

Filmska glasba in zlata leta slovenskega filma (1)

Povzetek

Zgodovina slovenske filmske glasbe je morda najkrajša umetnostna zgodovina od vseh. To lahko vidimo v pregledu najpomembnejših del tega področja in nekaterih avtorjev, ki so bili nekoč v koraku s svetovnimi kinematografskimi trendi. Dandanes je trend glasbe v slovenskem filmu prepuščen večinoma elementarnim silam in cenejšim izdelkom – in neizobraženim avtorjem, ki so vključeni v filmsko in glasbeno industrijo bolj po poznanstvu kakor po znanju. To ni samo umetniško ali družbeno sporen problem, ampak tudi dejstvo, da sploh nimamo več kritičnega občinstva in naročnikov, ki bi znali ločiti dobre ter slabe filme in s tem povezane glasbene izdelke – in akademski prostor je ob tem problemu popolnoma slep in gluh. Članek predstavlja značilnosti slovenske filmske glasbe skozi prikaz nekaterih dosežkov, hkrati pa ponuja skoraj romantičen pogled na preteklo obdobje, imenovano »zlata doba« slovenske kinematografije. Tega se morata zavedati filmsko-glasbena umetnost in stroka, prav tako kot vse njune tim. sestre, ki glasbo delijo na teorijo in prakso. Na žalost lahko rečemo, da teorija ne gre po poti razumevanja prakse, medtem ko praksa ne obravnava in se ne ukvarja s teorijo in znanjem. Ta razkol vodi slovensko filmsko glasbo na pot garažne in cenejše produkcije, zato le-ta ne more več tekmovati z veliko filmsko glasbo evropskih ali svetovnih trendov. Morda z večjo zavestjo o lastnem delu in sodelovanju ter sinergiji med tistimi, ki ustvarjajo slovenski film, lahko nastopi tudi nova zlata doba, nekakšna filmska renesansa. V besedilu razmišljamo tudi o tej možnosti.

Ključne besede: film, glasba, slovenski film, filmska glasba, filmski skladatelj

Najkrajša uvodna zgodovina

Zgodovina nas uči, da je bilo leto 1905 tisto, ki je prineslo prve filmske podobe na Slovenskem. Te so prišle iz kamere Karola Grossmanna in prav on je bil tisti, ki je tedaj pognal ta del zgodovine filma. Toda prva filma, tista, ki jima filmofili pravijo celovečerna, sta prišla šele leta

1931 in 1932; najprej *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik), nato pa *Triglavske strmine* (Ferdo Delak). A oba sta bila ob svojem nastanku brez glasbe, ta je nastajala kasneje in je bila odvisna bolj od stihije mimoidočih komponistov kakor pa premišljenega dejanja. Ne smemo pozabiti, da je bila glasba v svetovni kinematografiji v tem času že precej razvita, saj je bil prvi tonski film uradno predvajan leta 1927 (*Pevec jazza / The Jazz Singer*, Alan Crosland). Šele leta 1948 smo Slovenci dobili svoj prvi zvočni film – *Na svoji zemlji* (France Štiglic) – in glasbo zanj je napisal prvi slovenski skladatelj, ki se je nekoliko resneje spoprijateljil s filmom: Marjan Kozina. Tako se je začela pisati tudi glasbena zgodovina slovenskega filma. Kozina sicer ni bil najbolj opevan slovenski filmski skladatelj – v tem pogledu je bil to vsekakor Bojan Adamič, a k njemu se bomo še vrnili.



Slika 1 – Snemanje filma *V kraljestvu zlatoroga* (1931)

Za sam začetek pa moramo, še posebej, če smo natančni, ločiti slovenske filme in tiste, ki so bili posneti: a) v koprodukcijah z drugimi državami, b) na slovenskih tleh in c) v Jugoslaviji. Vse te tri enote pa dajo kar precejšnjo kalejdoskopsko sliko tega, kar lahko imenujemo »slovenski« film. Enako je bilo z glasbo, vendar nas bo bolj zanimal pogled na delo komponistov, ki so zaznamovali to, kar pri filmu poslušamo. In teh ni malo – od Marjana Kozine prek mnogih partitur že omenjenega Bojana Adamiča, nato Boruta Lesjaka, Marijana Lipovška, Cirila Cvetka, Alojza Srebotnjaka, Marijana Vodopivca in mnogih drugih. Če je bil prvi film, ki smo ga omenili, vojna drama, potem je prvi slovenski film s popevko film *Ne čakaj na maj* (František Čap, 1957), z glasbo Boruta Lesjaka na besedilo Frana Milčinskega – Ježka. Prvo avantgardno partituro je napisal Bojan Adamič za film *Ples v dežju* (Boštjan Hladnik, 1961), prva velika partitura v stilu svetovne kinematografije pa je bilo delo Alojza Srebotnjaka za film *Ne joči, Peter* (France Štiglic, 1964).

Pomisliti film skozi glas in glasbo

Recimo, da je naslednji korak ideja, da glas vselej govori resnico. Vendar glas ne *izjavlja* resnice. Saj – če resnica tako ni lastnost izjav, potem to velja tudi za izjavo. Namreč: *izjava ni lastnost resnice*. In tako film, ki je tisti, ki se vede kot *izjavljalec*, saj ima izposojen akuzmatični glas-zvok, ne more biti *resničen* v svetu izjavljanja, prav tako ne v svetu Simbolnega. Ker nagovarja neposredno gledalca, resničnega ujetnika kinematografske teme, rapsodičnega vernika v diskurzu iluzije in navidezne magije podob, in si ga podreja, postane njegov (filmov) glas-zvok tisti, ki vpeljuje *red*. Glas-zvok in s tem filmska glasba, čemur je gledalec podrejen (sam je brez glasu, ne govori, ne sodeluje aktivno v tej iluziji), mu kaže na možnost in na *nadpozicijo* tistega, ki se o nečem izreka, ki se mu kaže torej kot fantazma.

Realno, o katerem se film hoče izrekati, je onkraj tega, kar gledalec razume in sprejme za Realno. Tja ga speljejo glas-zvok in filmska glasba, ki mu ponudijo imaginarno izkušnjo zvoka, saj imajo navidezno, nepredvidljivo podobo, podobo iluzionista, podobo Drugega, podobo fantazme vsakdana. Slišimo glas, ne vidimo govorca, slišimo filmsko glasbo, ne vidimo izvajalcev. Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2013, 271 in 368) pravi, da totalna objektivna prisotnost predpostavlja veliko dialektiko čutov, ki prevajajo drug drugega – in se tako stapljajo s simbolično stvarmi, ki vsako čutno lastnost povezuje z drugimi. Ko to spoznanje prepíšemo v razumevanje odsotnosti filmske podobe in jo pripišemo prisotnosti zvoka (glasu, filmske glasbe), pride vsekakor prav do tega fenomena – zato tudi igralce in igralke *idoliziramo* po glasu (npr. radijski glas). To se dogaja dandanes tudi kot vsesplošno razumevanje prehranjevanja (zdrava prehrana) ali življenja (življenje v naravi), ali v

moči denarja (družbeni položaj). Da ne omenjamo namišljenih identitet, ki jih kar mrgoli na spletu, še posebej na socialnih omrežjih.

Film se lahko realizira le skozi gledalca, saj se označevalec lahko artikulira le tako, da zastopa subjekt za drugi označevalec, pravi Lacan (Lacan 1980, 38). To je pot do užitka, ki je onkraj Realnega. Z vednostjo kot sredstvom užitka se proizvede odnos, neko delo, ki ima smisel – zato je gledalec vselej soudeležen v samem aktu delovanja filma, v sprejemanju učenja, je učeči subjekt *par excellence*. A vedno obstaja razcep med tem, kar gledalec vidi in sliši, in onim, kar dojema, prevaja, transformira in interpretira v *sebi*. Dodaja nek svoj pomen, svoj smisel. A prav ta smisel je robni in končni smisel spoznanja Realnega. Kljub temu ostaja še en razcep, namreč tisti, ki vodi v nujno nelagodje.

