

Bojan Adamič v zvenu filmske glasbe

Povzetek

Skladatelj Bojan Adamič je posvetil velik del svojega opusa filmski umetnosti. Tako je nastalo več kot dvesto partitur, ki so na različne načine vplivale na povojno slovensko in jugoslovansko kinematografijo. S svojo glasbo je oblikoval številne filmske zgodbe, z nekaterimi pa se je zapisal globoko v filmsko zgodovino. Po pregledu njegove obsežne zapuščine moramo priznati, da je bilo filmsko skladateljstvo na poseben način pravzaprav njegovo življenje. Ob zimzelenih popevkih je uspel ustvariti niz nepozabnih glasbenih del, s katerimi je postal marsikateri film ne le dober, temveč odličen. Njegova filmska glasba obsega lirične, ljubezenske in dramske prvine, prav tako nepozabni so iskrene in hudomušne melodične prvine, velike filmske melodije na meji popularne glasbe ter jazzovsko obarvane zimzelene uspešnice. Skladatelj Bojan Adamič je zagotovo glasbeno-filmsko ime, kateremu gre verjeti.

Ključne besede: filmska glasba, slovenski film, jugoslovanski film, zgodovina slovenskega filma

Najprej

Bojan Adamič, rojen leta 1912, je bil vsekakor večstranski skladatelj – poznajo ga generacije tistih, ki prisegajo na popularno glasbo in popevke, pa oni, ki jim je blizu jazz, tudi »klasični« pogledi nanj so popolnoma upravičeni, da ne govorimo o zbo-

Abstract

Composer Bojan Adamič has dedicated a large part of his opus to cinematography, which resulted in over two hundred scores, which affected post-war Slovenian and Yugoslav cinema in various ways. His music has developed numerous film stories, some of which are deeply enshrined in film history. After reviewing his extensive legacy we found that from a certain angle, film composing was his life. Besides writing evergreen pop songs, he managed to create a series of unforgettable musical works which raised many a film from good to great. His film music encompasses the lyrical, romantic and dramatic registers, but equally unforgettable are the earnest and capricious melodic elements, the great film melodies verging on popular music, as well as jazz-flavored evergreens. Bojan Adamič was certainly a composer of film music worth hearing.

Keywords: film music, Slovenian film, Yugoslav film, the history of Slovenian Film

rovskih skladbah in ne nazadnje mnogih filmskih partiturah. Njegov najbolj prodoren čas skladateljstva in glasbene ustvarjalnosti se je začel kmalu po drugi svetovni vojni; tedaj je bil že resnično izkušen glasbenik, izredno pomemben za razvoj slovenske zabavne glasbene scene – morda še najbolj popevke in šansona. Le kdo ne pozna njegovih »zimzelenih« napevov,

med katerimi so *Čao Ljubljana*, *Ko boš prišla na Bled*, *Prelepa si bela Ljubljana*, *Prodajalka cvetja*, *Starec in morje*, *Školjka*, *Stari mercedes*, *Ti si mi vse*, šansonov *Balada o človeku*, *Človek na sredi*, *Romanca o delu* idr. Brez dvoma moramo ob tem omeniti še njegovo scensko glasbo za gledališče, kot so partiture za predstave *Bela krizantema* (I. Cankar), *Krčmarica Mirandolina* (C. Goldoni), *Šola za žene* (J.-B. Molière) ter kar nekaj glasbe za klasične drame Williama Shakespeara – *Romeo in Julija*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Sen kresne noči* in *Richard III.* Napisal je tudi tri balette – *Moje ljubljeno mesto*, *Bela Ljubljana* in *Plesalka* – ter muzikal z naslovom *Sneguljčica*. Slovenski zbori ga poznajo po različnih skladbah, morda še najbolj po pesmih *V Gorjah zvoni* in *Domov bom šel*, znanih pa je tudi precej njegovih *partizanskih pesmi* za zbor in orkester. Ob vsem tem ne smemo spregledati njegove glasbe za radijske igre, med katerimi so legendarne *Žogica Marogica*, *Brkonja Čeljustnik* in *Zvezdica zaspanka*; za svoj revijski oz. plesni orkester jih je napisal več kot dvesto. Glasbeno občinstvo, ki raje obiskuje »klasične« koncertne dvorane, se ga zagotovo spomni po komornih delih, med katerimi so *Mesečina na Travnici gori* za violino in klavir, *Preludij* za kitaro in *Suita* za harmoniko, ob teh pa še skladbe za simfonični orkester (*dva klavirska koncerta*, *Rapsodija*, *Suita* za klarinet in godala, *Sedem preludijev* za klavir in orkester idr.).

