

let it be

ali novo branje
filmskih partitur
po 11. septembru



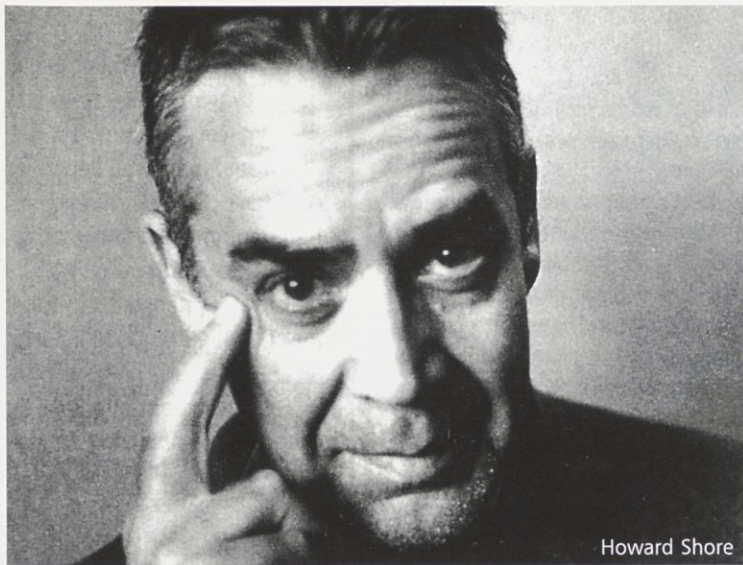
Gospodar prstanov

Današnji čas filmske glasbe se ujema s časom nastajanja mitologije. Prav gotovo lahko slednje razumemo kot prispevek k razmišljanju nastajanja nove zgodovine, kot so razumeli nastajanje Nove zaveze ali odkritje Novega sveta. In prav slednji je tisti, ki to novost kaže v glasbenih fragmentih filmske industrije. Nove, če želite – vendar se moramo najprej prepričati, ali je res nova. Stari Grki so poznali pandemonij. Prebivališče mnogih demonov. Njihova mitologija je dovoljevala množino. Tudi med ljudmi, tudi med duhovi. Krščanstvo je to enkrat za vselej odpravilo. Pandemonij so spremenili v Pekel. V prebivališče zavrženih duhov. Grki so verjeli, da se v družini duhov, demonov in bogov dogajajo enake spletke, finte, kolaži in triki kot med navadnimi smrtniki na zemlji. Da je svet bogov in duhov en sam. In prav je bilo tako. Film današnjega trenutka posega prav v to vprašanje; in če naglasimo naše izhodišče: filmska glasba ga tja vodi, drži in vzdržuje. Sedanje stanje je temu dokaz. Govorimo seveda o dveh precej velikih filmskih projektih: *Harryju Potterju* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001) ter seveda *Gospodarju prstanov* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001). Ker pa filmska glasba ni *orchestra*, temveč filmski zvok in hkrati zvok filma¹, jo moramo študirati ločeno. Pa vendar v povezavi z napovedanim. Filmom seveda.

Filmska glasba filma *Harry Potter* prihaja izpod peresa Johna Williamsa, filmskega komponista, ki je v svet gibljivih sličic zapisan z velikimi črkami. Kdo sploh je John Williams? Je nedosegljivo

inventiven komponist. Za začetek. Če bi na cesti ustavil povprečno razgledanega sprehajalca – sploh ni potrebno, da je velik filmoman – in ga poprosil, da ti našteje nekaj imen filmskih komponistov, bi bilo skoraj prvo (če že ne edino): John Williams. Pravilneje in s polnim imenom je seveda mišljen John Towner Williams, rojen na Long Islandu – New York, 8. februarja 1932. Glasbo je študiral na univerzi v Los Angelesu (Kalifornija), po nekaj kratkih službenih avanturah pa ga je leta 1956 odkrila filmska ekipa 20th Century Fox in postal je najmlajši pianist (imel je le 24 let) v njihovem studijskem orkestru. Kariero je pričel zelo delavno – sodeloval je mnogih TV-show programih (*Gilligan's Island*, *Lost in Space*, *Wagon Train*, *Land of the Giants* ...), pričel pa je tudi s komponiranjem glasbe za nizkoprorračunske filme (low budget movies)². Prvi veliki domet mu je uspel s filmom *The Valley of the Dolls* leta 1967. Film je nastal po drami Marka Robsona in je bil nominiran za oskarja v kategoriji izvirne avtorske glasbe. Od takrat so Williamsovi glasbi sledile samo še pohvale, nominacije tako za prestižnega oskarja kot tudi zlati globus, občudovanje marsikaterega glasbenika tako iz filmskega sveta, kot tudi iz sveta odrske in koncertne glasbe. Postal je eden najbolj iskanih komponistov Hollywooda, bil kar 31-krat nominiran za oskarja (najvišjo nagrado Akademije; prejel jo je petkrat) ter 14-krat za zlati globus (prejel ga je trikrat).

