

Mitja Reichenberg

Ljubljana

BOJAN ADAMIČ IN FILMSKA GLASBA

Izvleček: Prispevek predstavlja partiture skladatelja Bojana Adamiča, ki so bile namenjene filmskim podobam velikega platna, v drugi vrsti pa opozarja na to, kar slovenska filmsko-glasbena zgodovina večkrat zamolči: da so glasbo za filme nekoč ustvarjali skladatelji, ki so poznali glasbeno-kompozicijsko stroko, danes pa se, prav zaradi pogoste nekakovosti slovenskega filma, z glasbo pri filmu večkrat ukvarjajo ljubitelji preprostih glasbenih invencij in učinkov. Z drugimi besedami – glasbeno slabo izobraženi posamezniki, s pedigrejem zabavnega, populističnega, vsečnega in neproblematičnega žargona. V tej luči bomo nekatere partiture premislili tudi nekoliko поблиžje, saj je prav v tem close up poslušanju skrito Adamičevo globlje premišljevanje o sami naravi glasbe, filma in, ne nazadnje, poslušalca.

Ključne besede: filmska glasba, Bojan Adamič, slovenski film, jugoslovanski film

Abstract: The paper presents the film scores of the composer Bojan Adamič. Additionally, it sheds light on a fact often concealed by Slovene film and music history: in the past, the music for films was written by composers who were hugely knowledgeable about musical composition; today, due to an all-too-common lack of quality in Slovenian films, film music is often given over to aficionados of simple musical ideas and inventions, in other words, to poorly educated musicians with a fondness for this popular, likeable and unproblematic genre. With this in mind, the paper includes thorough analyses of some scores, revealing through this close-up Adamič's thoughts on the very nature of music, film and, last but not least, the listener.

Keywords: film music, Bojan Adamič, Slovene film, Yugoslavian film

KAKO SE JE PRED STO LETI ZAČELO

Bojan Adamič se je rodil skoraj sočasno z najpomembnejšimi premiki v svetu filma in filmske glasbe. Leta 1912 je bila filmska glasba že prepoznana kot enakovreden filmski element in mnogi skladatelji so že postavljali prva kompozicijska in filmsko-glasbena pravila za tisto, kar se bo kasneje razvilo v teorije filmske glasbene kompozicije. Bojan Adamič je stopil v svet komponiranja filmske glasbe leta 1946, čeprav se je s filmsko glasbo srečal že med vojnama – kot izvrsten pianist je namreč intenzivno spremljal in aranžiral mnoge druge partiture iz zgodovine filmske umetnosti. In čeprav razpet med fotografijo ter zabavno in popularno glasbo, je do konca življenja ostal zvest tudi filmskim partituram. Težko bi rekli, kateri glasbeni opus je v njegovem življenju najpomembnejši, zagotovo pa se lahko strinjamo, da je s filmskimi partiturami pisal tako zgodovino slovenskega, kakor tudi jugoslovanskega filma.

Njegov najbolj prodoren čas skladateljevanja in ustvarjalnosti se je pričel po drugi svetovni vojni. Tedaj je bil že izkušen glasbenik, izredno pomemben za razvoj slovenske zabavne glasbene scene, vse bolj priljubljenega jazza in big-band zvoka, v nadaljevanju pa popevke in šansona: le kdo ne poznan njegovih vedno zelenih napevov, kot so *Čao Ljubljana*, *Ko boš prišla na Bled*, *Prelepa si bela Ljubljana*, *Prodajalka cvetja*, *Starec in morje*, *Školjka*, *Stari Mercedes*, *Ti si mi vse*, pa šansone, med katerimi še pomnimo naslove *Balada o človeku*, *Človek na sredi*, *Romanca o delu* ... Prav tako velja omeniti še njegovo scensko glasbo za gledališče: *Bela krizantema* (I. Cankar), *Krčmarica*

Mirandolina (C. Goldoni), pa *Šola za žene* (J. B. Molière) ter kar nekaj glasbe za drame Shakespeara – *Romeo in Julija*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Sen kresne noči* in *Richard III*. Napisal je tudi tri baletе (*Moje ljubljeno mesto*, *Bela Ljubljana* in *Plesalka*) in en muzikal (*Sneguljčica*). Slovenski zbori poznajo njegovo ime po skladbah *V Gorjah zvoní*, *Domov bom šel*, znanih pa je tudi precej partizanskih pesmi za zbor in orkester. Ob vsem tem pa ne smemo spregledati njegove glasbe za radijske igre, med katerimi so najbolj legendarne *Žogica Marogica*, *Brkonja Čeljustnik* in *Zvezdica zaspanka* – za svoj revijski oz. plesni orkester jih je napisal več kot 200! Bolj koncertno usmerjena publika se ga zagotovo spomni po komornih delih (*Mesečina na Travní gori* za violino in klavir, *Preludij* za kitaro, *Suita* za harmoniko ...) in skladbah za simfonični orkester (dva klavirska koncerta, *Rapsodija*, *Suita* za klarinet in godala, *Sedem preludijev* za klavir in orkester ...).¹ Skratka – velik opus.

S filmsko glasbo se je Adamič zapisal tako v slovensko kakor tudi jugoslovansko filmsko zgodovino, pisal pa je tudi glasbo za filmske studie v ZDA, Švici, na Madžarskem, v Nemčiji, nekdanji Sovjetski zvezi, Franciji, Veliki Britaniji in celo v Braziliji in na Norveškem. Njegov opus obsega preko 200 partitur za celovečerne in kratkometražne filme, ob tem pa še za televizijske Obzornike, TV drame in filmske serije. Kot njegovo prvo filmsko glasbo se beleži partitura za kratkometražni film *Maščujmo in kaznujmo* (1946, režija Dušan Povh),² kar je film o zločinih belogardističnega generala Leona Rupnika, njegova prva partitura za celovečerni film *Svi na more* (režija Sava Popović, v glavnih vlogah Milan Ajavaž, Milena Dapčević in Milan Puzić) pa je nastala leta 1952.³

PRVO DESETLETJE (1950–1960)

Bojan Adamič je petdeseta leta pričel s filmsko glasbo kratkih dokumentarnih filmov, med katerimi so *Sportovi na vodi* (1951, režija Ljubiša Popović),⁴ *Na obalama Kvarnera* (1952, režija Marijan Vajda),⁵ *Slike iz Slovenije* (1952, režija Marijan Vajda),⁶ *Jedan naš dan* (1952, režija Miodrag Nikolić),⁷ temu pa je sledil že omenjeni celovečerec *Svi na more*, pa *Biser Jadrana – Dubrovnik* (1953, režija Marijan Vajda)⁸ ter *Jara gospoda* (1953, režija Bojan Stupica – v glavnih vlogah Vladimir Skrbinšek in Elvira Kralj) in končno film vseh slovenskih filmov – *Vesna* (1953, režija František Čap – v glavnih vlogah Metka Gabrijelčič, Franek Trefalt, Jure Furlan, Janez Čuk in Elvira Kralj). Iz tega obdobja velja omeniti še filme *Trenutki odločitve* (1955, režija František Čap – v glavnih vlogah Stane Sever, Julka Starič in Stane Potokar), *Otok galebov* (1956, režija Ernest Adamič),⁹ *U mreži* (1956, režija Bojan Stupica, v glavnih vlogah Mira Stupica, Bert Sotlar, Jurica Dijaković in Vika Podgorska), vojni film *Potruga* (1956, režija Žorž