Bojan Adamič se je s filmsko glasbo zapisal v slovensko in jugoslovansko filmsko zgodovino, komponiral pa je tudi glasbo za filmske studije v ZDA, v Švici, na Madžarskem, v Nemčiji, nekdanji Sovjetski zvezi, Franciji, Veliki Britaniji in celo Braziliji ter na Norveškem. Njegov opus obsega več kot dvesto partitur za celovečerne in kratkometražne filme, za televizijske Obzorjike, TV-drame in filmske serije. Kot prvi kratkometražni film z njegovo filmsko glasbo štejejo *Maščujmo in kaznujmo* (1946, režija Dušan Povh), film o zločinah belogardističnega generala Leona Rupnika, njegova prva partitura za celovečerni film *Svi na more* (režija Sava Popović) pa je nastala leta 1952.

Petdeseta

Bojan Adamič je začel, kakor se spodobi, z glasbo za kratke dokumentarne filme, med katerimi so *Sportovi na vodi* (1951, Ljubiša Popović), *Na obalama Kvarnera* (1952, Marijan Vajda), *Slike iz Slovenije* (1952, Marijan Vajda), *Jedan naš dan* (1952, Miodrag Nikolić), tem so sledili celovečerec *Svi na more*, dokumentarni *Biser Jadrana – Dubrovnik* (1953, Marijan Vajda) ter filmska drama *Jara gospoda* (1953, Bojan Stupica – v glavnih vlogah Vladimir Skrbinšek in Elvira Kralj). Ni trajalo prav dolgo pa je napisal partituro za »naj film« – film vseh slovenskih filmov – z naslovom *Vesna* (1953, František Čap – v glavnih vlogah Metka Gabrijelčič, Franek Trefalt, Jure Furlan, Janez Čuk in Elvira Kralj). Iz tega obdobja velja omeniti še filme *Trenutki odločitve* (1955, František Čap – v glavnih vlogah Stane

Sever, Julka Starič in Stane Potokar), *Otok galebov* (1956, Ernest Adamič), *U mreži* (1956, Bojan Stupica), vojni film *Potruga* (1956, Žorž Skrigin) ter *Veliki i mali* (1956, Vladimir Pogačič); tu so še drama *Krvava košulja* (1957, Žorž Skrigin), pretresljivi celovečerec *Ne obračaj se, sine* (1956, Branko Bauer), kratki, a učinkoviti film *Fantastična balada* (1957, Boštjan Hladnik – film o Miheličevih grafikah), hudomušni *Najlepši cvet* (1957, Saša Dobrila – zgodba čebele, sveta in trota) ter *Tuja zemlja* (1957, Jože Gale). Naslednji velik met v tem času je bil film *Tri četrtine sonca* (1959, Jože Babič – v glavnih vlogah Arnold Tovornik, Bert Sotlar in Lojze Potokar), temu pa sta sledili filmski partituri za kriminalno dramo *X-25 javlja* (1960, František Čap) ter za film *Ljubav i moda* (1960, Ljubomir Radičević).

Partitura za film *Vesna* (1953, režija František Čap)

Znamenito filmsko pismo pravi takole:

Oprostite, da vas imenujem Vesna, ker ne vem, kako vam je ime. Videl sem vas prvokrat sedaj v pomladi, ko vse naokrog cvete. Tudi pod mojim oknom so se razcvetele jablane in vsak cvet mi govori o vas. Zame ste – Vesna. Ko poslušam melodijo svojih gosli, se mi dozdeva, kot bi mi šepetal daljni odmev vašega glasu. Kadar poletim s svojim Galebom v višave, vzamem s seboj violino in igram. In vi niti ne slutite, da odmeva gori koprneča pesem o vaših očeh. Nocoj pa ne bom igral tam gori pod oblaki, temveč pod vašim oknom, in če vas moja serenada vsaj malo gane, pridite daljna moja, ki niti vašega imena ne vem, pojutrišnjem ob petih zvečer k vodometu v Tivoliju. Spoznali me boste po cvetu v gumbnici. Vaš nepoznani oboževalec – Samo.



