

Mitja Reichenberg

POSLUŠAJMO FILME

Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel

Mitja Reichenberg
POSLUŠAJMO FILME

Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel



UMco

Ljubljana, 2015

Mitja Reichenberg
POSLUŠAJMO FILME
Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel

© Mitja Reichenberg 2015
Vse pravice pridržane

Izdajatelj in založnik: UMco d. d.

Glavni urednik: Samo Rugelj

Pomočnica urednika: Renate Rugelj

Korektura: Urška Levstek

Oblikovanje in prelom: Žiga Valetič

Fotografija na ovitku: Shebeko, Depositphotos

Tisk: NTD d. o. o.

Naklada: 200 izvodov, 1. natis, sprotni tisk

Ljubljana, 2015

Vse pravice pridržane. Brez poprejšnjega pisnega dovoljenja s strani založnika se ne sme noben del te publikacije reproducirati oziroma distribuirati v nobeni obliki in na noben način.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
791.636:78

REICHENBERG, Mitja
Poslušajmo filme : filmska glasba skozi čas,
ki se je prerasel / Mitja Reichenberg. - 1. natis.
- Ljubljana : UMco, 2015

ISBN 978-961-6954-27-3
278922496

VSEBINA

POSLUŠAJMO UVOD IN MERJENJE ČASA	9
POSLUŠAJMO PRAVLJICE, MIT IN MOŽE X	19
POSLUŠAJMO SPEKTAKEL, POPLAVO IN OGNJENIK	55
POSLUŠAJMO ZGODBE IN DRAMO	103
POSLUŠAJMO ART IN SVET IDEJ	145
POSLUŠAJMO GLAS, MODUS ZVOKA IN ZNANSTVENO FANTASTIKO	179
POSLUŠAJMO OSKARJE 2014	205
LITERATURA	211
SEZNAM OMENJENIH FILMOV	215
SEZNAM CITIRANEGA FOTOGRAĐIVA	225

Tukaj je tretje nadaljevanje s skupnim naslovom *poslušajmo filme*. Nastalo je v razdobju leta 2013 in prve polovice leta 2014, v sodelovanju z založbo UMco in njenim direktorjem dr. Samom Rugljem (kateremu se na tem mestu tudi srčno zahvaljujem za pomoč, podporo, dobro voljo, nasvete, namige, pogovore, mnenja in pripravljenost kar v tretje poseči v svet filmskega zvoka s knjigo *Poslušajmo filme – Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel*) ter filmsko in video distribucijsko hišo *Blitz*. Nekatera besedila in predstavitve filmov ter filmske glasbe so bila predhodno predstavljena v nekoliko krajših oblikah v internetni reviji *Nova Muska*, za kar se prav tako zahvaljujem odgovornemu uredniku Igorju Bašinu. Sicer pa gre še dodatna zahvala tudi mojemu 'osebnemu' oblikovalcu Žigi Valetiču, ki že vsa leta smelo bdi nad večino mojih knjig in jim posveča mnogo pozornosti ter svojega časa.

Ideja o tem in takšnem namenskem in poudarjenem poslušanju je nastala pred leti, ko se je pričelo opazno spregledovati komponento, ki jo sodobni film prinaša – to je zvok. Znotraj tega je še posebno zanemarjeno razmišljanje, poslušanje, analiziranje in opazovanje filmske glasbe, ki je v očeh in ušesih slovenskih akademskih sfer postala nekakšna zabavna različica popularne kulture, s temi knjigami pa dokazujemo

prav nasprotno – *filmska glasba* je izredno natančna in premišljena umetnost, s katero se v svetu sedme umetnosti ukvarjajo večinoma poklicni glasbeniki-komponisti, kar pa je prav resnično v nasprotju s sedanjo slovensko popularno kulturo, ki združuje večinoma amaterje ter ljubitelje takšnih in drugačnih glasbenih žanrov – od popularne do narodne in narodno-zabavne glasbe.

Razumevanje tega, kar prinaša *filmska glasba*, ne sodi le v obseg poznavanje biografije tega ali onega ustvarjalca ali izvajalca, temveč predvsem v koncept razumevanja filma kot celote, kot *celostne umetnine* – bi se izrazil Richard Wagner. Ta celostna umetnina pa zahteva celosten pristop, če se ji želimo približati tako, kakor si zasluži. In za takšen pristop je pač potrebno pogledati tudi naokoli in prisluhniti tam, kjer se obče vzeto razume, da se le gleda.

Zato pa je tukaj nova knjiga o tem, kako lahko *poslušamo filme*.

POSLUŠAJMO UVOD IN MERJENJE ČASA

Govoriti o dojemanju zvoka v človekovi zavesti je pravzaprav nujno. Ker gre za heterogeno dojetanje, moramo razumeti temelj zvoka kot točko, ki seže onkraj zavesti, onkraj vsakdana. Takšno premišljevanje pa je vezano na čas in prostor, na heterogenost te konstante, ki pa je le navidezna. Čas ni več absoluten, ni več popolna resnica in tako tudi zvok ni več edini element, ki pozna kiberprostor. Glasbenik kot oblikovalec in posredovalec zvoka/glasbe, mora stopiti danes dalje, kakor mu narekuje vsakdan. Mora se odločiti, da potrošništvo ni samo ena in edina možnost.

Pričnimo torej z idejo, da je človekova zavest heterogena.