Lahko bi celo trdili, da je ljubezen nujni *pogoj* tega nelagodja, saj se ljubezen do vednosti, torej filozofija, udejanja prav prek neke odsotnosti 'realnega', spremeni se v samo *vednost* o ljubezni, v omenjeni transfer ljubezni. V filmskem jeziku povedano še drugače: prav to mesto je tudi mesto, ki ga moramo poimenovati *simulaker* – in od tu dalje bi morali brati Baudrillarda (1999)¹ in gledati filme o matrici.

Filmski junaki so bili in so še vedno arhetipi, preko katerih se zgodi doživljanje sveta. Vsekakor jih gledalci in gledalke idealizirajo, za to pa poskrbi tudi cela armada ljudi (od maskerjev dalje). Rekli bi lahko, kakor pravi Ricci (Ricci 1947, 162), da so filmski junaki resnični možje, vendar močnejši, lepši, bolj spretni in junaški, pa tudi bolj zapeljivi – in da so tudi resnične ženske, vendar lepše, boljše raščene in sploh privlačnejše.² Že sam naslov prispevka, ki ga je Ricci objavil pred skoraj sedemdesetimi leti, priča o spraševanju po realnosti samega filma, filmskega dogodka in doživljanja le-tega. Kot spomin na zgodovino.

Zato lahko rečemo, da se je nekoč že pisala slovenska filmskoglasbena zgodovina. A prav tako kakor zgodovina niso le imena, temveč stvaritve, ki ostajajo, tako je tudi filmska glasba tista, ki živi in ostaja v dveh svetovih: v temi kinodvoran v filmu in s filmom, ter na koncertnih odrih. In v obeh primerih je to glasba, ki ji je vredno prisluhniti in o kateri je dobro nekaj vedeti. Zavedati pa se moramo, da obstaja veliko filmov, ki so bili v času Jugoslavije, torej v času združenja različnih narodov in narodnosti, narejeni v koprodukciji. In če govorimo o tako imenovanem »jugoslovanskem filmu«, potem moramo začeti, vsaj glede na čas »rojstva« samega filma, nekako v letu 1918, ko je bila osnovana Država Slovencev, Hrvatov in Srbov (SHS). Ko je ta še istega leta izdihnila, je na njenih izdihih nastala Kraljevina SHS, nato pa leta 1929 Kraljevina Jugoslavija – ta pa je obstala vse do druge svetovne vojne.

¹ Predlagana knjiga je njegova razprava z naslovom *Simulaker in simulacija*, ki se sicer pojavlja tudi v filmu *Matrica*.

² Ricci se namreč ukvarja tudi s fenomenom filma, ki spreminja poglede na družbene odnose, narode, narodnosti in celo na politiko.



Slika 2 – Grossmann – odhod od maše v Ljutomeru (1905)

To pomeni, da je Grossmann snemal filme kot državljan SHS in Kraljevine Jugoslavije. Po letu 1945 je nastala Demokratična federativna Jugoslavija (DFJ), ki se je še istega leta preimenovala v Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo (FLRJ). Toda tudi to se je spremenilo: leta 1963 se je preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ), ki pa je neslavno razpadla leta 1992. Tako je tudi govor o slovenskem filmu tvegano dejanje, saj je nenehno šlo za najrazličnejše preplete in sodelovanja – tako pri samih ustvarjalcih kakor tudi med produkcijskimi hišami, ki so se ukvarjale s filmom – in vsekakor z nazivom države, od kod film prihaja. Kaj je torej pri vsem tem sploh »slovenskega«?

Recimo, film *Ograda* (1961) je delo francoskega režiserja in scenarista (Armand Gatti), direktor fotografije je bil Robert Juillard, koprodukcija pa pisana: Clavis Films (Pariz) in Triglav film (Jugoslavija). Glasbo je napisal Bojan Adamič. Toda filma ni možno najti pod slovenskim naslovom, saj je v mednarodni filmski bazi IMDb zabeležen kot francoski *L'Enclos*, sploh pa ne kot, recimo, vsaj hrvaški prevod *Ograda* ali angleški *Enclosure*. Toda *Slovenski filmski center* ga v svojih katalogih vodi kot slovenski film.

Leto 1961 pa je tudi leto rojstva mnogih zanimivih filmov, ki pa so padli v nemilost zaradi vprašanja hranjenja izvornika (razmerja med Jugoslovansko kinoteko, ki ima sedež v Beogradu, kasneje osnovano Slovensko kinoteko, ki je bila ustanovljena šele leta 1996, oz. Slovenskim filmskim arhivom, ustanovljenim davnega leta 1968). Med temi filmi so npr. *Balada o trobenti in oblaku* (režija France Štiglic, glasba Alojz Srebotnjak, produkcija Triglav in Viba film), *Ne izzivaj sreče/Ne diraj u sreću* (režija Milo Đukanović, glasba Dušan Radić, produkcija Lovćen film Cetinje), ki obstaja v bazi IMDb samo pod srbskim naslovom, pa

Nočni izlet (režija Mirko Grobler, glasba Marijan Vodopivec, produkcija Viba film) in veliki *Ples v dežju* (režija Boštjan Hladnik, glasba Bojan Adamič, produkcija Triglav in Viba film).

Toda film *Ograda* se niti ne dogaja v Sloveniji, prav tako kakor na primer film *Tri četrtine sonca* (Jože Babič, 1959; glasba Bojan Adamič), ki se dogaja na Češkem. Tudi po mnogih mnenjih najboljši (in prvi pravi) slovenski mladinski celovečerni film *Vesna* (František Čap, 1953, glasba Bojan Adamič) ni »slovenski«, saj je bil režiser Čeh, ki je tega leta (1953) emigriral v tedanjo Jugoslavijo in pristal v Sloveniji. To je treba razčistiti že na začetku, saj bomo morali pri pregledu filmov ostati prizanesljivi do vseh soavtorjev in soproducentov, do mnogih igralcev in igralk, scenaristov in snemalcev, komponistov in izvajalcev, ki so bili vse prej kakor pa »slovenske gore list«.

Zgodnja leta slovenske filmske glasbe (1948–1960)

Če iz prvih idej izpustimo filma *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in pa *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), ker spadata med filme brez zvoka, potem je dejansko prvi »resni« slovenski film, ki hodi v korak s časom svetovne kinematografije, vojna drama *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948; glasba Marjan Kozina). Zgodba se dogaja na Primorskem, v zadnjih dveh letih osvobodilnega boja. Prebivalci tipične primorske vasi so najprej trpeli italijansko okupacijo (od podpisa Rapske pogodbe po prvi svetovni vojni) in kasneje še nemško. Zanje je bil odpor priložnost, da se osvobodijo tuje nadvlade. Film je hkrati vojni film o partizanskem boju in tudi film, ki pokaže vas in njene prebivalce, ki so ta boj enotno podpirali. V filmu nastopajo naturščiki in slovenski gledališki igralci, za katere je bil to prvi nastop na filmu. Kozina je naredil partituro za veliki simfonični orkester, zagotovo pa je najbolj znana tema »zemlje«, kakor jo je skladatelj sam imenoval, saj se je (čeprav nikoli uradno) zgledoval po ideji filmskega komponista Maxa Steinerja v filmu *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) in njegovi legendarni melodiji za ozemlje, imenovano Tara.

Ko poslušamo obe omenjeni glasbeni temi, zlahka prepoznamo nadvse podobno orkestracijo in glasbeno dikcijo, ki je res nevarno bliizu ponovitve. Filmska glasba je sicer po eni strani zapisana sliki in (če je narejena za igrani film) tudi filmski zgodbi, vendar sledi nekakšnim standardom časa in družbenih vzgibov, da ne rečemo trga. V zavedanju tega je tudi Kozina naredil herojsko, epsko glasbeno temo, ki se prek filma pne kakor dodatna vrednost – postavljena kasneje v koncertno izvedbo tudi kot suita za simfonični orkester. Pomembno je dejstvo, da se je (dobra) filmska glasba vedno selila tudi na koncertne odre in tam živela svoje avtonomno življenje. Tega je prav v zgodovini filmske glasbe precej, nekateri manj poučeni poslušalci pa mnogokrat niti ne vedo, da poslušajo izvirne filmske partiture. Lahko bi celo rekli, da gre

pri sami ideji filmske glasbe za idejo o umetnini, ki povezuje med seboj *enakovredne* umetniške izraze in ne več podrejenih ali izolirano oblikovanih vsebin.