Slika 1: Film *Vesna*

Prav dobro bi bilo, da bi ga pri urah glasbene vzgoje prebrali in potem poslušali njegovo filmsko verzijo. Kaj lahko opazimo? Zagotovo je dobro biti najprej pozoren na to, da imamo na eni strani glasbo, na drugi pa besedilo. Ali ima glasba ob besedilu kakšen smisel?

Kaj lahko za začetek povemo o pismu? Poskusimo odgovoriti na nekaj preprostih vprašanj:

- a) Je pismo iskreno?
- b) Ali Samo res igra violino?
- c) Je pismo ljubezensko?
- č) Je pismo romantično? – zakaj?
- d) Kako je mogoče, da »Vesna« v filmu sliši Samov glas, če ga ne pozna?

Zagotovo bomo ugotovili, da pismo ni iskreno, še manj pa ljubezensko. Ljubeznivi Samo prav gotovo ne igra violine v svojem letalu nad oblaki, romantičnost pa je samo zavajajoča. Vesna sliši Samov glas zato, ker gledamo film – film pa ni posnetek realnosti.

Kaj pa lahko povemo o glasbi? Poskusimo odgovoriti:

- a) Zakaj se je skladatelj odločil, da igra melodijo violina?
- b) Ali glasba kakor koli »sodeluje« z besedilom?
- c) Je ta glasbeni odlomek lahko samostojna kompozicija?
- č) Zakaj se je skladatelj odločil za tako »sladkobno« glasbeno razmišljanje?

Bojan Adamič se je zagotovo odločil za violino, ker je omenjena v pismu. Dialog med besedilom in glasbenimi frazami je očiten, saj se dopolnjujeta beseda in glasba – težko pa bi rekli, da imamo pred seboj samostojno glasbeno kompozicijo. Sladkobnost, ki prežema to glasbeno misel, pa je brez dvoma namenjena vzdusju, ki ga poskuša neiskreno pismo vzbuditi v Janji/Vesni. Ali lahko zato rečemo, da je vse skupaj iluzija, utvara, trik, prevara? Vsekakor.

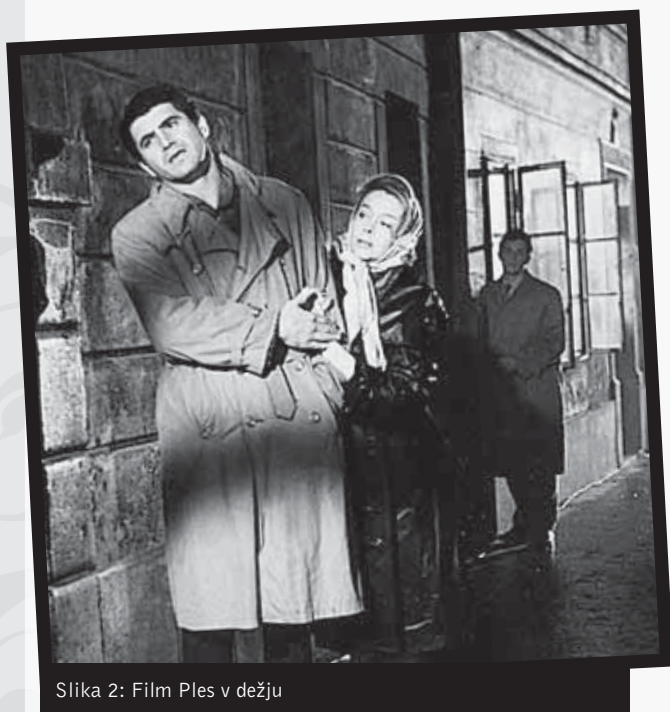
Vendar – kaj je tisto, kar nas prepriča pri Adamičevi partituri? So to melodije, ki se prepletajo, je to orkestracija, ki se »nasloni« na sliko? Ne. Zagotovo je pomembno *sožitje*, nekakšno *sobivanje glasbe*, filmske slike/podobe in besede. Vse skupaj nam daje prepotrebno utvaro dejanskega (filmskega) stanja Vesne/Janje, ki temu zamaknjeno prisluhne. Prav ta film je imel izreden vpliv na tedanjo (in morda ga ima še na sedanjo) mladino. Zakaj? Film, pa tudi druge oblike umetnosti, usmerja posameznika in posameznico ter jima razkazuje njuno vlogo v družbi in njuno socialno vrednost – ter ne nazadnje njun položaj. Posameznik in posameznica na temelju svojih potreb prevzameta iz filma vedno tisto, kar ocenita, da je pomembno zanj, za njuno vlogo v družbi in življenju. Psihološko gledano, posameznik in posameznica v film nenehno projicirata sebe in

