

ELEKTROFONIJA V KINU

Zgodovinsko in prizanesljivo vzeto je elektrofonija našla svoj edini eksil v filmskem svetu. Zunanaj kinematografa smo primorani za koncerte čiste „elektronske“ (*nota bene!*) glasbe organizirati obredje večne iniciacije z magnetofonskimi trakovi: Poslušalec tam nima kake druge identifikacijske izbire, ko da z očesom bega od naprave do predvajalca. Obrača privilegij filmskega gledalca, saj se — rečeno v kinematografskem žargonu — s hrbotom obrača proti podobi. To izkrivljenje množičnokulturnega kodeksa omenjamo čisto naklepoma, saj hočem ravnati v prid neke zaenkrat skromne teorije. Ta je hkrati prijazno konservativna in pluralna, ker zelo ostro in hkrati na široko definira, kaj je elektrofonija. Opira se na tezo, da je bila vsa dogramofonska produkcija že tako ali tako „akustična“, kakor ga zmoti preskok v filmu. Lažje je dokazovati zgodovinpisno zmoti kakor upravičevati navzočnost sorodne elektronike, elektronike svetlobe, ekrana in slike. Če torej gramofonski tezi zlahka priznamo enodimenzionalnost, ker teoretsko mešetari samo z glasbo, nam raba iste teorije v kinu dodatno zaplete že tako razvpito, razumljeno razmerje med podobo in zvokom.

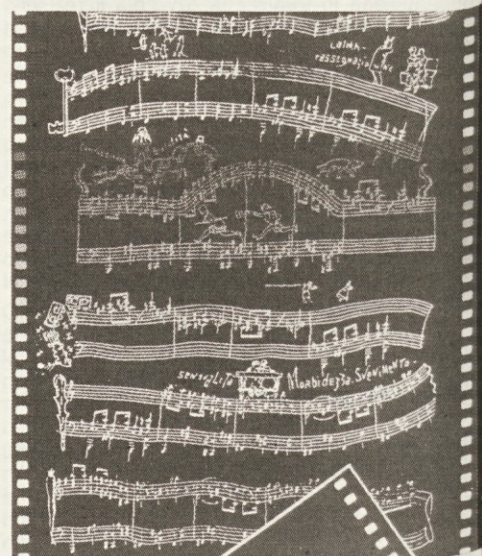
Krivda je tako rekoč terminološka, kar z drugimi besedami pomeni, da lahko kvečjemu z rahlo povsem neustreznih terminov ponazorimo nesporazum. Z rabo, ki so jo zlorabili že s samo uvedbo. Normativni svet glasbenih zgodovinpiscev letos praznuje štiridesetletnico elektrofonске glasbe. Sleparski pisci o glasbenih delih vedno-vedno govorijo le o „elektronski“ glasbi. V mislih imajo sintetični zvok, merijo pa na široko reprodukcijsko tezo, o kateri je govor odstavke višje. Če bi torej govorili o filmu ali o plošči, bi se ne motili. Tako pa ostajajo nerazumljivi, premalo natančni. Okrog leta 1950 so namreč besedi elektronska glasba (*Elektronische Musik*) uporabljali za eno in edino glasbo, katere zvočni material so proizvajali zgolj in samo z elektronskimi generatorji in ga potem naprej obdelovali na elektronski ali elektroakustičen način. Za skladatelje — domala vsi so ustvarjali v Kölnu — tega zgodnjega obdobja so bila splošno znana značilna stroga načela serialne tehnike, po prvi petletki dela pa so svoje intuitivne sposobnosti razširili tudi za mikrofonijo glasbil in glasu. Teoretično lahko dokažemo, da so pri terminu „elektronska glasba“ vztrajali spričo

odvisnosti od transformacije in produkcije. Čeprav je namreč njihovo delo polno kakega „living-room-sounda“ ali živih prič naravne glasovne sheme, je značilen zlasti vnanji ponos, ki si ga veliko predstavnikov te srenje še dandanašnji lasti, kadar kaže govoriti o zaslužnih pionirjih glasbene (in filmske) šole prevar in razrezovanj. Polje te samohvale je obrdilo nenavadno bogato šego, po kateri vsaka razprava na temo elektrofonija zvokov in podob hitro zaide v tehnicistično mrmranje o tem, kako lepo je, če človek za analizo naprav, ki so migotale, preden je nastala kaka glasba, kak film, doseže inženirsko znanje. Zelo razširjeno je mišljenje, da je to na moč konstitutivno, če hočes biti kos takšnemu ali drugačnemu suspenzu. Poznavalca ne preseneti nobeno drobljenje vsebine in noben pripomoček za njeno razformiranje jih je zasači pri analitiki instrumentalne forme. Zakaj bi se torej na navrh še v žargonu ne zatekali k „elektronski“ glasbi, če jim je že razrezala ta samčevski kruh?