Ta njena heterogenost se nanaša na katerikoli vidik našega zavestnega mišljenja, delovanja in celotne miselne percepcije. Lahko bi celo rekli, da nas prav ta heterogenost dela takšne, kakršne pač smo. A ne sama heterogenost, ne sama na sebi, temveč mehanizem te heterogenosti, te mnogo-možnosti znotraj mislečih idej. Vsak minimalni misleči mehanizem, če hoče delovati, mora namreč vsebovati vsaj dva različno zgrajena sistema, ki si izmenjujeta informacije, ki jih ustvarjata. Ozadja te trditve lahko zapazimo v raziskavah človekovih možganov, prav te raziskave pa nam razkrivajo globoke analogije mišljenja, kot morda najbolj zapletenega procesa nasploh – tako iz vidika mehanizma kulture kot individualnega principa, na drugi strani pa iz vidika mehanizma kolektivnega intelekta. Zakaj je to pomembno postaviti na začetek premišljevanja o poslušanju filmov? Ker je zvok del dojetanja sveta, ker ga dojemamo heterogeno, torej večplastno in ker je s svojim delovanjem postavljen še v eno dimenzijo – to je čas. O tem in okoli tega bi bilo potrebno spregovoriti



z vidika s štirimi Oskarji nagrajenega filma *Izvor* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010, glasba Hans Zimmer). Toda najbolje je, da gremo lepo po vrsti.

S problemom merjenja časa se v vsakdanjem življenju skorajda ne srečujemo več. Do povsem točnega časa danes, v dobi telefonov, radia, televizije, interneta in satelitov GPS, ni več prav težko priti. Celozapestne ure so danes praviloma narejene tako, da se prej pokvarijo, kot pa izgubijo točnost. Čeprav za uporabo točnega časa ne potrebujemo nobenega posebnega znanja, pa postaja tehnika določanja točnega časa vedno bolj zapletena in razumljiva le strokovnjakom. V širšo javnost pridejo občasno le »eksotične« informacije, kakor je recimo tale, da so morali časovni skali dodati sekundo zaradi počasnejšega vrtenja Zemlje. Prav kmalu se bodo časopisi verjetno spet razpisali o merjenju časa, saj se v strokovni javnosti pojavljajo predlogi, da bi znova prilagodili definicijo *sekunde*. Z razvojem tehnologije in z uporabo vse natančnejših merskih inštrumentov so skozi dvajseto stoletje definicijo sekunde, ki je danes definirana s pojavi iz sveta atomov, že večkrat spremenili,

zato smo takšnih »izboljšav« definicij že kar nekako navajeni. Vseeno pa se nam zastavlja nekaj na prvi pogled morda naivnih vprašanj: kako lahko trdimo, da je *nova definicija* sekunde boljša od stare, če pa je bila že stara mera časa točna *ad definitionem*, torej *po definiciji*? Ali obstaja neka zunanja referenca, glede na katero lahko rečemo, da je ena definicija sekunde slabša kot druga? Kaj je torej »prava« mera časa? Katera ura je najbolj točna?

Skoraj vsak učbenik fizike se v prvem poglavju dotakne tudi problema merjenja časa. Avtorji praviloma povzamejo definicijo sekunde in opišejo zgradbo in delovanje najbolj natančnih ur. Bolj »poglobljene« knjige običajno navedejo še, da je definicija sekunde nekaj povsem arbitrarnega, kar določi kot konvencijo vsakih nekaj desetletij konferenca »modrih mož« po kriteriju praktičnosti. Tudi v okviru razprav v filozofiji narave vprašanje merjenja časa ni bilo nikoli prav v ospredju. Sam problem ponavadi ni bil niti jasno definiran, večinoma pa so ga kar preprosto pometli pod preprogo, oziroma mu niso posvečali pretirane pozornosti.

V sestavku z naslovom *Merjenje časa*¹ je francoski matematik Henri Poincaré že leta 1905 pošteno razmišljal o obstoju reference, glede na katero definiramo enoto za merjenje časa. Prišel je do ugotovitve, da sloni vsa moderna fizika na predpostavki, da »je trajanje dveh enakih pojavov enako dolgo; ali drugače, da enaki vzroki vzamejo enako časa, da ustvarijo enake posledice.«² Poincaré je bil prepričan, da je pravzaprav vseeno, kateri pojav izberemo za merjenje časa. Zanj so bili vsi pojavi enakovredni, saj ni uspel najti ne *apriornega* ne *empiričnega kriterija*, po katerem bi lahko določil mero časa. Za moderno

1 Poglavlje v knjigi: Poincaré, Henri: *La valeur de la science*, Flammarion, Paris 1905. (cit. po angl. prev. v zborniku: Čapek, M., *The Concepts of Space and Time - Their Structure and Their Development*, Boston Studies in *The Philosophy of Science*, Riedel Publishing Company 1976.)

2 *Ibid.*, str. 319.

galilejsko znanost pa je ključno prav ontološko poenotenje narave oz. ukinitve delitve na *popolno* *nebo* in približni *sublunarni svet*. Prav to poenotenje pa nebeškim gibanjem odvzame avro popolnosti, zaradi katere so bila posebej odlikovana in so lahko merila čas. Menimo, da je prav prehod od mere časa, ki je vezana na neko posebej »popolno« naravno gibanje (običajno je to vrtenje neba), k času, ki je določen relacijsko prek univerzalnih matematičnih zakonov galilejske narave (čas najbolj natančno odraža parameter t iz enačb matematične fizike), verjetno eden od pomembnejših elementov galilejske revolucije oz. konstitucije moderne znanosti.

V začetku XX. stoletja so zaznali fluktuacije v hitrosti vrtenja Zemlje³, zato so se lotili postavljanja najrazličnejših teoretskih modelov Zemljine dinamike, ki bi jim omogočili, da bi nepravilnosti v izmerjenem vrtenju Zemlje računsko odstranili. To jim je do neke mere uspevalo, dokler niso prišli do meje, ko zunanjih vplivov tudi z vse boljšimi modeli niso več uspeli odstraniti. Na Zemljino vrtenje vplivajo tudi pretakanja in premiki v jedru, česar pa z enačbami niso znali zaobjeti. Leta 1960 so zato sekundo definirali drugače. Navezali so jo na dolžino leta oz. enega obhoda Zemlje okoli Sonca, ki nima toliko zunanjih motenj kot vrtenje Zemlje, vendar se ta definicija ni prijela, saj je bil interval enega leta predolg in nepraktičen. Zato so že čez sedem let uvedli atomsko definicijo sekunde. Na 13. *Conférence Générale des Poids et Mesures* (CGPM)⁴ so sklenili, da je »sekunda trajanje 9,192,631,770 nihajnih časov elektromagnetnega sevanja, ki ga odda atom cezijevega izotopa ^{133}Cs pri prehodu med dvema hiperfinima

3 Že ob koncu 19. stoletja je Simon Newcomb izboljšal natančnost astronomskih meritev do te mere, da je lahko pokazal, kako se na nekaj decimalk natančno izmerjeno število dni, ki se zvrstijo v enem letu, pravzaprav spreminja iz leta v leto.