tako prevzemata različne fiktivne statuse in vloge. Po mnenju tedanjega časa (v mislih imamo čas povojnega »ozaveščanja« z modernimi idejami, torej čas in prostor nastanka prav tega filma) film ni le del oblike zabave, temveč del razumevanja in prepoznavanja sveta ter videnja svoje vloge v njem. Vsekakor bi veljalo posebej govoriti o propagandnem in izobraževalnem filmu, vendar to ni namen tega prispevka. Številni sociologi so bili od nekdaj okupirani s težavo, kako film *učinkuje* na otroke in mladoletnike, na njihovo delinkventnost, emocije in druga socialna vprašanja vzgoje in medosebnih odnosov ter rasnih nestrpnosti, ideologij in spolnih navad (Adolf Adler, Silvia Payne, Louis Leon Thurstone, Siegfried Kracauer). Posebno sociološko vprašanje filma je zato tudi *ljubezen*.

Veliko stvari povezujemo z ljubeznijo do človeka, narave, življenja ... Tudi filmska glasba je pripomogla k tem idejam precej nesmrtnih zapletov, napevov, zvokov, intimnih harmonij in drugih sozvočij. Skoraj ni filma, v katerem ne bi srečali takšne ali drugačne oblike ljubezni. Ljubezen ima tisoč obrazov in tisoč oblik, neskončno načinov izpovedi in neskončno možnosti, da se izrazi. Ljubezen je kot zajčje poti, te pa so spomladi dobro vidne, toda zamotane, pravi filozof Ksenofan. Tako zamotane, da na koncu zasledovanja ne vemo več, ali zasledujemo zajca ali že kar sebe. Seveda hočemo razumeti filmsko glasbo in filmsko podobo kot nekaj, kar se dogodi navidezno zunaj subjekta, torej v njegovem *opazovalnem in slušnem* polju, kakor hočemo razumeti film (le) v pomenu filmske podobe. Tisto *notri* pa je kakor nevidno, nevidljivo, skrito očem, vendar *slišno*, torej najbolj subtilno. In *sled*, ki jo pušča zunanji svet v notranjem in jo notranji manifestira v zunanjem, je temeljna magija filmske umetnosti. Je njegov *habitus*, njegov *ego*. Kakor ljubezen, ki spaja. A težava pri ljubezni je vedno v tem, da jo je treba izgovoriti. Treba jo je pripovedovati – tako ali drugače. K temu prištevamo tudi glasbo Bojana Adamiča – prav iz tega filma.

Šestdeseta

To obdobje je Adamič začel nekoliko lirično. Prvi takšen film je bil *Košček modrega neba* (1961, Svetomir Janič), kakor bi se pripravljaj na veliki zamah, ki je nastal še isto leto s filmom *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Sledijo filmske partiture za celovečerce *Peščeni grad* (1962, Boštjan Hladnik), *Operacija Ticijan* (1963, Radoš Novaković), izredno artprovokativni *Erotikon* (1963, Boštjan Hladnik), v odgovor pa *Samorastniki* (1963, Igor Pretnar), tem sledita družbena drama *Lažnivka* (1965, Igor Pretnar) in vojna drama *Sretni umiru dvaput* (1966, Gojko Šipovac). Z mladinsko tematiko tedanjega časa se je Adamič srečal dve leti kasneje, ko je naredil nadvse simpatično partituro za *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale), leto za tem pa še glasbo za film *Most* (1969, Hajrudin Krvavac).



