

## Glasba v filmu in film v glasbi

**Chion, Michel: Glasba v filmu. Slovenska kinoteka, Ljubljana 2000 (Zbirka Imago), 394 str.**

*"In every living soul, a spirit cries for expression – perhaps this plaintive, waking song of Jazz, is after all, the misunderstood utterance of a prayer ..."*, skoraj preroške besede na začetku prvega sinhroniziranega filma *Pevec jazza* (The Jazz Singer, režija Alan Crosland, 1927), ki napovedujejo, da je zvok stopil v neustavljivo razmerje do slike. Ta antologijski film pa ni vhod v novo ero zvoka in njegove uporabe, temveč prvo od neskončnega niza vprašanj soodvisnosti dveh umetnin, filma in glasbe: kako v soobstoju druga drugi dvigovati vrednost in pomen, smisel in vsebino ter umetniško in estetsko raven. Francoski skladatelj Michel Chion nam s knjigo *Glasba v filmu* ponudi obilico novih odgovorov in vprašanj na to temo, za katero vemo vsi, da je v slovenskem prostoru zanemarjena do nezavesti. Vprašanja filmske glasbe se nekako prav vsi otepajo, saj jo "akademski" krogi potiskajo pod preprogo z zaničljivim pogledom, kakor da je "drugo-razredna kompozicija", in pri tem veselo pozabljajo na dejstvo, da je že veliki Wagner hrepenel po obliki združevanja različnih umetnosti. Če pa pogledamo, kako je režiser Hans-Jürgen Syberberg posnel njegovega *Parsifala* (francosko-nemška produkcija, 1982), pa nam v hipu postane jasno, da je Wagner za film isto kot Einstein za prve stopinje na Luni.

In kaj nam razkriva že prvi pogled na knjigo *Glasba v filmu*? Prav gotovo najprej to, da gre za odpiranje vprašanja in teoretskega polja filma in glasbe ter njunega umeščanja v prostor umetniško-sociološko-filozofskih kontemplacij, vsakega posebej in tudi združeno. Filmska glasba je obširno področje, v katerem se prečijo plasti mnogih

praktikov in teoretikov, za katere pa si moramo najti čas in jih preštudirati stran za stranjo, prav tako pa vzporedno prelistavati partiture velikih mojstrov glasbe ter brati iz njih duh časa, širino uma in seveda ustvarjalno moč, skrito v zvoku. *Nula dies sine linea*, bi lahko sicer na tihem pomislili, toda pravi dokaz puščave tukajšnjega sprejetja teoretskega polja Chionove knjige kaže samo dvoje: nezainteresiranost ustvarjalcev in nemoč "uradne" glasbene stroke, na drugi strani pa premalo odprto diskurzivno področje filmske glasbe kot nekakšnega kontrapunkta med sliko in zvokom. Diferenca, s katero moramo opazovati filmsko glasbeno kompozicijo in njeno sestrsko navezo "konkretne", dvoranske glasbe, je pomemben pogled, saj optika ene ne izostri poante druge, kaj hitro pa lahko pride do mešanja obeh, ko neki orkester priredi celo koncert "filmske glasbe" v dvorani – kot da gre za parado hitov, samostoječih skulptur, seveda brez koherentnosti s filmom. Tako lahko v tem primeru govorimo le o glasbi, komponirani "za film", ki je nastala kot zaključena kompozicija pridana k slikam (tema *Pink Panther* / *H.Mancini*, špica filma *Love story* / *F.Lai*, *Larina pesem iz filma "Doktor Živago* / *M.Jarre*, popevke v filmu *Diplomiranec* / *Simon&Garfunkel*, vsakokratne pop uspešnice "007"...). Očitno je, da moramo tudi te glasbene elemente razumeti različno, *underscoring* je namreč popolnoma drugo razumevanje filmske glasbe (priljubljen izraz med filmskimi komponisti je tudi "mickymousing", kjer z glasbo spremljamo vsak slikovni dogodek in to skrajno enostavno in na robu estetskega; to je največkrat prisotno prav v sedanjem slovenskem filmu, kjer glasbo "za film" pišejo že tako rekoč vsi – tukaj se odpira še vprašanje, če je vsak, ki prilepi glasbo k filmu, že avtomatično "komponist"...). "Vprašanje o razmerju med javnim mnenjem in glasbo se križa z vprašanjem o njeni funkciji v sedanji družbi. To, kar ljudje o glasbi mislijo, govorijo, pišejo, kar izrecno o njej sodijo, se gotovo v marsičem razlikuje od njene realne funkcije, tega, kar v življenju ljudi, njihovi zavesti in nezavednem, dejansko opravlja. Ta funkcija pa prehaja, adekvatno ali popačeno, v mnenje; in narobe, mnenje vpliva na njeno funkcijo, jo morda celo preoblikuje: dejanska vloga glasbe se v znatni meri usmerja

