



Michel Chion
Glasba v filmu

imago

naše pesmi, njegove sanje

Michel Chion: *Glasba v filmu* (zbirka Imago, Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2000), 350 strani

Prvi vtis je navdušenje. Navdušenje nad tem, da se temeljne knjige s področja filmske teorije prevajajo v slovenščino. Nato navdušenje nad tem, da se sploh še pišejo. In končno navdušenje nad tem, da so prav temeljne knjige praviloma tako zelo intimne in enostavne.

Ko sem pred petimi leti v Ekranu predstavitev tedaj sveže objavljenega Chionovega izvirnika poskusil poantirati v zaključni stavek recenzije, ki je nalašč zvenel malo oglaševalsko ("... knjiga, ki jo bo treba hitro prevesti in dolgo brati"), si nisem mislil, da se bo iskrena želja tako hitro uresničila. Zajetno delo v tekočem prevodu Irene Ostrouške in Anuše Trunkelj in v izdaji Slovenske Kinoteke je zdaj na voljo slovenskemu bralcu – in še eni recenziji. Čemu recenzirati prevod? Zato, ker je suša zadnjih petih let na področju evropske filmske teorije, njena permanentna "žurnalizacija", dodatno, skoraj za nazaj, podkrepila vrednost Chionovega dela – in ga v pičlih petih letih naredila za temeljno. *Glasbi v filmu* se preprosto na vsaki strani pozna, da je avtor doslej preigral že vse registre audio–sleda na filmu (*Glas v filmu*, 1982; *Zvok v filmu*, 1985; *Govor v filmu*, 1988; *AUDIO–vizija*, 1990; *Glasba, mediji in tehnologije*, 1994), tako da se je lahko na prvi pogled najkompleksnejše piste, glasbe, lotil dobesedno z vseh strani. Ob branju Chionovega teksta nehote pomisliš na tiste suverene junake risank, ki med tekmo s tako hitrostjo našibajo vse tekmovalce, da tri–štirikrat prešvigajo prognozo, medtem ko so drugi šele na prvi vzpetini, zapovrh pa še tekmece na cilju pričakajo s koktejlom v roki, kot da se ni nič zgodilo. Drugače povedano, Chion v tej knjigi preteče vse glavne etape stoletne tekme glasbe s filmom dobesedno štirikrat: najprej sledi toku časa in zgodovinskim premenam stoletja (ki ga razdeli na tri etape: 1895–1935; 1935–1975; 1975–1995), nato se istega toka spopade s strogo teoretskim instrumentarijem, ki ga je razvil ob spoprijemih z glasom, zvokom in govorom; sledi svojevrsten "hall of fame" najzanimivejših avtorjev (režiserjev, skladateljev, soundmanov), ki so bistveno vplivali na to, da se je filmska glasba obenem osamosvojila in usodno prepletla s sliko; in končno, četrtem krogu, Chion naniza še svojevrsten stoletni koledar najznačilnejših hitov, partitur, filmov z eksplicitno glasbeno vsebino in filmsko–glasbenih eksperimentov.

Tako se prav po rašomonsko pravzaprav štirikrat spopade z isto zgodbo, le da jo enkrat gleda zgodovinsko, drugič problemsko, tretjič avtorsko in četrto kronološko. Kot da bi se šele s tem multipliciranim pogledom sploh lahko približal tako heterogenemu fenomenu, da mu je celo ime treba skovati na novo: namesto običajne oznake zvočnega ali govornega filma Chion predlaga "avdio–vizualni sinhro–kinematograf", kar moramo razumeti kot poskus hkratnega ujetja vseh ključnih razsežnosti sedme umetnosti: v prvi vrsti seveda nezvedljivega paralelizma *podob* in *zvokov* ("avdio–vizualni"), ki ga je šele

pojav posnetega zvoka prisilil v to, da je moral stabilizirati hitrost posnetka in čitanja slik ("sinhro"), kar je filmski umetnosti ("kinematograf") omogočilo, da poleg fiksacije gibanja fiksira tudi čas – in postane kronografska! (podrobneje o tem na str. 42 slovenskega prevoda).

