

Beethoven in njegova glasba v filmih – ob 250. obletnici skladateljevega rojstva

Dr. Mitja Reichenberg

samozaposlen v kulturi

mitja.reichenberg@gmail.com

Beethoven and His Music in Films – on the 250th Anniversary of the Composer's Birth

Izvleček

Članek je kratek pregled, seznam in analiza Beethovnove glasbe, ki se pojavlja v filmih na tri različne načine: kot vsebinski element v smislu citiranosti komponistovih biografskih (filmskih in glasbenih) del, kot element filmskega jezika, s katerim se filmska umetnost prepleta na ravni simbolnega umetniškega jezika, in ne nazadnje na način čiste filmske glasbe, ki služi kot retrospektivni, diegetski ali nediegetski element. Ker je klasična glasba v filmu zelo dober primer medpredmetnega in medumetniškega sodelovanja, je vsekakor prav, da se ob taki obletnici nekoliko srečamo tudi s tem, kar ponuja to besedilo.

Ključne besede: klasicizem, filmska umetnost, Ludwig van Beethoven, klasična glasba v filmu, obletnica rojstva

Abstract

The article is a brief overview, list and analysis of Beethoven's music that appears in films in three different ways: as an element of its content in the sense of quoting the composer's biographical (film and musical) works; as an element of the language of film with which the art of film is intertwined at the level of a symbolic artistic language; and, last but not least, as pure film music that serves as a retrospective, diegetic or non-diegetic element. Considering that classical music in film is a very good example of cross-curricular and cross-artistic cooperation, this text is very fitting on such an anniversary.

Keywords: Classicism, art of film, Ludwig van Beethoven, classical music in films, birth anniversary

Začnimo z vprašanji

Na kaj pomislimo, ko pomislimo na Beethovna? Na pompozni začetek njegove *5. simfonije*? Na *Odo radosti*? Na tistega filmskega slinastega psa, ki spravlja ob pamet vse, vključno s svojo človeško družino?¹ Ali pa na ...?

Dejansko pomislimo lahko na vse to, pa še na mnogo drugega. Adorno pravi, da kdor posluša Beethovna in v njem ne začuti revolucionarnega meščanstva, odmeva njegovih parol, stiske njihovega uresničevanja, hotenja po totaliteti, v kateri naj bosta zagotovljena um in svoboda, ta ga prav tako ne razume kot tisti, ki ne zmore spremljati povsem glasbene vsebine njegovih del, notranje zgodbe, ki jo preživljajo njegove teme (Adorno, 1986: 86).

Vemo, da je prav Adorno mnogokrat nekako vzporejal Hegla in Beethovna, včasih dobro, včasih odlično, včasih pa nekako na silo – verjetno je s tem podčrtaval neko svojo ‚marksistično‘ sociologijo in glasbo, čeprav se je kar dobro ukvarjal tudi s samo sociologijo glasbe – in naredil vsaj njen (odličen) uvod. Škoda, da je pri tem ostalo. Sociologija glasbe še danes kar precej šepa in se ne more pobrati iz nekakšne preveč opevane zgodovine umetnosti, ki meji bolj na enciklopedijo kot pa na *socio-logos*. Ampak morda o tem kje drugje.

Adorno in Beethoven se srečata še večkrat, predvsem pa je pomembno, da ga (Adorno) umesti v nekakšno razredno

okolje – komponista in njegovo glasbo. Zapiše namreč tudi, da bo, namesto da vrtamo za glasbenim izrazom razrednih stališč, bolje, če o razmerjih med glasbo in razredi načelno mislimo tako, da se v sleherni glasbi – in to manj v jeziku, ki ga govori, temveč bolj v njeni notranji strukturni sestavljenosti – prikaže antagonistična družba kot celota (ib.: 96). Ampak Adorno s tem ne pove, kaj si misli o Beethovnu poslušalec 21. stoletja.

Ne pove niti, kaj bi bilo dobro, da bi ta poslušalec vedel, da bi razumel, na kaj pomislimo, ko tukaj zapišemo 'Beethoven'. Na kaj pomislite pa vi?

Najmlajša med umetnostmi je zagotovo filmska umetnost. Največja mednarodna filmska baza² nam pokaže, da je Beethovnova glasba podpisana pri 1.545 filmih,³ kar je ob drugih 'klasičnih' komponistih⁴ izredno veliko. Če bi izpisovali še skladbe, bi opazili, da gre večinoma za njegova najbolj priljubljena dela (na primer za klavirsko miniaturo *Za Elizo*, prvi stavek *5. simfonije*, klavirsko sonato *V mesečini*, *Odo radosti* in *3. simfonijo*). Druga dela so v manjšini. Se spomnite še katerega od najbolj priljubljenih Beethovnovih del?