4 Prev. Konferenca o utežnih in dolžinskih merah.

nivojema osnovnega stanja.⁵ Z analizo zgodovinskih primerov lahko ugotovimo, da je definicija sekunde res le konvencija, saj lahko za merjenja časa uporabimo pravzaprav vsak naravni pojav, katerega matematični zakon razvoja v času poznamo. Pa nazaj h glasbi in zvoku, da se ne oddaljimo preda- leč od naše osnovne teme.

Glasba – in s tem zvok, sta zagotovo umetnosti časa, kakor smo že mnogokrat poudarili. Sodobna teorija ideologije in umetnosti se je osredotočila na nenavadni pojav, ki ga lahko imenujemo *časovna interpasivnost*⁶. Gre za nasprotje časovne interaktivnosti v pomenu, da smo aktivni prek drugega subjekta, ki za nas v nekem trenutku (določenem času) opravi neko delo. To je podobno heglovski Ideji, ki manipulira s človeškimi strastmi, da bi dosegla svoje cilje⁷. Takšen je recimo posneti zvok – smeh na televiziji, v televizijskih telenovelah, v *soap*-nadaljevankah. Kakor da se televizija smeji namesto nas. Večina teh *soap*-nadaljevank tako preko zvoka manipulira z umom publike in prikriva slabe šale na račun neumnosti množice. Posneta glasba zaigra mnogokrat točno tam, kjer

5 Hiperfinski prehod se zgodi, ko zunanji elektron cezijevega atoma preskoči iz enega stanja v drugo oz. spremeni smer spina. Predstavljamo si ga lahko kot majhno stikalo v atomu, ki se premakne le, če nanj posvetimo s točno določeno barvo svetlobe. Cezijev atom bo zamenjal hiperfinski stanji le, če nanj posvetimo z mikrovalovi frekvence 9192631770 Hz. Vsak cezijev atom si lahko zamislimo tudi kot radio, ki sprejema le eno postajo na frekvenci 9192631770 Hz. Ko zazna to postajo, preskoči iz enega hiperfinega stanja v drugo. Naloga atomske ure je, da mikrovalovni generator oz. običajno kremenovo uro, ki niha in proizvaja mikrovalove, čimbolj uskladi s frekvenco hiperfinega prehoda v ceziju. Mikrovalovi atome cezija sprašujejo: »Je frekvenca mikrovalov prava?«, atomi pa odgovarjajo s »toplo« ali »hladno«. Glede na odgovore atomov se frekvenca mikrovalov povečuje ali zmanjšuje.

6 Več o tem lahko najdemo v prispevku Roberta Pfallerja na simpoziju *Die Dinge lachen an unsere Stelle* (prev. *Stvari se smejiijo namesto nas*; Linz/Austria, 8.-10. oktober 1996); podrobnejšo lacanovsko analizo tega pojma pa lahko najdemo v tretjem poglavju knjige Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana 1997.

7 *Lust der Vernunft* – prev. *zvičajnost uma*.

bi morala biti popolna tišina, kjer ni ničesar, ali bolje: kjer *je Nič*. V vseh teh primerih torej nastane nekakšna aktivnost, da bi z njo zagotovili neaktivnost Drugega, ki pa zastopa naše pravo, resnično mesto. In pozicijo. To izhodišče pa že ponuja delni odgovor na pojem interpasivnosti znotraj same filmske glasbe in filmskega zvoka, saj kaže na nenavadne situacije, v katerih smo aktivni na nek poseben način, v katerih na Drugega prenesemo časovno pasivnost svoje lastne biti. S tem pa odkrivamo ključ do umetniških potencialov, ki nam jih vsiljujejo novi digitalni mediji in odmaknjena, odstranjena in prikrita posneta filmska glasba ter zvoki – prek radia, televizije in ostalih predvajalnikov. Nastane odmik v kiberprostor, kjer pa je čas dogodka samega nekaj izredno relativnega. Kiberprostor pa je že ena od možnosti, kamor seže zvok, ko stopi preko svojega vsakdana, preko funkcije lastne (in edine) identitete.

Toda sam *kiberprostor* ni zanemarljiva konstanta današnjega medijskega sveta. Kiberprostor vedno odpre področje fleksibilnega mnoštva spolnih in družbenih identitet in nas tako vsaj potencialno osvobaja prijemov patriarhalnega Zakona. Tukaj bi sicer lahko odprli široko polje členitve resničnega sebstva, nasproti neki umetni drži, a bi prej ko slej zašli. Ostanimo zato raje na prvi poti, pri zvoku in njegovi ideji sevanja onkraj vsakdana. V kiberprostoru smo se namreč prisiljeni odreči vsaki fiksni simbolni identiteti in tako dobimo, na kratko rečeno, konec kartezijskega cogita kot edinstvene misleče substance. Čista glasba in zvok sta bila (in sta še) edina umetniško-zvočna smer, ki poznata kiberprostor od nekdanj. Njuna umetniška poanta se je namreč naslavljala na ekspozicijo podobe, ki je prešla iz svoje statičnosti v gibanje (na primer *ples*) in tako ustvarila *hiper realni prostor* časovno neomejene magije, strahu in užitka hkrati. In danes je enako. Nekateri še vedno ne razumejo, da pri posneti glasbi in ostalih zvokih ne gre za njuni vlogo posrednika, vmesnika, dodatnega člana ali povezovalca, temveč za popolnoma samostojno identiteto subjekta umetnosti same,

ki prosto kroži znotraj celotnega časa izvedbe-poslušanja in ni njegov (časovno-izvedbeni) del, temveč je nikoli zapolnjen *prazen prostor*, je torej manko in zato *fantazma* v pravem pomenu besede. Deluje kot kiberprostor na koncu kiber realnosti, ki postavi temelje za simbolni red stvari, za red simbolnih fikcij, ki pa ne delujejo na isti ravni kot neposredna in materializirana kavzalnost. Ne gre za čas, ki bi bil nekje začet in drugje definirano končan, temveč za čas v osnovnem pomenu – za vse, kar dejansko *Kronos* (gr. *chronos*, čas) pooseblja.