Filmska glasba in filmski zvok sta posebna elementa, na katera se moramo včasih osredotočiti ločeno od filmske podobe. Včasih pa skupaj z njo. Filmski komponisti so izjemno natančni, in če so res dobri, potem glasbe ne prepuščajo naključju. Toda prav zvok (v filmu) je tisto, o čemer je treba kaj vedeti. Težko bi namreč rekli, da se zavedamo obstoja zvoka, saj ga hočemo nenehno razumeti kot neskončen privesek česar koli – zato pa smo izpostavili tiste, ki se zvoku na ta način ne morejo približati in ne tako izpostaviti. Toda Heleni, ki so v sebi harmonično združevali duhovno moč in odprtost,³ kakor pravi Überweg (Überweg 1863, 8), so zmogli misliti stvari tudi tedaj, ko jih niso uzrli, gledali, opazovali. Za njih je bilo tudi stanje duha in misli enako realno in resnično kakor svet okoli njih. Zato so bili njihovi bogovi tako resnični, kakor so za današnjega izgubljenega človeka resnični obrazi s TV zaslonov ali internetnih brskalnikov. Da ne govorimo o prijateljih s socialnih omrežij in drugih navideznih svetov. Obstojanje zvoka v tedanjem času ni imelo misli, ki bi se ukvarjala s tem, da ga je treba reciklirati, digitalizirati, ujeti v studijske aparate ali celo obdelovati, pač pa je imelo status Heglovega duha ali celo spoznanja, ki mu Nietzsche tolikokrat posveča vso svojo pozornost. Beremo lahko, da je ... *naloga vedno spraviti na dan tisto, kar moramo vselej ljubiti in občudovati in česar nas nobeno kasnejše spoznanje ne more oropati: veliki človek* (Nietzsche 1988, 801–802).⁴ Toda on je grštvo mislil kot *dogodek*, kot nekaj, kar presega vsakdan. In tako je postal zvok (oz. njegovo spoznanje in ukvarjanje z njim) bolj pomemben od samega vprašanja in spoznanja zvoka. Zvok je postal del glasbe. Del filmske glasbe.

Film *Trst* (France Štiglic, 1951; glasba Marijan Lipovšek) je drugi takšen projekt, pri katerem je sodeloval slovenski skladatelj, a je bistveno manj monumentalen kot *Na svoji zemlji*. Lipovšek se je zadovoljil z nekoliko manjšim orkestrom in dovolil sliki, da večkrat prevzame vodilno vlogo. Zgodba sama je manj pomembna, celo trivialna. Partitura se spogleduje z znanimi, klasičnimi in predvidljivimi elementi, med katerimi prevladujejo klišejske rešitve napetosti (*glissando*, *tremolo*) in sprostitve (tonalnost, čiste harmonije). Toda Kozina se je po Lipovšku vrnil z drugačno dikcijo – ta se je pokazala v filmu *Kekec* (Jože Gale, 1951) – in naredil izjemno spevno, populistično partituro. Film je na-

³ Iz teh idej so se razvile tudi mnoge okultne vede, nekakšne para-znanstvene discipline, ki tako rade hodijo po robu med znanostjo in ne-znanostjo.

⁴ Ideja Človeka je pri Nietzscheju povezana z mnogimi različnimi modeli in interpretacijami, najbolj popularna je seveda njegova izjava o *nad-človeku*, ki pa je doživela v ne toliko oddaljeni zgodovini žal precej izkrivljanj.

stal po priljubljeni istoimenski zgodbi Josipa Vandota, ki se dogaja v idilični vasi sredi slovenskih gora, v kateri živi deček z imenom Kekec.



Slika 3 – Prizor iz filma *Srečno, Kekec* (1963)

Z dvema nadaljevanjema (*Srečno, Kekec*, 1963, glasba Marijan Vodopivec; in *Kekčeve ukane*, 1968, glasba Bojan Adamič) je *Kekec* postal nacionalna znamenitost. Film *Kekec* je tudi prvi slovenski film, ki je dobil mednarodno nagrado: zlatega leva v kategoriji otroških filmov na Beneškem filmskem festivalu leta 1951. V tem času smo dobili še film *Svet na Kajžarju* (France Štiglic, 1952; glasba Ciril Cvetko), ki pa ni predstavljal velikega glasbenega dogodka. Cvetko je sicer spoštovan komponist svojega časa, vendar moramo priznati, da je njegova filmska partitura bolj kot ne dodatek k filmski zgodbi. Nič drugega. Orkester Slovenske filharmonije je sicer naredil spodobno delo, vendar imamo nenehno občutek, da poslušamo glasbo, ki je bila mišljena kot koncertna umetnina in ne kot sooblikovalka filmske podobe.

Tako kot so nekoč verjeli, da jih bo povozil vlak s filmskega platna (in se temu dejstvu danes prizanesljivo smejimo), danes verjamemo, da neki pralni prašek zares odstrani vse madeže, ker to vidimo (prav tako kakor so nekoč videli vlak) na filmu. In pri tem ni pomembno, gre za digitalno ali analogno tehniko, za televizijo, internet ali kino. Vseeno. Zato je v tem obdobju treba omeniti še film *Dolina miru* (France Štiglic, 1956; glasba Marjan Kozina), ki je bil nominiran za zlato palmo na filmskem festivalu v Cannesu (Štiglic za režijo) in nagrado za glavno moško vlogo (Jim – John Kitzmiller). Adamič je napisal polnokrvno, veliko partituro, s katero je pokazal na razvoj slovenske filmske glasbe:

nekje med simfoničnim zvokom svetovnih epskih filmskih produkcij (Steiner, Newman, Waxman, Korngold, Friedhofer, Tiomkin) in kasnejših, nekoliko sodobnejših zvokov (Young, Rozsa, Herrmann, Mancini). Vsa najrazličnejša prizadevanja muzikologov in etnologov se vedno končajo klavrno, da ne rečemo kar žalostno, ko poskušajo analizirati filmsko glasbo z orodji klasične glasbene doktrine. Samoumevnost je namreč tista čudna stvar, s katero ne moremo predreti ali prevrniti uma, ki je vsaj delno očiščen partikularne navlake vsakodnevnega komercialnega obstreljevanja. S povedanim pa nikakor ne trdimo, da je filmska glasba le za nekakšne posvečene guruje, templjarje umetnosti, da je le za elitne posameznike ali da je del samooklicane kaste, v kateri ruralno občestvo nima kaj iskati. Ne.

Ob robu tega obdobja je zanimiv še film *Tri četrtine sonca* (Jože Babič, 1959; glasba Bojan Adamič). Filmska partitura, ki jo je Adamič ponudil v tem filmu, je sestavljena skoraj epizodno. Lahko bi celo rekli, da se v bistvu ukvarja s filmskimi liki, njihovimi notranjimi svetovi in strahovi, veliko manj pa s tisto »klasično« filmskoglasbeno pripovedjo, ki je bila tedaj najbolj razširjena. Partitura vsebuje elemente večjih in daljših melodičnih zamahov, vsekakor pa tudi nekaj intimnega premišljevanja in situacijske problematike. Adamič se, lahko bi rekli, ukvarja s *filmskim pomenom*.