1 Delno povzeto po <http://www.bojan-adamic.si/> (dostopno: 12. decembra 2012)

2 Ni podatkov o igralski zasedbi.

3 Vir: excelova tabela (uredila Lilijana Nedič, maj 2012), povzeto po <http://www.bojan-adamic.si/> (dostopno 12. decembra 2012)

4 Ni podatkov o igralski zasedbi.

5 Ni podatkov o igralski zasedbi.

6 Ni podatkov o igralski zasedbi.

7 Ni podatkov o igralski zasedbi.

8 Ni podatkov o igralski zasedbi.

9 Ni podatkov o igralski zasedbi.

Skrigin, v glavnih vlogah Ljubiša Lovanović in Vasa Pantelić) ter *Veliki i mali* (1956, režija Vladimir Pogačić, v glavnih vlogah Jožo Laurenčić, Severin Bijelić in Ljuba Tadić), tu je še drama *Krvava košulja* (1957, režija Žorž Skrigin, v glavnih vlogah Dušan Bulajić, Marija Crnobori, Ana Nikolić in Mira Nikolić), pretresljivi celovečerec *Ne obračaj se, sine* (1956, režija Branko Bauer, v glavnih vlogah Bert Sotlar, Lila Anders, Zlatko Lukman in Mladen Hanzlovsky), za oddih pa je sledil kratek a učinkovit animirani film *Fantastična balada* (1957, režija Boštjan Hladnik – film o Miheličevih grafikah) in še hudomušno kratek *Najlepši cvet* (1957, režija Saša Dobrila – zgodba čebele, sveta in trota) ter *Tuja zemlja* (1957, režija Jože Gale, v glavnih vlogah Rade Marković, Ilija Đuvalekovski, Milorad Margetić in Tamara Miletić).

Adamičev naslednji velik met v tem času je film *Tri četrtine sonca* (1959, režija Jože Babič – v glavnih vlogah Arnold Tovornik, Bert Sotlar in Lojze Potokar), nato partitura za film *X-25 javlja* (1960, režija František Čap, v glavnih vlogah Dušan Janičević, Tamara Miletić, Angelica Hlebce in Stevo Žigon) in *Ljubav i moda* (1960, režija Ljubomir Radičević – film z mlado Bebo Lončar v glavni vlogi, ob njej pa Miodrag Petrović - Čkalja in Mija Aleksić).

Vesna (1953, režija František Čap) ali zgodba o pismu



Slika 1: prizor iz filma *Vesna* (1953).

V tem filmu gre brez dvoma najprej za glasbeni in filmski diskurz ženske/dekle, predvsem zanimiva pa je Adamičeva partitura, ki sooblikuje osrednjo sekvenco, to je »pismo zmešnjav«. Film *Vesna* brez dvoma spada v tako imenovano slovensko filmsko »klasko« in ga je potrebno z vsem spoštovanjem tako tudi obravnavati. V osnovi je v njem na različne načine nagovorjen slovenski ženski (filmski) lik tedanjega časa – ženska/dekle je namreč v bistvu odsotna: manjkata ji podoba in ime, čeprav pride »pismo« na pravi naslov in pravemu dekletu v roke. Vendar se pripoved usodno obrne prav zaradi pisma. Ta ima (kljub današnjim elektronskim različicam) še vedno posebno mesto diskurzivnega nagovarjanja osebe, ki je vedno »na drugi strani« zrcala, kot bi rekla Alice. Besede, ki jih na papirju izreka Samo (Franek Trefalt), so polne skušnjav in zmešnjav.

Filmski suspenz, s katerim se tukaj na velikem platnu ukvarja Čap in hkrati z njim Adamič, je evidenten: besede bere Janja (Metka Gabrijelčič), fiktivna Vesna, za katero Samo meni, da je Hiperbola (Olga Bedjanič) – hči mojstra profesorja Slaparja (Stane Sever), ki ga vsi kličejo Kozinus. Za komedijo zmešnjav je sploh značilno, da se ne ve, kdo je kdo. Imamo le pismo, v katerem je izpoved v prvi vrsti. Kakor je bila Julija Prešernu. Julija je mit in Vesna prav tako – kakor nas opominja Močnik, ki pravi, da je mit pripoved, ki organizira svet. Svoj organizacijski učinek najpogosteje dosega s tem, da pripoveduje o začetkih ali, natančneje, o izviri.¹⁰ Če je mit pripoved o organizaciji sveta, potem je filmska pripoved v tem primeru prav tako v funkciji organizacije sveta, v katerem živi in deluje filmska junakinja. Zunaj tega sveta ni mita in zunaj tega mita (pripovedi) njen svet razpade. Zakaj? Junak Samo ne pozna njenega pravega videza, ali še bolje rečeno, prepričan je, da je drugačen, kot bo spoznal. Zato so njegove besede bržkone hinavske, polne leporečij in trikov. So pripoved o nastanku navidezne ljubezni, virtualne resnice, v katero se spreminja tudi današnji svet. Tudi Julijin mit se ne začne kot pripoved, temveč kot formula,¹¹ pravi Močnik. To poudarjamo zaradi stavka v pismu, ki pravi: *In vi niti ne slutite, da odmeva gori koprneča pesem o vaših očeh.*

Adamičeva glasba se pridruži popolni zmešnjavi kot tretji glas. »Pesem« spremini v »skladbo«, igrano na violino (kakor da bi Samo igral ta instrument, čeprav vemo, da ga ne), akuzmatični glas, ki pa prebira pismo v Vesnini »glavi«, je Samov, čeprav ona (Vesna/Janja) sploh ne ve, kdo je njen oboževalec. Napaka? Kje pa. Pri filmu je pomembna identifikacija. Toda ne junaka/junakinje, temveč gledalca, ki je tukaj ujet v past zvoka-glasbe-besede. Samov glas je past, ki se je razprla v hipu, ko je Janja odprla pismo. Zapre pa se s preskokom v realnost, ko Janjo pokliče oče po »pravem« imenu in se njen »sanjski« svet, svet glasovnega privida, popolnoma podre. Z njim pa usahneti tudi glasba in glas oboževalca. Vesna postane mit, ki ga mora izpeljati filmska Janja in privoliti v zmenek.

In pomembni so učinki:

1. Diskurz filmsko-glasbenega komentarja, filmske kritike ali interpretacije se z njo vzpostavi v diskurz vednosti – lahko bi nastala filmska veda o pomembnem obratu glasu v Adamičevo glasbo.
2. Filmski Samo je postal subjekt, filmu pa je prav Adamič pripisal nekaj naddoločenega, torej glas/zvok in glasbo violine, s čimer subjektivizira virtualen odnos, ki ga poimenuje »pomlad«, torej »Vesna«. Ta obrat je pomemben v diskurzu identitet.
3. Matrica »glasbenega-zvočnega« pisma je dejansko matrica nad določitve (funkcije) dekleta, ki ga ni (Vesne) in Janjin fiktivni prevzem dvojne vloge – skozi *simbolno razsežnost* pride do subjektivizacije dekleta, ki se ujame v glasovno-glasbeno-violinsko past. Pri tem pa vsekakor Janja (kot Julija) izgine.

Adamičeva glasba in zvok sta v dialektični poziciji do filmske podobe, a vendar delujeta homogeno. Gre za transsubstancialni moment, v katerem se gledalec spusti po toboganu verjetnega, se prepozna v *junakih našega časa* in zajaha poštenega konja. Toda čista

¹⁰ Rastko Močnik, *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Sophia 2006, str. 47.