In kaj/kdo je bil Kronos? Bil je eden od šestih titanov v starogrški mitologiji, bog časa in žetve, žetev pa vemo, da mora biti opravljena ob pravem času, drugače propade letina. Tako je Kronos, bog pravih trenutkov, s tem pa vladar časovne premice od začetka, do konca (žetve). Vendar tudi zagotovilo, da se bo ta krogotok pričel znova.

Zgled *par excellence* za človeško dejavnost, ki ni usmerjena v korist, je umetnost. Potreba po umetniškem izrazu nastaja namreč iz nekakšne obstoječe sposobnosti, iz neimenovane notranje želje in potrebe, ki postane na koncu koncev impulz. Tako tudi potreba po estetskih užitkih ne ve za svoj lasten (sebi lasten) namen ali smoter. In ne vemo, od kod izhaja. Abraham Harold Maslow v svojem delu z naslovom *Motivacija in osebnost*⁸ ponuja idejo o hierarhični razporeditvi potreb, na vrh pa je kot najvišji motiv postavil *samouresničenje*. Po njegovi teoriji mora biti najprej zadoščeno temeljnim potrebam, šele nato se je človek pripravljen usmeriti »višje«. Toda potreba po estetskih užitkih ne ve za svoj namen, kot smo že zapisali, zato se ne navezuje toliko na fiziološke potrebe, temveč in predvsem na družbene potrebe in norme. Smrt, kot elementarni motiv skoraj vseh človeških pripovedi, pada v zahodni civilizaciji vedno na tla izgube, objokovanja in žalosti. Mnoge psihoanalitične raziskave so pokazale, da je smrt več kot le dejstvo v

8 Maslow, Abraham Harold: *Motivation and Personality*, New York 1954.

človekovem življenju. Lahko bi celo rekli, da je njegov smisel. V njej je skrit tudi eden od temeljev umetniškega izražanja (ni veje umetnosti, ki bi se tematiki smrti izognila), saj človek sledi ideji, da je *Ars longa, vita brevis* (prev. *umetnost dolga, življenje kratko*), kakor je zapisal Hipokrat. Umetniško izražanje in ustvarjanje je zato v temelju oblikovano kot želja, ki hoče premagati kratkost življenja in se izraziti na dolgi rok. *Seikilova pesem*⁹ je morda eden najlepših primerov prav te ideje – kako narediti stvari neminljive, kako jih ohraniti v umetnosti. Preteklost, sedanjost in prihodnost so skupaj, kakor na vrvi pritekajočih želja, pogonska moč domišljije pa so neuresničene želje. Sigmund Freud pravi, da srečnež ne sanjari, na samo umetnost pa je gledal kot na ogledalo temeljnih izkustev človeške vrste. Lahko bi celo rekli, da je bil pristaš nekakšnega psihičnega realizma, ki ga pa vendar omejujejo umetnikove sublimacijske moči. Toda umetnost se nikakor ne rodi samo iz izpolnitve osebnih fantazijskih želja. Umetnost želi in hoče presehati tisto, kar človeka v njegovi ustvarjalni naravi najbolj omejuje – to je *čas*. Čas pa je zamejen s smrtjo. Preseganje časa, torej izogibanje mejniku konca, pa ponudi prav umetnost v vseh svojih oblikah in vsebinah. Hkrati z dolžino umetnosti, se torej podaljša tudi življenje in ideja njenega kreatorja, snovalca in umetnika.

Uvodni stavki so tako postali rdeča nit, ko smo hoteli misliti pomen in vlogo glasbe na splošno, filmske glasbe in (filmskega) zvoka. Toda: morda je prav, da se zazremo še k mislim glasbenega teoretika, moža, ki je znal izredno natančno misliti glasbo, njeno resnično vlogo in družbeni pomen. S svojimi mislimi je postavil temelje razumevanja same glasbe kot elementarne *umetnosti zvoka* in zelo ostro kritizirati poznejše (sodobnejše) skladatelje. Ta mislec je bil Theodor Adorno. Gospod