Iz tega pa izvira glasbeni zvok, ki zaznamuje film *Dobri stari pianino* (France Kosmač, 1959; glasba Marijan Lipovšek). Partitura res ni velika, a je izjemno intimna. Zgodba pravi, da pianist Gaber živi za glasbo in se ne ukvarja s pritlehnimi težavami, ki jih je prinesla vojna. Nemci ga aretirajo, saj med notnim črtovjem odkrijejo peterokrake zvezde. V šolo se kmalu zatem zateče ilegalec in v pianino skrije pištolo. Stari pianino se po mnogih težavah znajde v cerkvi, kjer so nameščeni belogardisti. Pogumna Anuška se odloči, da bo z igranjem sporočila partizanom, ali je eksploziv, s katerim naj bi partizani razstrelili belogardistično postojanko, že nameščen. Partizani res uničijo njihovo utrdbo, Anuška pa ostane ujeta med sovražniki. In tako pianino postane tudi glasbeni element, ki ga Lipovšek uporabi kot glasbilo in kot rdečo nit svoje glasbene pripovedi znotraj tega filma.

Obdobje zaključujejo filmi, med katerimi so *Akcija* (Jane Kavčič, 1960; glasba Alojz Srebotnjak), *X-25 javlja* (František Čap, 1960; glasba Bojan Adamič) in *Deveti krog* (France Štiglic, 1960; glasba Branimir Sakač). Če začnemo pri koncu: partitura, ki jo je naredil Sakač, je moderna, celo popevkarsko razpoločena in živahna, čeprav dramatična in emocionalna. Adamičev *X-25* se ponovno postavlja v držo, ki jo pri tem skladatelju že dobro poznamo, in lahko mirno rečemo, da ne odstopa prav mnogo od vsega, kar smo do tedaj že slišali. V tem letu je bila zagotovo boljša slovenska filmska partitura izpod peresa Alojza Srebotnjaka, saj v filmu *Akcija* resnično živi skupaj s sliko. Srebotnjak je kot odličen mojster orkestracije posegal po najrazličnejših orkestrskih barvah in tako

izrazito sooblikoval celotno filmsko zgodbo, ki se pravzaprav ukvarja z enim samim vprašanjem: Ali je preboj iz okupiranega mesta, kjer je ujeta skupina partizanov, sploh možen? Za to Srebotnjakovo partituro bi lahko uporabili tisti znameniti miselni obrat, trik, ki pravi, da je dobra filmska glasba tista, ki jo preslišimo. Toda – filmsko glasbo mnogokrat preslišimo zato, ker je resnična. A filma kot takšnega nikdar ne preslišimo. Sploh pa ne v celoti. A ga tudi ne slišimo. Integriramo ga v enega od svetov, v katerih živimo tukaj, zdaj in nenehno – tako kot se filmski junaki in junakinje rodijo vsakokrat, ko v dvorani ugasnejo luči in se začne filmska predstava. S tem postane vprašanje slišanja dejansko vprašanje *verjetja*, a to je popolnoma druga zgodba, ki pa nima prave srečnega konca.

Glasbeno-filmski žanr v slovenskem filmu

Filmska glasba je *glasbeni žanr*. Gre le za glasbo, ki poveže dva sveta – svet želje in strasti s svetom sanj. Oboje je torej dosegljivo na nek poseben, specifičen način – preko filma. Vendar je tukaj na delu nekaj sublimnega, kot bomo videli v nadaljevanju. Glasba najstnikov se namreč potaplja v vsaj tri pomembne glasbene in neglasbene elemente: v besedilo, žanr in podobo. In vse troje se zapisuje kot nek mladostni *topos*, kot dejstvo *par excellence*, ki ga je že Kant poimenoval *ugodje*. Besedila, ki jih prinaša tovrstna glasbena (sub)kultura, se ozirajo na trende, ki so v nekem trenutku aktualni, pa tudi na tiste vedno prisotne, nenehno se vrteče mantre okoli vprašanj, ki odraščajočega človeka pač najbolj privlačijo. Razlike nastajajo predvsem v glasbenih žanrih, kjer se pač kažejo drugačnosti v poteh, kako nagovoriti ozadja sublimnega. Ljubezni? Ne. Naslednja filmsko-glasbena legitimnost leži vsekakor v družbeno-pojavnem prostoru, torej v njenem žanru, ki poudarja določen (družbeni) moment, status, prepoznavnost enakih in enakomiselnih, nagonsko čredništvo, identiteto po spolu ali spolni usmerjenosti, kar pa potegne za seboj še nešteto nians in možnosti opredeljevanja. Poudarimo: *opredeljevanja*.

Morda najzanimivejša in najbolj pestra diskusija nastane, ko se filmska glasba pomeša s programi drugih interesentov – z modo, industrijo trendovskih elementov, s tako imenovanimi *nujnostmi*, ko postane glasbeni odziv (ali odziv na glasbo) čisto družbeno vprašanje, vidno in vide-no, medijsko izpostavljeno in opredeljeno, ko se glasbeniki/glasbenice oblikujejo po nujnosti propagandnih šablon, predvidljivih obrazcev za uspeh in popularnost, ko se izkazujejo kot monopolna skupina, ki ima možnost uspeha brez znanja in truda, ko postane zvezdnitvo samo sebi namen in ko se okoli njih ustvari avreola božanskosti, njihova glasba pa dobi mitične razsežnosti.

Potrošniki se odločajo za poslušanje glasbe prav zato, kar jim ti idoli preko najrazličnejših kanalov sporočajo uresničitev sanj, v katerih

domujejo njihove želje in strasti. Poudariti pa velja, da so te želje daleč onstran racionalnega okvirja. So želje, ki so v osnovi zapustile varne okope naučene morale in previdne kreposti ter se realizirale v kibernetičnem prostoru – v glasbi sami.



Slika 4 – Prizor iz filma *Tistega lepega dne* (1962)

Na tem mestu ne smemo spregledati filma *Tistega lepega dne* (France Štiglic, 1962; glasba Alojz Srebotnjak) z več kot odlično trpko in komično partituro mojstra Srebotnjaka. Skladatelj večne pesmi za moške zборе z naslovom *Bori* (na besedilo Srečka Kosovela) se je v tem filmu izkazal kot odlični glasbeni pripovednik, ki razume tako filmski jezik kot tudi sporočilnost in večdimenzionalnost razumevanja filmske glasbe – sploh pa njeno intuitivno in sugestivno moč. Dve leti kasneje je izpod njegovega peresa nastala partitura v popolnoma drugem žanrskem duhu in v popolnoma drugi glasbeni preobleki. Gre za enega najbolj legendarnih slovenskih filmov *Ne joči, Peter* (France Štiglic, 1964), za katerega je bila ustvarjena morda prva »hollywoodska« partitura v smislu dobrega celostnega filma. Srebotnjak je v njej pokazal vse svoje znanje – tako komponista in razumnika, ki se spogleduje s filmom kot največjim partnerjem v popotovanju zgodbe, kot tudi sodobnega skladatelja, ki ponudi poslušalcem izjemno subtilne, premišljene ter prebrane tone in zvoke, s katerimi dodaja nesporno najpomembnejšo dimenzijo filma: zvok, potopljen v glasbo. To svoje glasbeno spoznanje prav tako nadaljuje v filmu *Amandus* (France Štiglic, 1966), v katerem morda še bolj razvije dialog s sliko.

Prva jazzovsko obarvana filmska partitura je bila napisana za film *Zgodba, ki je ni* (Matjaž Klopčič, 1967; glasba Jože Privšek), saj se zgleduje po komponistu Henryju Manciniju in njegovem zvoku za znamenitega animiranega junaka z imenom *Rožnati panter*. Prav to vzdušje je Privšek priložil še k filmu *Na papirnatih avionih* (Matjaž Klopčič, 1967). Ne smemo pa prezreti filma *Ko zorijo jagode* (Rajko Ranfl, 1978), za katerega je Privšek naredil izredno jazzy obarvano partituro, ki se spogleduje s problemi in dozorevanjem najstnice Jagode Kopriva (Irena Krajnc), ki živi v Ljubljani z mamo (Lidija Kozlovič), očetom (Sandi Krošl) in sestro Marinko (Ksenija Temimovič). Film je prav zaradi popevke z naslovom Jagoda postal popularen tudi med mlajšo generacijo.