Slika 2: Film Ples v dežju

Partitura za film *Ples v dežju* (1961, režija Boštjan Hladnik)

V času nastajanja tega filma je ameriški prevladi na trgu konkurirala le nemška filmska industrija. Njen najbolj prepoznaven prispevek so bili temni, celo halucinatorni svetovi nemškega ekspresionizma, ki so povečali moč antirealizma, na platno pa so postavili notranje konflikte in duhovna stanja posameznika ter močno vplivali na poznejše grozljivke, psihodrame in kriminalke, skratka – na temni žanr. Prav iz tega vzdušja je pozneje črpal film *noir*. Vsekakor je treba (in morda prav pri filmu) vedno sočasno opazovati in upoštevati tehnologijo in njene družbene učinke, nato tehnologijo in njeno vsebino, potem tehnologijo in njenega uporabnika ter končno tehnologijo in vse njene znane in neznane omejitve. Tako pridemo do vloga v funkcijo, ki jo ima (in jo je imel) film v vsakem trenutku in na vsakem kraju.

Pri glasbeni vzgoji je smiselno poslušati odlomek partiture iz tega filma, ki ima naslov *Blues hrepenjenja*. Gre za samo enajst strani dolgo partituro, ki jo je Adamič izluščil iz filma in je bila večkrat predstavljena kot samostojna kompozicija. Morda res ne gre za *blues* v njegovem temeljnem pomenu, vendar je njegova otožnost dejansko tista, ki Adamiča vodi skozi skoraj štiriminutno kompozicije. Jasna, valujoča melodija se kakor iluzija vrti vedno okoli iste točke, kakor bi hotela povzročiti hipnotičnost plesnega trenutka Maruše (Duša Počkaj), se konča tam, kjer je začela – v vedno vrtečem se krogu želja, upanja in hrepenjenja. Sicer pa je dobro, da ob tem poslušanju otroke seznanimo tudi s tem, kaj je *blues*.

Blues je glasbena zvrst, ki ima svoje korenine v zgodovini daljnega ameriškega juga, v pesmih temnopoltih sužnjev. Prve blues skladbe so bile pete ob spremljavi kitare, njegove značilne

harmonske postope (tonika – subdominanta – dominanta – tonika) pa je pozneje prevzel rock'n'roll in s tem tudi belopolto občinstvo ter izvajalci. Danes blues izvajajo glasbeniki po vsem svetu. Adamičev *Blues hrepenjenja* se vrti v iskanju svojega melodičnega izhoda, svojo brezizhodnost pa poudarja prav v ideji, da je *hrepenenje* potrebno za to, da uresničimo želje. In Maruša odpleše svoj *blues*, kakor bi bil valček. Morda je bila to največja Adamičeva glasbena vloga v slovenskem filmu. Kontinuiteta zvočnih elementov te (filmske) sekvence se namreč preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv in podkovan. A vendar gre v povedanem tudi za poseben paradoks: ali ne bi mogli gledati in poslušati filma tudi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bil film zato nesmiselno prikazovanje sličic, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti: brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo kljub temu postali pozorni na nekatere posebnosti. Torej gre za moč stvaritelja umetnine, tistega, ki nagovarja z nebesednimi prvinami, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalen skupni kulturni kod med avtorjem in opazovalcem. Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, v katerem je prostorskost izrazito navidezna, suspendirani zvok, glas, glasba pa fantazma, ki pomaga pri subjektovi želji, da preživi filmski dogodek. Film *Ples v dežju* je brez dvoma velik film, poročevalec časa svojega nastanka in hkrati njegov pomnik.

Partitura za film *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale)

Adamičeva partitura za ta film zagotovo ni »otročka«, »kekčevska« ali »mladinska«. Ne, prav s to glasbo se Adamič postavi na položaj filmskega sooblikovalca, pri čemer je zvok njegova govorica. Ujame idejo zgodbe in jo spremeni v glasbeno metaforo – v spretnega Kekca, nesrečnega Brinčlja, boječega Rožleta, divjega Bedanca. Adamič ne pozabi, da je glasba umetnost časa in da se glasbena pripoved zgodi v filmskem prostoru prav tako realno, kot se filmski junaki premikajo po časovni premici filmske pripovedi atenskega javnega prevoza, prek *metafor* prostorov in krajev in skozi nje. Filmska glasba se jim pridruži na tem potovanju in, kaj je lepšega, odkriva najrazličnejše oblike ljubezni. Projicira jih v temo kinodvorane in nagovarja občinstvo. Mojster Adamič se je prav »popevkarsko« posvetil naslovni pesmi, torej *Kekčevi pesmi* (na besedilo Frana Milčinskega), a se melodija »dobra volja je najbolja« iskrivo poigrava tudi v drugih filmskih delih, do največjega izraza pa pride seveda prav tedaj, ko jo poje Kekec.