Druga šola je vzgajala umetnike. Osnovci tiste elektrofonске veje, ki so se sredi petdesetih nadihali eksistencialistične, nenenemške, pa vseeno marksističnih kreljuti hlapeče aerognose, so začeli množično pretiravati s spisi o nekakšem „mednarodno relevantnem“ dodekafonskem zvoku, potem ko so si začetniški navdušenci v studiu RTF v Parizu zaželeli, da bi postala elektrofonija splošno priljubljena reč. Od angleškega prevoda znamenite teze Johannesa Keplerja o harmoniji sfer so pobrali neki naziv world music (in tako današnje snovalce izrazja za novo demokracijo etnične glasbe že drugič v zgodovini zadolžili, saj tudi ti na novo „izumljajo“ taisto sintagmo!) Izvoz revolucije se jim kajpak ni posrečil, zato so številni med njimi zaposlili na začetku 60. za azil pri filmu, kjer so zaslužili edino možnost za popularizacijo. To pot ne idej, marveč zvokov. Tisti, ki so se odzvali klicu filmskega ekskurza, so brez izjeme kljub večni slavi pustili misel na elektronski zvok (Delerue, Jarre, Legrand), oni, ki so ostali zvesti absolutno kreativni zastavljalnici duha, pa so takšen zvok sicer obdržali, a so se brez izjeme vsi začeli ukvarjati še z impresionistično literaturo, v kateri so opevali nerazumljeno kulturo svoje laboratorijske senzibilnosti (Schaeffer, Henry, Boulez). L. 1949 so se vsi še zelo bratili in se oklicali za znanilce *musique concrète*, takoj naperili plehke esejizme proti Kölnčanom in se medijsko poleg laboratorija prepoznali kvečjemu še v radijski igri.

Francoski razkol je povzročil delitev na elektronsko in elektrofonijo, saj je nenadoma postalo jasno, da so tisti, ki so pribežali v film, sintetični zvok izdali, „se zanašali na elektronsko občost

medija kot takšnega“. Vztrajne umetnike instrumentalnega uma je najbolj vznemirilo dialektično prepričevanje, češ da v filmu res lahko opustiš beli šum, filtre, sinuse in generatorje, pa si še vedno kreativen. Razprava je bila usodna za prihodnost teorije o filmski glasbi, saj so bili pariški vročekrvni predteoretiki vplivni nad precejšnjim delom evropske muzikologije. Cinefill in filmski zgodovinarji se v vizualno prelomnih 50. letih niso obremenjevali še z glasbo, in pisava je obmolnila. Teza je, da je geslo „konkretna glasba“, ki pa je za *Encyclopédie de la musique* l. 1958 spisal Pierre Boulez, pravzaprav ezopovski, brez vzroka impliciten, sprenevedajoč obračun z odpadniki, ki so se bili prodali prostoškem filmu. Sestavljalec gesla je svoj lastni, priljubljeni, odgovorni in nekoč drugače uporabljeni termin „konkretno“ v zavistnem besu spremenil v pouk in opomin slehernemu renegatstvu. Vedel je, da bodo bralci Enciklopedije predvsem glasbeniki, tako da nikomur še na kraj pameti ne bo prišlo „branje o konkretnem filmskem zapisu“:



„Beseda 'konkretno' nas zavaja, odvisno pač od tega, koliko se pustimo zavajati in s kolikšno naivnostjo se ubadamo s problemom. Beseda meri na to, da gre za čisto prilaščanje zvokovnega materiala: zvočno pos ebi pa se ne da niti definirati ne razmejevati. Vprašanje materiala je popolnoma obrobno, čeprav se nam zdi, da je za takšno pustolovščino največjega pomena. Nadomestila ga je nekakšna pesniška bleščava...“