Prvi slovenski celovečerni film, v katerem je sodelovala pop-rock skupina, je bil film *Sončni krik* (Boštjan Hladnik, 1968). Gre za glasbeno skupino iz Kopra z imenom *Kameleoni*, v tedanji zasedbi: Danilo Kocjančič, Jadran Ogrin, Marijan Maliković, Vanja Valič in Tulio Furlanič. Šlo je za izjemno drzen, toda svež filmski pogled na beatniško generacijo in sploh na življenje. Če je film nekoliko majav, pa ga glasba nedvomno postavlja v samo sredinošče tedanje *flower-power* scene in svetovnega mirovnega gibanja. Iz tega časa pa je tudi mladinski film, ki je postal ena bolj gledanih TV-nadaljevanj – *Bratovščina Sinjega galeba* (France Štiglic, 1969; glasba Marijan Vodopivec). Film je nastal po literarni predlogi, katere avtor je mladinski pisatelj Tone Seliškar, slovenski mladinsko-otroški *evergreen* tega filma pa je pesem *Sinji galeb*. Lahko jo postavimo ob bok *Kekčevi pesmi* v filmu *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963; glasba Marijan Vodopivec). Obe skladbi je napisal Marijan Vodopivec, čigar ime je žal precej spregledano.

Drzna partitura na začetku novega desetletja je nastala za film *Maškarada* (Boštjan Hladnik, 1971; glasba Bojan Adamič). Adamič se je z njo postavil na stran vprašanja družbene vloge glasbe – tudi skozi filmski pogled. Družbeni razkoli, ljubezensko-erotični elementi niso neizrekljivi v filmskोगlasbenem jeziku, zato se jim skladatelj približa z idejo problematiziranja. V Hladnikovih drznih prizorih se v glasbi ne odzove emocionalnost, ki naj bi gledalca pasivizirala – filmska partitura ga postavi v nasproten položaj: aktivira ga. Glasba ni del filmskega dogodka, temveč njegova zadržana komentatorka, tu in tam celo izzove ekshibicionistično oko kamere, da se poigra s tišino. Prav zaradi tega lahko rečemo, da sta bila Hladnik in Adamič v tem času pomemben tandem za razvoj slovenske filmske zgodovine.

V tem obdobju je nastala tudi ena bolj preigranih partitur slovenskega filma: *Cvetje v jeseni* (Matjaž Klopčič, 1973; glasba Urban Koder). Citre, ki jih je uporabil Koder, so postale tako rekoč »slovenski« javni glasbeni rekvizit, v katerega se ujame celoten film. Kar mu gre očitati, je silna podobnost z glasbeno idejo, ki smo jo srečali kar nekaj let prej v filmu *Tretji človek* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949; glasba Anton Karas). Toda občinstvo tega Kodrovega podviga tako ali tako ne

razume v tem smislu, zato je njegovo *Cvetje v jeseni* takšna slovenska filmskoglasbena večno zelena uspešnica, da od melodramatičnosti kar »poka po šivih«.

V slovenski popevkarski filmski zakladnici tega časa pa je še ena uspešnica: imenuje se *Sreča na vrhovi* (Jane Kavčič, 1977; glasba Dečo Žgur). Glasbena popevka tega filma je še danes ena bolj popularnih in jo poznajo generacije. Temu je sledil drzni filmski projekt, v katerem je glasbo prispeval eden prodornejših, žal že pokojnih slovenskih kantavtorjev. Gre za film z naslovom *Krč* (Božo Šprajc, 1979), za katerega je subtilno, tudi odrezavo, vsekakor pa nekoliko melanholično in alkoholično glasbo naredil Tomaž Pengov. Skladatelj je več kot dobro ujel filmsko idejo in žalostno usodo malega slovenskega zakotnega, zaostalega podeželskega življenja. Trpko, a vendar delujoče.

To obdobje zamejmeta dva filma, ki sta za slovensko kinematografijo in filmsko glasbo precej pomembna. Prvi ima naslov *Splav Meduze* (Karpo Godina, 1980; glasba Mladen in Predrag Vranešević), drugi pa *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980; glasba Bojan Adamič). Filma omenjamo predvsem zato, ker gre za nekakšno bipolarno motnjo pri razumevanju celostne zgradbe »slovenske« umetnosti. *Splav Meduze* je režiral slovenski režiser, glasbo pa sta prispevala glasbenika novosadskega novega vala iz skupine *Laboratorija zvuka*. Igrali so namreč jamajške *reggae* in *ska* ritme v kombinacijah z izrazito erotičnimi besedili. In kot takšni so se v film *Splav Meduze* resnično potopili. Na drugi strani pa je film *Nasvidenje v naslednji vojni* delo srbskega režiserja in slovenskega komponista. Adamič je prispeval veliko simfonično partituro, s katero je več kot odlično označil tako ironijo kakor tudi realnost tega, kar je ostalo v ljudeh po vojni: samo žalost in razočaranje.

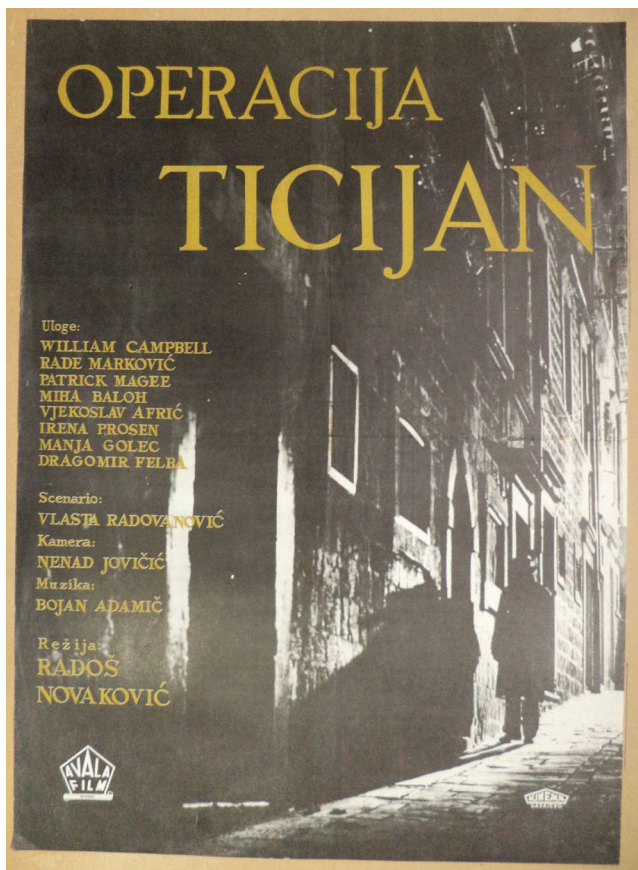
Sodobnejši trenutki slovenske filmske glasbe (1981-2000)

Obdobje slovenskega filma, gledano in poslušano v duhu sodobnosti, nam je najprej ponudilo film *Krizno obdobje* (Franci Slak, 1981), nekakšen napovednik vsega, kar se je zgodilo kasneje, sicer pa Slakov prvenec. Film je za slovensko zgodovino morda še najbolj zanimiv zaradi resničnega produkcijskega in koprodukcijskega kolaža: sodelovale so namreč kar štiri produkcijske hiše: Art film 80 in Inex Film (oba iz Beograda), od domačih pa Viba film in RTV Ljubljana. Filmski zvok je bil v rokah ene prvih mojstric, Hanne Preuss Slak, glasba pa je bila v celoti arhivska. Že takoj naslednje leto smo lahko videli in slišali film *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica* (Karpo Godina, 1982; glasba Janez Gregorc). Po glasbeni plati gre za izjemno zanimiv kolaž znanih in manj znanih melodij, ki jih je žal že pokojni jazzovski skladatelj Janez Gregorc spletel v nadvse zanimiv in uspešen šopek. Sicer pa v filmu nastopa tudi več glasbenikov, med katerimi so Peter Lovšin, Zoran Predin, Ditka Haberl in Bogdana Herman.