¹¹ Prav tam, str. 48.

libidinalna ekonomija tega odnosa gledalec–junak ali gledalka–junakinja se zvrne na vidik enega subjekta, ki se (v filmu) vedno sreča z nekakšnim likom ultimativne groze, nepoštenosti ali prevare, s katero mora opraviti. In življenje (kako romantično!) postavi na kocko. Glasbena poanta je skoraj vedno v zvočnem utelešenju junaka (a redko junakinje), saj (p)ostane nevidna, kot so izmuzljive sanje o sreči, poštenju in miru. Glasba in zvok postaneta vedno kontrasubjekta, nekakšen nevidni *drugi subjekt* pripovedi, ki lahko seže ultimativno tudi prek smrti. Filmska Vesna/Janja se ne more odreči svoji dvojnosti. Za razumevanje tega bi bilo potrebno pogledati in govoriti tudi o filmu *Ne čakaj na maj* (1957, režija prav tako František Čap, glasba pa Borut Lesjak), kar pa presega cilje pričujočega besedila.

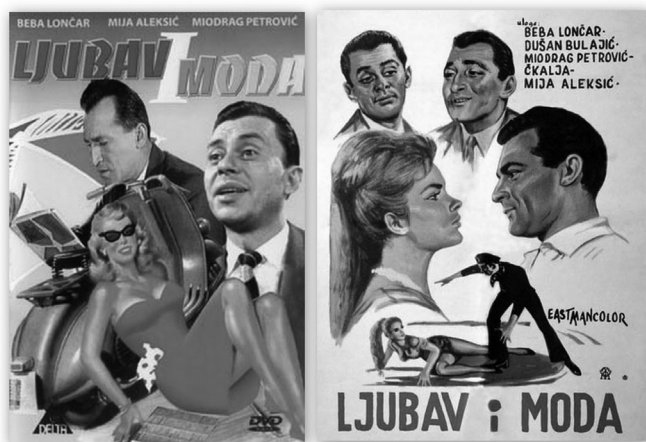
$\frac{3}{4}$ (*Tri četrtine*) sonca (1959, režija Jože Babič) ali zgodba o zgodbah

Vsebina filma pripoveduje o skupini taboriščnikov različnih nacionalnosti, ki se ob koncu druge svetovne vojne znajde na Češkem, kjer posameznike naključje primora k skupnemu življenju v železniškem vagonu. Porajajo se prijateljstva in sovraštva, priča smo požrtvovalnosti in odrekanju ter sumljivemu taboriščniku, ki je v resnici predstavnik nemške vojske. Eden izmed »prebivalcev« vagona se domov odpravi peš, drugi hrepenijo po prihodu vlaka, ki jih bo odpeljal naprej, domov. Jim bo uspelo?¹²

Filmska partitura, ki jo Adamič ponudi v tem filmu, je sestavljena skoraj epizodno. Lahko bi celo rekli, da se v bistvu ukvarja s filmskimi liki in njihovimi notranjimi svetovi in strahovi, veliko manj pa s tisto »klasično« filmsko-glasbeno pripovedjo, ki je bila tedaj najbolj razširjena. Partitura vsebuje elemente večjih in daljših melodičnih zamahov, vsekakor pa tudi nekaj intimnega premišljevanja in situacijske problematike. Sama partitura je s svojimi oseminsedemdesetimi stranmi kratka, vendar vsebuje vse, kar potrebuje dobra filmska partitura –skupek odlomkov, delov, kosov, ki se filmu prilegajo. Kakor bi dober krojač skrojil obleko, ki ustreza brez velikih popravkov. Adamič večkrat zaniha med čistim simfoničnim zvokom, ki pa se zna v nekaterih odlomkih nasloniti celo na jazz, ali zvoki simfonično-plesnega orkestra. Vendar ostane nenehno v obvladanih, serioznih tonih in, ne nazadnje, izpoveduje idejo, ki jo nosi s seboj tudi film: vzajemnost filmskega in glasbenega jezika, prijateljstvo, hrepenenje in upanje. Lahko bi rekli, da se Adamič ukvarja s *filmskim pomenom*. Toda *pomen* je vedno trdno jedro simptoma, je torej ujeta enigma, je izjavljanje brez izjave. Če pa je filmska podoba enako kot *Drugi* hkrati tudi sama presežek, nas to napeljuje do nedvomnega sklepa, da je jedro filmskega subjekta tako rekoč le formalno in da je subjekt v odnosu do podobe temeljni pogoj za fantazmo, edina možna pot razveza pa je njen radikalni razcep izražen kot nevroza, kot osamljenost sredi množice. Film z naslovom $\frac{3}{4}$ (*Tri četrtine*) sonca je tudi pripoved o tem. Adamičeva glasba je lirična, vendar na svoj način. Vedno se ukvarja s prisotnostjo glasbe v trenutkih, ko je potrebno komentirati emocionalno plat neke sekvence, ko se pojavijo dvom, pričakovanje, želje, upi in obupi – in nenazadnje hrepenenje. Z orkestracijo pokaže na komornost likov, v instrumentalnih dialogih na zgodbe filmskega prijateljevanja in sodelovanja in sovražnosti, v simfoničnih zvokih pa razpre hrepenenje z odprtimi glasbenimi frazami, kakor bi se želje po boljšem življenju prelile iz filmskih likov v ušesa poslušalcev.

¹² Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1847> (dostopno: 13. avgust 2012).

Ljubav i moda (1960, režija Ljubomir Radičević) ali zgodba o dvojnosti



Slika 2: plakata za film *Ljubav i moda* (1960).

Sama zgodba filma gre na hitro takole: skupina študentov organizira modne revije za podjetje Jugošik, da bi zaslužili denar za organizacijo letalske revije. Pri tem se poslužuje tudi majhnih prevar. Cilj je plemenit, revija uspe, škode ni za nikogar, niti za študentko Sonjo niti za mladega modnega kreatorja Bora, ki na koncu rešita svoja nesoglasja. V fontani.¹³

Dvojnost filmske partiture tega simpatičnega jugoslovanskega filma je pravzaprav ujeta že v naslovu – ljubezen in moda. Na prvi pogled lahko razumemo, da gre za par, vendar skozi film razberemo, da sta obe zadevi tudi v kontra poziciji, *ljubezen kot moda*. Adamič se ukvarja z bistveno bolj zabavnimi ritmi, med katerimi zasledimo swing in be-bop, se pravi točno s tem, kar pač ponuja ideja filma in svet mode; ljubezen pa se (mu) v glasbi zdi kot spremljevalka procesa, ki je tako ali tako nekaj »vzporednega«.

Film, pa tudi druge oblike umetnosti, usmerjajo posameznika/posameznico, jima razkazujejo njuno vlogo v družbi in socialno vrednost – ter ne nazadnje družbeno pozicijo. Oba na temelju svojih potreb prevzameta iz filma vedno tisto, kar ocenita, da je pomembno zanju, za njuno vlogo v družbi in življenju. Psihološko gledano, posameznik/posameznica v film nenehno projicirata sebe in tako prevzemata različne fiktivne statute in vloge. Po mnenju tedanjega časa (v mislih imamo čas povojnega »ozaveščanja« z modernimi idejami, torej čas in prostor nastanka prav tega filma), film ni le oblika zabave, temveč del razumevanja in prepoznavanja sveta in videnja svoje lastne vloge v njem. Vsekakor bi veljalo posebej govoriti o propagandnem in izobraževalnem filmu, vendar to tukaj ni namen. Številni sociologi so bili od nekdanj okupirani s težavo, kako film učinkuje na otroke in mladoletnike, na njihovo delikventnost, emocije in socialna vprašanja vzgoje in medosebnih odnosov ter rasnih nestrpnosti, ideologij in spolnih navad (Adolf Adler, Silvia Payne, Louis Leon Thurstone, Siegfried Kracauer). Posebno sociološko vprašanje filma je tudi *ljubezen*.

