, ki zapolnjujejo že skoraj vsak prostor. Naše razmišljanje in dokazovanje podpirajo tudi dejstva, kot recimo to, da so koncerti filmske glasbe izvajani in obiskani enako, kot so izvajani in obiskani koncerti *klasične* glasbe, in filmsko glasbo izvajajo prav tako največji mojstri svoje stroke, torej glasbeni virtuozi instrumentalisti, solisti in orkestri, pa tudi vokalisti in dirigenti. Razumevanje filmskega zvoka in filmske glasbe torej ustvarja mogoče

interpretacije filmske umetnosti v svoji temeljni avdio in vizualni obliki, v številnih filmih pa najdemo veliko citatov glasbe, ki je bila dejansko ustvarjena, preden je nastal film, zdaj pa jo razumemo kot logičen del filmske umetnosti.

In navsezadnje – ta študija pokaže, da film ni *le* umetnost pripovedovanja, temveč da je skupaj z zvokom nastal medij, ki nujno potrebuje aparat humanistične znanosti, ki lahko razpre pore družbenega polja in ugleda polje raziskovanja, torej *filmskega zvoka in glasbe*, v luči njegove družbene funkcije. Rezultat bo mogoče izmeriti, ko se bo prav ta téma, imenovana *filmski zvok in filmska glasba*, pojavila kot del študijskih programov, iz katerih se bo izluščila poglobljena teorija in se bodo izpeljali koncepti za tehtne razprave na področju obeh umetnosti. Potrjene hipoteze bodo vsekakor odlično izhodišče za dohitevanje različnih že uveljavljenih programov po svetu (npr. v Veliki Britaniji na Kingston University, Middlesex University, University of Edinburgh, v Nemčiji v Stuttgartu, Ulmu, Hannovru, Berlinu, v Franciji na Conservatoire de Paris, Ecole des Beaux-Arts in drugje), ki obravnavajo film, filmski zvok in filmsko glasbo v luči permanentnega izobraževanja umetniških in teoretskih vsebin.

Razprava je utemeljena tudi s tem, da je doslej vodilo splošno veljavno, a zgrešeno načelo, da sta filmski zvok in filmska glasba nekakšen *dodatek* filmskim podobam. Prav to smo hoteli dokazati in pokazati na moč interpretacije filmskega zvoka in glasbe prek njunih družbenih elementov, saj se predvsem *filmska glasba* postavlja na položaj ali točko akademske sogo-vornice na koncertnih odrih in tudi v drugih medijih. Njena družbena angažiranost še nima pravega teoretično raziskane-ga polja in besedišča, katerega pa je nujno uporabljati, ka-dar govorimo o filmskem zvoku in glasbi kot o samostojnem umetniškem jeziku. *Klasična glasbena kompozicija* je temelj za filmsko glasbo, ta raziskava pa kaže prav na njeno moč v in-terpretaciji in razumevanju znotraj filma in filmskih podob. Iz tega položaja so izpeljani tudi vse navedene hipoteze, izpeljave, ugotovitve in pričakovani cilji. Argumenti za izpeljavo hipotez in teorije so vidni v strokovni literaturi, izbor pa je naveden pri virih. Razvidno je, da sta se s filmsko glasbeno kompozici-jo in kritičnim odnosom do nje ukvarjala že Adorno in Eisler pred več kot šestdesetimi leti, natančneje leta 1947, v njunem skupnem delu/projektu z naslovom *Komposition für den Film* in postavila prve temelje za razumevanje strokovnega pogleda na filmsko glasbo. Sicer pa smo se ozrli tudi v dejanski razcvet teorije filmskega zvoka in glasbe s številnimi avtorji, ki so iz-hajali iz klasičnih glasbeno-kompozicijskih šol. Široki nabor filmske teorije postavlja namreč filmsko podobo v luč in-terpretacije z družbenim jezikom in pokaže na film kot na nov model umetnosti, s čimer smo odgovorili na prvo in delno na drugo hipotezo. Sociologija nam je pomagala razvozlati vpra-šanja sobivanja umetnosti in družbe, k njej pa smo se obrnili kot k učiteljici soodnosov med družbenim in umetniškim, kar

je povezovalo prvo in tretjo hipotezo. Del odgovorov je ponudila tudi čista glasbena stroka, križana z drugimi vednostmi. Ker pa je nastal film, z njim pa tudi filmska glasba, med nastajanjem in oblikovanjem psihoanalize in ker je veliko razprav o umetnosti filma povezanih prav z njo, je naš pogled segel tudi tja in poiskal odgovore v nekaterih izhodiščnih delih tega področja.

Tako lahko razumemo to razpravo kot zagovor filmskega zvoka in glasbe, kar mora biti v akademskem diskurzu o filmski umetnosti in hkrati v diskurzu o glasbeni umetnosti. Zavedamo se, da gre za večplastno področje raziskovanja, prav zaradi hibrida in aktualnega modela medija pa za toliko pomembnejšo razpravo.

Sestava in raziskave

Vse gradivo lahko razdelimo na štiri oziroma pet večjih enot. V tem pomenu gre najprej za sklop, ki obravnava nastanek in teorijo filmskega zvoka. Iz tega gradiva so izpeljane temeljne značilnosti medija in njegovih kompetenc v polju družbenega. Ta del je teoretska podlaga, na kateri temelji nadaljevanje v naslednji sklop. V njem smo se razgledali po filmu in preiskali soodnos podobe in zvoka še z druge, čiste filmske plati. Tretji del preiskovanega gradiva je gradivo, ki nam kaže sociološki vidik in odgovarja na vprašanja družbene funkcije filma, filmskega zvoka in glasbe. V četrtem sklopu je gradivo, s katerim smo izdelali orodje za razumevanje prej obravnavanega v luči psihoanalitičnih pogledov in metod, saj trdimo, da ni naključje, da je prav psihoanaliza nastala skupaj s filmom in z njim še hodi skupaj. Peti sklop je gradivo, ki smo ga uporabili za mediatorja med poglavitnimi tremi točkami: glasbo (zvokom), filmom in družbo.