Med resnično drugačnimi filmi, ki so nastali v tem obdobju, je že omenjen film *Butnskala* (Franci Slak, 1985; glasba Bojan Adamič). Morda je to najbolj svojevrsten film, pri katerem je sodeloval Adamič. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, kjer bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel kakor prav v tem filmu. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi. Vendar je šel Adamič še nekoliko dalje – v glasbeni jezik je ujel tudi enigmatičnost in grotesknost filmskih likov, ki se gibljejo (živijo, delujejo) v popolnoma »drugem« svetu, kakor bi pričakovali. Filmska glasba tako ne more biti interpretatorka dogajanja (čeprav bi lahko rekli, da na določenih mestih je), temveč mora vsebovati tiste druge elemente, ki jih slika ne izpolnjuje – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali pa komentar k poanti, ki je bila izrečena kot na primer *namig*. Prav slednje je vsekakor v filmu *Butnskala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno montypythonsko držo, zmedeno dinamiko in skrajno absurdnimi kombinacijami se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem. Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali pa le manever tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa lepo pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej.

Samo leto kasneje je nastal mladinski film, katerega glasbeno zgodovino piše pesem: gre za *Poletje v školjki* (Tugo Štiglic, 1986; glasba Jani Golob). Skladatelj Golob se je že večkrat pokazal kot izjemen melodik in mojster orkestracije, ki niha med sodobnimi prijemi in nekakšno debussyjevsko impresijo. Mnogi ljubitelji tega filma poznajo songa *Dlan išče dlan* in *Prisluhni školjki*, ki sta bila dolgo časa tudi uspešnici mnogih radijskih postaj.

Slovenski film redko premore odlično komedijo/satiro, ki skozi oko kamere opazuje svojo lastno zgodovino. Tako je v tem obdobju nastal film *Moj ata, socialistični kulak* (Matjaž Klopčič, 1987; glasba Jože Privšek). Kot izvrsten scenarist se je v njem preizkusil Tone Partljič, po glasbeni plati pa poslušamo Privškovo partituro, ki hodi po robu med resnimi in komičnimi toni. Odločitev za tega komponista je bila baje v rokah direktorja filma, Pavleta Kogoja. In moramo priznati, da je izbral več kot odlično. Privšek se poigrava z najrazličnejšimi glasbenimi elementi in kombinacijami, od solističnih glasbenih vložkov in drobnih interpunkcij do večjih elementov in kompaktnejšega filmskega zvoka. Lahko bi celo rekli, da je partitura nekoliko podobna kot tista za film *Ko zorijo jagode* (Rajko Ranfl, 1978).



Slika 5 – Prizor iz filma *Moj ata, socialistični kulak* (1987)

Poseben položaj v slovenski filmski zgodovini ima prav gotovo film *Umetni raj* (Karlo Godina, 1990; glasba Mladen in Predrag Vranešević). Že omenjena promotorja iz skupine *Laboratorija zvuka* sta tukaj pokazala veliko manj kakor v *Splavu Meduze*, vendar jima lahko priznamo filmskoglasbeno idejo kot kolorit. Film omenjamo bolj zaradi njegove zgodovinskopripovedne poante, saj se vrta okoli režiserja Fritza Langga (avtorja kulturnega filma *Metropolis*, 1927, katerega odlomke v filmu *Umetni raj* tudi vidimo) ter tako predstavlja poklon Grossmannu in Langgu. Zgodba se namreč dogaja v času, ki ga je Lang (kot vojaški oficir v prvi svetovni vojni) preživel v slovenski hiši advokata Karola Gatnika. In Gatnik je vsekakor Grossmann.

Prvi film v samostojni Sloveniji pa je komedija *Babica gre na jug* (Vinci Vogue Anžlovar, 1991; glasba Milko Lazar in Vinci Vogue Anžlovar). Sam film je odlična filmska beletristika, po glasbeni plati pa zadovolji marsikaterega poslušalca – gre za privlačno, neposredno in vsečno partituro, ki se neprisiljeno naslanja na zgodbo in na slikovne

ambiente celotne zgodbe. In na tem mestu se začneja tista »čistejša« zgodovina slovenskega filma, če hočemo poudariti geografsko in ideološko neodvisnost. Vendar, kakor bomo videli v nadaljevanju, to ni vedno preprosto, saj je treba nekatere stvari v življenju pač – vedeti.

Popotovanje po slovenski filmskोगlasbeni zgodovini nas je privedlo do filma *Rabljeva freska* (Anton Tomašič, 1995; glasba Slavko Avsenik ml.), v katerem je partitura ena od odličnih sooblikovalk celotnega filmskega vzdušja in razumevanja. Komponist Avsenik mlajši izhaja iz glasbene družine Avsenik, ki je širšemu občinstvu najbolj znana kot ena prvih »oberkrajner« glasbenih skupin z narodno-zabavnim pečatom. Končal je študij jazza in klavirja v Avstriji, potem pa še Berklee College v Bostonu na Oddelku za filmsko glasbo, in je tako prvi slovenski šolani komponist, ki ve, kaj je filmska glasba.

V tem obdobju je s filmom *Ekspres, ekspres* (Igor Šterk, 1997; glasba Mitja Vrhovnik Smrekar) slovenska filmska glasba dobila še eno zanimivo ime. Vrhovnik Smrekar namreč postavlja svojo glasbeno paletu med klasični kompozicijski slog in sodobne, umetne zvoke. Njegove partiture se tako berejo kot studijsko narejeni posnetki in hkrati koncertne enote, ki jih lahko prevajamo tudi v »resno« glasbeno govornico. V filmu *Ekspres, ekspres* se tako pokaže prav kot interpretator dveh različnih likov, dveh različnih usod – in dveh različnih poti. Vrhovnik Smrekar se je morda še najbolj glasbeno pokazal v kasnejšem filmu *Gremo mi po svoje* (Miha Hočevar, 2010), ki pa ima svoje prednosti in svoje slabosti. Morda je njegova najboljša filmska partitura tista za film *Sladke sanje* (Sašo Podgoršek, 2001), kjer sta glasba in gramofon tudi osrednja lika filmske pripovedi.

To obdobje je zaznamoval tudi edini slovenski animirani celovečerni film *Socializacija bika?* (Zvonko Čoh in Milan Erič, 1998; glasba Slavko Avsenik ml.). Res je, da se ponovno srečamo z Avsenikom mlajšim, ki se je kot izjemo iskriv in navihan komponist podal v vse mogoče in nemogoče glasbene kombinacije, s katerimi je popestril tako rekoč vsako bikovo stanje. Film je odlična farsa na tedanjo in sedanjo družbo, s katero je Avsenik prek svojih not spletel zanimivo prijateljstvo: slika in glasba z roko v roki, kakor že nekoč pri risankah *Tom in Jerry* ali v filmih *Stana* (Laurela) in *Olija* (Oliverja Hardyja). Preprosto – par.

Čisto na robu tega obdobja je še film *Kam pluje ta ladja* (Želimir Žilnik, 2000; glasba Martyn Jacques), ki ponovno dokazuje, da je v koprodukciji smisel. Izvajalci glasbe so *The Tiger Lillies*, sicer pa je film nastal v producentski navezi Teresianum B.T. Budimpešta, RTV Črna gora, VPK Ljubljana in Terra Film iz Novega Sada. Glasba je delo Martyna Jacquesa, vokalista in multiinstrumentalista britanskega tria *The Tiger Lillies*, ki je nekakšna »črna« kabaretna kombinacija klovnovstva, zabavljaštva in trpkega humorja. Ker sledijo brechtovskemu glasbenemu žanru, predvsem pa navezi Brecht-Weill (in s tem njuni morda najboljši stvaritvi z naslovom *Opera za tri groše / Die Dreigroschenoper*, 1928),

moramo priznati, da je prav to čutiti tudi v tem filmu. Zato bi težko rekli, da gre za »slovensko« filmsko glasbo, čeprav je sam film zaradi režiserja prepoznan kot »domači«, baza IMDb pa ga uvršča med jugoslovske filme pod naslovom *Kud plovi ovaj brod*. Tudi prav.