13 Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1860> (dostopno: 13. avgust 2012).

Veliko stvari povezujemo z ljubeznijo: ljubezen do človeka, narave, življenja ... Tudi filmska glasba je k tovrstnim idejam pridala precej nesmrtnih zapletov, napevov, zvokov, intimnih harmonij in drugih sozvočij. Skoraj ni filma, v katerem ne bi srečali takšne ali drugačne oblike ljubezni. Ljubezen ima tisoč obrazov in tisoč oblik, neskončno načinov izpovedi in neskončno možnosti, da se izrazi. Ljubezen je podobna zajčjim potem, le-te pa so pomladi dobro vidne, toda zamotane,¹⁴ bi lahko rekli. Tako zamotane, da na koncu zasledovanja več ne vemo, ali zasledujemo zajca ali že kar sebe. Ali kakor zapiše Rotar, ki pravi, da ni drugega diskurza, razen diskurza manka. Prav zato ima relacija med zunaj in notri v humanističnem diskurzu nenavaden pomen.¹⁵ Filmsko glasbo in filmsko podobo hočemo razumeti kot nekaj, kar se dogodi navidezno zunaj subjekta, torej v njegovem opazovalnem in slušnem polju, prav tako hočemo razumeti film (le) v pomenu filmske podobe. Tisto *notri* pa je kakor nevidno, nevidljivo, skrito očem, vendar *slišno*, torej najbolj subtilno. In *sled*, ki jo pušča zunanji svet v notranjem in jo notranji manifestira v zunanjem, je temeljna magija filmske umetnosti. Je njegov *habitus*, njegov *ego*. Kakor ljubezen, ki spaja. A težava pri ljubezni je vedno v tem, da jo je treba izgovoriti. Treba jo je pripovedovati – tako ali drugače. K temu prištevamo tudi glasbo Bojana Adamiča – prav iz tega filma. Čeprav je mogoče največji filmsko-glasbeni hit postala pesem *Devjko mala* (glasba Darko Kraljić, besedilo Boža Timotijević), pa je vendar prav nekaj več kot osemdeset strani dolga Adamičeva partitura znak, da je kot skladatelj vnašal zabavne zvoke v simfonični-plesni orkester in tako zabrisal mejo med tem, kaj je pravzaprav film: umetnosti v svetu zabave in/ali zabava v svetu umetnosti. Že otvoritvena pesem *Jedna mala dama* nas nagovori v ideji *šlagerjev*, kjer se Adamič najde potem med svojimi napevi: *Hej, stani dečko*, pa *Šta je to, ko je to*, v nadaljevanju pa še *Šiparica* in *Tajna*. Vsekakor moramo naglasiti, da je naslovno pesem *Ljubav i moda* naredil Darko Kraljić in z njo požel pravzaprav uspeh celotnega filma.

DRUGO DESETLETJE 1961–1970

To obdobje je Adamič pričel nekoliko lirično. Prvi takšen film je bil *Košček modrega neba* (1961, režija Svetomir Janić, v glavnih vlogah Rahela Ferari, Pavle Vujisić, Petar Prličko, Olivera Marković in Boris Kralj) in zdi se, kakor bi se pripravljala na veliki zamah, ki je nastal še istega leta s filmom *Ples v dežju* (1961, režija Boštjan Hladnik – v glavnih vlogah Duša Počkaj in Miha Baloh). Sledijo filmske partiture za celovečerce *Peščeni grad* (1962, režija Boštjan Hladnik, v glavnih vlogah Janez Albreht, Milena Dravić, Ali Raner, Špela Rozin in Ljubiša Samardžić), *Operacija Ticijan* (1963, režija Radoš Novaković, v glavnih vlogah William Campbell, Rade Marković, Patrick Magee, Miha Baloh in Irena Prosen), izredno art-provokativni *Erotikon* (1963, režija Boštjan Hladnik, v glavnih vlogah Ingrid van Bergen, Michael Cramer in Gunnar Möller), v odgovor pa *Samorastniki* (1963, režija Igor Pretnar, v glavnih vlogah Majda Potokar, Vida Juvan, Rudi Kosmač, Lojze Rozman in Stane Sever). Tem sledi družbena drama *Lažnivka* (1965, režija Igor Pretnar, v glavnih vlogah Dušan Antonijević, Danilo Benedetič, Rusa Bojc in Angelca Hlebce) in ponovno vojna drama *Sretni umiru dvaput* (1966, režija Gojko Šipovac, v glavnih vlogah Mija

¹⁴ Ksenofan: *Umetnost lova*. V, 5-6, v: Xenophon Atheniensis: *Anabasis: pohod v notranjost*. Kirova vzgoja. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963, str. 221.

¹⁵ Braco Rotar: *Govoreče figure*. Ljubljana: Analecta, 1981, str. 40.

Aleksić, Nikola Angelovski, Dragomir Felba in Miloš Kandić). Z mladinsko tematiko tedanjega časa se Adamič sreča dve leti kasneje, ko je ustvaril simpatično partituro za *Kekčeve ukane* (1968, režija Jože Gale, v glavnih vlogah Polde Bibič, Boris Ivanovski, Zlatko Krasnič in Jasna Krofak), leto za tem pa še glasbo za film *Most* (1969, režija Hajrudin Krvavac, v glavnih vlogah Bata Živojinović, Slobodan Perović, Boris Dvornik in Relja Bašić).¹⁶

***Ples v dežju* (1961, režija Boštjan Hladnik) ali zgodba o smrti-suspenzu**



Slika 3: prizor iz filma *Ples v dežju* (1961).

Film se ukvarja z več »mračnimi« elementimi, ki pa so bili pravi hit tedanjega časa. Zgodba pripoveduje o slikarju Petru, ki posebej moško hrepenenje po sreči: rad bi srečal idealno žensko, popolno življenjsko sopotnico. Gledališka igralka Maruša, s katero ima Peter stalno razmerje že sedem let, bi rada z njim delila še polnejše življenje, toda Peter je te zveze že rahlo naveličan. Ko Maruša začuti, da jo je Peter zapustil, je prepričana, da je konec njunega razmerja mogoče najboljša rešitev. Na koncu pa vendarle ugotovita, da sta izgubila nekaj zelo pomembnega.¹⁷

V času nastajanja tega filma je ameriški prevladi na trgu konkurirala le nemška filmska industrija. Njen najbolj prepoznaven prispevek so bili temni, celo halucinatorni svetovi nemškega ekspresionizma, ki so povečali moč antirealizma, na platno pa postavili notranje konflikte, duhovna stanja posameznika in močno vplivali na poznejše grozljivke, psihodrame in kriminalke. Skratka – na temen žanr. Prav iz tega vzdušja je pozneje črpal *film noir*. Vsekakor je treba (in morda prav pri filmu) vedno sočasno misliti in opazovati tehnologijo in njene družbene učinke, nato tehnologijo in njeno vsebino, potem tehnologijo in njenega uporabnika ter končno tehnologijo in vse njene znane in neznane

¹⁶ Viri: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=people&peopleID=7> in <http://www.imdb.com/> (dostopno: 15. december 2012).

¹⁷ Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1872> (dostopno: 15. avgust 2012).

omejitve. Tako pridemo do vpogleda funkcije, ki jo ima (in jo je imel) film v vsakem trenutku in na vsakem kraju.