Raziskavo smo nastavili najprej kot pregled razmer v slovenskem prostoru. Iz ugotovitev je razvidno, da je na tem področju izredno malo domače literature, razen nekaj knjig avtorja te razprave, nekaj je prevodov, v izobraževalnih programih pa se ne pojavlja specifična teoretska problematika. Razmerje je 5,3 proti 94,7 odstotka v prid prevodov pri količini 77 enot, povzeto po Cobissu (december 2010), med katerimi so tudi priročniki in katalogi, česar ne moremo uvrstiti med strokovno literaturo. Po drugi strani pa se pojavlja izredno veliko ljubiteljskih pristopov do razlag in konkretnih izvedb filmskega zvoka in filmske glasbe, oboje pa ni prav v prid stroki, ki bi se sicer morala s tem ukvarjati bolj intenzivno in resno. Iz izsledkov te raziskave je razvidno, da se je slovenska filmska industrija po letu 1980 prenehala ukvarjati s profesionalnim pristopom do zvočnih in glasbenih filmskih vsebin, kar je seveda tudi posledica umanjkanja pouka filmske vzgoje v šolah. Na to področje so stopili izrazito ljubiteljski, torej neprofesionalni subjekti, ki so z izrazito populističnim in popreproščenim slogom zavzeli sicer majhen slovenski filmski prostor. Nekdanji klasično izobraženi skladatelji slovenske filmske glasbe, med katerimi so

Bojan Adamič, Borut Lesjak, Alojz Srebotnjak, Jože Privšek, Marjan Kozina, Vinko Vodopivec in številni drugi, so izgubili stik s filmom in film z njimi. Druga stran izsledkov pa je pokazala, da so se v Sloveniji izoblikovale različne zasebne šole, ki ponujajo programe za izobraževanje profilov v video in audio industriji, vendar brez konkretnega znanja o tem, kaj sta glasbeni oziroma zvočni prostor in teorija. Predavanja, ki so bila organizirana zunaj teh šol in univerzitetnih ustanov (katerih avtor je tudi avtor te razprave), so pokazala na izredno zanimanje širše javnosti za to vsebino. Med poslušalci je bilo veliko študentov obeh akademij (AG in AGRFT, približno od 15 do 20 odstotkov), nato študentov študijskih programov na FDV (približno 10 odstotkov) in drugih, kakor koli povezanih s to tematiko (do 70 odstotkov). Predavanja so bila na različnih koncih, kjer se lahko odpira takšen prostor, kot na primer v *Cankarjevem domu* v sklopu filmskega abonmaja, v Slovenski kinoteki, v Kinodvoru, v sodelovanju z *Zavodom RS za šolstvo* v sklopu uvajanja filmske vzgoje v srednje šole ter individualno zainteresiranih ustanov in dogodkov, ki so želeli ponuditi dodatno razumevanje filmskih vsebin. In prav to je počel avtor te razprave in s tem hkrati proučeval možnosti in odzive na teoretično postavljeno obravnavo filma, filmske glasbe in filmskega zvoka. Iz izsledkov raziskave izposoje video gradiva po knjižnicah je razvidno, da se je v zadnjih štirih letih izrazito povečevala, in sicer za več kot 60 odstotkov na leto.

Seminarji in strokovna srečanja so omogočili nekaj odgovorov na nekatera vprašanja med anketiranimi; na desetih srečanjih je sodelovalo 257 oseb.

Izsledki glede na izjave:

- pri filmu govorimo večinoma le o njegovi vsebini (da – 92,2 %, ne – 6,2 %, delno – 1,6 %);
- o filmu se pozanimam v drugih dostopnih virih (da – 11,2 %, ne – 82,1 %, delno – 6,7 %);
- pomembno je, da za celostno razumevanje poznam teorijo filma (da – 96,4 %, ne – 2,3 %, delno – 1,3 %);
- filmska glasba je pomembna (da – 92,9 %, ne – 1,3 %, delno – 5,8 %);
- filmski zvok je pomemben (da – 98,06 %, ne – 0 %, delno – 1,94 %);
- koliko veste o filmski glasbi in zvoku (dovolj – 2,3 %, malo – 72,3 %, srednje – 20,6 %, nič 4,8 %).

V anketi je bilo še nekaj drugih vprašanj, ki za tukajšnjo razpravo niso relevantna; v pomembnem delu pa je pokazala prav na to, da sta filmski zvok in glasba v družbeni funkciji pomembna elementa, a žal res zapostavljena. Prav zadnje vprašanje so mnogi razumeli in interpretirali kot, ali poznajo katere filmske skladatelje, glasbene filme in/ali znane filmske teme ali pa različne napeve. Vprašanje so razumeli kot *poznavanje nečesa/nekoga* in ne kot *vedenje o tem*. Po tem popravku so bili rezultati drugačni – (dovolj – 1,3 %, malo – 93,6 %, srednje – 5,1 %, nič 0 %).

Pričakovani izsledki raziskave so bili predvidljivi, sploh če vemo, kako nastane implementacija idej v širšem družbenem prostoru in konceptu. Zato razprava ponuja širše teoretično postavljeno razumevanje filma ter filmskega zvoka in glasbe, ki se ne ponaša samo s svojo umetniško, artistično stranjo, temveč se globoko zajeda v vse pore družbenega polja in tam ustvarja popolnoma nove poglede na umetnost fiktivno gibljivih podob. V družbi se hkrati vrtijo stereotipi z vidika zvoka in glasbe ter podobe in se hkrati utrjujejo že znane paradigme o konceptih zavajanja, psevdopsihologizaciji družbe, podpraznih sporočil, instantni filozofiji in vsesplošnem odnosu do filma kot vsečnega in zabavnega elementa, razprava pa to opazuje in opozarja na to, hkrati pa postavlja koncepte in temelje za razumevanje in interpretiranje filma in seveda filmskega zvoka ter glasbe. Cilj razprave hočemo pokazati predvsem tam, kjer se postavlja razumevanje tega na zasnovah filmskega zvoka in glasbe kot elementov, vrednih teoretičnega sociološkega diskurza.