Na tej "četverni" poti skozi glasbo v filmu pa najdemo poleg izjemne erudicije in brezkompromisne odločitve za film, kakršen pač vedno znova je (in ne morda tak, kakršen bi po mnenju interpretov moral biti), še dve Chionovi povsem prepoznavni avtorski potezi, pravzaprav kar podpisa. Prvič, gre za neko *intimno* zavezo filmu, ki si ne obotavlja uporabljati pridevnikov, kot so "očarljiv", "izjemen", "čudovit" ali celo oznak "mojstrovina". Chion tako v natančnih zgodovinskih umestitvah kot v poglobljenih problemskih analizah ne skriva svoje prvobitne pozicije gledalca, ki se spominja dvorane, v kateri je film videl; zvoka, s katerim se je posamezna "avdio–vizija" pričela; pogovora z režiserjem, ki mu je po ogledu osebno pojasnil še kakšen spregledan detajl; in navsezadnje celo drobnih nesporazumov, ki jih dolguje prevelikemu zaupanju tujim tekstom ali luknjam v spominu.

In drugič, bolj kot v prejšnjih Chionovih knjigah je očitna njihova dvojna *pedagoška* narava – kolikor so vedno bolj namenjene poučevanju in kolikor prav iz poučevanja črpajo nekatere najbolj fascinante pasaje. Izjemno poučno je prebrati, kako je Chion preskušal "posluš" svojih študentov, ko jim je predvajal odlomek iz Scottovega filma **Thelma & Louise** (1991), v katerem so morali določiti izvir glasbe (glej str. 120 in 121), še bolj zabavno pa postane tedaj, ko si Chion vzame čas in "ozvoči" nedolžno hojo Veronike po šolskem dvorišču (**Dvojno Veronikino življenje**/La double vie de Veronique, 1991) s tremi različnimi glasbenimi podlagami: – s čisto običajno glasbo Jamesa Hornerja iz špice za film **Polje sanj** (Field of Dreams, 1989) Phila Aldena Robinsona; – s Purcellovo koračnico za pogreb kraljice Mary, ki jo je Kubrick uporabil v **Peklenski pomaranči** (A Clockwork Orange, 1971);

– in končno, s cool jazz skladbo v izvedbi Dava Grusina. Chion omenja tri povsem različne efekte: prostorsko–časovnega, dramatičnega, banalnega. Že samo ta enostavni eksperiment je bil dovolj, da je sredi knjige (str. 137 slov. prevoda) dovolj ostro pokazal na svojevrstno arbitrarnost spoja glasbe in filma, zvokov in podob, ki pa ravno na tej meji, ki ni nikoli zgolj prostorska, temveč je vedno tudi že časovna, zaplodijo nekatere od najzanimivejših srečanj dvajsetega stoletja. Kako vpisati podobo v časovni potek? Kako ji dati trajanje, ritem in ustvariti anticipacijo? Kako projicirati "dodano vrednost" na podobo? – to so vprašanja, ki so spojila Hitchcocka in Herrmanna, Fellinija in Roto, Lyncha in Badalamentija...

Da bi zadeva kljub slovenskemu prevodu še vedno ne bila videti predaleč proč in previsoko akademska, predlagam majhno lokalno vajo: prisluhnite glasbi, ki jo je Mitja Vrhovnik Smrekar napisal za film **Jebiga** Mihe Hočevarja. Celo, če ne boste šli sistematično zastavljat vseh vprašanj, kakor jih v poglavju "Filmi in njihovi ustvarjalci" zastavlja Chion (mit tandema; koncept glasbe in stil skladatelja; glasbenik kot ustvarjalec...), velja uspeh omenjenega tandema preveriti skozi premislek naslednje Chionove ugotovitve: "*Če raziskujemo zgodovino filmske glasbe, ugotovimo, da je delo skladatelja mogoče razdeliti v dve popolnoma ločeni etapi: v prvi se mora skladatelj seznaniti z zahtevami posameznega filmskega žanra, v drugi pa spoznava režiserjevo videnje glasbe, kar je vse prej kot zanemarljivo, saj bo to sodelovanje morda zaobseglo od treh pa vse tja do dvajset filmov.*" (str. 209). Če bi Mitja ne poznal urbanih newyorških dram, zvokov Johna Lurieja in praznih kadrov Jima Jarmuscha, bi mu Miha ne mogel dovolj jasno povedati, kaj od njega potrebuje – in kako natančno pravzaprav že sam vidi zvoke, glasove in glasbo! Le upamo lahko, da se bo tudi v primeru tega ljubljanskega tandema uresničila optimistična Chionova napoved o količini posnetih filmov. Zaokroženi na gor! •