Po letu 70 se najdeta čudežni par Williams-Spielberg in postaneta tako rekoč nerazdružljiva ustvarjalca. Drug drugemu vlivata ideje, dopolnjujeta filme na prav magične načine in orjeta, po dolgem in počez, po hollywoodskih brazdah sodobne filmografije. Že njuni prvi projekti postanejo kultni primerki najboljših izdelkov kooperacije dveh tako velikih mojstrov, nato pa samo še poglobljata veščine.³ Prav gotovo seznam govori sam zase. Ali je sploh kateri film od naštetih, ki ga nismo z navdušenjem gledali?⁴ John Williams spada brez dvoma v sam vrh komponistov filmske glasbe, sicer pa je že kar nekaj let dirigent Boston Pops Orchestra (del Bostonske filharmonije, ki se ukvarja samo s snemanjem zabavne glasbe in filma) ter koncertira širom sveta. S svojo glasbo seveda – saj je je kar precej, pa še izredno kvalitetna je. *Harry Potter* ni prav v ničemer posebno drugačen. V partituri najdemo najprej Prologue, lahko bi rekli klasično uverturo Verdijevega tipa, kjer nam postreže s pregledom materiala, ki se ima zgoditi skozi ves film. Williamsova pravljčnost se izlušči iz samega aranžiranja, iz ksilofona, harfe in dolgih godalnih tonov. Zanimivo je nadaljevanje, celo nekakšno približevanje Gershwinu⁵, uporablja pa podobno tehniko orkestracije kot pri *Vesoljčku* (E.T., 1983). Novost in svežino, zaščitni znamki Williamsovih partitur, najdemo morda najmočneje izraženi v delu *The Great Hall of Banquet* in seveda *The Quidditch Match*. Vendar pogled v film skozi glasbo ni edina Williamsova vrlina.⁶ Dejansko dela glasbo nove mitologije, *Supermana*, *E.T.-ja*, *Potterja*.



Howard Shore

Brati to partituro skupaj z glasbo, ki je prejela najvišjo letošnjo nagrado, prestižnega in kapitalistično pozlačenega oskarja, pomeni brati dva svetova, ki pa kljub različnosti sodita v isti koš. Govorimo seveda o filmski partituri *Gospodarja prstanov*. Zanimiva je miselnost zanka, v katero se je zapletla glasba, narejena za ta film: filmsko glasbo (score) je naredil znameniti komponist Howard Shore, najboljši opevana pa je popevka, dobesedno pop-pevka Enya, ki je prispevala glas in pesem *May It Be* (izvedena le kot *end credits*) in manj razvpito *The Council of Elroy*. Začnimo pri komponistu.