po gospodujoči ideologiji. Če bi hoteli čisto neposrednost kolektivne glasbene izkušnje izolirati od javnega mnenja, potem ne bi upoštevali moči podružabljanja, popredmetene zavesti; spomnimo se samo množičnih omedlevic pri nastopih marsikaterega pevca šlagerjev – nekaj realnega – kar je odvisno od truda publicity, uspešno oblikovanega mnenja.”<sup>1</sup>

Michel Chion se ne spušča v tako banalne primere, kot jih lahko srečujemo v tukajšnjem prostoru, zanj je značilno, da se drži stroke in znotraj nje kaže na širino svojega znanja in razumevanja tvarine. Knjiga na vseh svojih več kot tristo straneh ugotavlja in vedno znova potrjuje, kako subtilno je polje spajanja dveh umetnin – filma in glasbe – ter koliko razmišljanja, truda in seveda umetniškega navdiha je bilo potrebnega, da se je filmska glasba kot takšna sploh postavila na lastne noge in se razvila. Dandanes se v tej smeri pri nas govori zelo malo, dela pa (žal) še mnogo manj. Teoretskih spisov in razprav na to temo praktično ni, redke izjeme so seveda prevodi in tako briljantne knjige, kot je pričujoča. Njeno osamljeno pojavnost na našem trgu lahko imenujemo skoraj izgubljeno lastovko, ki v deževni jeseni ne prinaša nikakršne sončne pomladi. Knjiga, ki jo lahko berejo sicer vsi (od filmofilov, glasbenofilmskih filmofilov, celo do glasbenikov) zna biti na trenutke prijazna in razumljiva, prešije mnoga polja in to z izjemnim občutkom za analitičnost in poznavanje tvarine, vse to pa lahko razbere (žal) le izjemno natančno oko, ki pa ima v teh krajih zelo redke lastnike. Razpravljati, govoriti, pisati, objavljati, predavati in nenazadnje ustvarjati in izvajati filmsko glasbo tukaj in sedaj nikakor ni rentabilno, saj je to poglavje pri nas še neodsanjano tudi za mnoge zaprisežnike tukajšnje “koncertnoresne” glasbene kontemplacije, mojstrstvo le-teh pa ne presega eksperimentov (Cage), ne dosega filozofsko-sociološke optike (Adorno) ali preprosto: ne priznava glasbene širine.

V predgovoru in prvem poglavju z naslovom *Pasti za neki subjekt* odpira kar nekaj izjemnih teoretskih vprašanj. Knjiga je nato razdeljena v tri dele (*Stoletje tovarniških združenj*, *Trije obrazi*