... narativna struktura, neorealizem, nova tenkočutnost med skladatelji filmske glasbe in toleranca podoba/zvok, bi mogli dodati, ko bi nas Boulez že odstavek za gornjim ne prepričal, da zna biti zelo dosleden v krivičnem rebusu elektronsko-konkretno gonje: „Skladatelji, ki so se zagrizli v probleme elektronske glasbe, so premoogli več smisla za uvid, kaj je bistveno.“ Semantično je poved sicer dovolj nedolžna, ko skuša sintetizirati, kam je odplula „konkretna“ glasba, ampak se zdi, da je njena retorika prav tista, ki je kot eden od segmentov teoretske inkvizicije posegla daleč v osemdeseta leta. Dokaz je, kako se je osebnemu sporu posrečilo, da je narastel v epistemično oholost, ko je znanost verjela umetniku na besedo. Zato je preučevalcu filmske glasbe zgodovinski dolg, da govori o elektrofoniji kot občem principu, ki se ga oklepa vsak skladatelj. Navidez se bojuje s podobo, v resnici pa z odlogom nujnosti. In to je komajda en nesporazum, ki je pripomogel k marginalizaciji.

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI
VAŠA AVTOCESTA V HOLLYWOOD
IZSTRELIŠČE ZA VSE DRUGE
FILMSKE GALAKSIJE



SALVADOR

režija: Oliver Stone
scenarij: Oliver Stone, Richard Boyle
fotografija: Robert Richardson, Leon Sanchez Ruiz
glasba: Georges Delerue
igrajo: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage
proizvodnja: Hemdale Film Corporation, ZDA

Brezposelni novinar Richard Boyle se v spremstvu in ob finančni podpori svojega prijatelja disc-jockeya Dr. Rocka odpravi v El Salvador v upanju, da bo tam napisal reportažo, ki bo pomenila prelomnico v njegovi poklicni karieri. Čeprav se je že med svojim prejšnjim bivanjem v Salvadorju zameril vojski, se Boyle spet zaplete v politiko, ko iz rok eskadronov smrti rešuje svoje salvadorsko dekle Mario. Naposled mu jo uspe spraviti iz dežele. Dr. Rock pa ostane v Salvadorju in uživa v brezskrbnem življenju. Mario policija kasne aretirajo in izžene v domovino. V znamenitem prizoru iz filma **Beckett** pokojni Richard Burton v vlogi Henryja II zastavi naslednje na videz retorično vprašanje: „Ali me nihče ne bo rešil tega zoprnega farja?“ Trije izmed njegovih hlapcev razumejo namig in umorijo canterburyjskega nadškofa. Kakorkoli je ta umor že vplival na Henryjevega duha, resnejših posledic na politično dogajanje v Angliji ni imel. V **Salvadorju** Tony Plana z vso potrebno zlobo odigra vlogo majorja Maxa Casanove, v katerem zlahka prepoznamo Roberta D'Aubuissona, vodjo salvadorske desnice. Ta poseda za bogato obloženo mizo v krogu svojih političnih privrženecv iz vrst vojske in buržoazije ter preklinja vojsko, tuji tisk in trenutnega ameriškega ambasadorja. Govor konča z veliko manj dvoumnim vprašanjem, kot je bilo Henryjevo: „Kdo izmed vas me bo rešil tega Romera?“ Umor škofa Romera (igra ga Jose Carlos Ruiz) je v filmu prikazan v okviru nosilne zgodbe o Richardu Boyleu (James Woods), čigar življenjski cilj je poročiti se z domačinko Mario (Elepedia Carillo) in jo odpeljati iz dežele. Eden najbolj dramatičnih dogodkov iz salvadorske zgodovine je tu uporabljen le kot scensko ozadje za filmsko pripoved o dekadentnem in neustavljivo privlačnem junaku. Isti vzorec se v filmu še večkrat ponovi, saj so vsi zgodovinsko pomembni dogodki iz leta 1980 in prvih dveh mesecev leta 1981 (v filmu si sicer sledijo z večjo časovno naglico kot v resnici, kljub temu pa dokaj zvesto prikazujejo dejansko dogajanje) — prikazani le v kontekstu Boyleove zgodbe. To pripovedi sicer zagotavlja trdnost notranje zgradbe, manj uspešen pa je film kot analitični opis salvadorske zgodovine in politike, saj se njegova ideološka omejenost odraža ravno v odločitvi, da bo **Salvador** predvsem pripoved o novinarju in ne o salvadorskem ljudstvu. Da je film prilagojen okusu 'Norteamericano', je razvidno iz dogajanja, ki sledi zmagi gverilcev v bitki pri Santa Ani januarja 1981. Njihovo zmagslavje traja le kratek čas, saj se po odločitvi ameriškega ambasadorja, da oskrbi salvadorsko vojsko z gorivom, znajdejo pod ognjem tankov in zračnih enot. Pred umikom gverilci usmrtilo vse ujetnike iz vrst Nacionalne garde. Boyle se na nepojasnen način znajde na prizorišču ravno v trenutku, ko se je garnizon Nacionalne garde pod silovitim naskokom gverilске konjenice prisiljen vdati. Požene se v boj, kriče: „Postajate prav tako kakor oni! Postajate prav tako kakor oni!“ Občinstvu, ki je pred nekaj trenutki v grozi opazovalo, kako je Nacionalna garda ubila nemočnega mladega kmeta, te besede zvenijo še kako resnično — so radikalna obsodba nasilja v imenu revolucije. Besed „Vojna je, gringo!“, ki jih izreče mladi revolucionar, ko