Howard Shore se je rodil v Torontu (Kanada) leta 1946 in doštudiral filmsko glasbo na Barklee School of Music v Bostonu. Njegova glasbena kompozicija sloni na izjemnem poznavanju partitur Arnolda Schönberga, Igorja Stravinskega, Albana Berga in seveda Gustava Mahlerja. Kot komponist je začel delati pri nizkoprorračunskih projektih, prvi pravi prodor pa je doživel s filmi Davida Cronenberga.⁷ Izziv za večje partiture mu je nato dal režiser Martin Scorsese, s katerim je ustvaril film *Idiotska noč* (After Hours, 1986), režiser Jonathan Demme pa mu je dal priložnost v filmih *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991) in *Philadelphia* (1993). Ker pa zahteva filmska glasba zelo natančno partituro in dober glasbeni refleks,⁸ ga je poiskal tudi David Fincher. Pod njegovo režisersko roko je ustvaril glasbo v filmu *Sedem* (Seven, 1995) in *Igra* (The Game 1997). Analitično zanimiva je nato še njegova partitura za film *Dogma* (1999, Kevin Smith), saj izpiše filmske like kot Wagner svoje leitmotive. Filmsko glasbo v *Gospodarju prstanov* moramo brati skupaj s še eno partituro, ki pa je nastala in nastajala nekaj časa prej. Gre za film z naslovom *Planet opic* (Planet of the Apes, 2001; nova verzija iz produkcijske hiše 20th Century-Fox), ki bi jo lahko imenovali *dark music*. Avtor te partiture je Danny Elfman,⁹ komponist znamenite glasbe za risano serijo *The Simpsons*. Njegova glasba temelji na kompoziciji Bernarda Herrmanna. In zakaj, končno, to brati skupaj s partituro *Gospodarja prstanov*? Že vpogled v Elfmanov *Main Title* v *Planetu opic* in Shoreov del partiture *The Shadows of the Past* (iz *Gospodarja*) nam govori isto zgodbo. Zgodbo mračne preteklosti, ki jo (želi) film osvetliti. Filmsko industrijo očitno sedaj preplavlja moto: *from the dark to the light*, Shore pa je zadel žebliček natančno na glavo. V *tertium comparationis* lahko tako izluščimo tezo, da je filmska glasba tokrat v zmoti.¹⁰ Postavimo nasproti temu novo tezo: filmska glasba je zvok želje in tesnobe hkrati, ni element razrešitve imaginarija in zato ne more delovati v prid filmski zgodbi,¹¹ ki temelji na principih verbalnega in soslednega podajanja zgodbe *in futuro*; s tem trčimo sicer v paradoks, ki pa ga zlahka preskočimo s tem, da priznamo filmski glasbi njeno lastno kodno zanko,¹² lastno pulzacijo, ki deluje po njej lastnih principih in neverbalni kompoziciji samega zvoka. Tako Howard Shore zapiše del partiture, ki nosijo naslove *The Black Rider*, *A Knife in the Dark*, *A Journey in the Dark* in *Amon Hen*. Vsem je skupno sledeče: filmska glasba je narejena natančno tako in zato, da se jo sliši. Zapomni. Tako bobni iz črnine preteklosti v svetlo prihodnost, kar v tem trenutku svetu popolnoma ustreza. Amerika je

glasilka in nosilka luči za ves svet. *Bull shit*. Sam začetek partiture pa je v bistvu črna maša. Pod naslov *The Prophecy* zapiše Shore partituro, ki jo lahko razumemo le kot requiem za demone, ki (še) vladajo svetu. Ali gre to povezovati z dogodki 11. septembra? Direktno prav gotov ne, ob natančnem pogledu v glasbo pa že. Iz prej povedanega namreč: da je filmska glasba zvok želje in tesnobe hkrati. A v njej lastni pulzaciji. Tako je torej tudi v filmu izrabljena njena avtonomnost. Njen libido, njen gon. Njen erotizem, ki nikoli ne pokaže vsega. Morda za konec le še delček besedila, ki ga s svojim new age glasom dahne Enya v pesmi *May It Be*:

*May it be an evening star
Shines down upon You
May it be when darkness falls
Your heart will be true
You walk a lonely road ...*

Pa zapišimo še mi ob koncu: *let it be*.