*glasbe v filmu* in *Množina v ednini*), znotraj njih pa je razdelanih osem poglavij. Ker bi za popolno interpretacijo le-teh potrebovali vsaj še nekaj krat deset strani recenzije, smo se pri naši analizi omejili le na najnujnejše. Prva štiri poglavja prepletejo historični lok 1895 do 1995 (original namreč nosi letnico izida 1995, Pariz). Nato se podamo v drugi, morda najvznemirljivejši del knjige, kjer imamo poglavja *Glasba kot element in kot sredstvo*, *Glasba kot svet* ter *Glasba kot subjekt, metafora, model*. V tretjem delu se srečamo s smiselnimi izjavami in mnenji mnogih kvalitetnih ustvarjalcev. Tam lahko najdemo velika imena, kot so *Robert Altman*, *Ingmar Bergman*, *Luis Buñuel*, *Charles Chaplin*, *Francis Ford Coppola*, *Sergej Mihajlovič Eisenstein*, *Federico Fellini*, *Alfred Hitchcock*, *Stanley Kubrick*, *Sergio Leone*, *Andrej Tarkovski*, *Luchino Visconti* in *Wim Wenders*, če omenimo le nekatere.

“Ne gre pričakovati, da bodo filmi, niti največji med tistimi, ki se dogajajo v okviru orkestra ali glasbe, realistično prevedli oboje. Večino časa je sicer ideja o skladatelju glasbe v filmu bodisi stereotipna bodisi mistificirana.”<sup>2</sup> Dejansko gre za vprašanje, kako filmati glasbo in – ali jo sploh. Je to sploh mogoče? Odgovor: je. Kakor v filmu, tako tudi v glasbi najdemo neki trenutek, ko se lahko ustavi “realni” čas in se pokaže razpoka. Filmski jezik prime tukaj v roke montažo, glasba zvok. Njegovo trajanje, moč in barva nosita v sebi sporočilo. Konjunkcija med poslušalcem/gledalcem in zvokom/sliko je odvisna od trenutka lansiranja sporočila. Gre za manipulacijo s hipnim, ponotranjenim neravnovesjem, ki nastane v praznem prostoru filmskega reza, ki ga zlahka primerjamo s prehodom zvoka na višjo ali nižjo frekvenco. S tem dobimo nekakšen imanentni “ritem”, binaren v samem sebi, saj pulzacija slike in zvoka zahteva dvotirno pozornost. Vendar je “... za vsako umetnost treba reči: umetnik je prikazovalec afektov, izumitelj afektov, ustvarjalec afektov, v razmerju s percepti ali vizijami, ki nam jih daje. Ne ustvarja jih le v svojem delu, daje nam jih in nam jih ponuja, da postajamo z njimi, jemlje

<sup>2</sup> Michel Chion: *Glasba v filmu*. Kinoteka, Ljubljana, 2000, str. 181.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kaj je filozofija?*. Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 182.

nas v kompozicijo.”<sup>3</sup> Tako smo ujeti v vrtimec dogodkov. Ne moremo zanemariti dejstva, da je ta igra narejena za nas in da v njej seveda uživamo. Film je igra, glasba v njem je del igre, vse skupaj je umetnost in je preresna stvar, da bi jo prepustili cirkusantom in trgovcem z mešanim blagom.

Glasbeni *uterus mundi* je spogledovanje z notranjimi slikami. Že Beethoven je sanjal zvočne podobe, saj “... nikoli ne moremo povsem zatreti sluha in emocionalnega vzgiba, ki nastane ob zunanjih dražljajih, naj bodo to drobci besed ali slik, ki se porodijo kot utrinki v naših najbolj oddaljenih svetovih, v naših fantazmatskih erupcijah ali željah.”<sup>4</sup> M.Chion se tega popolnoma zaveda in usmeri razlage prav v to točko, kjer se stikajo sanje in resničnost, kjer lahko ulovimo že mejno črto med ustvarjanjem in ustvarjenim, med dnevom in nočjo. Tudi če bi naredili salto mortale in pristali spet v razmerah nemega filma, lahko na tem mestu mirno zapišemo, da ni bolj nemega filma od tistega, ki nam z vsem hrupom neznanja in kaotičnih nesmislov plehko nabija s platna cenene kinematografije. Če je to Hollywood ali ne, če je to slovenski filmski zaton ali nizkopračunski video, ni pomembno. Nemi film je še zmeraj kralj in učna knjiga za zvok. V tem ni nikakršnega nostalgičnega pogleda nazaj, temveč akademski princip pogleda naprej.