9 Več o tem na <http://www.wired.com/geekdad/2009/10/the-seikilos-epitaph/> (januar 2014)

Adorno je ostro zavračal (zlasti ameriško) psihologijo osebnosti, ki se je od začetka XX. stoletja do danes viralno razrasla po vsem svetu, še bolj je zavračal vsakdanje zdravorazumsko razmišljanje o tako imenovani močni osebnosti, ki je dandanes tudi prisotno na vsakem koraku – *avtoritarna osebnost*. Zanimivo je opazovati, kako se ljudje na začetku XXI. stoletja trudijo razvijati svoje telo in osebnost, da bi bili čim bolj narejeni po znanstveni podobi, ki jo oblikujejo zlasti množična občila – če verjamejo znanosti in medijem, seveda. Zanimivosti se pridružuje osuplost, kajti najrazličnejši ljudje se prav zaradi tega trudijo biti čim bolj enaki. V množičnih projektih kakovostnega in zdravega življenja je vsekakor veliko fašizma, ki pa ga ljudje zaradi pastorale in vsiljive prijaznosti sploh ne prepoznajo. Tako imenovana 'močna osebnost' je v resnici že omenjena 'avtoritarna osebnost'. To poudarjamo zlasti zaradi tega, ker niti danes niso redke ideje, da je glasbenik kot umetnik sposoben ustvarjati glasbo bodisi takó, da sega nekam v brezčasno onstranstvo in glasbo od tam predstavlja v ta svet, bodisi takó, da se pogloblja v svojo osebnost in *podzavest* (!?), v kateri odkriva prvinske elemente, iz katerih je narejena njegova glasba (prvinska, pristno človeška glasba). Vse te ideje je Adorno odločno zavračal, saj je bil dober poznavalec Freudove psihoanalize, kar glasbeniki in glasbeni kritiki navadno niso, zato je vedel, da je *nezavedno* (in ne 'podzavest', kot prepogosto slišimo iz ust kakega domnevnega poznavalca glasbenega ustvarjanja, ki se trudi biti pameten) prazno, da je torej simbolni stroj, mašina, poleg tega pa je vse življenje vztrajal pri ideji, da umetnik nikakor ne sega v transcendenco.

Po drugi strani zato lahko rečemo, da ni nič nenavadnega ugotovitev, da sta filmska glasba in s tem tudi filmski zvok v današnjem svetu največkrat narejena le še kot zvočni kulisi (prav o tem in o takšni njeni vlogi hočejo govoriti pri filmu), ki naj ljudem pomagata ohranjati pri življenju iluzije filma in iluzije realnosti same. Glasbeniki se zato navadno sploh ne trudijo,

saj to ni potrebno: današnji potrošnik je najpogosteje tako nezahteven, da je praktično pripravljen sprejeti vse, kar mu ponudijo. Ideje o osebnosti, jazu, lepih zvokih, dobrih vibracijah in prijazni filmski glasbi, ki naj popestri sicer pusti vsakdan, oplemeniti film in podobno – te ideje sodijo tako tesno skupaj, da v vsakdanjem življenju ni mogoče realno pričakovati, da bo glasba kaj več kot statusni simbol. Ljudje se namreč združujejo v skupine, pri tem pa izbirajo tudi glasbo, filme, obleke, frizure, besednjak, izdelke in končno – ljudi.

Družbeni imaginariji torej potrebujejo glasbo, za katero so psihološki ljudje pripravljeni zatrjevati, da je dandanes pomembna predvsem zaradi občutkov in čustev. Verjetno je to ena najbolj razširjenih neumnosti, v katero ljudje verjamejo. Glasba in zvok bi naj v tej perspektivi ljudem pomagala vzbujati čustva, jih spraviti v določeno razpoloženje, priklicati v spomin davno pozabljene občutke in podobne nesmisle. In današnji psihološki ljudje poslušajo glasbo takó, da skušajo vedno znova obuditi iste občutke, iste spomine in ista čustva, zato nenehno poslušajo isto glasbo ali vsaj njene reciklirane različice. Toda glasba je najprej in najpogosteje statusni simbol, simbol družbene pripadnosti, je nekaj, kar gre zlahka v uho, je balzam, ki ga ranjeni psihološki ljudje potrebujejo za svoje preživetje.

Glasbenikova dolžnost je zaradi tega najprej družbena, kar pomeni, da nikakor ni vseeno, kakšno glasbo ponuja poslušalcem in poslušalkam oz. članom ter članicam občestev. Daleč od tega, da bi glasbenik lahko delal kar hoče, daleč od tega, da je kot umetnik popolnoma svoboden in zelo daleč od tega, da glasbenik ustvarja táko glasbo, kot jo želijo poslušalci! Prav nasprotno: glasbenik je v svojem bistvu zavezan dolžnosti, ki je družbene in etične narave. Odzvati se mora tej dolžnosti, ne pa domnevni psihologiji potrošnikov, ki bodo pač vselej želeli čim bolj preprosto glasbo za svoja čustva, občutke in spomine.

POSLUŠAJMO PRAVLJICE, MIT IN MOŽE X

Pravljice so prvenstveno sestavljene iz besed. Ko govorimo o zvoku, govorimo tudi o besedah. Besede zvenijo in zvok je del besed – takšnih in drugačnih. Zvočni doživljaji nas spremljajo celo življenje in v njih vidimo vedno nekakšno zvočno pripoved, čeprav so večkrat le pogoj, da ta pripoved nastaja v nas samih. Onkraj vsakdana pa se pojavijo zvoki, v katerih doživljamo spomin kot nekaj, kar nas veže na sedanost. To je sicer iluzija, a je ena najlepših iluzij, v katere verjame današnji človek. Tako postane pomen zvoka večji od njegove interpretacije in se v svetu vsakdanjih zbežanosti izkaže za dobrega sopotnika. Besede so bile od nekdaj vir navdiha. In pomot. In vsakršnih zapletov. Vendar tudi umetnosti, znanosti in še marsičesa. In zato ni popolnoma nesmiselno, če nadaljujemo te naše ideje z besedami, katere je zapisal pred mnogimi leti Pierre Janet. Pravi namreč, da je pripovedovanje tisto, ki je ustvarilo človeštvo¹⁰. Ker pa se ukvarjamo predvsem s filmsko glasbo in zvokom, je prav, da to misel nekoliko podaljšamo. Razumeti velja, da dejansko ni pripovedovanja, ni besede brez glasu oziroma zvoka. Glas/zvok pa je element, ki spada seveda bolj v svet *glas-be*, kakor pa v svet drugih umetnosti. Glas/zvok, slišni element, vedno pušča v subjektu, ki mu prisluhne, nekakšen odtis. Stopimo zato za nekaj vrstic najprej do *besede*, do pripovedi in do *odtisa*.