Od zvoka do filma

Ne smemo se slepiti. Film je del kulturne industrije, glasba prav tako. Množična produkcija spodbuja množično uporabo, s tem pa vrti veliko kolesje kapitala, ki je potreben za obstoj te industrije. Zato, kot pravi Adorno, je res, da je distanca od kolesja sistema razkošje, ki ga omogoča le sistem sam. S tega stališča lahko gledamo na filmsko in glasbeno dogajanje kritično in analitično, dokler ne postaneta analiza in kritika del sistema. Pomembno je, da ohranimo razdaljo, s katero je mogoče meriti za nas tako pomembne elemente. Družba se vede, kot da sta film in glasba na voljo kjer koli in kadar koli in da za to ni treba narediti popolnoma nič – le konzimirati njune sadove. Če smo že omenili Adorna in njegovo trpkost, ki veje iz zbranih misli pod naslovom *Minima moralia*,² moramo poudariti, da je to delo vsekakor več kot le oddaljeno jadikovanje. Njegov filozofsko-sociološki pogled je pogled intelektualca, ki se je moral umakniti v Ameriko, da je preživel Evropo med drugo svetovno vojno. Gre morda za njegovo najbolj intimno knjigo, iz katere želimo črpati samo nekaj miselnih fragmentov; morda samo intonacijo, občutek, nianso žalosti in trpkosti, ki jo napolnjuje z različnimi pogledi na tedanjo družbo.

V zavedanju, da človeška zgodovina ni bila nikoli nekaj izredno lepega in prijaznega, da je pravzaprav nenehna pripoved o nasilju, izkoriščanju, sovraštvu, pobojih, pomanjkanju in trpljenju, pa o vojnah, grozotah in revščini, ne moremo mimo tega, da je tako še zdaj. Le da ta »zdaj« doživljamo še brez zgodovinske razdalje in imamo občutek, da je zdaj nekako vse v redu in da smo uredili težave; da je bilo »nekoč« sicer bolj piškavo, ampak da se zdaj stvari pa le urejujejo in vse teče v smeri, kot

2 Mislimo seveda na delo Adorno, Theodor W.: *Minima moralia: refleksije iz poškodovanega življenja*. Založba /³cf., Ljubljana 2007.

je prav. Toda družba ne opazi, da je postala del zabavišča, da je na vrtljaku nenehne iluzije in da sedi na stroju, ki to iluzijo sproti izumlja in ustvarja. In da je film dejansko del velike mašinerije fantazmatskega giralunaparka, ki daje zagon temu vrtincu zabave. Svet v vojni, revščini in vsem, kar spada zraven, je postal svet, ki ga je mogoče varno spremljati in videti na filmskih platnih in televizijskih zaslonih; še bolj kričeče pa je, da je prav zaradi te varne razdalje prek medija dobil status navideznega. Realno se je že davno umaknilo v polje alegorije in v človeštvo ugodja, predvsem družba izobila in »razvitosti« je postala dejansko družba sprenevedanja. Človek se na večino informacij ne odziva več. Preveč informacij ga je naredilo spet katatoničnega, duševno blokiranega in umaknjenega. Glasba, ki bi naj bila še nekakšna nit v intimnih svetovih, je postala eksploatirana dobrina, polna samovšečnosti, samohvale, milijonskih dobičkov, naklad in posnemovalcev.

Umetnost kot delovanje

Velik del britanskih in nemških (pa tudi francoskih) avtorjev, muzikologov in umetnostnih sociologov, je bil nekaj časa pod močnim vplivom Wittgensteina in tega, čemur je on pravil *delovanje*. Toda koncept delovanja in ravnanja je v glasbeni umetnosti povezava med namenom in smotrom, torej nekakšna temeljna karakterizacija [identifikacija] različnih tipov dejanj, znotraj katerih so pomembni razlogi in motivi v zvezi z ravnanjem in naravo glasbenokomunikativnih dejanj. Popolnoma jasno je, da se laiki v vsakdanjem življenju neštetokrat sklicujejo na načine ravnanja (svojega ali/in tujega) po načelu lastne pameti:³ *mi je všeč = dobro & pravilno*. Tudi na področju glasbe je takšnega početja in ravnanja (delovanja) kot listja in trave, prav zato je zunanja podoba glasbe tako elementarna: namenjena je zabavi, dobremu počutju, sprostitvi in veselju, je balzam za dušo, z njo se da zdraviti vse od zobobola do migrene, mogoče je celo izboljšati učni uspeh in prebavo.

Veliko mislecev je pravilno domnevalo, da je koncept delovanja v bistvu osredinjen na koncept končnega namena, to je, da se mora nanašati na smotrnost početja, mora torej rezultirati nekaj. Ta domneva se kaže na dveh temeljnih ravneh:

- a) glede na koncept uspešnega delovanja in
- b) glede na karakterizacijo (tipizacijo) kasnejših dejanj;

ali preprosteje:

- a) namen glasbe je potopljen v motiv, ki bi naj uspešno pritegnil poslušalca, in
- b) poslušalec naj bi ob tem pridobil novo izkušnjo.

3 Treba je še prav posebno poudariti razliko med *lastno pametjo* in *zdravim razumom*. Prvo temelji na subjektivnem občutku lastne vsevednosti, drugo na razumu, ki se zaveda svojih sposobnosti. Vsekakor je prav zdrav razum tisti, ki pomaga premagati gospodinjski odnos do glasbe in vzpostaviti red med vednostjo in nevednostjo

Ker si določene družbene prakse na vse kriplje prizadevajo na novo proizvesti nekakšne glasbene pravilnosti (mislimo na tako imenovane »strokovne komisije« za različno glasbo današnjih popularnih vsebin), ki so imanentne okoliščinam, v katerih nastajajo in v katerih je doma njihovo oblikovalno (in vsebinsko) načelo, moramo poudariti prav *habitus*, s katerih te glasbene vsebine širijo svoj motiv. Ob že prej omenjeni zabavi je tukaj še velik tržni dejavnik, s katerim lahko proizvedejo medijski val, na katerem se da več kot dobro jezdit. Ta motiv pa proizvede večjo ali manjšo odvisnost od stvari, saj se navezuje na množice današnjih kapitalističnih potreb in učinkov, s katerimi je preplavljen trg. Tako postane glasbeni motiv imanenten uspehu in popularnosti, da ne omenjamo »muzikantarskih« prijemov, s katerimi reproducirajo glasbo. Kot nekakšna navidezna spontanost brez zavesti in volje se *habitus* motiva postavlja nasproti mehanični nujnosti in tudi reflektivni svobodi, prav tako pa stvarem brez zgodovine (hipnim glasbenim modnim smernicam) ter subjektom brez inertnosti – in to iz čiste racionalne drže. Današnja glasbena ponudba je dejansko ponudba hit izdelkov, zavutih v nekakšno nujnost.