In kaj je z glasbeno stroko? “Kar je v glasbi, umetnosti nasploh, produkcija, se vnaprej določa z nasprotjem do kulturne konsumne dobrine. Zato je ni mogoče kar neposredno izenačiti z materialno proizvodnjo. Estetska tvorba se od materialne produkcije konstitutivno razlikuje: kar je na njej umetnost, to ni oprijemljivo.”<sup>5</sup> Revidirani pogled na filmsko glasbo nam samo po nekaj metrih prebranih razprav, esejev in teoretskih knjig da slutiti, da je *ad finitum* nekaj narobe, če ji ne pripada mesto, ki si ga zasluži. Gre enostavno za potvorenje razumevanja. Subtilnost nastalega trenutka pri spajanju glasbe in filma je moč enačiti z najfinejšim aktom koitusa, saj ne glasba in ne film ne ostaneta brez dopolnitve, brez emocio-

nalne zadovoljitve, ne izvisita praznih rok, četudi (in prav tedaj) ko je govora o nemem filmu. Film je namreč nem samo navidezno, sicer pa govori stotero jezikov, tisočero zvokov ga obdaja, da ne omenjamo vseh akcij in interakcij, ki nastajajo v nas samih. Ali nismo nekako nagnjeni v voajerizem? “Preden glasba služi filmu, ga simbolizira;...”<sup>6</sup> Če vzamemo za razumevanje tega osnovno tezo simbola, ki lahko prehaja iz imantnega stanja zavesti na nekakšno površinsko dotikanje vidnega, potem gre v tej trditvi hkrati za izjemno simbiozo in hkrati za absurd: simbolizirati nekaj, kar služi v svojem bistvu že simbolnemu svetu in ga s tem tudi manifestira. V tem kontekstu moramo potem gledati film le kot bežeče negibne slike, ki se šele s pomočjo gledalčeve sposobnosti povezovanja tako ločenih “simbolov” stapljajo v kader, sekvenco ipd. Vendar je to samo ena smer tega razmišljanja.

V tem smo lahko celo tako korektni, da jemljemo glasbo kot izjemno avtoritativno umetnost in ji pripišemo sposobnost simboliziranja, čeprav vemo, da to ni njen namen. Pa vendar – le takrat in na takšen način nastane edino umljiv spoj med glasbo/zvokom in filmom/sliko: da ga (film) torej simbolizira, nato pa reinterpretira skozi svojo abstraktno notranjo kompozicijsko shemo (o tem je že Adorno pisal traktate), ki pa je več kot ukvarjanje z nekako milozvočnostjo v lepozvočju, ali kot bi rekli nekoč *status in statu*. “Učinki glasbe, združeni s podobo in drugimi zvočnimi elementi filma, so v dobršni meri najprej del splošnega konteksta avdio-vizualnega efekta, ki smo ga izolirali, odkar se ukvarjamo s tem vprašanjem, in ga poimenovali “dodana vrednost”. Dodana vrednost je isti efekt, po zaslugi katerega je vnos informacij, emocij, atmosfere, ki jih ustvarja zvočni element, spontano projiciran s strani gledalca (natančneje: avdiogledalca) na to, kar gleda, kot da bi to izhajalo že iz podobe same. To pogosto pripelje gledalca – paradoksalno – do tega, da kritizira zvok ali glasbo, češ da sta redundantna s tem, kar vidi, kot da bi bila zvok in glasba zgolj senca, odsev, dvojnik podobe, čeprav slednjo vidi skozi to, kar sliši, in je strukturirana, označena,

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. München, 1969; Suhrkamp, Frankfurt 1976, str. 124

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*. DZS, Ljubljana, 1986, str. 258.