Ko gledamo in poslušamo filmski odlomek iz filma *Ples v dežju*, v katerem glavni junak nenehno teče mimo krst in hiti proti oknu, za katerim je vidna silhueta ženske (filmske *femme fatale*), ne moremo mimo tega, kar pravi Derrida, ko bere Kafko. Pravi namreč, da identiteta teksta ni dosežena znotraj zagotovljene zrcalne refleksije, temveč v neberljivosti teksta, sploh če pod tem razumemo nemogućnost, da bi prišli do njegovega pravega pomena.¹⁸ Tako se vse začne in konča v nekakšnem suspenzu glasbene vednosti, bodisi o tem, kar je pričakovano, bodisi o/v tem, kar je zamolčano, prikrito, umaknjeno prvemu pogledu in sluhu. Ne pa tudi mislim. Za komunikacijo zvok–glasba–gledalec ni nujno, da je vedno in samo zvočna. Lahko je postavljena kot suspenzija v film, torej nekakšna razredčina, ki jo moramo znati prečediti. Če je bil torej Hitchcock mojster slikovnega suspenza, tistega, ki je vezan na filmsko podobo in naracijo, potem je tedaj stal ob njem drug mojster zvočnega suspenza: Bernard Herrmann. Kakor v tem času pri Hladniku – Adamič.

Morda je bila to največja Adamičeva glasbena vloga v slovenskem filmu. Kontinuiteta zvočnih elementov te sekvence se namreč preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv in podkovan. A vendar gre v povedanem tudi za poseben paradoks: ali ne bi mogli gledati in poslušati filma tudi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bil film zato nesmiselno prikazovanje sličic, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti četudi brez slehernega znanja ali izrecnega napotka stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), bomo kljub temu postali pozorni na nekatere posebnosti,¹⁹ pravi Morelli. Torej gre za moč kreatorja umetnine, tistega, ki nagovarja z nebesednimi elementi, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalen skupen kulturni kod med avtorjem in opazovalcem. Toda razumevanje pomena suspenza filmske glasbe in zvoka bi morali absolutno razumeti tudi kot izjavljanje (izrekanje) o nečem, kar je tako rekoč neizrekljivo. Ker vznikne kot nekakšna notranja transformacija misli in idej, kot opozicija sliki, zgodbi, podobi, vsebini, kot nekakšna ontogeneza, kot izjava zunaj vsakršne časovne ali druge modalne določitve.²⁰ Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, kjer je prostorskost izrazito navidezna, suspendiran zvok, glas, glasba pa fantazma, ki pomaga pri subjektovi želji, da preživi filmski dogodek. Ali pa ga ne. Pravzaprav je za razumevanje celotne ideje partiture dovolj, da poslušamo *Blues hrepenenja*, samo enajst strani dolgo partituro, ki jo je Adamič izluščil iz filma in je bila večkrat predstavljena kot samostojna kompozicija. Morda res ne gre za *blues* v tistem njegovem osnovnem pomenu, vendar je njegova otožnost dejansko tista, ki Adamiča vodi preko skoraj štiriminutne kompozicije. Jasna, valujoča melodija se kakor iluzija vrti vedno okoli iste točke. Kakor bi hotela povzročati hipnotičnost plesnega trenutka Maruše (Duša Počkaj), se konča tam, kjer je pričela – v vedno vrtečem se krogu želja, upanja in hrepenenja.

Film *Ples v dežju* je brez dvoma velik film, poročevalec časa svojega nastanka in hkrati njegov pomnik. Adamičeva partitura pa drzna, sodobna in domišljena. Podpira in razpira Hladnikovo idejo *filmskega suspenza*. Vendar recimo, da velja nekakšen splošni izrek, da

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

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

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

je bil režiser Alfred Hitchcock mojster *suspenza*. Mnogi, ki to poudarjajo in suvereno ponujajo kot teorijo filma, si pod idejo *suspenz* ne predstavljajo veliko. Če izhajamo iz stare latinščine, potem je izvorna beseda seveda *suspensus*, kar pa pomeni, da nekaj *visi* ali da je še *neodločeno*. Torej, da gre za nekakšen odlog, premaknitev – morda je zanimiva tudi uporaba besede *suspenzija*, ki nastane, kadar je neka snov v obliki najmanjših možnih delcev enakomerno porazdeljena v redkejši snovi. In še nekaj je suspenz: je pripovedna filmska tehnika, s katero se vodi filmsko pripoved v dveh smereh. Gledalec tako enako verjame, da je možna opcija A in opcija B, odvisno od kombinacije. Ali pa, da poznamo možnost A, vsi filmski indici pa nas hočejo prepričati, da je edina možnost B. Ta dvojnost, dvotirnost, možnost obojega in hkrati umanjkanje ene, je filmski suspenz. Premaknitev, celo zatajitev ali suspenzija, v kateri je veliko manjših delcev filmskega zvoka in glasbe porazdeljenih po celotnem filmu.

Tako pozna tudi filmski zvok Bojana Adamiča v tem delu svoj suspenz, vendar na drug način. Zvoku moramo najprej natančno prisluhniti in ga nato interpretirati. Če gre za splošno znane ali veljavne zvočne pojave, s tem načelno nihče nima težav. Te nastanejo, kadar so prisotni zvoki in/ali glasba, ki je mnogi ne znajo interpretirati. Suspenz je lahko naravnana na več načinov: kot *začasni*, kadar filmska pripoved prikrije kakšen pomemben podatek, kot *stalni*, kadar ima gledalec nenehno občutek, da je nekaj prezrl, kot *difuzen*, saj ta dopušča različna sklepanja, in kot *fokusiran*, torej kakor nekakšen *spoj dejstev*, ki nastane šele v nekem določenem trenutku. Pri vseh oblikah pa gre za moč interpretacije.

***Kekčeve ukane* (1968, režija Jože Gale) ali zgodba o metafori in junaku**



Slika 4: prizor iz filma *Kekčeve ukane* (1968).

Pogumni Kekec se v tem filmu s pomočjo svojih starih prijateljev, Mojce, Brinčlja in Rožleta, ponovno upre krutemu in zlobnemu divjemu lovcu Bedancu. V tretjem filmu o Kekcu se glavni junak spopada z najhujšimi težavami, saj Bedanec obenem ujame

Brinclja in Rožleta. Kekec ju reši, ob tem mora izkoristiti vse ukane in prevare, Bedanec pa se ob koncu zaradi svoje lakomnosti ujame v lastno past. Kekec s prijatelji usliši njegove prošnje, a Bedanca ne izuči prav nič. Bo mir in spokojnost v gorske kraje lahko spet prinesel spoštovani modrec Vitranc?²¹

Pripovedovanje je namreč tisto, ki je ustvarilo človeštvo,²² in ni ga junaka, ki bi to lahko zanimal. In to je *metafora*. V sodobnih Atenah imenujejo javna prevozna sredstva *metaphorai*. Tam se ljudje srečujejo, se dotikajo drug drugega, si gledajo v oči in so, če to hočejo ali ne, v kontaktu, v razmerju, v odnosu. In ko gredo na delo, v mesto ali domov, se spet družijo v teh *metaforah*, prečkajo življenje drugih ljudi in se morda celo (za)ljubijo. Tako imajo strukture prevoza funkcijo prostorskih sintaks – seveda s celotno paletto kodov, urejenih načinov ravnanja in nadzorovanja. A vendar so. So *metafore*, so intimne zgodbe srečevanj, potovanj, so ljudje. Vsaka pripoved je pripoved o potovanju – je torej tudi prostorska in časovna praksa.