Malo filmske zgodovine

Če se pomaknemo v zgodovino skoraj 100 let v preteklost, potem najdemo tam film z naslovom *Häxan* (kar bi lahko prevedli kot *Čarovnice*), pisalo pa se je leto 1922. Idejo in režijo je podpisal danski ustvarjalec zgodnjega filma Benjamin Christensen, znan po svojih filmskih grozljivkah. Zapisi pričajo (Anderson, 2001; Mera, 2017), da je bila v originalni verziji uporabljena Beethovnova glasba, ki se je dopolnjevala z različnimi deli skladb F. Schuberta in C. W. Glucka. Kaj točno naj bi tedaj igral 50-članski orkester, iz dokumentov ni razvidno – predvideva se, da je šlo za Beethovnovu *5. simfonijo v c-molu* (seveda 1. stavek), Schubertovo *8. simfonijo v h-molu* (*Nedokončana*), od Glucka pa prav tako za odlomke iz njegovih simfonij. Kakorkoli – film je pokazal, kam se

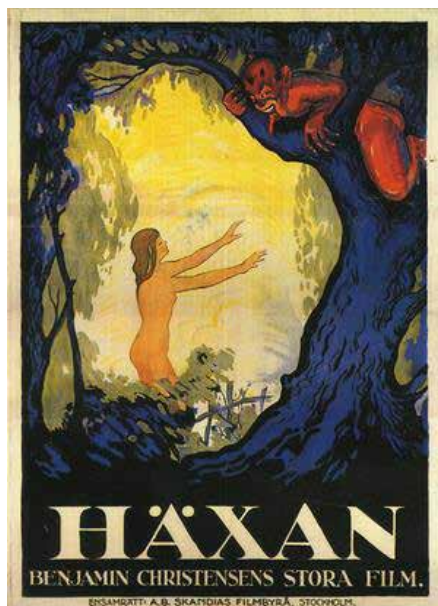
Diegetski (zvočni ali glasbeni) element je tisti, ki izhaja iz filmske slike in ima tam (tudi) svoj izvor. Nodiegetski (zvočni ali glasbeni) element pa je tisti, ki ga v sliki ni, vendar ga slišimo. Primer prvega je npr. glasbenik, ki sedi za klavirjem in igra (diegetsko) glasbo; drugi primer pa je zvok klavirja v samem filmu, pri čemer ne vemo (v sliki ni pokazano) od kod zvok prihaja – lahko, da nekdo igra v drugem prostoru ali pa gre za filmsko glasbo.

- ¹ V mislih imamo film *Beethoven* (1992), ki ga je režiral Brian Levant in je družinska komedija, v kateri se vse vrta okoli bernardinca s tem imenom.
- ² IMDb – International Movie Database – imdb.com je komercialna spletna podatkovna baza o filmih in TV-programih ter filmskih ustvarjalcih. Spletišče deluje od leta 1990, od leta 1998 je v lasti družbe Amazon, njen avtor pa je Col Needham. Do leta 2019 naj bi bilo na tem mestu več kot milijon zapisov filmskih naslovov ter skoraj 3 milijone imen in podatkov o filmskih ustvarjalcih.
- ³ Podatek je za maj 2020.
- ⁴ Wolfgang Amadeus Mozart se pojavlja v 1.637 filmih, Johann Sebastian Bach v 1.529, Richard Wagner pa v 1.386, če omenimo le tiste najbolj priljubljene in največkrat citirane. Klasična glasba je v filmu očitno tudi kar precej opažena.



Slika 1: Uvod Beethovnovne 5. simfonije: *Udarci usode*. Vir: nemška Wikipedia, avtor Mezzofortist. Poštena uporaba. Dostopno na: [https://sl.wikipedia.org/wiki/Simfonia_%C5%A1t._5_\(Beethoven\)#/media/Slika:FuenfteDeckblatt.png](https://sl.wikipedia.org/wiki/Simfonia_%C5%A1t._5_(Beethoven)#/media/Slika:FuenfteDeckblatt.png) (15. 10. 2020).

uvršča temeljno razumevanje glasbe, ki sooblikuje filmsko podobo in zgodbo: v romantiko in klasicizem.



Slika 2: Originalni plakat nemega filma *Čarovnice* režiserja Benjamina Christensena, ki je bil v času nastanka cenzuriran. Avtor: AB Svensk Filmindustri. Javna last. Vir: https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4xan#/media/File:Haxan_sv_poster.jpg (15. 10. 2020).

Gre torej za dodatno interpretacijo tistega, kar bi naj gledalec-poslušalec doživiljal. Za nekakšno doživetje tedaj precej nove umetnosti, ki združuje slišno in vidno polje v eno, popolnoma novo medijsko izkušnjo in ki to izkušnjo (filmsko) približa gledalcem prav preko glasbe.

Rojstvo filma in uporaba glasbe je nadvse pomemben korak pri razumevanju ustvarjanja nove realnosti, ki se je danes prelomilo v digitalno revolucijo. In Beethovnova glasba je stala prav na začetku tega zgodovinskega koraka ter vztraja pri tem še danes.

Bistveno bolj natančno videnje in mišljenje Beethovne partiture najdemo nekaj let kasneje v znamenitem filmu *Zlata doba* (*L'âge d'or*), ki ga je leta 1930 podpisal eden največjih španskih filmskih ustvarjalcev Luis Buñuel. Seveda pri tem filmu ni zanemarljiv podatek, da gre za delo znanega tandema, za ideje, ki sta jih skupaj mislila Buñuel in genialni slikar Salvador Dalí.

Gre za novo videnje filma, torej nove vizualne umetnosti v duhu nadrealizma, dejansko dadaizma, kar je v filmski zgodovini pomembno obdobje. In v tem filmu (*Zlata doba*) imamo pravo pravcato koncertno vzdušje, saj sta se

oba (Buñuel in Dalí) ukvarjala z glasbo kot z elementom dodatne gledalčeve izkušnje in percepcije filma kot tudi z elementom umetniškega diskurza – čeprav temu tedaj še niso pritikal tako teoretske veljave.

