

G.P.F.

ali Glasba
Partizanskih
Filmov

Mitja Reichenberg

BALADA O TROBENTI IN OBLAKU

Zelo težko bi rekli, kateri film je partizanski film vseh filmov – Tisti, v katerem so zajete vse naslednje izpeljanke partizanskega filma, Tisti, ki postavlja pravila igre, temeljni zadetek in vse, kar je potrebno za žanr. Mnogo se jih je postavilo na vidna mesta v filmsko zgodovino. Seveda je partizanski film dejansko tudi vojni film in hkrati nekakšen jurišni spektakel. Glasba pa mu zvesto podpira vse štiri vogale, saj sooblikuje njegovo poslanstvo – od heroičnosti do komorne drame malega človeka. Partizanskemu filmu so vedno očitali dokumentarističnost. Zgodovinarji so dobivali slepe pege od samega prikazovanja nepravilnosti, filmarji pa so neskončno uživali v preigravanju večjih in manjših usod na partizansko vojno temo. Sicer pa – zakaj bi moral film sploh biti dokument? Film je umetniška vizija pripovedi nekega trenutka, nekega dogodka, slikovna in glasbena izpoved. In nič drugega.

Prva kapa domoljubnih partizanskih filmov je v slovenski kinematografiji padla z umetnino, ki je tudi prvi slovenski celovečerni zvočni film. Gre za znameniti film *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic; glasba Marjan Kozina). In na tiste prve besede (*»Stane, lej jo, našo grapo!«*) moramo vedno pomisliti kot na genezo zvočnega zapisa izpred več kot šestdesetih let. Glasba mojstra Kozine pa je bila tako ali tako paradna simfonija vstajenja, boja in ljubezni do zemlje, po kateri hodimo. Ves film je je poln. Kozina je bil skladatelj velikega zamaha, rad je imel velik orkester in rad je imel silovite zvočne barve. To je bilo dobro. Prav zaradi njega je ta film sposoben korakati med dvema skrajnostma, med patetiko in presunljivo dramo. In nikoli ne pade čez rob. Glavna tema filmske glasbe je postala rdeča nit radijskih oddaj, njena jasnost in motivična logičnost pa sta se povzpeli do tja, kjer lahko govorimo o glasbeni identifikaciji tako s filmom kot s samo vsebino in obliko. Tistih nekaj drobnih, stranskih glasbenih tem, ki jih Kozina razprši po filmu, deluje bolj kot predpriprava na vedno znova prisotno in lirično-herojsko osnovno temo. Ni čudno, da je film odličen.

Če potujemo v filmski zgodovini naprej, srečamo film *Trenutki odločitve* (1955, František Čap; glasba Bojan Adamič). Gre za film o enem samem partizanu, ranjenem partizanu. Mojster Adamič se je poglobil v glasbo, s katero ne le slika, temveč izpeljuje misli, odločitve, koketira z mislimi in vodi filmsko-glasbene notranje dialoge. Glasba je v tem filmu kot subjekt znanosti, ki se pojavlja z Descartesom, in je s svojim nastopom hkrati izvržen iz znanstvenega (glasbenega) diskurza. Kako je to mogoče? Ker še danes mnogi akademiki prav Adamiču ne priznavajo njegovih izvenkoncertnih kvalitet, saj je zanje film še danes le industrija zabave in ne umetniško polje ali diskurz intelekta. Tako se nam filmska glasba (in v to nas hočejo mnogi prepričati) še danes kaže kot zgodovina (filmske) glasbe, a brez subjekta. Kot nekakšen popolnoma brezosebni diskurz, kot bi Adamič nikdar ne napisal partiture za ta film, kot bi ne napisal fenomenalne dodekafonske glasbe za Hladnikov *Ples v dežju*

(1961), kot bi ne bilo moči filmske glasbene govorice tudi na strani partizanske umetniške gverile.