Že Robinzon¹¹ je pokazal na odtis, ki je predstavljal prav posebno obliko njegove tesnobe sredi (po njegovem) neobljudenega otoka. V njegovo cesarstvo se je z odkritjem odtisa

10 Janet, Pierre: *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps*. Chahine, Paris 1928, str. 261.

11 V mislih imamo delo Defoe, Daniel: *Robinzon Crusoe*. (slov. prev. Mira Mihelič) Cankarjeva založba, Ljubljana 1974.

prikradel namreč resnično strašen nemir. Prav mučil ga je ta odtis – odtis, ki nima prave celotne podobe, ki nima imena in nima obraza. Mučil ga je, saj o njem ni vedel ničesar, razen da gre za odtis bose človeške noge. Kot piše Defoe, gre pri tem njegovem (Robinzonovem) spoznanju za nevidno prikazen (fr. *an apparition*), ki sproži zmedene misli (angl. *flutterin thoughts*), celo čudna razpoloženja (angl. *whimsies*) in končno strah (angl. *fear*)¹². Gre za nerazložljive, vidne sledi. Toda glas, beseda, zvok in glasba puščajo vedno nekakšne sledi. Človek jih pa mora (in venomer tudi hoče) poimenovati, jim nadeleti smisel, obraz, ime, naslovnika, mora jih osmisliti, mora jih znati – misliti. Zato pride mnogokrat do kakšnega zares čudnega izjavljanja *o in okoli* glasbe, zvoka in besede. Sama glasba/zvok (naj gre za katerokoli že stilno ali časovno zaznamovano glasbo in/ali zvok) dejansko nimata telesa, nimata obraza, nimata imena. Preprosto – je le glasba/zvok. A to gre nekaterim še danes prav res težko v glavo. Enako, kakor beseda.

Izjavljanje o glasbi, filmski glasbi, zvoku in besedi se neštetokrat ustavi pri najbolj elementarnih oblikah. O izražanju doživetij in podobnih stvarih smo že mnogokrat imeli priliko razmišljati, zato je morda prav le to, da na tem mestu naredimo pentljo okoli vsega tega in se samo na kratko zavrtimo v tej ideji. Svet glasbe/zvoka/besede namreč ni en sam in ni enovit. Svet (tudi kot takšen, sam na sebi, svet *per-se*) je sestavljanica. Svet je možno le misliti – toda le objektivno misliti. Objektivno mišljenje ne pozna subjekta zaznave, ne pozna mišljenja v odtisih. Objektivno mišljenje si predstavlja svet kot že gotov, narejen, izpopolnjen izdelek, kot nekakšno samo v sebi zaključeno področje dražljajev najrazličnejših oblik in vsebin, samo zaznavo pa obravnava kot le enega od vseh možnih dražljajev.

En sam človek lahko, recimo, preko sebi lastnega empiričnega razmišljanja proučuje (na primer) subjekt Y (glasbo, besedo,

12 Ibid. str. 213–214.

glas, zvok), katerega pač zaznava, ter ga skuša opisati. Poskuša povedati, zapisati, razložiti, kaj se z njim dogaja, kakšen da je in podobno. V tej fazi rečemo, da obstajajo nekakšni *občutki*, ki pa so v bistvu subjektova stanja ali načini *njegove biti*, posledica tega pa je, da postanejo njegove mentalne stvari in ideje zanj celo realne. Zaznavajoči subjekt Y (glasba, beseda, glas, zvok) je torej cilj in kraj tega dognanja, človek, ki opazuje, pa le opisovalec tega svojega mentalnega stanja, kakor da bi opisoval nekakšno daljno deželo, ne da bi se zavedal, da je le on sam tisti, ki takó zaznava in da je zaznavajoči se objekt Y nekakšen doživljaj, mentalna preslikava, notranja podoba, dražljaj v specifični obliki in vsebini – vendar le zanj. Gledano od znotraj, od samega subjekta Y namreč, zaznava sama ne more vplivati na sam subjekt (torej ne more vplivati na glasbo/zvok, ki ju poslušata ali na besedo, ki jo je prebral ali slišal), ničesar ne more spremeniti, niti označiti. Vse, kar vemo o svetu zaznav, so namreč *stimuli*, ki jih opisuje fizika, in *čutila*, ki jih opisuje biologija. Nič drugega.

Toda oboje, *stimuli* in *čutila*, se ne kažejo najprej kot doživljaj ali kot pripoved v samem svetu imaginarnih podob (saj to vendar svet je), saj tem podobam ne moremo pripisati kategorije vzročnosti, temveč se lahko (ponovno oboji) kažejo le kot *nehno ustvarjanje* ali kot *ponovno konstituiranje sveta* samega. In kam z občutki? Induktivna psihologija določa občutkom nov status, status preveritve, bi lahko rekli – toda občutek ni le stanje ali kakovostna sodba o nečem (ali nečesa) in ne zavest o tem. Zvok (in s tem glasba in/ali izgovorjena/napisana beseda) je eden od ključnih elementov orientacije znotraj sveta, za katerega smatramo, da se odvija tukaj in sedaj. Pojemni svet je najprej in predvsem svet zvoka in zvočnih zaznav (saj v našem življenju tudi besede najprej slišimo, šele nato dobijo status oblike – pisave), nato vseh ostalih možnosti zaznavanja in čisto na koncu postane to tudi svet podobe/pogleda: zunanega in notranjega. Postane torej svet dialoga (uvodne misli – Pierra

Janeta). Doživetje zvoka (besede, glasbe) je vedno povezano z zvočno funkcijo pozornosti. To lahko imenujemo tudi individualni, osebni besedno-glasbeni (zvočni) doživljaj.

Toda – da se vtis razvije v doživljaj, je potrebna zelo dolga pot preko zaznave do mišljenja. Obe stvari (zaznava in mišljenje) pa predpostavljata spomin. V spominu je vedno skrita interpretacija, torej pripoved le-tega. Ali drugače: tam se nahaja neki *smisel*, katerega se da ubesediti. Tako pridemo do izražanja in izrekanja. Šele slednje, torej izrekanje, pa je del mišljenja. Zato pa izražanje vtisov o doživljanju (glasbe, besede, zvoka, glasu) ni in nikoli ne bo nič drugega, kakor subjektivna pripoved o glasbi, besedi, zvoku, glasu, pripoved o vsem tem pa ni (le) izražanje vtisov, temveč kreativni proces (po)ustvarjanja nove realnosti. In o tem govori ideja o zvoku onkraj vsakdana.