V filmu imamo celo diegetske glasbene dele (torej neposredno izvajanje orkestra). Da jim je to uspelo narediti vsaj približno sinhronizirano s sliko, so se v postprodukciji filmskega tona tedaj kar dobro namučili. Danes bi bilo to izredno preprosto. V filmu so skoraj vseprisotni *Ave Verum Corpus K. 618* W. A. Mozarta, 5. simfonija v c-molu op. 67 L. van Beethovna (zanimivo, da 3. stavek *Allegro*, in ne priljubljeni 1. stavek), ob tem pa ponovno *Nedokončana simfonija št. 8* F. Schuberta, uvertura *Die Hebriden op. 26* F. Mendelssohn - Bartholdyja ter legendarni spev *Mild und Leise* iz glasbene drame *Tristan in Izolda* velikana nemške romantične opere R. Wagnerja.

Film je bil zaradi svoje predrzne kinematografije (erotike, malodane pornografije, prikazovanja Jezusa in smešenja krščanstva) kar nekaj časa na črni listi in prepovedan, vendar predstavlja danes enega pomembnih glasbeno-filmskih mejnikov. Sicer pa je klasična glasba v filmih nekaj, kar se še danes izredno pogosto uporablja (Fryer, 2018).

Na tem mestu se je dobro malo ustaviti. Ne bomo samo naštevati tisoč filmov, ki vsebujejo Beethovnov glasbo, saj bi to bilo preveč suhoparno. Naj nas zato takoj zanima nekaj ozadja in idej, zakaj je Beethovnova glasba tako dostopna in razumljiva za filmsko umetnost. Po odgovore je treba stopiti na različne konce – in prav ta ekskurz je zagotovo bolj pomemben. Seveda preko filmov, ki to ponujajo.

Kam po Beethovna?

Filmska slika in zvok (glasba) sta zagotovo subjekta čiste fantazije, vseobsegajočega transferja ujetega gledalca, potopljenega v magično temo kinodvorane in do popolnosti izropanega možnosti povsem lastne interpretacije tistega, kar iluzije gibljevih podob in zvoka od njega zahtevajo: popolne predanosti, vere, verjetja in ne nazadnje sodelovanja. Gre za ljubezenski odnos dveh elementarnih čutov: vida in sluha.



Slika 3: Luis Buñuel, 1968. Neznani avtor. Vir: Revista Gente y la actualidad, Año 3, número 130, Enero de 1968, Buenos Aires. Javna last. Dostopno na: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Luis_Bu%C3%B1uel.JPG (15. 10. 2020).



Slika 4: Salvador Dalí s svojim ozelotom Baboujem, 1965. Avtor: Roger Higgins. Javna last. Vir: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvador_Dali_NYWTS.jpg (15. 10. 2020).

Kdor je videl na lastne oči in slišal na lastna ušesa, verjame. Kaj pa, kdor ni?

Lahko trdimo, da sta filmska slika in glasba v svojstvenem ljubezenskem odnosu, saj vemo, da za Lacana ni ljubezen nič drugega kakor le stranski produkt velikega transferja v popolni analitični situaciji (in ogled filma je prav to *par excellence*) – in resnična analogija s transferjem je temeljna vez centralnega pomena, ki imaginarni pojem ljubezni do popolnosti zapiše dimenziji imaginarnega (torej filmsko-slikovnega in zvočnega zapisa) ter dokončno samo ljubezen razmeji od želje. Kajti ljubezen, kot popolna iluzorna fantazija enosti z ljubljenim objektom, pomeni le nevednost glede želje, a ji vseeno pušča celotno težo (Lacan, 1985: 40).

Tako se znajde filmski gledalec-poslušalec pred izbiro Beethovna, ne da bi karkoli izbiral. Bil je izbran. Koncept izbire tako ni več koncept volje, temveč predpisa. Beethoven je predpisan.

Od leta 1927, ko je nastal prvi zvočni film,⁵ je *to* (torej *zvok*) kanon. Glasba je postala nujnost, ne več opcija, kakor je bila pri zgodnjih filmih. In gledalec-poslušalec se lahko samo še prepusti fantastičnemu potovanju po Dantejevih krogih, lahko samo še verjame v veliko ljubezen transferja in upa, da bo iz filma odšel čim manj spremenjen. A mu to ne uspe.

Zato drži, da smo po ogledu vsakega filma za nianso drugačni. Tako kakor po branju vsake knjige ali po poslušanju glasbe. Vendar nas ta drugačnost spremlja pri filmu tudi zaradi glasbe, ki je bila del te naše nove filmske izkušnje. Poglejmo, kako je s tem.

Leta 1940 je nastala animacija *Fantazija* (*Fantasia*). V studiih Walta Disneyja so se odločili, da bodo pospremili največja glasbena dela z animiranimi zgodbami, ki bodo pričarale povsem poseben svet med zvokom in filmsko (animirano) podobo. In to se je res zgodilo. Film je prejel kar 8 velikih nagrad, prav posebno nagrado pa je prejel dirigent in glasbeni vodja Leopold Stokowski, ki je poskrbel za odlične interpretacije in priredbe.

Nagrado za idejo je prejel seveda tudi sam Walt Disney, ki je ob prejemu rekel, da bi tega projekta zagotovo ne bilo, če bi ne bilo v zgodovini toliko posebne in odlične glasbe. Zanimivo, da je film potreboval kar nekaj desetletij, da je prepoznal glasbo kot svojo partnerico.



Slika 5: Logotip filma *Fantasia* Walta Disneyja iz leta 1940 iz izvirnega gledališkega napovednika. Javna last. Vir: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_\(1940_film\)#/media/File:Fantasia_theatrical_trailer.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_(1940_film)#/media/File:Fantasia_theatrical_trailer.png) (15. 10. 2020).