Nove ideje (2001–2015)

Leta 2001 se je k slovenskemu filmskemu platnu vrnil skladatelj iz preteklosti – in to v filmu *Barabe!* (Miran Zupanič, 2001; glasba Urban Koder). S tem projektom se je Koder ponovno preizkusil, po *Cvetju v jeseni* (1973) in kasnejših filmih, med katerimi so *Ljubezen nam je vsem v pogubo* (Jože Gale, 1987), *Črna orhideja* (Matjaž Klopčič, 1989) ter *Carmen* (Metod Pevec, 1995). Priznati moramo, da bistveno manj uspešno, saj je v njegovi glasbi opaziti zadrževanje v tistih srečnih časih, ko je bil slovenski film namenjen dramatiziranju ruralnega človeka in spraševanju o smislu življenja. Tukaj pa imamo opraviti z idejo mafijskega podzemlja in zamaknjeno umetniško dušo, kar pa Kodru ni najbolj pisano na kožo. Kot starosta slovenskega filma je sicer zanimiv komponist, vendar bistveno premalo aktualen v drznosti kompozicijskega pristopa in izbora instrumentacije.

Leto kasneje je na filmska platna prišel film *Šelestenje* (Janez Lapajne, 2002; glasba Uroš Rakovec), s katerim se vzpostavlja nov duh slovenske kinematografije, po glasbeni plati pa gre za skoraj minimalističen pristop. Vendar sta Lapajne in Rakovec postala kar uspešen tandem, saj sta kasneje izpeljala še več skupnih projektov. Omeniti velja filma *Kratki stiki* (2006) in *Kdo se boji črnega moža* (2012). V tem času je nastal tudi film *Instalacija ljubezni* (Maja Weiss, 2007; glasba Chris Eckman). Glasbenik Eckman prihaja iz Seattla, vendar že nekaj let živi in ustvarja v Sloveniji. Bolj znan je kot vodja uveljavljene ameriške zasedbe *The Walkabouts*, ki obstaja že od leta 1983. Tako imamo na slovenskem filmskoglasbenem prizorišču novega glasbenika, ki je v film vpeljal nekaj drugačnih, lahko bi rekli celo avantgardnih zvokov. Sicer je zelo poslušljiv in melodičen, celo liričen skladatelj, . Morda pa je prav to tista os, ki jo slovenski filmski zvok nenehno potrebuje. V tem času je nastal tudi film, ki nenehno ugotavlja, kako se v sodobni slovenski družbi in družini spreminjajo odnosi in razmere – njegov naslov je *Hit poletja* (Metod Pevec, 2008; glasba Boštjan Gombač). Gombača poznamo bolj kot klarinetista in izvajalca keltske glasbe (*The Dubliners*), kar pa pomeni, da je njegova glasba v tem filmu večinoma epizodna. Toda ima svoj tok in ima smisel – seveda, če jo poslušamo skupaj s filmom. Ker ne gre za veliko partiturno stvaritev, jo moramo pač vzeti v paketu s filmsko podobo in zgodbo.

Po filmskoglasbeni plati zanimiv film je vsekakor tudi *Slovenka* (Damjan Kozole, 2009; glasba duo Silence). Kdo sta *Silence*? Gre za slovenski elektronski, sintetični pop in »soundtrack« duo, ki ga tvorita Boris

Benko in Primož Hladnik. Glasbenika eksperimentirata z zvokom, njuna najbolj karakterna glasbena poteza pa je zagotovo nekakšna mešanica retroromantike, melanholije in tihih, prikritih strasti. Z njuno glasbo je postal tudi film *Slovenka* vreden poslušanja, čeprav je zgodba sama nekoliko trivialna, na trenutke celo naivna in šepava. Ampak – film je dobra kombinacija slike in glasbe.

Omeniti moramo še film *Kruha in iger* (Klemen Dvornik, 2011; glasba Davor Herceg). Herceg prihaja v slovenski film z zanimivimi glasbenimi idejami, rodil se je v Zagrebu, kjer je tudi študiral glasbo, sicer pa je 2014. leta zaključil tudi izobraževanje na Berkleeju. Njegova glasba je sodobna in všečna hkrati, polna dobrih domislic, ki so izrazito filmske in propovedne. Njegovo glasbo lahko slišimo tudi v družbenoprobemskem filmu *Zapelji me* (Marko Šantić, 2013), kjer pa se nam pokaže tudi kot skladatelj daljših enot. Svojo glasbeno zgodbo je nato nadaljeval v svežem filmu *Idila* (Tomaž Gorkič, 2014), za katerega pa ne moremo trditi, da je (vsaj po glasbeni plati) eden od velikih dosežkov slovenske kinematografije.

Slovenska filmska glasba je tako vredna zaključnega premisleka: gre za to, da zvoki sami pogosto proizvajajo neko misel, toda obstaja še en presežek – zvoki namreč lahko proizvajajo tudi določen *smisel*, torej zvočni nadelement, ki sam na sebi nima nekega posebnega (lingvističnega) smisla, vendar lahko obstaja samo zaradi svoje posebne zvočnosti, zadoščenja, zaradi užitka nad zvokom samim. To je zvok filmske glasbe. Ne smemo pozabiti misli, ki jo je Lewis Carroll zapisal v svojem znamenitem delu *Alica v čudežni deželi*. Alica namreč v nekem trenutku reče: *Poskrbite za smisel in zvoki bodo poskrbeli sami zase* (izv. *Take care of the sense and the sounds will take care of themselves*). Razumeti moramo, da gre za podaljšano, nekako pobrušeno misel znanega angleškega pregovora: *Poskrbite za penije in funti bodo poskrbeli sami zase* (izv. *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*). Analogija povezave med peniji in funti je torej enaka povezavi med smisli in zvoki.

Ta na prvi pogled morda nenavadna misel nam da vedeti, da ni zvoka brez smisla, prav tako pa ne smisla brez zvoka. A kaj se zgodi, ko smisel zgrešimo, ko ne zadanemo prave poti, v katero je šel zvok? Ko je torej interpretacija nekaj drugega kot predvideno miselno potovanje, ki ga je določen zvok imel v svojem začetku? Zagotovo se ne podre svet, prej obratno. Zgradi se nov svet – svet imaginarnega dojetja realnosti. Svet filmskega zvoka in s tem svet filmske glasbe.

K zaključku prvega dela

Večkrat smo že poudarili, da je glasba prva in praktično edina med umetnostmi, ki je že od nekdaj poznala virtualnost. Paradoks, ki se pri današnjih potrošnikih manifestira preko oblike vnašanja večjih in večjih količin glasbe, kljub temu, da se po drugi strani zavedajo, da je večina le-te *trash*, smeti, navlaka in 'plaža', pa povzroča pravo realizacijo njenega bistva – uresničuje se manko *telesa* samega subjekta, ki se potaplja v breztelesno realnost, v kateri je vse mogoče. Ta beg, ta dolgčas daje posamezniku/posameznici možnost, da se prekrije z brezaktivnim principom, z demobiliziranim poslušalcem, ki le lebdi v brezinteresnem stanju, v brezvoljnosti in v okolju, ki je kakor ustvarjeno za to, da generira nenehni eksces.

Zagotovo lahko zapazimo tudi prisotnost določene oblike melanholije, vendar potrošnik sam ne ve, za čem žaluje, to žalovanje mu večinoma ponudijo izvajalci in izvajalke – žalovanje za mladostjo, izgubo časa, ljubezni, prijateljev ali še česa bolj 'lepljivega'. Vse to se zelo hitro sprevrže v afekte, s katerimi pa je strukturno povezana regresija, nekakšna anti-dinamika konstituiranja subjekta kot bitja, ki je nagnjeno k progresivnemu mišljenju in delovanju.