<sup>6</sup> Michel Chion: *Glasba v filmu*. Kinoteka, Ljubljana 2000, str. 142.

v celoti občutena skozi zvok. Nedvomno prav zaradi "idolatrije" in efekta, ki se aplicira tudi na razmerje govor/podobe.<sup>7</sup> Sicer pa je prav to vprašanje zelo dobro dodelal in izdelal sam Chion v svojem obširnem delu izpred desetih let.<sup>8</sup> V knjigi *Film in glasba* nas tako bolj "seznan" s temi pogledi, sicer pa nam je kaj hitro lahko jasno, da zelo dobro pozna Deleuzove tekste, v katerih se je le-ta ukvarjal s podobami v filmskem polju: razumevanjem kadriranja, filmske govornice in montaže. Tako kot se vse to povezuje v neko optično polje filma kot sredstva vizualnega sporočanja, je nujno razumeti tudi njegovo zvočno "dodano" podobo kot nekakšen suport, kot novo "ravnino imanence" nevidnih konstruktov, kateri pa vendarle zapadejo v novo ali v predvideno kompozicijsko shemo, pač glede na vse aplikativne elemente, ki jih je v nekem trenutku gledalec še sposoben dojeti, oziroma filmski ustvarjalec (ali ustvarjalci) sploh zaobjeti.

Če Chiona na tem mestu povežemo s pogledom na zunanje propozicije videnja zvočnih prostorov, za trenutek pa pustimo filozofiji, da spregovori v jeziku prej povedanih modelov, potem lahko nadaljujemo: "...Filozofski pojmi so fragmentarne celote, ki se prilegajo druga drugi, saj njihove meje ne sovpadajo. Prej se porodijo iz metov kock, kot pa da sestavljajo puzzle. Pa vendar odzvanjajo, filozofija, ki jih ustvarja, pa vedno predstavlja mogočno Celoto, ki je nefragmentirana, tudi če ostaja odprta: brezmejna Ena-Celota, Omnitudo, ki jih vse obsega na isti ravnini. To je ploskev, plato, rez. To je *ravnina konsistence*, ali, natančneje, *plan imanence* pojmov, planomen. Pojmi in ravnina so strogo korelativni, a jih zato smemo še toliko manj pomešati. *Ravnina imanence* ni pojem, tudi ne pojem vseh pojmov. Če bi jih pomešali, pojmom prav nič ne bi moglo preprečiti, da se ne poenotijo oziroma da postanejo univerzalije in tako izgubijo svojo singularnost – hkrati pa bi ravnina izgubila svojo odprtost. Filozofija je konstruktivizem, konstruktivizem pa ima dva komplementarna vidika, ki se

razlikujeta po naravi: ustvarjati pojme in zarisati ravnino."<sup>9</sup> Kaj nam v našem primeru to pomeni? Deleuze in Guattari nas nagovorita skozi jezik čiste filozofije v smislu odpiranja prostorov za postavljanje novih in novih zakonitosti med pojmi in ravninami: ali ni prav to model, na katerem se največkrat spotikajo amaterji, diletanti filmske produkcije, ki ne znajo prešteti do deset brez napake, ker smatrajo, da je v smislu "filmske konsistence" skrita prapodoba neke njihove imanentne izkušnje, katero se jim zdi potrebno nenehno dajati na prepah brez natančnejših formulacij, kaj neki se skriva za podobami. Tako postane ob filmski glasbi vprašljivo tudi sovpadanje ostalih zvočnih podob, kot da govor in šum nista v istem polju kot glasba. Sicer pa "... v nasprotju z drugimi teoretiki ne zavračamo konvencionalne delitve na govor, šume in glasbo v okviru narativnega filma. Ta delitev je namreč na pojavni ravni ustrezna ravni izdelave filma, realizaciji in poslušanju, torej njegovi strukturi; po drugi strani je prednost delitve ta, da omogoča osredotočenje na tista mesta v filmu, ko nastopi jasno prekrivanje med temi "družinami": organizirani šumi postanejo glasba, kot denimo v muzikalih iz tridesetih let, skupinski, hrupni govor postane šum iz ozadja, petje pa izhaja hkrati iz govora in glasbe."<sup>10</sup> Gotovo je vsaka delitev omenjenih področij, ki naj bi se opirala zgolj na akustična merila, varljiva, zato Michel Fano<sup>11</sup> upravičeno raje govori o kontinuumu.