V tej prvi *Fantaziji* je bil Beethoven zastopan s svojo *Pastoralno simfonijo št. 6 op. 68*, v animaciji pa nastopajo različna mitološka bitja, kentavri, Pegaz, nekakšni angeli, osličkasti enorog ter jeza boga Zevsa z Olimpa, ki se želi nekoliko poigrati in na zemljo meče bliske. Toda ko se zdani, je ponovno vse v redu in zemlja si lahko oddahne, nastaneta mavrica in mir. Konec je optimističen, Beethovnova glasbena pot je vendar izrazito dobronamerna in humana. Kar je morda njegova največja moč in sporočilnost še danes.

Disneyjev studio je leta 1999 naredil tudi film *Fantazija 2000* (*Fantasia 2000*), v katerem je Beethoven predstavljen s svojim prvim stavkom slavne *5. simfonije v c-molu (Allegro con brio)*, animacija pa je bistveno bolj rapsodična, drzna in polna bliskanja. Tokrat je bil dirigent in glasbeni vodja produkcije James Levine, a ne moremo pritrditi, da je ta animacija kakorkoli zasenčila

⁵ Gre za glasbeni film/muzikal z naslovom *Pevec jazz* (*The Jazz Singer*, režija Alan Crosland).

svojo predhodnico. Tako je Beethoven stopil tudi na pot animacije.

Sicer pa lahko preberemo, da se je Beethoven v svojih skladbah mnogokrat približeval temu, kar je kasnejši čas (romantika) imenoval fantazija (Hatten, 2004: 68). In tako je popolnoma jasno, zakaj je Disney sprejel glasbeno ponudbo v svoji *Fantaziji* ter jo postavil v svoj svet animacije.

Nekaj let kasneje je nastal film *Sedma žrtev* (*The Seventh Victim*, 1943). Gre za dramo, katere režiser je bil Mark Robson, znan po svojih precej močnih pripovednih filmih.⁶ Celotno originalno filmsko glasbo je sicer napisal Roy Webb, vendar je notranja nit filma Beethovnova *Klavirska sonata št. 14. v cis-molu*, imenovana *‘V mesečini’*. Res je, da slišimo samo prvi stavek (*Adagio sostenuto*), vendar je dovolj, da lahko prepoznamo filmske in glasbene elemente, ki se spojijo v mračno, a mehko pripoved. Beethovnova sonata obarva filmsko pripoved s svojo melanholično kopreno in jo naredi izredno kontemplativno – kljub morda nekoliko trpki in na trenutke grozljivi podobi.

Ljubezenski dvom samega filma je prav tako ujet v tone začetka te sonate, saj ne moremo mimo dejstva, da je Beethovnov glasbeni slog prej romantičen in tragičen kakor pa strogo vzeto *‘klasicističen’*. V tej sonati je celo obratno, kakor ugotavlja Hatten, ki pravi, da je tedaj, ko je (pri Beethovnu) en sonatni stavek tragičen, eden od naslednjih zagotovo poetičen, vznesen in poln glasbene transcendence (Hatten, 2004: 86). S tem pa tudi ne moremo mimo dejstva, da se je Beethovnov glasbe prijel mit o (pre)veliki tragiki in temačnosti, kar že meji celo na *patetiko*. In potem je tukaj še njegova sonata, ki ima prav tak naslov.⁷ Ali pa *Appassionata* (*Klavirska sonata št. 23, op. 57 v f-molu*). Tudi ta je več kot pomembna za filmsko vzdušje, ki kar hrepeni po strasteh (ital. *passione*) in romantični patetiki.

V tem duhu je nastal film *Vedno sem te ljubil* (*I've Always Loved You*, 1946), katerega režiser je bil Frank Borzage.⁸ Čeprav lahko rečemo, da je filmska zgodba pravzaprav skoraj trivialno predvidljiva in klišejska, pa je vendar prav glasba tista, ki je osrednji lik celotnega dogajanja. Ob veliki Beethovnovi *Appassionati*, ki predstavlja osrednji in vseobsegajoči moto filmske drame, se izvijajo še drugi veliki zvoki: *Klavirski koncert št. 2 v c-molu* in *Preludij v cis-molu* (Sergej Rahmaninov), pa *Uvertura* iz opere *Čarobna piščal* in *Sonata v C-duru* (W. A. Mozart), znamenita arija *Liebestod* iz opere *Tristan in Izolda* (R. Wagner), *Balada v g-molu*, *Nokturno št. 5 v fis-duru* in *Preludij št. 1 op. 28* (F. Chopin) ter ne nazadnje *Toccata in fuga v d-molu* (J. S. Bach).

Že samo ob pogledu na to citiranje velikih glasbenih del lahko vidimo, da gre za film, ki skorajda temelji na glasbi. A vendar, kakor pravi že omenjeni Hatten – ekspresivni učinek pri Beethovnu ni nikoli posledica linearnega ali tonalnega kompozicijskega reda, temveč vedno odločitev v smislu popolne glasbene interpretacije. Vse je podvrženo temu (ib.: 102). In tako se pokaže Beethovnova glasba v tem filmu prav kot osrednja figura, polna interpretacije slikovnega materiala. Kakor bi se okoli njegove glasbe vse vrtelo, kakor bi prav ona interpretirala celoten film.

Beethovnova glasba v posebnih odtenkih

Beethovnova klavirska miniatura z naslovom *Za Elizo* (*Für Elise*) je v filmih mnogokrat izpostavljena in uporabljena. Na tem mestu pa velja omeniti vsaj dva, ki sta podčrtala to umetnino s svojo barvito duhovitostjo in neposrednostjo.