Glasba ima vedno pravi odgovor – v zavedanju tega procesa, te umske regresije, pač potrošniku ponudi hiter izhod – *don't worry, be happy*, mu reče. Torej – ne skrbi, bodi srečen, pa bo že kako. Sam objekt melanholije vznikne v regresu in od tod, kot pravi Freud v svojem slavnem spisu na to temo (Freud 2012, 197–217),⁵ se rodi trdovratna neodpravljaljivost, nepozdravljivost, resnična nepovratnost izgube ljubljene objekta, in edino od tu je pomembna razlika v odnosu do žalovanja, ki je vselej žalovanje za nečem predobstoječim, torej za reprezentiranim objektom. Ta je virtualno izgubljen (in zato lahko samo *tam-preko/onkraj* najden), objekt melanholije pa je bistveno reprezentativen, simbolno nelokalizabilen in zanj resnično vznikne šele tedaj, ko je izgubljen.⁶ S tem lahko nekako redefiniramo to, po čemer današnji potrošniki tako hrepenijo – gre dejansko za željo po neuslišani ljubezni, saj so le tedaj sposobni jadikovanja, tarnanja, občutenja bolečine in vsega pomilovanja vredni.

Tako je v tem njihovem žalovanju ljubljene objekta že vnaprej izgubljen, njihov libido pa ostaja fiksiran na čisto reprezentacijo dogodka,

⁵ To je študija z naslovom *Žalovanje in melanholija*, ki jo najdemo v njegovih Metapsiholoških spisih.

⁶ Samo pomislimo na čudno ne-logiko, ko mladinski pevski zbor na odru prepeva pesem *Oj, mladost ti moja* ali pa vzneseno popularno pesem Adija Smolarja *Dvajset ljubic*. Oboje je enako smešno, le da je druga pesem del njihovega vsakdanjega repertoarja, saj je besedilo napisano v maniri želje po okušanju strasti dvajsetih ljubic. Zanimivo je tudi dejstvo, da pri tej pesmi enako živahno sodelujejo dekleta, čeprav popevka ne govori o ljubimcih.

ki ga sploh ni bilo. Ali drugače: *potrošnik* vedno 'preko ovinka' izpelje simbolno odsotnost objekta želje, s tem pa ohranja notranje ravnovesje med fiksacijo in simbolno reprezentacijo, znotraj katere je čisti objektivni referent tako ali tako že nujno izgubljen. V to praznino pa je mogoče strpati le še naslednji želeči objekt, ki mora biti izgubljen, še preden se uresniči. In film postane eden bolj iskanih artiklov.

Pred seboj imamo torej začaran krog medijskega kapitalizma in odvisnost od družbenih medijev.

Zato je *vzgoja za medije* tako pomembna – in morda je prav zaradi tega nimamo.

Se nadaljuje

Literatura

- Baudrillard, Jacques. 1999. *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Ljubljana : ŠOU, Študentska založba.
- Freud, Sigmund. 2012. »Žalovanje in melanholija«. V *Metapsihološki spisi*. Ljubljana : Studia Humanitatis.
- Lacan, Jacques. 1980. *Seminar. Knjiga 11. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana : Cankarjeva založba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana : Študentska založba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *Phenomenology of Perception*. London : Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen«. V *KSA 1*. Berlin : De Gruyter.
- Ricci, Federico. 1947. Le cinéma entre l'imagination et la réalité. *Revue Internationale de Filmologie* 1 (2), 162.
- Überweg, Friedrich. 1863. *Grundriß der Geschichte der Philosophie*. Tübingen : WBG.

Seznam uporabljenega slikovnega gradiva

- Slika 1 <http://zgodovina.si/wp-content/uploads/2017/02/45.jpg>
- Slika 2 <https://assets.mubi.com/images/film/153100/image-w1280.jpg?1460910940>
- Slika 3 http://old.slovenskenovice.si/sites/slovenskenovice.si/files/styles/s_1280_1024/public/dti_import/2016/09/30/image_16697021_2.jpg?itok=9Zw6Fsv-
- Slika 4 http://s3-eu-west-1.amazonaws.com/nappic/1/508/_55b76b22e901f.jpg
- Slika 5 <http://mojtv.hr//images/669ecc9e-8eff-41cf-8060-4e9896ff5dac.jpg>

Mitja Reichenberg
Institut i akademija za multimedije (IAM)
Ljubljana, Slovenija
mitja.reichenberg@gmail.com

FILMSKA MUZIKA I ZLATNE GODINE SLOVENAČKOG FILMA (1)

Istorija slovenačke filmske muzike predstavlja možda najkraću istoriju umetnosti od svih. To pokazuje i pregled kako najznačajnijih dela iz te oblasti tako i nekih od autora koji su pratili tadašnje svetske trendove kinematografije. I dan-danas je muzički trend u slovenačkom filmu uglavnom prepušten elementarnim silama i jeftinijim proizvodima, a neizbežno – i autorima koji se u filmsku muzičku industriju uključuju više zbog veza nego zbog znanja. Ne radi se samo o umetničkom ili društveno spornom problemu, nego i o činjenici da više ne postoji kritična publika niti klijenti koji bi mogli da prave razliku između dobrih i loših filmova i njihovih pratećih muzičkih proizvoda. Akademska klijentela za to vreme ostaje slepa i gluva. Članak obuhvata osobenosti slovenačke filmske muzike kroz neka od filmskih dostignuća, nudeći istovremeno gotovo romantičan prizor proteklog razdoblja, nazvanog zlatnim dobom slovenačke kinematografije. Tim razdobljem bi trebalo da se pozabave filmsko-muzička umetnost i struka, kao i njihove disciplinarne „sestre“, one koje prave razliku između muzičke teorije i prakse. Nažalost, može se reći da teorija ne prati put razumevanja prakse, dok praksa teoriju i znanje ne konstatuje i njima se ne bavi. Taj raskol vodi slovenačku filmsku muziku ka „garažnoj“ i jeftinijoj produkciji, pa se ona više ne može takmičiti sa velikom filmskom muzikom evropskih i svetskih trendova. Moguće je da sa porastom svesti o vlastitom radu i saradnji, kao sinergijom između onih koji stvaraju slovenački film, može doći novo „zlatno doba“, nekakva filmska renesansa. U ovom tekstu razmišljaćemo i o tome.

Ključne reči: film, muzika, slovenački film, filmska muzika, filmski kompozitori

Mitja Reichenberg
Institute and Academy for Multimedia (IAM)
Ljubljana, Slovenia
mitja.reichenberg@gmail.com

FILM MUSIC AND THE GOLDEN AGE OF SLOVENIAN FILM (1)

The history of Slovenian film music is perhaps the shortest art history of all, as shown by the overview of the most important works in this area and witnessed by some authors involved in the study of trends in international cinematography. The leading trend in Slovenian film

music is still dominated by rudimentary motives and cheap products, and, consequently, by uneducated composers who get involved in the film music industry due to personal connections rather than expertise. We are dealing not only with an artistically or socially disputable problem but also with the lack of a critical audience and commissioners who could distinguish between good and bad cinematographic works the corresponding music products. At the same time, the academic audience usually remains blind and silent. The article covers the most distinctive landmarks of Slovenian film music incorporated in some cinematographic works, while offering an almost romantic view of the past period, dubbed the 'golden age' of Slovenian cinematography. This period should be analyzed in the context of the study of film music and of its 'sister' disciplines, which make a distinction between music theory and practice. Unfortunately, we may say that theory is not open to understanding the practical aspects, while practice pays no attention to theory and knowledge. This rift leads Slovenian film music towards cheap 'garage' production, due to which it is not competitive with European or global trends. It is possible that a greater awareness of professional standards and cooperation, as well as a synergy among those who create Slovenian films, will lead to a new 'golden age' – a kind of film music renaissance. This topic is revisited in the paper, as well.

Keywords: film, music, Slovenian film, film music, film composers