Adamičeva partitura ni »otroška« ali »kekčevska« ali pa »mladinska«. Ne, prav s to glasbo se Adamič postavi na mesto filmskega sooblikovalca, kjer je njegova govorica zvok. Ujame idejo zgodbe in jo spremeni v glasbeno metaforo – v spretnega Kekca, nesrečnega Brinclja, boječega Rožleta, divjega Bedanca ... Adamič ne pozabi, da je glasba umetnost časa in da se glasbena pripoved zgodi v filmskem prostoru prav tako realno, kot se filmski junaki premikajo po časovni premici filmske pripovedi atenskega javnega prevoza, prek in skozi *metafore* prostorov in krajev. Filmska glasba se jim pridruži na tem potovanju in, kaj je lepšega, odkriva najrazličnejše oblike ljubezni. Projicira jih v temo kinodvorane in nagovarja občinstvo. A ker *prostor* ni *kraj*, je treba razumeti to razliko, ki je morda bolj ontološke kot geografske narave, razumeti jo moramo kot poudarek, ki nam ga ponuja film. Za obrat od dejanske filmske glasbe, nekako stran od njene pripovedi, ki je *onkraj* vidnega sveta, *onkraj* čiste *filmske podobe* – se moramo ozreti v film kot v nekaj, kar nam ponuja lahko le umetnost. To je *imaginarij*. Je prostor in *ne kraj*, v katerem se odigravajo dejansko naše želje, je prostor naše osebne ontogeneze, prerobenja, je erotiziran prostor samote, poln ljubezenskega hrepenenja in neskončnih točk, ločenih kot prazni prostori, ki jih polnimo z osebnimi pogledi in izkušnjami,²³ bi lahko ob tem rekel Merleau-Ponty.

K vsemu prej povedanemu: mojster Adamič se je prav »popevkarsko« posvetil naslovnim pesmi, torej *Kekčevi pesmi* (na besedilo Frana Milčinskega Ježka), a se melodija »dobra volja je najbolja« iskrivo poigrava tudi v drugih filmskih delih, do največjega izraza pa pride seveda prav tedaj, ko jo poje Kekec. Partitura začetka filma predstavlja instrumentalni uvod, kakor bi šlo za uverturo v gledališkem smislu. Sicer se ta veselost glasbe takoj preplete s strelji iz puške (Bedanec je na lovu), kar pa še toliko bolj poudari Adamičevo ne-otroško pojmovanje filmske glasbe tega *Kekca*. Odlično orkestrirana in izpeljana je tudi partitura kapljanja (Vitranc v jami) in flavtin solo, ki je prav simpatično podoben slavnemu *Favnovemu popoldnevu* Clauda Debussyja. Temni toni, namenjeni Bedancu, so skoraj dramatično pretirani, vendar se prav v tem skriva Adamičevo glasbeno oblikovanje filma v svetlo-temni tehniki (npr. v prizoru Bedanca in veveričke). Tako dobi tudi škrat Brinclj svoje glasbene motive, drobne in pozitivne melodične teme, v katerih

21 Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1982> (22. avgust 2012).

22 Pierre Janet: *L'Evolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Editions A. Chahine 1928, str. 261.

23 Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba 2006, str. 293–310.

najdemo Adamičev pozitivizem in veselje do dobre in lepe glasbe. Celotna partitura pa je vsekakor hvalnica naravi in vprašanju sožitja s človekom. Ker pa je le-tega v pravem pomenu sposoben le Kekec, je tako večkrat osrednji motiv njegova pesem, njegova *metafora* pravega življenja, ki se lahko izrazi v soigri Adamičeve partiture in filmske podobe.

TRETJE DESETLETJE (1971–1980)

Bojan Adamič pričinja to desetletje s partituro za skoraj kultni film *Maškarada* (1971, režija Boštjan Hladnik, v glavni vlogah Črt Kanoni, Bojan Šetina, Franjo Kumer, Bojan Tratnik in Miha Baloh), nadaljuje pa z glasbo za resnično legendarno dramo *Valter brani Sarajevo* (1972, režija Hajrudin Krvavac – v glavnih vlogah Bata Živojinović, Rade Marković in Ljubiša Samardžić). Sledi mladinski film z naslovom *Vuk samotnjak/Volk samotar* (1972, režija Obrad Gluščević – v glavni vlogi tedaj izredno mlad Slavko Štimac), v katerem se Adamičeva glasba pojavlja kot spretna interpretka odnosa med dečkom in volkom – prav kot obrnjena glasbena zgodba *Peter in volk*, ki jo je leta 1936 napisal Sergej Prokofjev. Sledi popularna filmska partitura za nadaljevanko *Kapelski kresovi* (1974–1976), potem in vmes pa *Dekliški most* (1976, režija Miomir Stamenković, v glavnih vlogah Miroljub Lešo, Dragan Nikolić in Marko Nikolić) in skoraj večno citiran *Idealist* (1976, režija Igor Pretnar – v glavnih vlogah tedaj sama velika imena slovenskega velikega platna: Radko Polič, Milena Zupančič, Dare Ulaga, Stevo Žigon, Arnold Tovornik, Bert Sotlar, Janez Albreht in Marjeta Gregorac), za konec tega obdobja pa kar trpka vojna drama *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, režija Živojin Pavlović, v glavnih vlogah Janez Bermež, Željko Hrs, Tone Kuntner in Tanja Poberžnik).²⁴

***Maškarada* (1971, režija Boštjan Hladnik) ali zgodba o ljubezni**



Slika 5: prizor iz filma *Maškarada* (1971).

²⁴ Vir: <http://www.film-center.si/index.php> (dostopno: 22. 8. 2012).

Filmska zgodba pravi, da je Dina v zakonu z direktorjem Gantarjem zadovoljna, a jo srce in telo vlečeta k mlademu in postavnemu Luki. S pretvezo, da bo mladenič inštruiral njenega sina, omogoči pogostejša srečanja, ki pa jih Gantar zasluži. Na praznovanju sinovega rojstnega dneva, kjer je tudi Luka z deklico Petro, od žene izsili priznanje. Ko Gantar v besu posili Dino, Luka fizično obračuna z Gantarjem, zatem pa z dekletom odpotuje. Po njegovi vrnitvi se dogodki zapletejo, klobčič starševske, prijateljske in erotične ljubezni postaja vedno bolj zapleten. Bo Luki uspelo kmariti med Dino in Petro? Gre za kulturni film slovenske hipijevske generacije, ki je na integralno, necenzurirano verzijo z najdržnejšimi erotičnimi prizori čakal več kot deset let.²⁵

Adamič se s svojo partituro postavi na stran vprašanja družbene vloge glasbe – tudi skozi filmski pogled. Družbeni razkoli, ljubezensko-erotični elementi niso neizrekljivi v glasbenem jeziku, zato se jim skladatelj približa z idejo problematiziranja. V Hladnikovih drznih prizorih se v glasbi ne odzove emocionalnost, ki bi naj (ali lahko) gledalca pasivizirala – filmska partitura ga postavi v nasproten položaj: ga aktivira. Glasba ni del filmskega dogodka, temveč njegova zadržana komentatorka, mestoma celo izzove ekshibicionistično oko kamere, da se poigra s tišino, kot z enakovrednim glasbenim sredstvom. Prav zaradi tega lahko rečemo, da sta bila Hladnik in Adamič v tem času pomemben tandem za razvoj slovenske filmske zgodovine. Uvodna glasbena sekvenca se naslanja pravzaprav na sam zvok (letala, radarji, tekma ...), vendar postaja kmalu samoiniciativna. Absolutni erotizem košarkaške igre, očesa kamere in pogledov se v *slow-motion* delu preljuje v Adamičevo glasbeno sekvenco, ki podpisuje praktično ves film. Ne toliko v glasbeni sekvenci, temveč v emotivnem smislu, v glasbenih frazah, s katerimi se skladatelj vpisuje v Hladnikove drzne slike. Koraki, gibi, kretnje, pogledi, dotiki, tema, objemi, poljubi ..., vse to so glasbeni loki, ki odsevajo v partituri kot dialoški principi. Materija filmske resnice je namreč vedno tudi družbena materija. Filmski medij ne more obstajati brez nje. Če se njegova pozicija ne realizira v družbenem imaginariju, se sploh ne manifestira. Ne obstaja. Ne more obstajati zunaj teh meja. Njegova materija je zato vedno vezana na konstrukcije in dekonstrukcije različnih družbenih matemov, na njihovo dinamiko in trenutno ideološko in politično temperaturo.