Najprej je tukaj animacija *Božič Charlieja Browna* (*A Charlie Brown Christmas*, 1965), ki jo je po stripovski

6 Med drugim je bil tudi režiser kultnega *Mesteca Peyton* (*Peyton Place*, 1960), ki je poželo slavo nominacij za kar devet oskarjev, v njem pa so zaigrali Lana Turner, Lee Phillips in Lloyd Nolan. Glasbo za ta film je napisal Franz Waxman, eden od legendarnih filmskih komponistov, katerim je bil Beethoven temeljni vzor za klasično simfonično orkestracijo.

7 V mislih imamo seveda *Klavirsko sonato št. 8 v c-molu op. 13*, imenovano *Pathétique*.

8 Mogoče je njegov najmočnejši filmski adut režija filma *Zbogom, orožje* (*A Farewell to Arms*, 1932, ki je nastal po literarni predlogi Ernesta Hemingwaya; v glavnih vlogah sta bila tedaj prihajajoča velika zvezdnika filmskega platna Gary Cooper in Helen Hayes). Film je bil ovenčan tudi s kar dvema oskarjema (za kinematografijo in zvok).

predlogi (Charles M. Schulz) ustvaril Bill Melendez, drugi biser pa je komedija *Poljubi me, neumnež* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), ki jo podpisuje legendarni režiser tovrstnih filmov Billy Wilder.⁹ Skladba *Za Elizo* s svojo globoko, miniaturno lepoto in neposrednostjo spregovori o intimnih odnosih tako v prvem kakor tudi v drugem filmskem primeru. Njena moč je v neposrednosti tistih dveh prvih tonov, menjajoči se mali sekundi (E-Dis), ki je zaznamovala celotno glasbeno idejo in opozarja na Beethovnovno iskrivo mišljenje v najmanjših enotah, v impulzivnih korakih moči glasbene ideje.

Temu na svoj način pritrjuje tudi Burnham, ki pravi, da Beethoven svojo glasbo izraža z neko neverjetno močjo. Primerjajte ga z Mozartom, pa boste videli. Beethoven zahteva od vas vse. Mogoče je najboljši primerjati njegovo glasbo z upravljanjem simulatorja za letenje – zahteva nenehno interakcijo s poslušalcem (Burnham, 2000: 32). Prav res.

Takšno pozicioniranje Beethovnovne glasbe daje slutiti še drugo idejo: moč, o kateri Burnham premišljuje v teh stavkih, ni tista moč, ki bi jo lahko pripisovali Wagnerjevimi melodičnim silovitostim ali orkestraciji Stravinskega. Njegova moč je v kristalnih idejah, s katerimi se končuje formalnost klasicizma, ki se nekako sama od sebe pretopi v razpad glasbene forme in s tem v romantiko. Burnham tudi nadaljuje v tem duhu, ko pravi, da je Beethoven poln dramatičnih obratov, njegovi glasbeni vrhovi so polni moči. Celo programska analiza *3. simfonije* (*Eroica*) ponuja vpogled v Beethovnovno umetnost dolgoročnega dramskega suspenza (ib.: 45).*

Prav teorija *suspenza*, ki se na tem mestu ponuja kot tiha, subtilna pot do Beethovnovih skritih misli, je v bistvu samo odvod, ki nastane ob poslušanju glasbe, ko se ukvarjamo bolj z vsebino kakor pa s samo formo. Toda – forma sama je lahko tudi plod vsebine, težko pa najdemo dobre primere, pri katerih je vsebina pot do forme. Če se (ko se) združita tako forma kakor vsebina, pa je prav Beethoven prvi med prvimi, ki so pokazali na idejo, ki jo je film ponotranjil kot *suspenz*: kot

odnos med poslušalcem in gledalcem, ki sta sedaj združena v eno osebo, vendar ni nujno, da delujeta enotno in enovito.

Vsekakor pa (prav zaradi suspenza) ne vesta drug za drugega oziroma bolj natančno – ne delujeta *zavestno*. Nezavedno se tukaj podpisuje kot njun prehod, kot nekakšen fenomen, ki dopušča iluziji prosto pot. Je kakor magnet, ki se sproži preko glasbe v hipnotični zamaknjenosti ob opazovanju teh navidezno živih filmskih podob. Oživi v svetu duhov.

Prav to dokazuje tudi uporaba skladbe *Za Elizo* v filmu *Do Me Evil*, 1975, ki ga podpisuje režiser Toby Ross. Incestuozno razmerje med bratoma, ki bi lahko bila tudi biblijska brata Kajin in Abel, se pokaže prav skozi nekakšno triado psihične realnosti, v kateri nastopajo imaginarni, simbolni in realni svet kot Borromejski voz, če si izposodimo dikcijo Lacana (Lacan, 1998: 112). Ob tem pa je treba poudariti, da je prav imaginarno področje tisto najmočnejše področje, ki zajema Beethovnovno glasbo kot pripovedni element v nekem celo zrcalnem stadiju samega poslušalca, ki se začne prepoznavati in odsevati v post-Beethovnovskih elementih: postane klasicist, ne da bi se tega pravzaprav sploh zavedal.