Partitura začetka filma predstavlja inštrumentalni uvod, kakor bi šlo za uverturo v gledališkem smislu. Sicer se ta veselost glasbe takoj preplete s streli iz puške (Bedanec je na lovu), kar pa še toliko bolj poudari Adamičevo neotroško pojmovanje filmske glasbe tega Kekca. Celotna partitura je vsekakor hvalnica naravi in vprašanju sožitja s človekom. Ker pa je tega v pravem



Slika 3: Film Kekčeve ukane

pomeni sposoben le Kekec, je tako večkrat osrednji motiv njegova pesem, njegova *metafora* pravega življenja, ki se lahko izrazi v soigri Adamičeve partiture in filmske podobe.

Poslušajmo pesem »Dobra volja je najbolja«. Prvotno uglasbitev je naredil sicer Marjan Kozina (za film *Kekec*, leta 1951), vendar je pod novo melodijo Bojana Adamiča postala prav tako sinonim Kekčevih navodil. Besedilo pravi takole:

*Kaj mi poje ptičica, ptičica sinička,
dobra volja je najbolja, to si piši za uho,
mile jere, kisle cmere, z nami vštric ne pojdejo.*

*Kaj odmeva mi korak, ko po stezi stopa,
dobra volja je najbolja, bodi dan na dan vesel,
smej se, vriskaj, pesmi piskaj, pa lahko boš srečo ujel.*

*Kaj mi potok žubori, ko po kamnih skače,
dobra volja je najbolja, na vsej širni zemlji tej,
lica rdeča, smeh in sreča to zaklad je, hej, juhej!*

Adamič nam ponudi svojo skladbo v smislu (u)glasbene pesmi, pripovedi o tem, kako razmišlja Kekec in kaj je tisto, kar nam svetuje. Otroci znajo izredno hitro izluščiti idejo pesmi, ki temelji tako rekoč na sicer izmišljenemu junaku, vendar poudarja veselost, iznajdljivost, poštenost in pravičnost. Gre torej za pripoved. Pripovedovanje pa je tisto, ki je ustvarilo človeštvo, pravi Pierre Janet, in ni ga junaka, ki bi to lahko zanimal. In to je *metafora*. V sodobnih Atenah imenujejo javna prevozna

sredstva *metaphorai*. Tam se ljudje srečujejo, se dotikajo drug drugega, si gledajo v oči in so, če to hočejo ali ne, v stiku, v razmerju. In ko gredo na delo, v mesto ali domov se spet družijo v *metaforah*, prečkajo življenje drugih ljudi in se morda celo (za)ljubijo. Tako imajo strukture prevoza funkcijo prostorskih sintaks – seveda z vso paleto kodov, urejenih načinov ravnanja in nadzorovanja. A vendar so. So *metafore*, so intimne zgodbe srečevanj, potovanj, so ljudje.

Prepojmo z otroki to skladbo (Adamičevo) in ono iz prvega filma (Kozinovo), pogledjmo oba filma v celoti, dobro se naučimo besedilo pesmi in ga poskušajmo interpretirati.

Predvsem pa vprašajmo ob tem otroke:

1. Kaj je pri »dobri volji« takšnega, da nam lahko vedno pomaga?
2. Zakaj je Kekec uspešen?
3. Slišimo ptičico, odmeva korak, žubori potok. Ali je lahko v naravi še kaj, kar sporoča Kekcu, da je njegova dobra volja tako zaželena?
4. Dodajte še kakšno kitico o tem, kaj lahko sliši Kekec na svojih poteh.
5. Kakšna je razlika med uglasbitvama?

Sedemdeseta

Bojan Adamič je začel to desetletje s partituro za kultni film *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik), nadaljeval pa z glasbo za legendarno dramo *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Krvac). Sledil je jugoslovanski mladinski film z naslovom *Vuk samotnjak/Volk samotar* (1972, Obrad), v katerem se Adamičeva glasba pojavlja kot spretna interpretka odnosa med dečkom in volkom – prav kot obrnjena glasbena zgodba *Peter in volk*, ki jo je leta 1936 napisal Sergej Prokofjev. Temu je sledila popularna filmska partitura za nadaljevalko *Kapelski kresovi* (1974–1976), potem in vmes pa glasba za film *Dekliški most* (1976, Miomir Stamenković) in skoraj večno citirana partitura za film *Idealist* (1976, Igor Pretnar). Za konec tega obdobja pa je Adamič napisal še partituro za trpkovo vojno dramo *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović).