Glasba – umetnost časa

Glasba je zagotovo umetnost časa. Beethovnovе simfonije ni mogoče slišati v skrajšani različici, ne obstajata niti njena kratka obnova niti povzetek. Beethovnova simfonija, katera koli že, traja od začetka do konca. Od prve do zadnje note, od prve do zadnje pavze. Lahko si jo sicer ogledamo v obliki partiture, polistamo po njej in se s pogledom sprehodimo po tistih notah in glasbenih oznakah, toda to so le navodila za uporabo. Kot pri pralnem stroju: program ta in ta, prašek ta in ta, perilo to in to, potem pa gumb za vklop in – čakati dve debeli uri, da se perilo opere. V navodilih je napisano vse v dveh odstavkih, v realnem svetu pa pralni stroj pere svoj s programom določeni čas. Pere od začetka do konca, potem se ustavi. Če se ustavi prej, vemo, da je nekaj narobe. Kot pri glasbi. Če želimo čisto perilo, je treba počakati do konca, če želimo spoznati skladbo, moramo počakati do konca.

Ne gre za čas, ki bi bil nekje začet in drugje končan, temveč za čas v temeljnem pomenu – za vse, kar dejansko pooseblja Kronos [gr. *chronos*, čas]. Kronos je bil eden od šestih titanov v starogrški mitologiji, bog časa in žetve, žetev pa vemo, da mora biti opravljena ob pravem času, drugače propade letina. Tako je Kronos bog pravih trenutkov, s tem pa vladar časovne premice od začetka do konca (žetve).

Kar je družbena realnost, je neposredno povezano z distribucijo moči, in to ne le na najbolj navadnih ravneh vsakdanje interakcije, temveč tudi na ravni globalnih kultur in ideologij, katerih vpliv je čutiti v vsakem kotičku vsakdanjega družbene-

ga življenja.⁴ Tako nas pouči Lefebvre in v tem trenutku nima niti najmanjšega razloga, da mu ne bi verjeli. Zakaj? Ker je filmskoglasbena umetnost le ena od današnjih (pa tudi nekdanjih) kulturnih dobrin, s katero je mogoče posegati v vse pore družbe – ali kot pravi Lefebvre: v vsak kotiček vsakdanjega življenja. In dejansko je tako. Ste se kdaj vprašali, kje je še kraj na tem svetu, kjer vas ne bi zasipavali in zalivali z glasbo takšnih in drugačnih oblik ter vsebin? V avtobusu, na vlaku, v trgovinah, na postajah, v kavarni doni in zvoni kar koli. Naštevanka še dolgo ne more biti konec. Torej? Smo lahko sploh še nekako kritični do tega, kar nas tako rekoč obdaja kot zrak? Težko. Prav zaradi tega je nadvse dobro, da se na trenutke odmaknemo od hrupnega vsakdana, vsaj v mislih, in nekatere stvari premislimo, kot se spodobi za nekoga, ki se je naučil misliti. In da se počasi vzgojimo tudi za poslušanje filmske glasbe, da postanemo natančno občutljivi in dojemljivi. Morda celo *svobodni*.

Toda *svoboda* v strogem pomenu besede tako ali tako ne obstaja. Pravzaprav bi jo lahko enačili s Schellingovo idejo boga, saj spontano, samopovzročeno porušenje kozmične simetrije, nekakšna primordialna, vakuumška fluktuacija, ki lahko požene v gibanje razvoj Absoluta, torej primordialna kontrakcija, s katero bog lahko pridobi bit, je v temelju zabloda in iluzija.

Vendar je treba priznati človeku bistvo, ki je zunaj sveta in nad njim – kako bi sicer mogel edini med vsemi bitji slediti dolgi poti razvoja od sedanjosti do najtrše noči preteklosti, kako bi se on edini mogel povzpeti od začetka vseh reči, če bi v njem ne bilo kako bistvo iz začetka vseh časov?⁵ Povedano zelo poetično, celo smiselno. Morda pa celo napredujemo prehitro – lahko bi nekako rekonstruirali vse korake (prave in napačne), ki so nekoč Schellinga vodili v zagovarjanje identitete med človeško svobodo in primordialnim breznom, ki je dejansko lahko vir vseh reči, kot se v nadaljevanju izrazi Schelling. Upoštevati moramo, da je bil prav on eden tistih, katerim lahko rečemo filozofi svobode, mislec, ki se je spoprijemal z nemogočo razpravo: kako namreč misliti svobodo v okviru filozofskih sistemov. Ali še bolje: kako prepoznati, izdelati, izrekati neki (filozofski) sistem, ki ne bi izključeval svobode. Morda bi lahko uspelo, vendar je svoboda za nekoga vedno suženjstvo za drugega. Dialektika dvojnosti pač. Nemožnost ravnovesja ali pa prav njegova (edina) možnost v dialektiki. Zato takšen sistem pravzaprav ne more delovati, ne more zaživeti in ne more uspeti. Vedno namreč vsebuje neko tvegano točko, da bosta obe seriji (serija izkustvene realnosti in seveda serija konceptualne mreže) trčili druga ob drugo in popolnoma ustrezali druga drugi; in prav na

4 Lefebvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971. Prav Lefebvre (1901–1991) je v svojih delih razvijal izredno kritično misel glede dogodkov in ideologij današnjega sveta (npr. v *Critique of Everyday Life in The Production of Space*), v katerih ne le opozarja, temveč prav utemeljuje pravila današnje družbe v odnosu do umetnosti (in s tem tudi do glasbe) ter v luči socialne kritike in filozofije kulture.

5 Schelling je to misel zapisal v spisu z naslovom *Vekovi sveta*, kar lahko najdemo v: Schelling, F. W. J.: *Izbrani spisi*. Slovenska matica, Ljubljana 1986, str. 242.

to permanentno tesnobo o izidu se je oprl Schelling. Če izhajamo iz navideznega dejstva, da je univerzum umno urejen, zajet v kavzalno verigo vzrokov in posledic, tudi to navsezadnje ni razumljivo samo po sebi. Prav zato se je Schelling vprašal, kako se je svet sploh lahko zajel v mrežo uma.⁶ A njegov (Schellingov) problem ni v tem, kako je mogoče, da je v univerzumu (ki ga mimogrede urejajo najbolj neizprosni naravni zakoni) mogoča svoboda, ali drugače, kje je v tem neskončnem determinističnem univerzumu sploh mogoč prostor za svobodo, ki ne bi bila le iluzija in bi temeljila na našem nepoznavanju pravih vzrokov.