Pade v formo velikega dela (npr. simfonije), vendar se iz nje izvije prav zaradi vsebinskega suspenza, ki daje Beethovnu moč in integriteto samega glasbenega stavka, ki vedno znova prerašča okvirje klasicističnega Mozarta ali Haydna. S tem pa tudi film odskakuje kot

Tukaj gre za **termin filmskega suspenza**, ki ni popolnoma primerljiv s suspenzom, ki ga navaja SSKJ. Suspenz v tem primeru pomeni psihološki, dramski in/ali vsebinski element, ki ga gledalec ima, filmski lik pa ne – možno pa je tudi obratno. Mojster tega je bil znameniti Alfred Hitchcock, ki je prav v igri enega ali drugega suspenza dosegel učinke v svojih največjih filmih.

⁹ Na tem mestu ne moremo ubežati želji, da bi navedli nekaj naslovov filmov tega velikega ustvarjalca – in prepričano smo, da jih vsaj nekaj poznate: *Nekateri so za vroče* (*Some Like It Hot*, 1959), *Sedem let skomin* (*The Seven Year Itch*, 1955), *Ljubezen popoldne* (*Love in the Afternoon*, 1957) in *Apartma* (*The Apartment*, 1960). To je režiser, ki je utelesil igralke in igralce, med katerimi so Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Audrey Hepburn, Gary Cooper, Tony Curtis in seveda Marilyn Monroe.

formalni odgovor na 'gibljive fotografije', s katerih iluzijami so opravili že prvi filmski teoretiki.

In ker *imaginarno* tako ali tako vedno deluje po načelu realnosti, je njegovo osnovno načelo vedno nekakšno mediatorstvo med tistim, kar imenujemo Ono, in tistim, kar je (nekje na drugi strani) pozicija Nadja-za. Kakor otrok, ki se v zrcalu prepozna kot Drugi, ob samem pogledu nase pa se celo nekoliko nagne naprej,

lahko stopi korak proti svoji podobi (Lacan, 1994: 38). Zanimivo je, da so se mnogi filmski gledalci pripravljeni približevati filmskemu platnu (ali celo TV-ekranu) na enak način.

Moramo pa pristopiti še do vsaj enega velikega filma, ki je v času nastanka spremenil pogled na devetnajsto stoletje.

Gre za filmsko umetnino *Čas nedolžnosti* (*The Age of Innocence*, 1993), ki ga podpisuje režiser Martin Scorsese. Močna igralska zasedba

(Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder) in originalna filmska partitura, ki jo je napisal Elmer Bernstein, dajejo filmu brez dvoma možnost odgovora na prej zastavljeno vprašanje enigmatičnega odnosa med *imaginarnim* in *realnim*, sedaj pa se temu pridruži še svet *simbolnega* odnosa in pozicije. Ker je nezavedno strukturirano kot govorica (Lacan, 1994: 71), je pomembna ločnica med jezikom in govorom. Tako imamo pri Beethovnu ločnico med vsebino in obliko, ki pa prav s prehajanjem v (skozi, ob) filmsko platno pomeni rez v samo strukturo *mišljenja glasbe*, ki ni več le prozaično koncertno doživljanje, temveč komentar k nečemu. Ampak pomemben komentar.

Prav tako kakor vsak govor kliče k *po-govoru*, *od-govoru* ali pa samo k *iz-govoru*. Toda vse to je kodirano in

zapisano v *govor*. Tega ne smemo pozabiti. Kakor *zvok* v glasbo.

Obstaja film z naslovom *Disturbia* (2007), ki je delo režiserja D. J. Carusa. Zgodba gre nekako takole: Kale je (po očetovi smrti v prometni nesreči, za katero krivi sebe, ker je bil za volanom) obsojen na hišni zapor in mora nositi na nogi obroč, ki sproži alarm, če pres-topi dovoljeno razdaljo od hiše. Film po sami strukturi in ideji spominja na film *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1954) velikega mojstra Alfreda Hitchcocka. Kakor vidimo, film kar kliče po najrazličnejših glasbenih elementih, saj je dokaj klišejski in predvidljiv. Vse povezuje Beethovnova 5. *simfonija* – nič čudnega. Ob tem pa je treba poudariti tudi to, da je (Beethovnova) 5. *simfonija* nekakšen enigmatičen citat, ki Beethovna uporabi kot simptom. Enako kakor v filmu *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971), ki ga podpisuje režiser Stanley Kubrick.¹⁰ Tam je glasba velikega 'Ludwiga van', kakor ga imenuje protagonist Alex, nekaj popolnoma *nad naravnim*. Torej *ne-naravnega*. In še posebej 5. *simfonija*.

Burnham k temu dodaja, da je posebnost prvega stavka 5. *simfonije* prav gotovo v tem, da se vedno vrača na tonalno in ritmično izhodišče. Tudi to je lahko dramatični učinek. Deluje kakor junaška drža v gledališču (Burnham, 2000: 49). In to je poza Alexa, ki preko Beethovnovе glasbe postane odvisnik od nasilja oziroma 'ultraviolence', kakor to poimenuje sam. Moč Beethovnovе glasbe deluje kot predpogoj za osebno moč, ki pa lahko preko izkrivljene osebnostne motnje postane destruktivna in celo nevarna za okolje, družbo in vsakogar, ki se je dotakne.

Toda na drugi rob tega videnja je Beethovna v filmu postavil režiser Andrej Tarkovski. Gre za mojstrovino, veliko dramo z naslovom *Nostalgija* (*Nostalghia*, 1983). Pravzaprav kar težko rečemo, kakšen film je to v svoji osnovni obliki: ali je nostalgichen pogled na preteklost, na življenje in njegovo minevanje ali pa na svet in čas. Verjetno vse od naštetega. Beethoven se pojavi v tem filmu točno tako, kakor bi rekel Damschroder, ko zapiše, da je Beethoven harmonija na vse načine (Damschroder, 2016: 27). Njegova veličastna 9. *simfonija* v *Nostalgiji*

Filmska umetnina
Čas nedolžnosti
(*The Age of Innocence*,
1993) režiserja Martina
Scorseseja z originalno
filmsko partituro, ki
jo je napisal Elmer
Bernstein, v odnos
med imaginarnim in
realnim vplete še svet
simbolnega odnosa in
pozicije.