Partitura za film *Idealist* (1976, Igor Pretnar)

Pravijo, da je *merilo pravega* v glasbi pravzaprav v njenem učinku ugodja. Toda to je nevzdržno mnenje, pravi Platon. Vse to poudarjamo z razlogom, saj se zavedamo, da lahko (in morda je prav to pomembno) Adamičevo filmsko glasbo poslušamo tudi ločeno od filmskih podob ter se zagledamo v njeno kompozicijsko strukturo in glasbeno idejo kot analitiki, ki opazujemo zvok z očmi dogodka čiste glasbe. Glasbe kot umetnosti, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj drugače nima pomena. Zato se v prejšnji misli naslanjamo na Platona in ga sprašujemo po nekaterih odgovorih – in prav ti so zelo zani-



Slika 4: Film Idealist

mivi. Recimo: vzgoja, ki jo daje glasba, je zelo pomembna – pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočnejše prevzameta in človeka naučita plemenitega vedenja –, tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen, trdi med drugim Platon.

Adamičeva filmska glasba je ločena od filma in hkrati njegova zaveznica. Njen pomen je v tem, da daje filmu dodaten ritem in interpretacijo v tistih delih, v katerih morda zmanjka besed ali pa so te popolnoma nepotrebne. Poslušajmo natančno sam začetek filma, naslovno pesem – je temna, preteča, usodna in izteče se v glasbo kočije, ki pelje v Zapolje. Besedilo pravi takole:

*Nekoč, v davnih časih,
zal fant je živel – z očmi kot studenec,
fant, rosno mlad, imel je roke,
z njimi svet bi objel,
in srce na dlani in v srcu zaklad.*

*In v svet je odšel
in si mislil tako: ta svet je ledina,
orač bom postal, s pogumom
in s krepko pošteno roko
bom brazdo zarezal in srečo sejal.*

Ni naključje, da je prvi partiturni nastavek za tem posvečen podobi ženske/dekle, ki posedla na zidu. Adamič ji nameni obratne tone kakor uvodnemu songu. Ta kontrapunktični, skoraj durovo-molov element, zaokroža to partituro tako rekoč v celoti. Trikotniško dogajanje med mladim učiteljem, žensko in oblastjo Adamič podčrtava z glasbenimi pripombami, včasih krajšimi, včasih daljšimi. Vendar vedno umestnimi. Filmska glasba *Idealista* postane s tem nekakšna zaveznica v svetu nevidnih sil, s katerimi je imel človek v svoji zgodovini vedno dobre odnose. Sprašujemo se lahko, zakaj bi se zdaj, v svetu norega kapitalističnega vrveža, to spremenilo. Pravzaprav ni razloga, da bi se – in se prav zaradi tega tudi ne bo. Še vedno je mogoče

namreč sanjati, upati, idealizirati. Vendar imajo tudi sanje dve plati – samo vedeti moramo, na kateri strani smo v kakšnem trenutku.

Poglejmo film in postavimo otrokom pri glasbeni vzgoji nekaj vprašanj.

Zagotovo jih moramo opozoriti na določene glasbene dele:

1. *Kako bi opisali glasbo, ki vpeljuje lik Martina Kačurja?*
2. *Ali imamo v filmu kakšno glasbeno temo, ki je izrazito »idealistična«?*
3. *Zakaj Adamičeva (uvodna) pesem o idealistu nenehno niha med molom in durom? Ali najdemo v besedilu to idejo svetlo-temne napovedi?*
4. *Poglejmo konec filma. Kaj lahko povemo o glasbi v zadnji, snežnozimski sekvenci?*