Nekako drzno je misliti te zadeve, sploh, če računamo na to, da nas berejo tudi manj v dobro verujoči akademiki. Le-ti nas imajo namreč zlahka za plebejce, za divjake, za ruralne nakladače in umetniške sociopate, ki želijo povzdigovati nekakšno na pol plemensko, skoraj pogansko razumevanje (glasbenih, zvočnih, besednih) vrlin, katere se pa vendarle nesporno kažejo le v s krvjo in znojem podpisanih delih (partiturah, zvočnih instalacijah, knjigah) nesmrtnih mojstrov, pisateljev in pesnikov. Toda ubesedena glasba-zvok (imenujmo to kar *teoretski glasbeni diskurz*) kaže prav na to: naredili so jo (glasbo) nekdanji vladarji koncertnih odrov, recimo odlično popevko, balado, šanson, kancono, kantato ... ustvarili so jo mojstri klasične kompozicije, skladatelji velikega duha, ki se niso ustavili pri akademski ali politični karieri, temveč so glasbo mislili še naprej. Mislili so jo v smeri sodobnih pripovedi, katere pa morajo slediti moči in strukturi današnjega sveta, družbe in umetnosti. Zagozda, ki jo je ob odtisu bose noge zaslutil Robinzon, je dejansko nekakšna teoretska fikcija, saj *par excellence* izpostavlja neko obliko *drugosti*, ki se nanaša na nekaj, kar (še za nekatere) nima imena. Pripoved sili naprej, sili preko meja videnega

in se zadovolji šele v trenutku, ko se tej fantazmi vtisne ime: Petek. Kot *simfonija številka devet*, ali kot *koncert v x-molu*, kot kantata – ali kot skladba/pesem npr. *Imagine* Johna Lennona, ali kot, preprosto - zvok. Ni pomembno. Vse to je *Petek*. Pomembno je le, da se prekine stanje *ne-vedenja*, da se ustavi tesnoba *ne-razumevanja*, da se končno najde ime za tisti odtis. Ubeseđena glasba-zvok/uglasbena beseda-zvok pa takšnim ritualom največkrat celo popolnoma ubeži, saj je onkraj preprostega spoznanja. Nima imena. Lahko, da dobi ohlapen naslov po skupini, ki jo izvaja, po albumu v katerega sodi, po času, v katerem se pojavi, toda to vendar ni vse. To ni vsa glasba-zvok in/ali beseda-zvok, bi lahko na tem mestu zapisali. Vedno ostane še nekaj, kar ne moremo izraziti, tisto nekaj, kar nas sili v smer, kjer je lahko edino *mit*. In mit je temeljno vedno onkraj tega, kar lahko primemo, okušamo, ogledujemo, vonjamo, poslušamo ... mit je na drugi strani verjetja.

Vsekakor si hočemo prisvojiti vsakršno pripoved kot mit, a trčimo na paradoks. V govorico-zvok o slišani besedi se namreč vrine neki spodrsrljaj. Področje (njene) prisvojitve se sprevrže zaradi nečesa, kar ni tukaj, je torej *ne-tukaj* (ne v svetu *a-pripori*, ne v duhu časa, ne v knjigi, partituri, filmu ...) in se tudi ni nikoli zgodilo (pripada svetu notranjih podob, svetu duhov, fantazmam, sanjam, eruptivnim stanjem, Lacanovi želji, Freudovemu nezavednemu, svetu gona, sublimnemu ...) in je enako manjkajočemu členu, ideji, ki izginja, je torej resnično kakor mit¹³.

Pripoved ubeseđene filmske glasbe-zvoka in uglasbenih besed-zvoka se vedno spoprime z neštetiimi interpretacijami, kakor da bi šlo za nekakšno tekmovanje v retoriki. A vse retorične figure največkrat, kot vemo, zgrešijo cilj. Gre za izjavljanja, ki so po eni strani tuja sami glasbeno-zvočni tvarini, po drugi

13 Napotujemo na idejo in delo, ki lahko razjasni marsikatero zablodo okoli te izjave. Zato o tem vidiku mita priporočamo delo psihoanalitika in teoretika – Rebant, Claude: *Le mythe à l'avenir (re)commence*. revija *Esprit*, april 1971, str. 631–643. Najdete ga tudi na www.esprit.presse.fr/review/article.php?code=5656.

pa svetu besedne umetnosti, saj ne izhajajo iz glasbene, zvočne in/ali besedne umetnosti, temveč iz popreproščene klepetanja okoli vsebine v smislu: kaj je hotel s tem avtor povedati. To pa ni pripoved uglasbene besede-zvoka ali ubesedene glasbe-zvoka. Njuna pripoved je potopljena v njuno strukturo, le-ta pa se kaže kot rez med jezikom in govorom (v izjavljanju, v že omenjeni retoriki). Lahko bi tudi rekli, da je bila zato prva žrtev muzikoloških piruet prav ubesedena glasba (pesem, song, popevka ...): z govorom o njej (in *ne-govorom*, dadaističnim ozvočevanjem) so hoteli muzikologi vplivati na voljo drugih, hoteli so uskladiti in preoblikovati družbeno-socialne prakse in tako oblikovati glasbeno zgodovino po svoji podobi. Seveda so našli mnoga ušesa, ki so jim sledila in oglušela od njihovega pridigarstva – zato premnoga ušesa še danes ne slišijo drugih stvari, kakor le znane lajne in napeve.