Naslednji partizanski vojni film, globoko zapisan v slovensko zgodovino, je film *Dolina miru* (1956, France Štiglic; glasba Marjan Kozina), ki je bil deležen celo nominacije za oskarja (John Kitzmiller kot ameriški pilot pa je bil prvi temnopolti igralec, ki je prejel nagrado za najboljšega igralca v Cannesu). Skladatelj Kozina je ponovno pokazal, kako odlično obvlada glasbeni jezik, kako zna pripovedovati z orkestrom in kako zna sooblikovati filmsko pripoved. Partitura je razdeljena tako rekoč na glasbene sekvence, ki prepustijo sliki popolno nadvlado, v nekem trenutku pa prevzamejo prvo, vodilno mesto in popeljejo gledalca v emocionalno izredno karizmatične tone. Glasbena ontologija te partiture je popolnoma jasna – giblje se na ravni zakona. Hkrati ustvarja distanco metagovorice (nevidnega Drugega v obliki nevidnega orkestra) in kaže na razcep med besedo in dejanjem – medtem pa poudarja notranje refleksije filma kot slikovnega dogodka *par excellence*. Ne moremo mimo dejstva, da so tedaj pisali glasbo za filme resnični skladatelji, danes pa jo pišejo tisti, ki imajo pet minut časa in v računalniku glasbeno kartico z dobrim programom. Kozinova partitura v tem filmu šteje za klasični prototip filmskega (glasbenega) označevalca, pa ne govorimo o idealiziranem označevalcu (ali označevalcu idealizma), temveč o čisto samostojnem elementu, ki *postane* označevalec, prevzame funkcijo nevidnega pripovedovalca in izvede filmsko magijo. Tisti Lacanovski obrat, kjer se logika zbega [*déconcerte*] zavoljo razdružitve slike in tona, ko izbruhne iz imaginarnega k simbolnemu, pelje do brezna [*béance*] vprašanje samega filma: je filmska, partizanova smrt resnična ali je (ponovno) samo fikcija? Toda paradoks ni tam, kjer se logika zbega, temveč v zrenju filmske umetnosti – in v poslušanju le-te. Logično.

Film *Dobri stari pianino* (1959, France Kosmač; glasba Marijan Lipovšek) prinese predvsem novega filmskega skladatelja. Kot že omenjeno, so nekoč vsi filmski skladatelji prihajali iz vrst stroke, torej glasbene kompozicije, in se



TRENUTKI ODLOČITVE

nato usmerjali v filmski glasbeni jezik. Marijan Lipovšek je bil pianist in skladatelj in mu je bila zaupana naloga filmske partiture prav zaradi glasbeno-pianističnih sposobnosti. In napisal je več kot odlično glasbo, ki stopa v tem filmu tako rekoč na mesto *resnice*, tiste resnice, ki bo postala instrument/klavir/bomba. In v zrak bo letela cerkev, v kateri se glasba tako visoko ceni. To zgodbo tako rekoč prvoosebno pripoveduje pianino. In Lipovšek z njim. Pravzaprav pa je edini način, da pridemo do resnice ta, da se povsem prepustimo parcialni zmoti. Šele tedaj namreč ta zmota konstituira mesto resnice. Kot zvok pianina, ki postane nevidna bomba. Kdor pa se noče prepustiti temu skladateljevemu povabilu v smrt pianina, se noče prepustiti parcialni zmoti – in kdor vztraja pri izhodiščni abstraktni poziciji in ohranja do vsake partikularne pozicije osebno skepso, miselno distanco, ta ne pride do roba resnice, ki jo nosi v sebi vsak ton Lipovškovega (filmskega) pianina. Kdor ne stopi v svet te subtilne glasbeno-filmske govorice, se pač ne dotakne modrosti, ohranja le distanco in ostaja na koncu praznih rok in ušes.