Če nadaljujemo v maniri naše knjige pod drobnogledom, potem ji lahko pripišemo še en pomemben pogled: glasba kot subjekt. Najbolj razdelani sta v tem smislu seveda poglavji o varljivem paralelizmu ter o filmu in polifoniji. Vpeljani pojmi iz glasbenega sveta v film (dodekafonija, serialnost ...) so se sicer ustolčili v nekaj primerih (Muriel ou Le Temps d'un retour / Muriel ali čas vrnitve, 1963, režija Alain Resnais; Passion / Strast, 1982 režija Jean-Luc Godard), bili izjemno mikavno gradivo, vendar premalo konstruktivno močno, da bi zaobjeli filmsko govornico in se z njo poistovetili.

<sup>7</sup> Michel Chion: *Glasba v filmu*. Kinoteka, Ljubljana, 2000, str. 143.

<sup>8</sup> Prim. Michel Chion: *L'Audio-vision (Son et image au cinema)*. Nathan (Cinema et Image), Paris, 1990.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kaj je filozofija?*. Študentska založba, Ljubljana 1999, str. 40.

<sup>10</sup> Michel Chion: *Glasba v filmu*. Kinoteka, Ljubljana, 2000, str.139.

<sup>11</sup> *La Musique en projet*, str. 155.

Prav tako je polifonija kompozicijska moč zvoka, paralelne montaže slik lahko simulirajo zvočno kuliso, vendar gre le za nemoč vizualnega pri uvajanju "hkratnosti" ob zvočni podobi.

Chion stopi še nekoliko dalje in spregovori o filmu kot o "monodiji"<sup>12</sup> in lahko mu samo pritr-dimo. Sploh pa nam je v pomoč naslednji raz-mislek: "Videli smo, da je percepcija dvojna, še natančneje, da ima dvojno referenco. Lahko je objektivna ali subjektivna. Težava je v tem: kako je v filmu predstavljena objektivna podoba-percepcija in kako subjektivna podoba-percepcija? Kaj ju razločuje? Lahko bi rekli, da gre za sub-jektivno podobo tedaj, kadar reč vidi nekdo "kvalificiran" oziroma kadar množico vidi nekdo, ki je sam del te množice. Tako referenco podobe na vidca zaznamujejo različni dejavniki. Čutilni de-javnik, v slovitem primeru Ganceonovega Kolesa, ko oseba s poškodovanimi očmi megleno vidi svojo pipo. Aktivni dejavnik, kadar sta ples ali zabava videna z očmi udeleženca, npr. v filmih Epsteina ali L'Herbierja. Afektivni dejavnik, ki povzroči, da občudovalka vidi junaka Fellinijevega Belega šejka, kakor bi se zibal na vrhu čudežnega drevesa, a je v resnici na gugalnici tik nad zemljo. Toda subjektivno naravo podobe zlahka preverimo, saj jo primerjamo z modifi-cirano, ponovno vzpostavljeno podobo, za katero predpostavljamo, da je objektivna: belega šejka vidimo, kako zleze z groteskne gugalnice; pipo in moža s poškodovanim vidom smo videli, še preden vidimo pipo, kakor jo vidi on sam. Prav tu pa se težave šele pričnejo."<sup>13</sup> Mi pa lahko nada-ljujemo. Vsi drzni posegi glasbe v polje vizualnega so seveda prastara želja po ujetosti celotnega prostorskega občutka v popolno abstrakcijo in s tem v obliko iluzije vseh iluzij, v absolutno verjetje tistega, kar se ni zgodilo, pa vendar se je: pred našimi očmi, v naših ušesih. Tako je film že pred več kot sto leti odprl prostor kibernetičnim resnicam, prostor za ustvarjanje nove realnosti, novega verjetja in s tem seveda vgradil tudi pred-videne manipulacijske vzvode.