Kako obstaja realno v glasbi

Če bi se želeli poleg vsega še zaplesti v mreže nevidnih pojavov znotraj filmskoglasbenih paradigem, bi morali že vnaprej delovati kot Sokrat – *erotematično*. Postavljati bi si morali prava vprašanja, s katerimi bi izvajali prave odgovore. In tako bi se izmotali. Toda kot družba v večini primerov delujemo *akroamatično*. Ne želimo zlesti iz mreže. Želimo se vanjo zaplesti še bolj. Kajti samo z zapletanjem in brcanjem bomo pripravili slepega pajka, da nas bo opazil. V hipu, ko nas bo opazil, bo pogubljen. Kajti v naši moči je pretrgati njegovo mrežo, za katero misli, da je nevidna in da smo se po naključju zapletli vanjo. Toda resnica je nasprotna. Mrežo mu želimo odvzeti in jo s tem narediti vidno, njega pa pustiti brez nje. S tem bo izgubil svojo fantazmo. Še zmeraj namreč misli, da smo naivni. Verjame, da je mogoče Umetnost zasnovati na (v) Simbolnem (kot Zakon) ali na Imaginarnem (oblike zavesti, ideologija, interpretacija) polju. Obstaja namreč še Realno – kot nemogoče. Ta pomembna opozicija, v katero silimo našega slepega pajka, je enaka trditvi, da lahko resnično Realno vznikne šele skozi incidento Simbolnega kot njegov preostanek in negativnost, ki ga preči.⁷

Realno kot *nemogoče* pri glasbi lahko nastopa celo na več ravneh in v številnih točkah. Toda nikoli se ne more povsem umakniti pogledu, tudi če se popolnoma skriva v analogno ali digitalno tehniko, v frekvence radijskih valov ali v televizijske signale. Vedno bo na koncu obstajalo nekaj fiksanega, vidnega in oprijemljivega, iz katerega bo mogoče razbrati, da gre vendar za glasbo, za zvok. Res je, da bo prek vseh teh procesov nastala znatna defiguracija glasbe kot neke klasicistično opevane vrline, saj se bo potopila v hiperrealnost današnje dobe in postala njen prosto lebdeči element. Toda z nekakšno regresijo kot nujnim pojavom se bo ta glasba zavihtela spet nazaj na položaj, ki ji vendar pripada že od začetka: na položaj Simbolnega. Samo spomniti se je treba številnih džezovsko-rokovsko-pop predelav Vivaldijevih *Letnih časov*, pa Beethovnovne znamenite *Pete simfonije*, prve teme v b-molu *Klavirskega koncerta* P. I.

6 Schelling, W. F. J.: *Grundlegung der positiven Philosophie*, 1832–3. izdaja H. Fuhrmans/Bottega d'Erasmus, Torino 1972, str. 222.

7 Gre za idejo, povzeto po članku Dolar, Mladen: *Oblast ne obstaja: ob desetletnici Foucaultove smrti*. V: Problemi, Esei, št. 2/3 (1994), str. 167–180.

Čajkovskega idr. Vse to je *nemogoča Realnost* in Realnost nemogočega, ki se (morda prav zaradi tega) vedno mora zgoditi in se tudi (jasno) zgodi.

Povejmo še nekaj: zelo dobro poznamo glasbenopedagoški vzorec poučevanja glasbil z nenehnim ponavljanjem, z vajo, ki je na meji *dresure*. Takšno ukvarjanje z glasbo ni le škodljivo za mentalno zdravje, temveč pretirano poudarja le eno glasbeno plat – mehanično. Res je, da so potrebne določene spretnosti, da obvladamo glas ali mehanski instrument, vendar je v tem pedagoškem vzorcu izvzeto doživljanje glasbe kot umetniške stvarine, katere temelj je vendar drugje. Takšna dresura je v bistvu *glasbena adaptacija*, ki ne prinaša v glasbo nič drugega, kot le rokodelske, popolnoma obrtniške prakse. S tem pa se popolnoma zabriše njen (glasbeni) nastanek, ki je vendar intelektualen. Ves svet gre skozi filter kulturne industrije, kakor je poudaril že Adorno,⁸ zato ob tem še kratek razmislek ob glasbi, njenem intelektualnem vplivu na tistega, ki jo izvaja in poučuje, ter onega, ki jo sprejema.

O šolstvu, identiteti in mentaliteti

Šolstvo ni niti enako niti podobno šolstvu izpred nekaj let. Množica zasebnih interesov, kredibilnih ali ne, se je zagostila v sistem tako, da res težko ločimo seme od plev. Težave je povzročila tudi *privatizacija najrazličnejših interesov*. Prav privatizacija interesov je povzročila nekakšno pluralnost glasbe kot medija splošnih dobrin, ki mu lahko šola kot ustanova sledi le še skozi šivankino uho. Tudi če zapišemo, da je kakovost pouka tista, ki nas lahko postavlja na najvišji položaj na prioritetni lestvici strokovnih ustanov, pa ne smemo pozabiti, da so merila za kakovost zelo različna. Na koncu nam ostaja le še vprašanje o *subjektu glasbe*. In kaj je subjekt glasbe? Njena odsotnost. *Želja*. Prav zato pa mora ostati (kot subjekt) vedno v interpretaciji prazen.