Slika 4: Film Idealist

Osemdeseta

Težko bi rekli, katero obdobje je bilo za Bojana Adamiča bolj izrazito, vsekakor pa se njegove filmske partiture s časom ogibajo popularnim tonom in postajajo zrelejše, močnejše in hkrati s tem tudi prepoznavnejše. To desetletje je začel z glasbo za televizijski film *Manj strašna noč* (1981, Andrej Stojan), sledila je glasba za film *Boj na požiralniku* (1982, Janez Drozg); obdobje pa je zanesljivo zaznamoval film *Butnskala* (1985, Franci Slak). Omeniti moramo še filmsko partituro za zgodovinsko dramo *Christophoros* (1985, Andrej Mlakar) – film, ki sloni na naravnih, življenjskih, političnih in ideoloških nasprotjih. V tem času je nastala tudi pomembna glasba za film *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik) ter njegova zadnja partitura za 23-minutni kratki dokumentarni film z naslovom *Neme podobne slovenskega filma* (1995, Damjan Kozole). Ta film je arhivsko-dokumentarno gradivo, ki se začne skorajda na točki nič – torej tam, kjer je zibelka slovenske kinematografije: v Ljutomermu davnega leta 1905 – in je nekakšen *hommage* ob 90-letnici nastanka teh prvih podob, sicer pa gre za preglednik ključnih

filmskih fragmentov iz obdobja slovenskega nemega filma vse do leta 1938.

Partitura za film *Butnskala* (1985, Franci Slak)

Gre brez dvoma za izjemno devetdesetminutno parodijo in satiro na prepoznavne družbenopolitične trenutke tedanjega (in sedanjega) časa, da lahko temu filmu in izredno domiselni partituri pripišemo kar »vsečasnost« in odlično komedijantstvo. Adamič je bil mojster humorne glasbene plati, kar je pravzaprav izredno redko. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, da bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel, kakor prav v tem filmu. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi – Adamič jih doseže vedno kot nekakšen glasbeni antielement sliki. Ukvarja se predvsem s stilnimi drugačnostmi (komentarji), kar pomeni, da dramatičnost zamenja za lahkotnost, ironijo za pompoznosti in tragiko s komičnostjo. Vendar je šel še nekoliko dlje – v glasbeni jezik je ujel tudi enigmatičnost in grotesknost filmskih likov, ki se gibljejo (živijo, delujejo) v popolnoma »drugem« svetu, kakor bi pričakovali. Filmska glasba tako ne more biti interpretka dogajanja (čeprav bi lahko rekli, da je mestoma prav to), temveč mora vsebovati druge elemente, ki jih ne izpolnjuje slika – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali komentar poanti, ki je bila izrečena kot na primer *namig*. Prav to je v filmu *Butnskala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno »montypythonsko« držo, zmedeno dinamiko in skrajno absurdnimi kombinacijami komentarjev filmske stekline s solo glasbenimi vložki se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem.



Slika 4: Film *Butnskala*

Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali le manever tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa lepo pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej. Adamič ponudi glasbene teme »Eminence«, »Profesorja«, »Kralja«, pa tudi določenim dejanjem, kot so vhod v tajne prostore, odhodi na

sestanke, pa v »sprejemnico«; potem to, čemur rečejo v filmu »v kraju samem«, razkol med resničnim in sanjskim svetom. Prav tako je »Valentinčič« lik, ki se Adamičevi partituri poda kot dodatna nota, s katero razpolaga tudi »Fanči« – glasbena melodrama se vedno izpoje v »duševni terapiji« zvočnega in glasbenega učinka, »levjega« skoka na glavo – seveda v skalo. Pridušeni zvok trobente pa resnično zalepi skupaj celotno ironijo.

#Viri in literatura

1. Brenk, F. (1960). *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
2. Goulding, D. J. (2002). *Liberated cinema: The Yugoslav experience 1945–2001*. Indiana University Press, Bloomington.
3. <http://www.bojan-adamic.si> (januar 2013).
4. <http://www.film-center.si/index.php> (januar 2013).
5. <http://www.imdb.com> (januar 2013).
6. Nikodijević, M. (1995). *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*. Jugoslovenska kinoteka, Beograd.
7. Ranković, M. (1976). *Trideset godina jugoslovenskog dugometražnog igranog filma*. Beograd.
8. Šimenc, S. (1996). *Panorama slovenskega filma: ob 100-letnici prve filmske predstave na Slovenskem*. DZS, Ljubljana.
9. Štefančič, M., jr. (2005). *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Umco, Ljubljana.
10. Volk, P. (1986). *Istorija jugoslovenskog filma*. Institut za film – Partizanska knjiga, Beograd.
11. Vrdlovec, Z. (2010). *Zgodovina slovenskega filma*. Didakta, Radovljica.