Se nadaljuje

Opombe

- 1 V mislih imamo delo Michela Chiona *Glas v filmu* (La Voix au cinéma; Pariz 1982), kjer je problem filmske glasbe in njene kompozicije postavljen v ospredje. V opombo sprenevedanju tukajšnjih uličnih diletantov, ki preizkušajo naše potrpljenje in k sličicam filmske produkcije dodajajo nekakšne zvočne prototipe.
- 2 Med temi najdemo recimo filme, kot so *Daddy-O* (1959), *I Passed for White* (1960), *Because They're Young* (1960), *Stark Fear* (1961), *Flashing Spikes* (1962), *Diamond Head* (1962), *Gidget Goes to Rome* (1963), *Nightmare in Chicago* (1964), *The Killers* (1964), *None But the Brave* (1965), *The Rare Breed* (1966), *The Plainsman* (1966), *How to Steal a Million* (1966).
- 3 Med največjimi so nedvomno *Potres* (Earthquake, 1974), *Žrelo* (Jaws, 1975), *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977), *Superman* (1978), *Lov za izgubljenim zakladom* (Raiders of the lost Ark, 1981), *Vesoljček* (E.T., 1982), *Imperij sonca* (Empire of the Sun, 1987), *Kapitan Kljuka* (Hook, 1991), *Jurski park* (Jurassic Park, 1993), *Schindlerjev seznam* (Schindler's List, 1993), *Amistad* (1997) in seveda *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998).
- 4 Med drugimi neprežrtimi filmi pa naj omenimo še: *Sedem let v Tibetu* (Seven Years in Tibet, 1997), *Goodbye, Mr. Chips* (1969), *Story of a Woman* (1970), *Goslač na strehi* (Fiddler on the Roof, 1971), *Tom Sawyer* (1973), *Privatni detektiv* (The Long Goodbye, 1973), *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977) in njene serije (1982-84), pa serije *Superman II*, *III*, *IV* (1980-87), serije filmov *Indiana Jones* (1984-89), *Čarovnice iz Eastwicka* (The Witches of Eastwick, 1987), *Rojen četrtega julija* (Born on the Fourth of July, 1989), *Sam doma* (Home Alone I. in II., 1990-92), *JFK* (1991), *Nixon* (1995).
- 5 Sicer pa ima tudi takšen naslov: *Harry's Wondrous World*.
- 6 Prim. Breckett, David: *Interpreting Popular Music* (Cambridge University Press, New York and Cambridge 1995, str. 98 in dalje).
- 7 Mislimo predvsem na filme *The Brood* (1979), *Skenerji* (Scanners, 1980), *Videodrome* (1982), *Muha* (The Fly, 1986), *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991), *M. Butterfly* (1993), *Trk* (Crash, 1996) in seveda *eXistenZ* (1999).
- 8 Obširneje o tej temi glej v: Holman, Tomlinson: *Sound for Film and Television* (Butterworth-Heinemann 1997).
- 9 Komponist mlajše generacije, rojen 1954 v L.A., poznamo pa ga najbolj po filmih *Batman* (1989), *Batman Returns* (1992), *Mars napada* (Mars Attacks!, 1996), ki jih je ustvaril skupaj z režiserjem Timom Burtonom, seveda pa tudi kot komponista za filme *Dick Tracy* (1990, Warren Beatty), *Misija nemogoče* (Mission: Impossible, 1996, Brian de Palma) in *Možje v črnem* (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld).
- 10 V mislih imamo znamenito misel, da je dobra filmska glasba tista, ki je ne slišimo. Torej je *neslišna*, čeprav je (obstaja). Zanimivo je, da veliki komponist filmske glasbe Ennio Morricone zagovarja prav slednje, čeprav je njegova glasba vse prej kot neslišna. Spomnimo se samo filmov *Dober, grd, hudoben* (The Good, The Bad and The Ugly, 1966), ali pa *Za pest dolarjev* (A Fistful of Dollars, 1964), pa *Za dolar več* (For a Few Dollars More, 1965), *Bilo je nekoč na divjem zahodu* (Once Upon a Time in the West, 1968) in seveda *Bilo je nekoč v Ameriki* (Once Upon a Time in America, 1983), če navržemo samo najznamenitejše filme iz naveze s Sergiom Leoneom, nato pa še *Misijon* (The Mission, 1986, Roland Joffe), *Besnilo* (Frantic, 1987, Roman Polanski), *Nedotakljivi* (The Untouchables, 1987, Brian De Palma), *Hamlet* (1990, Franco Zeffirelli), *Na ognjeni črti* (In the Line of Fire, 1993, Wolfgang Petersen), *Volk* (Wolf, 1994, Mike Nichols), *Razkritje* (Disclosure, 1994, Barry Levinson)...
- 11 O tem glej tudi v: Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (Wissner, Hannover 2001).
- 12 Prim. Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen* (Columbia University 1994).

let it be (2)