Filmska glasba se zaveda prav tega. Filmska glasba, če smo res radikalni, nima svoje identitete – pridobi jo prek filma oz. interpretacije. Sicer bi lahko zapisali, da glasba nikoli nima svoje identitete, vedno jo pridobi nekako za nazaj. Vedno se ji podeli identiteto, prav s tem pa imajo številni akademski razlagalci glasbe velike težave. Še posebno s tistim delom glasbe, ki ga hočejo odcepiti od preostale in ga poimenujejo »absolutna« glasba, v nasprotju z drugim, ki ga slabšalno imenujejo »programska« glasba. In v idejo programske hočejo stlačiti filmsko glasbo. Zatakne se, kadar vpeljujemo pojem identitete ali/in *entitete*. Še posebno zadnje. Filmska glasba torej stopa v svet menjave identitet (in s tem seveda tudi *entitet*) kot popolnoma suveren sogovornik filmski podobi, s katero se pravzaprav pooseblja film kot medij. In pozablja na slišanje vsega tega. Če razumemo filmsko glasbo

8 Mislamo tudi na znamenito delo Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2002; ob že navedenem *Minima moralia*, seveda.

najprej kot entiteto, kot tisto, kar je vezano na obstojnost česar koli in to obstojnost označi in definira, se mora dogoditi in obstajati v določenem prostoru in času. Ker entiteta ni vezana na določeno materialno vsebino, pomeni torej nekakšno (s)miselno območje ali obsega razumevanja tega, kar v naslednjem koraku, v naslednji glasbeni frazi, določi identiteta. Zato govorimo, da glasba dobiva svojo identiteto vedno, vendar za nazaj. Trenutek po odzvenu, po zvoku. Šele s slišanjem naslednjega koraka lahko namreč izjavimo, kakšen je bil prejšnji zvok: visok, nizek, glasen, tih, kratek, dolg, svetel, temen ... Tako se entiteta in identiteta v glasbi nenehno prelivata in ustvarjata svet znotraj utvare, znotraj sanjskih upodobitev melodičnih in ritmičnih elementov, s katerimi (filmska glasba) prede mrežo (filmske) iluzije.

Identiteta se torej konstruira (konstituira) na neki institucionalni, organizacijski, nekakšni *pojmovni* podlagi, kakor *insignije*. Filmska glasba lahko kakor insignije producira identifikacijo, zgodi se nekakšen neviden obred med podobo in zvokom, združitev vidnega in slišnega sveta. In ko nastopi ta točka, ta trenutek insignirajočega pojmovanja filmske glasbe, lahko spregovorimo o zvočni podobi identitete – vendar to identiteto nosi nekdo drug, po merilih iste osnovne identitete, ki jo zastopa tako, da jo predstavlja. Ta podoba identitete je *aroe*, kot piše C. Crocker, je nekakšna ničta stopnja metafore in metonimije. In spet – predvsem zadnje, torej metonimija, je eno od bistvenih izhodišč za interpretacijo tega, kar prinaša filmska glasba: dodatno razsežnost filmskih podob in njenih preobrazb. Glasbena preobrazba je lahko le zvočno spoznanje. Lahko je le trenutek med tišino in zvokom, ko ni več tišine in še ni zvoka. Je torej *prehod*. Filmski skladatelj se do tega problema vedno opredeli, če ne, zgreši poante. Opredeliti se mora z glasbenim gradivom, s trenutkom pred/za tem. V skladbo mora vnesti dihi, sapo, človekov prispevek, *animo*, ki jo slišimo. Ritem in melodičnost, ki v nekem trenutku zastaneta, se namreč ujame ta v medprostor, v katerem ni ničesar. V tem ničnem prostoru se vendar pojavi nekaj, kar lahko razumemo kot *kreacijo*. Stvaritev nečesa, kar požene kolesje naprej. Zato so medprostor pomembni. Še vedno smo v polju identifikacije, vendar jo (identifikacijo namreč) zdaj opazujemo še z druge strani. Kot prehod, kot dejavnik stvaritve. Z izredno subtilnostjo je treba ob tem spregovoriti o nezavednem elementu, o *fantazmi*, in za nekaj stavkov stopiti spet na področje psihoanalize.

S stališča naše interpretacije je pogoj identifikacija, ki jo moramo poimenovati *identifikacija s subjektom*, za katerega predpostavljamo, da *verjame*. Verjetje je namreč temeljni pogoj, temeljno ozadje za to, da se lahko sploh reproducira pomen fantazme. In da daje tej izjavi nekakšno verifikacijsko moč. Tako nastane *pomen*, res da skozi fantazmo, toda prav v tem je trik – identifikacija prek filmske glasbe nastopi vedno kakor fantazma, ker deluje prav zaradi verjetja. Tako je identifikacija nujen pogoj in nikakor pogojna. Še nekaj: da (filmska) glasba

sproducira pomen (naj bo to kar koli – saj brez temeljnega odnosa do pomena nasploh glasbe ni mogoče ne poslušati in ne dojemati), mora v njej obstajati komunikacijska moč med avtorjem (skladateljem) in izvajalcem ter poslušalcem; interpretacija s fantazmo, ki jo lahko imenujemo tudi filmska podoba, je nekakšna posebna vrsta komunikacije, za katero je značilna uspešna, zelo posrečena *interpelacija*. Kajti identifikacija je v tem drugem primeru identifikacija s subjektom, za katerega predpostavljamo, da ve, torej s subjektom, ki ni bil predpisan na verovanjskem ozadju, temveč je predpisan na vednostnem kompleksu. Lahko bi to povedali tudi po Habermasovo: identifikacija brez fantazme bi lahko ustrezala njegovi komunikacijski akciji, identifikacija s fantazmo pa njegovi strateški akciji. Vendar bi morali dodati še stavek, ki bi potrjeval, da je film posebna hiponoza. Rekli bi – ta isti subjekt je subjekt manipulacije in je tako prvi, ki je absolutno prevaran. Vendar uživa v tem.

Psihične razdalje so vedno usedline nekakšnih razmerij. Ta temeljijo na identifikaciji in so ambivalentna, pa tudi heterogena, moramo dodati. Problem enotnosti osebe (če smo nekoliko profani) tako ni več psihoanalitični problem, temveč le praktični psihološki problem, za katerega reševanje je psihoanaliza skonstruirala koncept nekakšne *jazovske sinteze*. In to je pravzaprav enako, kot je v postopku psihoanalize. Tudi ta se nikoli ne konča, ker je proces. Tudi identifikacija je proces. In kaj ponuja psihoanaliza? Ponuja večno dejstvo, da nihče ne more do popolnosti izdelati svoje identitete. Tudi filmska glasba ne. Zato so potrebne takšne in drugačne študije, da to razumemo.

Mentaliteto si bomo ogledovali skupaj z zgodovinarjem, ki se je posvečal mentalitetam. To je Michel Vovelle, ki je leta 1982 napisal knjigo z naslovom *Idéologies et mentalités*.⁹ In zakaj mentalitete? Predvsem zaradi tega, kar pravzaprav mentaliteta združuje v sebi. Gre za skupek misli, pojmov, sodb o življenju, pa o svetu, o morali, skratka – gre za *miselnost*. Ta pa ne more živeti ločeno od ideologij(e). In končno tudi zaradi besede same, zaradi *mentalis* [nlat.], *mentis*, *mens* [lat.], kar pa je vendar v prevodu *duh*, *um* in *misel*.