Leto pozneje pridemo v *Akciji* (1960, Jane Kavčič; glasba Alojz Srebotnjak) do novega filmskega komponista, do resničnega mojstra filmske kompozicije, bogate orkestracije in globoke glasbene misli, do akademika velikega duha in formata, ki zna pomisliti in prisluhniti filmu tako, kakor

zahteva stroka. Žal je potrebno to znova in znova poudarjati, saj drugače ne bi nikoli zlezlo v ušesa današnjih ustvarjalcev. Film se sicer (de facto) dogaja v kolesarnici, iz katere se poskušajo partizani prebiti – najprej iz kolesarnice, nato iz mesta. Srebotnjakova partitura je mnogokrat ujeta skupaj z njimi. Pripoveduje, napoveduje, odloča in komentira. Pa tudi izvaja in uhaja iz okvirja filmske podobe. Kot grški pozitivizem, kot želja po entiteti in identiteti. Filmska glasba se v »akciji« pokaže kot partnerica, celo kot Gospodarica položaja. Srebotnjak je večkrat tako minimalističen, da se na koncu vprašamo, koliko je sploh bilo dejansko glasbe. Skoraj vsak misli, da veliko manj, kakor v resnici. Skladatelj se s partituro obrne na film tako, kakor bi šlo za tiho spoznanje ne-možnosti. Do danes ni bilo koncipiranega spoznanja, ki bi ne slonelo na fantazmah. Na fantazmah o svobodi, o pravičnosti, o enakosti, o dobroti ...

Če v *X-25 javlja* (1960, František Čap; glasba Bojan Adamič) ni slišati kaj posebnega, pa je istega leta nastali *Deveti krog* (1960, France Štiglic; glasba Branimir Sakač) glasbeno opremljen z nemškimi koračnicami, s sirenam in s splošno, skoraj stereotipno vojaško zvočno eskadrilo, in končno je tu še film *Balada o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic; glasba Alojz Srebotnjak), v katerem lahko dejansko razberemo skladateljevo odlično naravnano ekspresionistično glasbeno dramaturgijo dvanajstih ranjenih



DOBRI STARI PIANINO

partizanov. Ekspresionistično v tistem svežem pomenu besede, čeprav je film prej mračen kot razigran, sploh če glasu trobente iz naslova niti ne omenjamo. Logično, da se Srebotnjakova partitura nadaljuje v filmu *Tistega lepega dne* (1962, France Štiglic), nekakšni anti-partizanski epopeji o iskanju nove mame, o morju Adrijanskem in medmetu »moj Jezus«. A Srebotnjak zmore tudi to. Res odlično.

Zaokroženost teh prvih šestnajstih let (1948-1964) tvori eden lepših partizanskih filmov z naslovom *Ne joči, Peter* (1964, France Štiglic; glasba Alojz Srebotnjak). Čeprav to ni samo film o partizanih, je vendar tudi film o partizanih. In o otrocih, kar pa je Srebotnjakovi partituri še najbolj blizu. Skladatelj se sprehaja celo po komičnih intermezzi in nam ponuja vedno nove glasbene izhode. Filmska glasba postaja nekakšna soborka za pravice otrok, še posebej Petra, ki je »tud' not padu«. Srebotnjak nas poskuša z glasbo večkrat prepričati, da je Zlo tam zunaj (apostrofiranje ideje, da je »resnica tam zunaj«), da je Zlo onkraj vsega, kar nam film prikazuje. Drobne glasbene humorne točke se zoperstavljajo temu Zlu, saj ponavadi pravimo, da je Zlo negacija tistega, kar je navzoče in potrjeno, da je umor in smrt, da nasprotuje življenju. A morali bi reči, da je Zlo v bistvu utajitev. Zlo ne prizadene tistega, ki potrjuje samega sebe, temveč vselej tisto, kar je v šibkosti Enega odmaknjeno in anonimno. Se je Srebotnjak tega zavedal? Iz glasbe gre razbrati, da ji je namenil hkrati nevednost (in jo tako zaščitil pred patetiko) in odločnost (ter jo tako zaščitil pred infantilnostjo). Etika resnice, in s tem tudi glasbene resnice, se torej v celoti nahaja v nekakšni zadržanosti do njenih/svojih zmožnosti. Pomembno je, da gre za kombinirani učinek nedoločljivega, nerazložljivega in generičnega ali še: dogodka, subjekta in resnice, gre za omejitev svoje poti, v kateri prizna tisto neimenljivo (neizrekljivo – tisto, kar je onkraj besed in zvoka), ki se dotika sveta onkraj Zla. Srebotnjak se tako podpiše pod svojo partituro z nasmehom in upanjem. Pa še Peter ne zajoče.