Poglejmo, kako se zgodovina v umetnosti ponavlja. Komponist Howard Shore pozna Wagnerja. Richarda Wagnerja. Seveda ne osebno, a dobro pozna njegovo glasbo. Tudi J. R. R. Tolkien je poznal Richarda Wagnerja. Ne toliko njegove glasbe kot njegove zgodbe, njegove opere, njegove glasbene drame, njegove librete. In njegovo mitologijo. Še prav posebej dobro pa je poznal Wagnerjevo tetralogijo, ki ima naslov *Nibelunški prstan* (Der Ring des Nibelungen). Skoraj sto let po prvi uprizoritvi prvega dela tetralogije (*Rensko zlato*) je namreč izšla prva knjiga, ki jo je napisal Tolkien: *Gospodar prstanov*. Skoraj petdeset let po izidu so preprodajalci sanj knjigo spremenili v film. In Shore je napisal novo partituro za novo filmsko trilogijo o *Prstanu*. Postavimo tezo: če natančno beremo, kako je zgrajena Wagnerjeva tetralogija *Nibelunški prstan*, jo izpišemo na prosojni papir in položimo prek *Gospodarja prstanov*, se nastavki, izpeljave in zgodba osupljivo ujemajo. Tako je torej film nujno nadaljevanje opere – in to ne katerekoli opere, temveč Wagnerjeve. Nadaljevanje Wagnerjeve glasbene drame ali še natančneje: konec opere = začetek filma. In kaj je potem filmska glasba? Odgovor je popolnoma odveč, saj je popolnoma jasen. Zato pa filmske glasbe ne morejo ustvarjati muzikanti in lajnarji. Ti lahko ustvarjajo le poskočnice in lajnarije. Tako.

Zlo je bilo v glasbi zmeraj vabljivo. Zlu se namreč ni mogoče upirati. Vsaj ne na dolgi rok. Zlo je nekaj, kar mami kot zlato, kot sladek strup, kot želja po vladanju. In tukaj se vsa zgodba šele prične. Vladati. Na ta ali oni način, vendar zmeraj z močjo. Ne s pametjo. Shorova partitura nam tako na samem začetku ponudi prav enak prolog, kot nam ga je pred več kot sto leti ponudil Wagner, ko je skril zlato na dno Rena. *The Prophecy* je tako prvi in sklepni del partiture, v kateri se razlije znameniti Wagnerjev Es-dur akord kakor valovi nad zakladom. Prisluhnimo Shoru: kakor v operi pričenja svoj prolog z napovedjo. Ni temačen, je samo mističen:

The Seer Speaks ...

Out of the Black Years

Come the Words

The Herald of Death

Listen – it speaks to

those who were not born to die

*The Ringspell ...*¹

Naraščajoča dinamika vsekakor napoveduje nič kaj prijetno dogodivščino, kateri bomo očitno nema priča. Poudarimo: nema. Ker je takšen gledalec v kinu, ker je takšen gledalec/poslušalec v operi. Pred njim se zgodi drama, sam pa je lahko le priča dogajanja. Partitura je tista, ki nas v samem prologu že pregnete in omehča do te mere, da smo voljni sprejeti nadaljevanje, kakršnokoli že bo. *Rensko zlato* miruje pod vodo, dokler ga ne zdrami Nibelung/škrat Alberich (Wagner). Edini prstan miruje, dokler ga ne začne uporabljati Golúm, saj ga je našel pod vodo, v reki (Tolkien). Bog Wotan hoče imeti oblast nad svetom, po ugrabitvi Freie, boginje mladosti, pa se začne starati. Le prstan bi mu dal oblast in mladost (Wagner). V Mordorju prebiva zlo, prebiva Tisti, ki želi vladati, in Prstan vsakomur, ki ga poseduje, ohranja mladost (Tolkien). Alberich si je iz Renskega zlata naredil čepico, ki ga napravi nevidnega (Wagner); tisti pa, ki nosi Edini prstan, je neviden (Tolkien). In tako dalje. Opera *Rensko zlato* (Das Rheingold) se dogaja v globini Rena, na vrhovih gora in v podzemnih jamah, vsekakor pa v mitološkem času. Berite Tolkiena. Mi pa se raje vrnimo h glasbi. K Howardu Shoru.