Mentaliteta je torej tudi duhovna usmerjenost in zaobjema ves način mišljenja in čustvovanja. Kot vidimo, zadeva ni preprosta. Znamenita ideja *mens sana in corpore sano* [lat.]¹⁰ je sploh lahko vodilo za misel o (zdravih in čistih) duhovih gozda. Za fizično in mentalno zdravje gre. Louis Althusser je v svojem legendarnem delu z naslovom *Ideologija in ideološki aparati dr-*

9 Originalno izdani pri Librairie François Maspero, Pariz 1982. Pri nas poznamo prevod iz leta 2004, in sicer Vovelle, Michel: *Ideologije in mentalitete*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2004.

10 Prev.: *zdrav duh v zdravem telesu*. Prav ta misel je izgubljena – ker je izgubljen tisti *zdrav duh*. Mnogi namreč mislijo, da je potrebno zdravo telo zato, da imamo (dobimo še) zdravega duha. Nihče pa se ne vpraša po tem, kaj pomeni ta *zdrav duh*. Kaj pa, če moramo imeti najprej zdravega duha, kaj če je to pogoj, da imamo potem tudi zdravo telo? Ta pot je namreč precej težja, kot pa se ukvarjati dan za dnem le s športom in čakati, da enkrat dobimo še zdravega duha. Ali pa, da nam duh pač nekega dne ozdravi.

žave opredelil ideologijo kot imaginarno razmerje med individualnimi in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji.¹¹ Gre torej za celoto predstav in praks ter zavestnih in nezavednih ravnanj. Za nas bo to pomembno toliko, kot bomo nastavili ideološko misel filmski glasbi. V njej obstajajo namreč podobe, ki stopajo v spomin in iz njega. Toda kaj je spomin? Je prazna forma? Je zgodovina? Vsekakor gre za nekakšno obliko žlahtnega ideološkega izražanja, če uporabimo besedišče, ki nam ga ponuja Vovelle; gre za zgodovino, ki nenehno razširja meje svojega področja in zanimanja – zajema tudi ravnanja, ki opredeljujejo vsega človeka, recimo človeka kot takšnega: družino, vse šege in navade, sanje, njegovo govorico, modo ... Zgodovina se na teh področjih sreča z navideznimi samoumevnostmi, ki pa niso tako nepomembne. Bolj pomembno je vprašanje, *kakšen pomen* ji pripisati. In naprej – ali je v človekovih ravnanjih kakšen del, ki uhaja ideologiji? Ideologijo hočemo in moramo tukaj razumeti seveda kot nasprotje med, recimo, omiko in okusom, v stvareh, v katerih bi odseval resnični duh časa. In nekoliko drzno lahko prav to poimenujemo mentaliteta časa. *Zeitgeist*, torej. *Duh časa*.

Prav prikupno se je ob tem ozreti še na nekakšne kontemplativne ideje, ki jih je v tolikšni meri izrazil Tenenti, *par excellence* med smrtjo in ljubeznijo do življenja.¹² To je nekaj, kar odpira svet onkraj pogleda, svet nematerialnega. Ko je Levi razmišljal o nematerialni dediščini, je morda nehote nekako prezrl *spomin*, ni mu dal velike veljave med platnicami svoje sicer izredno zanimive študije.¹³

Zakrožimo: filmska glasba in zvok sta dosegla svojo izpolnitev, svoj temeljni cilj tedaj, ko ju je človeška družba spremenila v popolno filmsko obligacijo, temeljno nujnost magičnih podob, brez katerih si pravzaprav sodobni človek ne želi in sploh ne more več predstavljati življenja in filma. S tem je njuno poslanstvo izpolnjeno, vendar le po eni strani. Druga stran čiste in neodvisne, avtonomne glasbe je popolnoma in samo *glasbena*: filmska glasba živi tudi svoje vzporedno življenje. S tem mislimo, da je prisotna na koncertnih odrih in na koncertnih programih, prav tako kot je bila, še preden je srečala film: torej kot samostojna umetnost, kot čista glasbena forma, popolnoma neodvisna od filmskih podob, pa zato tem bolj vgrajena v specifiko družbenega življenja in sprejemanja. Mnogi govorijo o krizi kulture. Vendar je vse, kar obsega to razmišljanje, tesno povezano s sredstvi in cilji. Življenje je sestavljeno iz načinov delovanja, ki imajo le zelo omejeno skupno smer ali je vsaj videti, kot da jo imajo. Zaradi neskončnih nizov ciljev in sredstev lahko nastaja fenomen daljnosežnih posledic, ki jih zagotovo ni mogoče določiti vnaprej. Nekateri členi teh nizov postanejo

11 Več o tem še v zborniku Althusser, Louis [idr.]: *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 66 (1. teza).

12 Mislimo na delo Tenenti, Alberto: *Občutenje smrti in ljubezen do življenja*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987.

13 Gre za knjigo Levi, Giovanni: *Nematerialna dediščina: življenjska pot piemontske- ga eksorcista iz XVII. stoletja*. ŠKUC: Filozofska fakulteta, Ljubljana 1995.

v naši zavesti kar zavestni cilji – in tako številne stvari, ki so, objektivno rečeno, le prehodno stanje, le nekakšno dejstvo za doseg naših realnih ciljev, se nam zazdijo tedaj, ko se potegujemo zanje (in pogosto, žal tudi po tem, ko smo jih že dosegli), izpolnitev naše celotne ambicije.

Naj bo to spodbuda za nadaljnje premišljevanje in zavestno izogibanje napačnim potem.