Vzemimo samo en sam samcat primer: glasbo, ki je nastala za film *Gora Brokeback* (*Brokeback Mountain*, 2005; režija Ang Lee, glasba pa z Oskarjem nagrajena paritura, ki jo je podpisal Gustavo Santaolalla). Gre nedvomno za izredno lep primer



fragmentirane zvočne pripovedi, sama partitura je sestavljena kot drobci misli, kot družbeno prepovedana intima dveh, ki se ljubita. Umaknjeni zvoki, prepolovljene glasbene fraze, neizrečene besede, razlomljena tišina – vse to in še več je alegorija ljubezni tega filma. Kako vendar ljubiti brez bolečine, brez odhajanja, brez pripovedi? Odgovor: nemogoče. Muzikologi ne morejo povedati o tej partituri ničesar, kar bi imelo značaj pripovedi. Kot Derrida, ki pravi (ko bere Kafko), da identiteta teksta ni dosežena znotraj zagotovljene zrcalne refleksije ... temveč v neberljivosti teksta, sploh če pod tem razumemo nemožnost, da bi prišli do njegovega pravega pomena.¹⁴ Tako se vse začne in konča v nekakšnem diskurzu pripovedi filmske glasbe in njene vednosti, pa tudi o tem, kar je pričakovano, pa o tem, kar je zamolčano, prikrito, umaknjeno prvemu pogledu. Ne pa tudi mislim. In filmska glasba je ubesedena glasba *par excellence*. Pri komunikaciji zvok-gledalec ni nujno, da je ta vedno in samo zvočna. Lahko je postavljena kot navidezna pripoved v sam film, kot nekakšna razredčina, katero moramo znati precditi. Kontinuiteta zvočnih elementov se namreč vedno preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv, če že ne razgledan in podkovan.

A vendar gre v povedanem tudi za svojstven paradoks: ali bi recimo ne mogli gledati filma, brati knjige, uživati v gledališki predstavi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bile te umetnosti zato samo nesmiselno prikazovanje sličic, afnanje na odru, obračanje listov v knjigi, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti: brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne od najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo vseeno postali pozorni na nekatere posebnosti¹⁵,

14 Derrida, Jacques: *Before the Law*. v: *Acts of Literature*. Routledge, New York 1992, str. 211.

15 Morelli, Giovanni: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien zu München und Dresden*. Leipzig 1891, str. 288.

kot pravi Morelli. Torej gre za moč kreatorja umetnine, tistega, ki nagovarja preko nebesednih elementov, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalen skupen kulturni kod med avtorjem in opazovalcem. Velja kdaj prebrati Freudov spis o kipu Mojzesa, delo velikega Michelangela Buonarrotija.

Razumevanje pomena filmskega zvoka in filmske glasbe bi lahko razumeli tudi kot izjavljanje (izrekanje) o nečem, kar je tako rekoč neizrekljivo. Ker vznikne kot nekakšna notranja transformacija misli in idej, kot opozicija sliki, črki, stavku, zgodbi, podobi, vsebini, kot nekakšna ontogeneza, kot izjava zunaj vsakršne časovne ali druge modalne določitve,¹⁶ pravi Benveniste. Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, kjer je prostorskost izrazito navidezna – kot suspendiran zvok in/ali glas in/ali beseda, ki pa je tako ali tako fantazma, ujeta v pripoved, katera pomaga subjektu preživeti težo tega sveta.

A vendar poznamo znanstveni rez, ki ga je Saussure uvedel prav med jezik in govor. Tako prvobitna teza¹⁷ loči družbeno od individualnega, v nadaljevanju pa tudi bistveno od drugotnega in/ali bolj ali manj naključnega¹⁸. Prav tako predpostavlja, da jezik živi le zato, da bi vladal govoru. Gre tudi za to, da se nasproti sinhronemu postavi *dogodkovno načelo*, kar pa v jeziku (npr. *zvoku*) kaže prav na moč pripovedi onkraj besednega, onkraj ontološkega znaka fabule. Torej se premestimo v umetnost, ki nujno nakazuje na dve družbenozgodovinski obliki re-artikulacije same filmske glasbe-zvoka in besede: prvič – kot individualne, intimne govorice posameznika, umetnika, skladatelja, pisatelja, pesnika, snovalca in misleca; in drugič – kot moč nevidnega pripovedovalca, oblikovalca in razlagalca mita.

16 Prim. Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale*. Pariz 1966, str. 159–160.

17 To tezo najemo v njegovem delu *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*.

18 Prim. Saussure, Ferdinand: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Studia Humanitatis, Ljubljana 1997, str. 25 in dalje.



Prav slednje nam razkriva moč strukture, ki jo (npr. tudi muzikologi) vedno znova spregledajo. Namreč: filmska glasba/zvok/beseda se pojavljajo skupaj s podobo, torej v funkciji nevidnega sveta umetnosti, jo sooblikujejo in dograjujejo, hkrati s tem pa prezentirajo vso svojo samostojnost pojavitve – kot nenehna miselna transkripcija pripovedi, pravljice, zgodbe, prenesene v svet nebesednega doživljanja – in prav zato najbolj intimnega doživetja. Pa poglejmo v zvoke animiranega filma, z Oskarjem leta 2014 nagrajene partiture z naslovom *Ledeno kraljestvo* (*Frozen*, režija Chris Buck in Jennifer Lee, glasba Christophe Beck, 2013). Brez dvoma – Hans Christian Andersen ni vedel, da bo tovarna sanj, imenovana *Walt Disney Animation Studios* kadarkoli s tako vnemo povzela njegovo pravljico z naslovom *Snežna kraljica*, ki je bila prvič objavljena davnega leta 1845. Njegove besede so postale filmske podobe.

Osnovna Andersenova zgodba govori o večni bitki med dobrim in zlim: vrag je naredil zrcalo, ki je kazalo samo grde stvari, in še te je spačilo in povečalo. Nekega dne se je raztreščilo na tisoče koščkov in komur je drobec zašel v srce, je postal hudoben. Na podstrešju dveh hiš v mestu sta živela deček in deklica: Kay in Gerda. Bila sta prijatelja. Poleti sta sedela pred