“

10 Film je nastal po znamenitem romanu, ki ga je napisal Anthony Burgess leta 1962.

namreč v isti sapi stoji ob *Rekviemu* Giuseppeja Verdi-ja. Toda pri Tarkovskem ima glasba tako ali tako vedno dodaten pomen in razlago. O tem bi morali spregovoriti še kje drugje.

Film, ki obravnava Beethovna in glasbo, kakor da gre za eno samo stvarino, eno samo celico, je drama z naslovom *Nesmrtno ljubljena* (*Immortal Beloved*, 1994). Film je ustvaril režiser Bernard Rose, v glavnih vlogah pa sta zablestela Isabella Rossellini in Gary Oldman. Nepozabno. Na kratko: po Beethovnovi smrti so našli pismo, ki ga je napisal ‚nesmrtno ljubljeni‘ ženski, katere identiteta je ostala neznanka. Film ponuja rešitev te uganke. Med iskanjem odgovora, prave avanture, ki se je je lotil Beethovnov prijatelj in sodelavec Schindler, se odvija zgodba o Beethovnovih ljubeznih, o njegovem življenju in seveda o njegovi glasbi.

Ta film je popotovanje po partiturah, po premišljevanjih in predvsem po Beethovnovih notranjih doživetjih, saj je imel očitno (vsaj po pismu sodeč) veliko muzo, ki je ostala do sedaj vsem raziskovalcem popolna uganika. Seznam uporabljene Beethovnov glasbe je precej dolg in seveda je na njem tudi vse tisto priljubljeno in prežvečeno. Vendar je tudi nekaj poslastic, na katere velja opozoriti: *Oratorij op. 85 (Christus am Ölberg – Kristus na Oljski gori)*, *Godalni kvartet op. 130*, *Simfonija št. 7 v A-duru op. 92*, *Simfonija št. 4 v D-duru op. 70*, *Violinski koncert v D-duru op. 61*, *Klavirska sonata št. 8 v c-molu – ‚Patetična‘*, *Violinska sonata v A-duru op. 47 (Kreutzer)*, *Klavirski koncert št. 5 v Es-duru op. 73 (Keiser)* in seveda *Missa Solemnis v D-duru op. 123*. Gre za pravi vrtiljak več kot odlične glasbe, povezane z idejami in življenjem Ludwiga van Beethovna.

Sklenimo to z mislijo, ki morda najlepše opiše izbrani opus. Pravi takole: Mozart in Haydn, oblikovalca sodobne instrumentalne glasbe, sta bila prva, ki sta nam pokazala moč instrumentalne glasbene umetnosti v veliki slavi – toda človek, ki je na to umetnost pogledal z ljubeznijo in vanjo vgradil vse svoje bistvo, je bil – Beethoven (Comini, 2008: 79).

Sodoben film, Beethoven in himna

A. Comini nam za izhodišče ponudi svoj pogled na to, saj izjavi tudi, da Beethoven dandanes ni več samo skladatelj. Postal je sinonim za mnoge stvari – in glasba je samo ena od njih. Vsekakor pa največja (Comini, 2008: 91). Kot velika poznavalka Beethovnov glasbe je zagotovo dobro premislila, preden je podpisala to izjavo. In ko dobro pogledamo in poslušamo Beethovnov opus skozi oči filma, ugotovimo, da se ni motila. Res je, da so vse viharje preživele najbolj priljubljene Beethovnov melodijske in glasbene teme, vendar je res tudi, da se je s tem ohranil njegov duh v filmski umetnosti.

Pravzaprav je sodoben film tisti, ki daje Beethovnovi glasbi dodaten, morda celo značajski moment, ker ga postavlja v nov čas, v katerem je mogoče opazovati prav njegovo glasbeno brezčasnost.

Velik film, ki je zajel globino njegovega glasbenega sporočila, je brez dvoma tudi francoska drama *Ljubezen* (*Amour*, 2012). Podpisal jo je Michael Haneke, vanjo pa vtkal *Bagatelo op. 126. št. 2*. Kakor vemo, je sam Beethoven v pismu založniku (Schott Music) zapisal, da so te miniature (op. 126) verjetno najboljše delo, ki ga je kdaj napisal – in posvetil jih je svojemu bratu Nikolausu Johannu. Dejansko gre za šest skladb, prav druga (*Allegro – v g-molu*) je nekaj posebnega.

Sama glasbena tema te bagatele že od samega začetka razpada na dva dela: enega tršega, neizprosnega in celo beethovnovsko napadalnega in drznega, ter drugega, odgovarjajoče komplementarnega, bolj spravljivega in premišljujočega. Kakor je ljubezen – dvodelna. Komplementarna in dopolnjujoča. Beethovnova glasba preko tega filma spregovori prav o tem.