Glasbo, ki jo podari Hobitom, lahko imenujemo zelo preprosto. Na neki način je celo igriva in prijazna, z rahlo melanholično noto, pri orkestraciji pa ni varčeval s simpatijami in lahkotnostjo. Hobiti pač, kot dobrodušna bitja, nekoliko nižje rasti, vendar klana in nadvse dopadljiva. Domača. Na Hobitovo oziroma Šajersko se spusti senca, ki gre prek dežele. Senca preteklosti. *The Shadow Of the Past*, kot

Shore imenuje nadaljevanje partiture. Mogočni zbor zavpije, kot bi slišali zaklinjanje v pradavne malike. Ključ je ponovno v ljubezni. Ustavimo se za nekaj trenutkov. Vsekakor ne moremo mimo Wagnerja. Ne moremo mimo njegove nesrečne sreče, saj pravi: ... osrečila me je ljubezen nežne ženske, ki je tvegala in se vrgla v morje trpljenja in agonije, tako da mi je lahko rekla: Ljubim te! Kdor ne pozna vse njene nežnosti, ne more soditi o tem, koliko je morala pretrpeti. Nobeno trpljenje nama ni bilo prihranjeno – toda posledica tega trpljenja je, da sem odrešen in da je ona blaženo srečna, ker se tega zaveda ...² Poslušajmo ob tem partituro Howarda Shora. Poslušajmo del, ki nosi naslov *The Black Rider*. To je Wagnerjeva *Walküre*! To je preplet sreče Hobita Froda, ki nosi Edini prstan, prstan teme in sence, ter je hkrati v življenjski nevarnosti; v partituri slišimo zato glasove, zvoke, dele kompozicije Hobita in temne, mračne tone. Če smo spregovorili ime Wagner, nikakor ne moremo mimo drugega imena. Pa ne imena Tistega, ki ga ne smemo izgovarjati. Tega lahko: Schopenhauer. On nas pouči, da v najnižjih tonih harmonije, v spodnjem basu, prepoznavamo najnižje stopnje objektivacije volje, anorgansko naravo, maso planetov, kot pravi. Vsi višji toni so lahko gibljivi in hitreje izzvenijo; kakor je znano, jih imajo za sozvenenje ob nizkem temeljnem tonu, ob katerem zmeraj tiho pozveneajo, in zakon harmonije pravi, da se smejo z basovsko noto srečati samo tisti visoki toni, ki v resnici sozvenijo že obenem z njo. Temeljni bas nam je torej v harmoniji isto, kar je na svetu anorganska narava, najsurejša masa, na kateri vse sloni, iz katere vse izvira in se razvija.³ Tudi Shore natančno to razumne.

Stopimo še za korak bližje k sami glasbi. Izjemno zanimiv del partiture nosi ime *A Knife in the Dark*. Ima dva dela. Prvi je pripovedni, kjer zbor vpelje sam dogodek, nato pa se prične ritmična, sunkovita glasba. že v samem začetku zaslišimo zvok ostrine, narejen z drsečim *clustrom* v godalih, nato pa pulzacijo v izmeničnem pet-dobnem taktu (3:2). Sinkopna gibanja stopnjujejo plastičnost dogodka, saj vemo: Hobit je ranljiv, vendar... Trobila, ki jih Shore orkestrira kakor Orff svojo *Burano*, nam zameglijo pogled v mrak, zato pa se prek njega pne skoraj angelski, fantovski glas Froda, da naj vendar nname prstan in se vrne v tukajšnji svet. V svet, kjer črni jezdec (še) nimajo popolne oblasti nad njim. Lahko bi tudi zapisali, da je naloga (filmske) glasbe kot umetnosti, da postane nekako analogna nalogi družbene teorije.⁴ Kajti zgodba v sami dramski obliki se zmeraj kaže skozi napetost dveh elementov, ki imata svoje mesto na tragiškem odru: na eni strani zbor, skupinska in anonimna oseba, ki jo uteleša uradni kolegij državljanov in katere naloga je, da s svojimi strahovi, z upi, s pomisleki in sodbami izraža čustva gledalcev, ki sestavljajo državljansko skupnost; na drugi strani pa je individualizirana oseba, ki jo igra neki poklicni igralec, oseba, katere delovanje je središče drame in ki se kaže običajnemu položaju državljana vedno kot bolj ali manj tuj junak iz nekega drugega časa.⁵ Filmsko glasbo Howarda Shora lahko prav gotovo umestimo prav na to mesto. Vendar ne v to deželo. Glasbena nepismenost in pogojna polpismenost, ki je gonilna sila zvočnega spektakularnega področja slovenske desetletno-neuspešne kulturne državotvornosti, omahuje med sintetično lepljivih pop ikon in milozvočnostjo kotaloških črno-belih lepot, na katerih Noetovi barki so med kravami, kurami in prašiči še narodni zabavnjaki z nizkoproteinsko verbalno možnostjo; navidezno pa kontrirajo le mladci, podvrženi sicer virtualnemu svetu, polni različnih odvisnosti, migren, bulimije, nevroz, mozoljev in tehno zadetkov čez vikende, ko ni pouka. Povejmo to še drugače: velik del glasbe, žal tudi filmske, ki jo danes poslušamo, sploh ne doseže poslušalčevega ušesa po neposredni poti, temveč le skozi elektroakustični kanal. Zato ima lahko izvedba jakost/moč, ki je ne omejujeta več kakovost in narava instrumentov. Dejstvo, da zvok izhaja iz točkastega izvira, zvočnik, spodbuja željo po čim večji jakosti.⁶ Ali lahko temu ugovarjamo? Ne. Lahko se le potrudimo in nekako razumemo, seveda skozi socioglasbeni spektrum civilizacijskih zablod. Tako tukaj, v filmu, kot drugod.