Vsaka filmska resnica deluje v drugačnih trenutkih in pred drugačno družbo ter javnostjo popolnoma drugače. V sebi združuje namreč neko hegemonijo svoje lastne disjunktivne potence, vsebuje povezovalno materijo, ki je vedno v svojem bistvu povezovalna, korelativna, soodnosna. Prav zato je bil Chaplinov boj proti zvoku v filmu tako srdit. Za vsako ceno je hotel ohraniti razparcelirano moč materije filma, saj ni hotel ustvarjati umetne resnice, temveč *umetnost*, ki ne teži k resničnosti, ki je ne podvaja, kopira in ne poustvarja. Film je hotel videti kot družbeni element v funkciji eksistencialne filmske razsežnosti resnice, torej kot nekaj, kar omogoča pojav resnice, vendar ni resničnost sama, omogoča vprašanja o *esencialni dimenziji* resnice. Družbena funkcija filma pa postaja zato čedalje bolj *realna dimenzija* resnice, seveda obrnjene, zrcalne, resnice odmeva in odseva.

²⁵ Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=2007> (22. avgust 2012).

***Idealist* (1976, režija Igor Pretnar) ali zgodba o učiteljevanju**



Slika 6: prizor iz filma *Idealist* (1976).

V filmski obdelavi klasičnega slovenskega romana sledimo učitelju Martinu Kačurju, kako se spopada s konservativnim okoljem in je zaradi svojih naprednih idej premeščen v majhno vasico. Vaško okolje je še bolj moreče, vpliv cerkvene in posvetne oblasti pa še večji. Čeprav Kačur spozna Tončko in se z njo poroči, postaja zagrenjen in razočaran. Ko se družbeno okolje omili, Kačurja premestijo v prijaznejše okolje, a so se rane časa, ki so jih povzročile vse krivice, zažrle pregloboko. V nasprotju z ženo Kačur ne more razumeti sprememb. Umre mu še sin. Bo zmožni ohraniti svoj elan in voljo ter nadaljeval z izobraževanjem neukih množic? Ga bo prekril sneg in za vedno pokopal njegove ideale?²⁶

Vsaka dekadenca se začne z *glasbeno dekadenco*. To trdimo predvsem zato, ker si s filmsko glasbo dekadentni akademiki ne morejo početi prav veliko. Brž ko je ugodje postavljeno kot merilo, zagrešimo tako rekoč svetoskrunstvo. Pravijo, da je *merilo pravega* v glasbi pravzaprav v njenem učinku ugodja. Toda to je nevzdržno mnenje, pravi Platon.²⁷ Vse to poudarjamo z razlogom. Zavedamo se, da lahko (in morda je prav to pomembno) Adamičevo filmsko glasbo poslušamo tudi ločeno od filmskih podob ter se zagledamo v njeno kompozicijsko strukturo in glasbeno idejo kot analitiki, ki opazujemo zvok s očmi dogodka glasbe. Kot umetnosti, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj drugače nima pomena. Zato se naslanjamo na Platona in ga sprašujemo po nekaterih odgovorih – in prav ti so zelo zanimivi. Recimo: vzgoja, ki jo daje glasba, je zelo pomembna – pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočneje prevzmeta in človeka naučita plemenitega vedenja – tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen.²⁸

Adamičeva filmska glasba je ločena od filma in hkrati njegova zaveznica. Njen pomen je v tem, da daje filmu dodaten ritem in interpretacijo na tistih mestih, kjer morda zmanjka

²⁶ Citirano po <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=2056> (25. avgust 2012).

²⁷ Platon: *Zakoni*. Maribor: Založba Obzorja 1982, knjiga II., 655d.

²⁸ Platon: *Država*. Ljubljana: DZS 1976, knjiga III, 401d-e, str. 118–119.

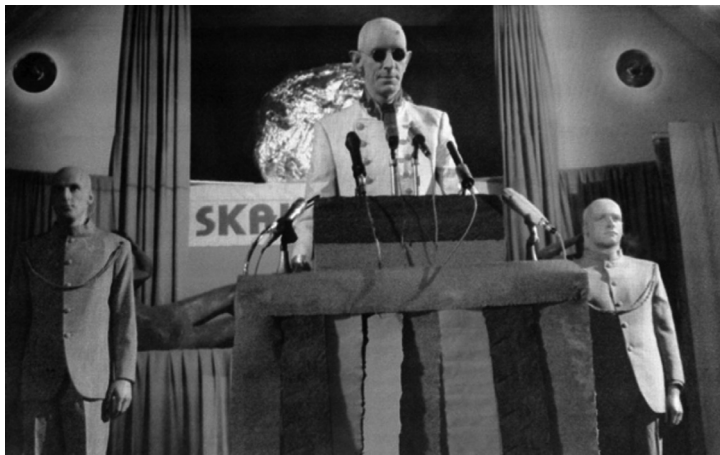
besed ali pa so popolnoma nepotrebne. Poslušajmo natančno sam začetek filma, naslovno pesem – temna, preteča, usodna in izteče se v glasbo kočije, ki pelje v Zapolje. In ni slučaj, da je prvi partiturni nastavek za tem posvečen podobi ženske/dekleta, ki poseda na zidu. Adamič ji nameni obratne tone, kakor uvodnemu songu. Ta kontrapunktični, skoraj dur-mol element, zaokroža praktično to partituro v celoti. Trikotniško dogajanje med mladim učiteljem, žensko in oblastjo Adamič vedno podčrtava z glasbenimi pripombami, včasih krajšimi, včasih daljšimi. Vendar vedno umestnimi. Filmska glasba *Idealista* postane s tem nekakšna zaveznica v svetu nevidnih sil, s katerimi je imel človek v svoji zgodovini vedno dobre odnose. Sprašujemo se lahko, zakaj bi se zdaj, v svetu norega kapitalističnega vrveža, to spremenilo. Pravzaprav ni razloga, da bi se – in se prav zaradi tega tudi ne bo. Še vedno je mogoče namreč sanjati, upadi, idealizirati. Vendar imajo tudi sanje dve plati – samo vedeti moramo, na kateri strani smo v tem trenutku. Dobro je, da vemo. Ni pa nujno.