Še ena klasika ne sme uiti temu zapisu. To je film *Peta zaseda* (1968, France Kosmač; glasba Radovan Gobec). Film omenjamo predvsem zaradi skladatelja Radovana Gobca, ki je (bil) eden od pomembnih komponistov izven filmskega sveta. Toda ta film mu je vendar dobro uspel. Partitura sicer nima velikih formatov, kakor jih imajo filmske glasbene teme Kozine in Srebotnjaka ali pa Lesjaka, Lipovška, Vodopivca in Adamiča, vendar zna prisluhniti sliki. Pravi partizanski vestern, razpet med vprašanji, kdo je izdajalec in/ali kdo je morilec, ki se glasbeno sicer ne vzpne do višav, a stoji trdno na dobrih glasbeno-kompozicijskih temeljih.

Za konec sta tu še dva velika partizanska filma ne-slovenske produkcije. Gre seveda za jugoslovansko/ameriško/italijansko/zahodnonemško produkcijo. Najprej mislimo na film *Bitka na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić; glasba Bernard Herrmann in Vladimir Kraus-Rajterić), drugi

pa je vsekakor *Sutjeska* (1973, Stipe Delić; glasba Mikis Theodorakis). Oba skladatelja (Herrmann in Theodorakis) sta izredna filmska glasbena ustvarjalca, zanimivo pa je, da se je ob teh projektih zbrala svetovnega filmska smetana. Herrmann, osebni skladatelj Alfreda Hitchcocka, je prispeval levji delež simfonije bitke, Theodorakis pa najsubtilnejše glasbeno-filmske prizore. Sicer pa se partizanski film tako ali tako ponaša vedno z nekakšno glasbeno fantazmo samega sebe. Je kot hipnotičen pastir, ki poskuša pripeljati svoje vernike preko vode do svobode in to tam, kjer je sploh ni (aluzija na Neretvo in Sutjesko je zgolj naključna). Film je v bistvu vedno prezentacija nekakšne fantazme, še posebej vojni film. Njegova glasbena plat izpopolnjuje filmsko reprezentacijo do te mere, da ji verjamemo in zaupamo. Dozdeva se, kakor da bi bilo potrebno sam film motriti v kontekstu sedanjih (novih) tehnik reprodukcije (slike in zvoka), saj le-te omogočajo še bolj množičen doseg. Samo pomislimo na film *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998, Steven Spielberg; glasba seveda John Williams). Nove tehnologije in njihove zmožnosti bi nas lahko zanimale le v tej meri, kolikor bi resnično prispevale k filmski reprezentaciji *par excellence*. A v to gre dvomiti, saj ne obstaja kontinuirana filmska šola za tiste, ki bi želeli biti filmsko izobraženi gledalci ali filmski kritiki z razširjenim pogledom na sedmo umetnost.

Teza, ki je nastala (v glavah mnogih) na podlagi učinka filmske mašinerije, obenem zamegljuje problem filma kot umetniškega medija, še posebej filmske glasbe. Njena predpostavka namreč je, da film sam (ker pač sodi v red reprezentacije) nima dostopa do *realnega*. To sicer drži, a le na strogo vzeti deklarativni ravni. Namreč – kaj pa je to *realno*? Morda je najbolj klasični kod realnega postavil (izumil?) že D. W. Griffith, saj je postavil temelje kadriranja in montaže (če damo nekoliko na stran brata Lumière z njunimi *close-up* in velikimi plani), to pa je korak, kjer gledalec prične verjeti v fikcijo, kjer mu postane filmska magija *nov svet realnega*. Vojni film (film o vojni, partizanski film ...) se dotika tega sveta preko glasbe prav na svoj način – preko teorije glasbenega in zvočnega gibanja, usode, smrti. Ali kot je rekel Bonitzer: uspeh filma je od njegovih začetkov povezan s tem, da reproducira gibanje in življenje, ali bolje – narejen je za to.