Sklep

Ko sklenemo vsa spoznanja in razmišljanja, lahko ugotovimo, da smo se ukvarjali predvsem s pogledi na različne točke in mejnike, ki jih postavlja ukvarjanje s filmom in z glasbo ter z njunimi interakcijami. Kar je pred skoraj šestdesetimi leti izjavil Vincente Minnelli, smo vzeli kot izhodiščno idejo, skoraj metaforo, po njenih stopinjah pa iskali različne okoliščine, v katerih je nastala *nova realnost*. In ker je postalo po njegovih besedah »življenje takšno kot v filmu«, je to zagotovo postalo zato, ker se je toliko približalo ideji stvarnosti na drugi strani leče snemalne kamere, da človek ne loči več izvirnika od dvojnika. Ali še bolj natančno: dvojniki je zaradi svoje popolnosti, zaradi subjektive želje in preslikave na platno, zaradi fantazem in vsega notranjega sveta postal za gledalca/opazovalca današnjega sveta bolj realen od realnosti. Zagotovo smo dokazali, da je bil pomemben mejnik v razumevanju filma dosežen leta 1927, ko se je film združil z zvokom v en medij. Dokazali smo, da se je s tem zabrisala meja med gledalcem in fikcijo, da je občinstvo postala vsa družba in sprejela igro filma kot vzporedno Realno. Prav tako smo dokazali, da je prav zvok tisti, ki je dal popolno verifikacijo filmski podobi in tako rekoč izničil možnost pobega družbene realnosti; še več – ustvaril jo je.

Ker je tehnično in ustvarjalno področje filma in zvoka vplivalo na razvoj obeh elementov, je nastajal čedalje bolj izpopolnjen hibrid, v katerega nevidne mreže se je ulovilo skoraj vse človeštvo. Z izginotjem glasbenih izvajalcev, ki so bili v času zgodnjega filma še ob filmskem platnu, je postala glasba hiperrealna in se je umaknila v popolni kibernetični prostor. To pa je prvi pogoj za rojstvo resnice onkraj empiričnega sveta. Prikazali smo temeljne in izpeljane propozicije filmske glasbe, ki se artikulira po eni strani kot tržni izdelek, po drugi pa kot družbena nujnost, saj s svojo prisotnostjo reagira in spodbuja tudi drugo, svojo koncertno stran. S tem smo pokazali na historični problem ugašanja velikih opernih del, ki so padla pod težo filma. Vzpon glasbenega filma je pripomogel k zatonu velike opere, operete, oratorijev, baletov in velikih vokalno-instrumentalnih spektaklov.

Naša prva teza in hipoteza je bila, da je film vizualni medij, torej medij podobe, ki je postal s spojem zvoka in glasbe svet

onkraj razumevanja Realnega. Dokazali in izpeljali smo idejo, da sta se zaradi koncepta Realnega v pomenu, kot nam ga ponuja Aristotel (v nasprotju s svetom in konceptom Ideje, kot ga zagovarja Platon), spremenila pozicija in optika polja družbenega – dogodki obstajajo le še, če so bili kakor koli spremljani in podprti z medijsko pozornostjo. Svet filma je verificiran prav zato, ker ga isti medij, torej film, verificira in ustvarja hkrati. V tem koraku smo tudi dokazali, da je svet zvočnega filma in zvoka v filmu nastajanje popolne iluzije, ki brez zadržkov vodi in ustvari prehod od le mogočega v dejansko, kot nas je opomnil že Aristotel.

Druga teza, ki nas je vodila in smo jo dokazali ter izpeljali, se je nanašala na nove modele ustvarjalnosti in razumevanje avdio vsebin, zvočnega dizajna in avdio vloge, ki je v teh letih redefinirala svoja položaja in vlogo v družbi. Dokazali smo tudi osrednjo idejo razprave, ki pravi, da se je, ker so nastali novi modeli razumevanja avdio vsebin, filmska glasba ločila od koncertne in odrske ter postala po eni strani njuna tekmičica, po drugi pa popolno dopolnilo glasbenemu družbenemu prostoru. Pri tem smo spregovorili in pokazali na točko, na kateri velike glasbene oblike poznoromantične dobe klonejo in se preselijo v nov medij in nov svet – film.

Tretja teza je dejansko podaljšek druge, le da je še bolj natančna. Dokazali smo, da sta z zatonom velike opere nastala glasbeni in zvočni film. Glasbeni telos ni samo nekaj, kar naj bi pripadalo svetu nevidnega, temveč je svet moči notranjih podob in trojnosti, v katere je ujeto naše sebstvo (če uporabimo to nekoliko *newagevsko* terminologijo): sveta Realnega, Simbolnega in Imaginarnega. Hvala, psihoanaliza. Tako je zvočni film postavil občinstvo pred morda največjo dilemo: čemu verjeti? Očem ali ušesom? Kadar verjamemo obojemu, se preselimo v novo realnost in vse je tako popolno, kot le more biti v popolnem umetnem, virtualnem svetu. Prav zato v vsej razpravi trdimo in dokazujemo, da je film enako vizualni in tudi glasbeno-zvočni, filozofski, psihološki in še morda najbolj sociološki fenomen. Pomembno je, da se zavedamo vsega tega in da film interpretiramo z dobro izdelanim orodjem ter res pomagamo razumeti vse razsežnosti, ki jih ponuja.

Viri in literatura

1. Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte*. 2 zvezka, Berlin 1930 (reprint: Tutzing 1961).
2. Adler, Guido: *Methode der Musikgeschichte*. orig. Leipzig 1919 (reprint: Farnborough, 1971).
3. Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2002.
4. Adorno, Theodor W.: *Minima moralia: refleksije iz poškodovanega življenja*. Založba / *cf., Ljubljana 2007.
5. Althusser, Louis [idr.]: *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.
6. Dolar, Mladen: *Oblast ne obstaja: ob desetletnici Foucaultove smrti*. V: *Problemi, Eseji*, št. 2/3 (1994).
7. Lefèbvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971.
8. Levi, Giovanni: *Nematerialna dediščina: življenjska pot piemontskega eksorcista iz XVII. stoletja*. ŠKUC: Filozofska fakulteta, Ljubljana 1995.
9. Schelling, F. W. J.: *Die Weltalter: Fragmente*. Biederstein Verlag, Leibnitz Verlag, München 1946.
10. Schelling, F. W. J.: *Izbrani spisi*. Slovenska matica, Ljubljana 1986.
11. Schelling, F. W. J.: *Grundlegung der positiven Philosophie, 1832–3*. izdaja H. Fuhrmans/Bottega d'Erasmus, Torino 1972.
12. Tenenti, Alberto: *Občutenje smrti in ljubezen do življenja*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987.
13. Vovelle, Michel: *Ideologije in mentalitete*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2004.
14. Weber, Max: *Gesamelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1973.