uperi cev svoje puške v mimoidočega Boylea, skoraj ni moč slišati. Pa vendar je to danes še bolj kot kdajkoli zgodovinska resnica Salvadorja, ki je ne more zasenčiti niti Boyleova osebna tragedija; da je ta tragedija dejanska vsebina filma, je slej ko prej neizogibno, saj je Richard Boyle sodeloval pri nastanku scenarija. Vendar pa naslonitev na osebno izkušnjo še ni porok za zgodovinsko verodostojnost in ne zagotavlja pripovedovalčeve nevtalnosti.

Salvador nadaljuje tradicijo delno izmišljenih filmskih pripovedi o sodobnih ali polpreteklih političnih bojih, kot so jih doživeli in opisali zahodni novinarji. Mednje sodi kronika libanonske državljanske vojne **Krog prevare**, Circle of Deceit) Volkerja Schlondorffa, film o padcu Sukarna leta 1965, **Leto nevarnega življenja** (The Year of Living Dangerously) z Sigourney Weaver, drama o sandinistični revoluciji v Nikaragvi **V napadu** (Under Fire) z Nickom Noltejem v glavni vlogi in najbolj znan predstavnik tega žanra **Polja smrti** (The Killing Fields). Richard Boyle se očitno ne more sprizniti s Pulitzerjevo nagrado, ki jo je Sidney Schanberg prejel za svoje reportersko delo v Kambodži, saj v filmu kar dvakrat namigne, da je bil sam zadnji ameriški novinar, ki so ga Rdeči Kmeri pregnali iz dežele — to naj bi bila prava resnica o Richardu Boyleu. V vseh omenjenih filmih so zgodovinske sekvence uporabljene le kot prizorišče psiholoških analiz in romantičnih zapletov. Kljub grobemu razkazovanju moči in krutosti vojaške represije je tisto, kar nas v resnici najbolj skrbi in kar prevladuje v vseh ključnih prizorih, nasilje nad glavnim junakom, njegovo preživetje in pobeg. Filmsko pripoved o aktualnih političnih dogodkih t.i. Tretjega sveta lahko razumemo kot zahodni miselnosti prirejeno upodobitev nečloveškosti in brutalnosti, dveh endemičnih lastnosti sodobnih nezahodnjaških družb.

Kljub vsemu pa filmu ne gre odrekati umetniške vrednosti, še zlasti ne v primerjavi z ustaljeno medijsko podobo Latinske Amerike zadnjih let. **Salvador** je dobrodošla protiutež poplavi klišejskih upodobitev osvobodilnih bojev južnoameriških ljudstev proti diktaturam, ki jih podpirajo ZDA. Boyle se po vrnitvi iz gverilске taborišča v gorah napoti na ameriško veleposlaništvo v upanju, da bo posnetke z vežbališč, ki ne razkrivajo nič posebnega, uspel zamenjati za osebne dokumente, ki naj bi Mariji zagotovili vsaj delno varnost pred eskadroni smrti. Uslužbenec veleposlaništva Jack Morgan (Colby Chester) in vojaški ataše polkovnik Hyde (Will MacMillan) nočeta sprejeti Boyleove trditve, da gverilci ne premorejo drugega kot zaseženo in ukradeno orožje, pretežno ostanke preteklih vojn. Silita ga, naj vendar prizna, kar naj bi oni 'že dolgo vedeli' — da Kuba in Nikaragva oskrbujeta gverilce z najmodernejšim orožjem in s tem podpirata agresivno komunistično ekspanzijo. Boyle, ki ga bolj skrbi varnost njegovega dekleta kot visoka politična strategija, naposled spozna, da je bil njegov trud zaman. Brez zadržkov obsodi politiko ZDA do dežel Srednje Amerike, ki v mnogočem spominja na Vietnam. Slepo zatiskanje oči pred pravimi vzroki upora, ki se skrivajo v revščini, trpljenju in zatiranju prvotnih prebivalcev teh dežel, ter podpiranje represivnih režimov s strani ZDA sta dolgoročno v prid gverilcem, ki si bodo pridobili vedno več simpatizerjev. S podobnim zanosom kot v prizoru, kjer obsodi gverilce, da so postali podobni svojim sovražnikom, Boyle ob koncu pogovora zabrusi polkovniku v obraz resnico, ki verjetno predstavlja stališče ustvarjalcev filma do ameriške politike v Salvadorju: „Tu je res pravi kraj za vas; govorite kot pravi gangster!“