ČETRTO DESETLETJE (1981–1995)

Težko bi rekli, katero obdobje je bilo za Bojana Adamiča bolj izrazito. Vsekakor pa se njegove filmske partiture s časom ogibajo popularnim tonom in postajajo zrelejše, močnejše in hkrati s tem tudi prepoznavnejše. To desetletje je pričel z glasbo za TV film *Manj strašna noč* (1981, režija Andrej Stojan – literarno predlogo Aleksandra Gala je za film predelal Dimitrij Rupel, v glavni vlogi pa je nastopil Janez Vrhovec). Sledi glasba za film *Boj na požiralniku* (1982, režija Janez Drozg – v glavnih vlogah Bert Sotlar, Jerca Mrzel in Polde Bibič). Obdobje najbolj zaznamuje film *Butnskala* (1985, režija Franci Slak – v glavnih vlogah Emil Filipčič, Marko Derganc-Dergi, Janez Hočevnar - Rifle, Mila Kačič in Majolka Šuklje). Ta film je devetdeset minutna izjemna parodija in satira na prepoznavne družbeno-politične trenutke tedanjega (in sedanjega) časa, tako da lahko temu filmu in izredno domiselni partituri pripišemo kar »vsečasnost« in odlično komedijantstvo. Adamič je bil mojster humorne glasbene plati, kar je pravzaprav izredno redko. Omeniti moramo še filmsko partituro za zgodovinsko dramo *Christophoros* (1985, režija Andrej Mlakar, v glavnih vlogah Zvone Agrež, Urška Mlakar in Milena Zupančič) – film, ki sloni na naravnih, življenjskih, političnih in ideoloških nasprotjih.

V tem času je nastala tudi pomembna glasba za film *Kavarna Astoria* (1989, režija Jože Pogačnik, v glavnih vlogah Janez Hočevnar - Rifle, Lidija Kozlovič in Branko Šturbej) ter Adamičeva zadnja partitura: 23-minutni kratki dokumentarni film z naslovom *Neme podobe slovenskega filma* (1995, režija Damjan Kozole). Ta film je pravzaprav arhivsko-dokumentarno gradivo, ki se prične skorajda na točki nič – torej tam, kjer je zibelka slovenske kinematografije – v Ljutomeru davnega leta 1905. Film je nekakšen *hommage* ob 90-letnici nastanke teh prvih podob, sicer pa gre za preglednik ključnih filmskih fragmentov iz obdobja slovenskega nemega filma vse do leta 1938. Scenarist tega filmskega projekta je bil Silvan Furlan.

***Butnskala* (1985, režija Franci Slak) ali zgodba o parodiji in groteski**



Slika 7: prizor iz filma *Butnskala* (1985).

Morda je to najbolj svojevrsten film, h kateremu je pristopil Adamič. V vsej zgodovini njegovih partitur ga 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 – Adamič jih doseže vedno kot nekakšen glasbeni anti-element sliki. Ukvarja se predvsem s stilnimi drugačnostmi (komentarji), kar pomeni, da dramatičnost zamenja za lahkotnost, ironijo za pompoznost in tragiko s komičnostjo. 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 mestoma prav to je), temveč mora vsebovati tiste druge elemente, ki jih slika ne izpolnjuje – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali pa komentar 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 komentarjev filmske stekline s solo glasbenimi vložki, 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. Adamič ponudi glasbene teme »eminance«, pa »profesorja«, pa »Kralja«, pa tudi določenim dejanjem, kot so vhod v tajne prostore, odhodi na sestanke, pa v »sprejemnico«; potem to, čemur rečejo v filmu »v kraju samem«, razkol med resničnim in sanjskim svetom. Prav tako je »Valentinčič« lik, ki se Adamičevi partituri poda kot dodatna nota, s katero tudi »Fanči« razpolaga – glasbena melodrama se vedno izpoje v »duševni terapiji« zvočnega in glasbenega učinka, »levjega« skoka na glavo – seveda v skalo. Pridušeni zvok trobente pa celotno ironijo zalepi.

ZAKLJUČEK

Bojan Adamič je postavil odlične glasbene standarde v pojmovanje filmske glasbe, ki je napolnjevala slovenske in mnoge druge filme v času njegovega komponiranja. S svojim skorajda neproblematičnim glasbenim šarmom in izrednim občutkom za melodičnost je znal prisluhniti filmski podobi na način, kakor je to razumeti v najbolj opevanih filmih pretekle in polpretekle zgodovine. Njegova filmska glasba je hkrati sogovornica filmskih prilog, hkrati s tem pa poudarja svojo avtonomnost in koncertnost. Kar nekaj delov filmskih partitur je samostojnih in zaokroženih glasbenih kompozicij in prav je, da se na njih tako tudi gleda. Tisto, kar želijo nekateri filmski »kritiki« pripisati *glasbeni spremljavi*, je pri Adamiču pravzaprav nemogoče definirati – njegova filmsko-glasbena govorica se giblje med filmom in glasbo po robu, na katerem je možno opazovati pravzaprav oboje: film kot umetnost slikovnega sporočila in glasbo kot umetnost slušnega polja. Če na tem mestu povzamemo Beethovno misel, da je *glasba višje razodetje kot vsa modrost in filozofija* ali Wagnerjevo izjavo, da bo *glasba vedno ostala najvišja odrešujoča umetnost, saj le ona dokončno uresničuje to, kar ostale umetnosti samo nakazujejo: s svojo čisto, resno naravo preobrazi in prečisti vse, česar se dotakne*, potem moramo postaviti Adamičeve filmske partiture med tiste, ki dajejo glasbeni umetnosti pečat (z)možnosti filmskega mišljenja. A tega slovenski »filmski« kritiki ne morejo ujeti v svojih lajnah o pomembnosti slikovne naracije.

LITERATURA

- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Pariz: Gallimard 1966.
- Derrida, Jacques: »Before the Law«, *Acts of Literature*. New York: Routledge 1992.
- Janet, Pierre: *L'Evolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Editions A. Chahine 1928.
- Ksenofan: »Umetnost lova«, V, 5–6. v: Xenophon Atheniensis: *Anabasis: pohod v notranjost. Kirova vzgoja*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1963.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Močnik, Rastko: *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Sophia 2006.
- Morelli, Giovanni: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien zu München und Dresden*. Leipzig: F. A. Brockhaus 1891, digit. Michigan: University of Michigan 2009.
- Platon: *Država*. Ljubljana: DZS 1976, knjiga III, 401d-e.
- Platon: *Zakoni*. Maribor: Založba Obzorja 1982, knjiga II., 655d.
- Rotar, Braco: *Govoreče figure*. Ljubljana: Analecta 1981.

ELEKTRONSKI VIRI

<http://www.bojan-adamic.si>

<http://www.film-center.si/index.php>

<http://www.imdb.com>

Bojan Adamič and Film Music

Summary

The film music of Bojan Adamič certainly occupies an important place in the history of Slovene film. Its universality and individuality were demonstrated and validated through more than half a century of Slovene and Yugoslavian film, making it unique on the one hand, and on the other, placing it among the most outstanding European and global trends of the time. His film scores draw on both popular melodies and more serious ruminations, which place Adamič among film composers of both the classical and contemporary generations. His legacy includes more than 200 film music scores, among them music for documentaries, television productions, short and feature films. The sheer scope and diversity of his film music output prove once again what an interesting and versatile personality Bojan Adamič was. Yet, for him, the composing of film music was a complement to all the rest and, above all, a union of visible and invisible art worlds. In the few decades of his musical life, Bojan Adamič was a leading figure in film music, and his scores have gone down in the history of Slovene and Yugoslavian cinematography, which most certainly gained its reputation thanks also to his exquisitely crafted music.²⁹

²⁹ Prevod Aljoša Vrščaj.