Beethoven sam je dejal, da so te skladbe *‚Ein Ciclus von Kleinigkeiten‘* – torej cikel malenkosti. Vendar lju-

Film, ki obravnava Beethovna in glasbo, kakor da gre za eno samo stvarino, eno samo celico, je drama z naslovom *Nesmrtno ljubljena* (*Immortal Beloved*, 1994).

bezen ni malenkost, in film se prav tej ideji (skupaj z Beethovnom) posveti. A. Comini nas ob tem še spomni, da so tudi njegova pisma – glasba. Odražajo tako strast kakor hrepenenje. Res je, da se Beethoven v njih mnogokrat nad čim pritožuje, opisuje nekatere dogodke in zaplete, vendar to vedno naredi z neko posebno vnemo in značajem. Ampak treba jih je brati v originalu, kar pa ni tako preprosto (Comini, 2008: 111). To je vsekakor res.

Med mnogimi filmskimi in televizijskimi serijami zadnjega desetletja, ki vsebujejo Beethovnov glasbo, najdemo bolj ali manj njegova najbolj znana dela, vendar tudi nekaj posebnosti, kakor je na primer prejšnja bagatela. Poseben film, ki preigrava ogromno Beethovnov glasbe in ji daje dodatne pomene, je



Slika 8: Joseph Karl Stieler: portret Ludwiga van Beethovna. Javna last. Vir: https://sl.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven#/media/Slika:Beethovensmall.jpg (15.10. 2020).

drama *Kopiranje/Prepisovanje Beethovna* (*Copying Beethoven*, 2006), ki ga je režirala poljska režiserka Agnieszka Holland. Film se sicer vrti okoli znamenite 9. simfonije, vendar je mnogo več kakor pa samo zapis o zadnjih tednih Beethovnovnega življenja. Je pogled na njegovo življenje v celoti.

Pregled njegove glasbe je izjemen, in film pokaže prav na to, kar želimo tukaj poudariti tudi mi – na glasbo in življenje tega umetnika, ki ju ne moremo razumeti ločeno. Film je sodobna umetnost, ki zmore prav ti dve ideji zblížati v eno samo umetnino in z njo (ponovno) nagovoriti generacije, da spoznajo vse, kar dejansko ime Beethoven nosi v sebi.

Beethoven je nenehno nekaj novega. Pomen njegove glasbe se nenehno spreminja. Napev *Oda radosti* (nem. *An die Freude*), katere besedilo je leta 1785 napisal nemški pesnik Johann Christophe Friedrich Schiller, je temeljna ideja, s katero se Beethoven podpisuje v svojo zadnjo (v celoti napisano) simfonijo za soliste, zbor in orkester, ki jo je napisal leta 1824. Nekaj vrstic samega besedila je sicer spremenjenih, vendar je zanimivo, da se redko omenjata druga dva skladatelja, ki sta prav tako uglasbila to besedilo. Prvi je bil Franz Schubert, ki je napisal napev za glas in klavir (leta 1815), drugi pa je bil Peter Ilič Čajkovski (za soliste, zbor in orkester leta 1865), vendar v ruskem prevodu. In *Svet Evrope* je leta 1972 Beethovnov *Odo radosti* razglasil za evropsko himno, leta 2003 pa je bila tudi uradno razglašena za himno *Evropske unije*.

Razumljivo je, da (zaradi večjezičnosti EU) za himno dejansko velja Beethovnova melodija. To, kar se izvaja kot himna (v nemškem originalu in z orkestrom), in ne kot del simfonije, pa je orkestrska priredba avstrijskega dirigenta Herberta von Karajana.

Sklep

Kaj je pravzaprav danes Beethoven v očeh filma? Tisti veliki bernardinec ali nevidni junak nekega oddaljenega glasbenega obdobja? Morda oboje. Pomembno je, da filmska umetnost vključuje njegovo glasbo v svoje vizualne pripovedi, da ji daje mesto in pomen, ob tem pa ne pozablja, da je glasba prav tako del filmske umetnosti, kakor je filmska umetnost del današnjega sveta.

Res je, da obstajajo številne zgodbe o življenju in delu tega genija, vendar pa je najpomembnejša njegova glasba, ki lahko nagovori generacije mladih ljudi tudi danes – in film je brez dvoma pomemben medij, ki to omogoča.

Zato je prav, da sklenemo z mislijo, ki nam jo ponuja A. Comini, ko pravi, da se je podoba Beethovna skozi čas vedno spreminjala. Odvisno od tega, kaj je želel in kako ga je želel prikazati tisti, ki je o njem pisal. Vsi pa so se strinjali, da je bil strasten in osamljen. Morda je to dvoje še najbolj natančna podoba Beethovna, ki jo lahko razumemo (Comini, 2008: 153).

A. Comini pravi, da se je podoba Beethovna skozi čas vedno spreminjala. Odvisno od tega, kaj je želel in kako ga je želel prikazati tisti, ki je o njem pisal. Vsi pa so se strinjali, da je bil strasten in osamljen.

Literatura

- Adorno, T. W. (1986). *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- Anderson, Gillian B. (2001). *Häxan: About the Music*. New York: Criterion Collection.
- Burnham, S. (2000). *Beethoven Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Comini, A. (2008). *The changing image of Beethoven: a study in mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press.
- Damschroder, D. (2016). *Harmony in Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fryer, P. (2018). *The Composer on Screen – Essays on Classical Music Biopics*. North Carolina: McFarland & Company.
- Hatten, R. S. (2004). *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lacan, J. (1985). *Še*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. Analekta.
- Lacan, J. (1994). *Spisi*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. Analekta.
- Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love in Knowledge 1972–1973*. Trans. Bruce Fink. New York: W. W. Norton & Company.
- Mera, M. [et al.]. (2017). *The Routledge Company to Screen Music and Sound*. New York in London: Routledge.