Ena dobrih plati **Salvadorja** je prepletanje humorja in resnobnosti oziroma preproste kome-

Preučevalcem, ki niso prepoznali nasilne in nepotešene delitve na „elektronsko“ in filmsko glasbo (mimogrede: francoska terminološka kultura se je tikoma po izidu *Enciklopedije* aferi celo uradno izognila, s tem ko je „konkretno“ glasbo, kakor so jo snovali skladatelji v svojih prijateljskih začetkih, poimenovala „elektroakustična“!), se tako še v 80. dogaja, da govori o prvi kot *ekspresivni* in drugi kot *funkcionalni* in se jim estetike nikakor ne posreči premakniti od terminov, ki težko, z udarci pretekle odvzete možnosti, označujejo profesionalnotehnično resnost, kjer bi ji lahko pustili, da deluje brez besed. Ali pa se gredo premočrtne diagnostike, futuriste, ko se sklicujejo na prihodnjih s sofisticirano dognanimi sintetičnimi materiali, ko bo prvič oznanjena zgodovinska distanca, s katere si bo filmsko človeštvo lahko naredilo primerjavo med kliničnim zvokom osemdesetih in ušesnim imperfektom. Slednji pri filmu zane marja elektrofonijo, s tem ko natančno loči električne instrumente, elektronske laboratorijske naprave za predelavo elektrofonega ali akustičnega zvoka in laboratorijske naprave za posebne zvočne učinke.

Zadnja revolucija, ki je potegnila razvojno črto od francoskih renegatov do resnice o tem, kako je elektrofonija segla tudi na prizorišče diegetske mreže, nam dokazuje, da je gnoseologija umetno/naravno pri filmu postranska reč. Ob upoštevanju, da so pred kamerami in mikrofoni tudi akustiki elektrofoni, pa celo smešna. Zato najbrž tisto, kar je 1979. v **Apocalypse Now** storil Francis Ford Coppola, sploh ni revolucija, marveč le menjava laboratorijskega sistema s studijskim. V zvoku tega filma je skrit odgovor Boulezovi tezi o škodljivosti konkretnih zvokov, kadar gre za široke množice in njihovo filmsko utvaro. Če si je Boulez domišljjal, da bo vse tisto, kar je nasnul v laboratoriju, nekoč kar po nekakšni žanrski inerciji, ki naknadno po učbenikih nahaja opravičila za malo razširjene in znane umetnine, postalo forma vsakdanjega poslušanja, je Coppola laboratorij po neki cehovski zavezanosti predelal v studio in tam prvič v filmski zgodovini posnel vse razen slike in dialogov. Kdor lahko občinstvu nudi takojšnjo konkretno identifikacijo, mu ni treba krasti naravnih zvokov. Kadar gre za elektrofonijo, je ta pri filmu naravna reč. Zato je filmski medij tako širokosrčno sprejel odpadniške „konkretne“ glasbenike iz 50. let in od njih ni zahteval drugega, kot da razvijejo lastno naravo. Gledalci razumejo iskanje identitete, zlasti tam, kjer bi poslušalci že zdavnaj začeli zapuščati dvorano. Ni pa demokratično, da sta se skladatelj-literat in filmski skladatelj-neviljivi prilagodilivec sprla na račun teorije. Drži edino to, da bi v nesprotnem primeru mi ne imeli kaj pisati.

(Se nadaljuje)