A obrnimo nekoliko kolo časa v preteklost in si naravnajmo ure na srednjeevropski čas v 4. stoletje našega štetja. Saj to je le 1600 let, kar za neko umetnost ni prav veliko. Efreem Sirijski je takrat izjavil: *Ne poj danes psalmov z angeli, če boš že jutri plesal z demoni!* Kako razumeti njegov pogled v glasbo? Zato bo treba modificirati v temelju pravilno naziranje, po katerem zgodnje faze človeške kulture še niso poznale



ločenega estetskega področja.⁷ Prav gotovo gre le za domnevno (ne)uglašenost družbe in umetnosti, ko v Evropi govorimo o psalmidiji in angelih, na drugi strani pa o plesu in demonih. Pa smo spet pri zlu. Kakor da nas nenehno zalezuje. Ali pa morda res? Pesniško, morda celo elegično razpoložen je Howard Shore le enkrat. V delu partiture, ki se imenuje *Lothlorien*. Ker se svet deli na tiste, ki so *Gospodarja prstanov* že prebrali, in na tiste, ki ga še bodo, naj bo prepuščeno vsakemu posamezniku, da se glede tega izjemnega zvočnega, glashenega, filmskega in mitološkega odlomka opredeli po svoji zavesti. Po svoji volji.

John in Paul sta napisala *Let it be*. Enya v odjavni špici filma *Gospodar prstanov* zapoje *May it be*.⁸ Po vsem preišljenem lahko zaključimo: ni velike razlike. Upanje je še vedno zaprto v Pandorini skrinji. Še vedno. In naj ostane tako. •

Opombe

- 1 Besedilo je napisal Philipp Boyens (v viliščini), prevod (v angleščini) pa David Salo.
- 2 Pismo R. Wagnerja F. Lisztu o ljubezenskem razmerju z Mathildo von Wesendonk. Navedeno po Donington, Robert: *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber and Faber, London 1990, str. 265.
- 3 Schopenhauer, Arthur: *Svet kao volja i predstava* 1, 3, Grafos, Beograd 1990, str. 52.
- 4 Adorno, Theodor W.: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. v: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), str. 105.
- 5 Prim. Vernant, J. P.: *Napetosti in dvoumnosti v grški tragediji*, ŠOU, Ljubljana 1994, str. 17 in dalje.
- 6 Philippot, Michel P.: *Observations on Sound Volume and Music Listening*, Dunaj 1974, str. 58.
- 7 Blaukopf, Kurt: *Glasba v družbenih spremembah – temeljne poteze sociologije glasbe*, Ljubljana 1993, str. 23.
- 8 Besedilo je napisal Roma Ryan.