Svarjenje pred zmanipuliranimi množicami je

<sup>12</sup> Prim. M.Chion: *Glasba v filmu*, str. 203.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, ŠKUC&Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1991, str. 100.

prav naglas zapisoval že F. Nietzsche, ko je opazil silno moč Wagnerjeve glasbene govorce in ko je zaslutil, kakšno neustavljivo "notranjo" podobo lahko le-ta ustvari v poslušalcu. Wagnerjev pogled na opero z vidika zvočnega prostora, pogled na glasbeno dramo, na "gesamtkunswerk" lahko dandanes poimenujemo z vsemi elementi zvoka najsodobnejšega filma: stereo, dolby stereo in surround, z DTS ali s tem, kar bo še sledilo. Vendarle s tem sledimo samo novi navidezno/resnični in neustavljivi želji, da to "navidezno" podobo obvladamo in obiskovalce (filma) v njo prepričamo. Saj se mora "... umetnost pokoriti medijem, da bi se vključila vanje. V tem tiči vzrok, da je umetnost po vojni postala plitvejša in ne-čista. Ta "umetnost brez ljudstva" bi po Syberbergu pripeljala do "blaga za enkratno uporabo, kot so punk, pop ali junk". Vse brezmejno mutira, vse se izpridi v nezdravo pogubo, z iskrenim odobravanjem. V času konjunkturnega vrhunca je slavila zmago anti-umetnost, na katero so bili mediji čisto nori: "Protisvetovom lepega so bila odprta vsa vrata, z režanjem, prevladovanjem na trgu, predrzno." Syberberg vidi v prednosti, ki si jo majhno, podrejeno, pokvečeno, bolno in umazano pridobi pred sijajem, značilnost te umet-niške oblike. Zapoved grdote obvladuje življenje kot umetnost in podgana postane simbol zani-mivega, kakor svinja."<sup>14</sup> To pa še zdaleč ni vse. Verjetje v prostor, ki ne obstaja, je danes pripeljalo celo tako daleč, da ljudje celo živijo v prostorih, ki ne obstajajo, komunicirajo z drugimi, ki ne obstajajo, imajo se za neobstoječa bitja, obsto-ječa le v kibernetičnem prostoru, resničnost pa zanje domuje le v navideznih in vzporednih sve-tovih. "Popolni in pravi umetnik je za večno ločen od "realnega", dejanskega, po drugi strani se ve, kako se lahko včasih vse do obupa utruji od te večne "nerealnosti" in zlaganosti svojega najbolj notranjega bivanja, – in da potem pač posluša enkrat poseči v njemu najbolj prepovedano, v dejansko, poskuša *biti* dejanski. S kakšnim uspehom? To lahko uganemo ... To je ta *tipična veleiteta* (Velleitæ – muhavost) umetnika: to je ista veleiteta, v katero je zapadel ostareli Wagner

<sup>14</sup> Bilwet: *Medijski arhiv*. ŠOU, Ljubljana, 1999, str. 227-228.

in ko jo je moral tako drago, tako usodno plačati ( – zaradi nje je izgubil dragoceni del svojih prijateljev). Toda končno, tudi povsem neodvisno od te velelitete, je sploh kdo, ki si ne bi želel, zavoljo Wagnerja samega, da bi se *drugače* poslovil od nas in od svoje umetnosti, ne z nekim Parsifalom, ampak zmagoviteje, bolj samogotovo, bolj wagnerjansko, – manj zavajajoče, manj dvoumno glede na svoje celotno hotenje, manj schopenhauerško, manj nihilistično? ...”<sup>15</sup>

Kako v vse to uvrstiti filmsko glasbo? Zlahka: gre za nekakšna “vrata zaznavanja”, skozi katera vstopamo ali izstopamo v svet preko, v svet iluzionistov, magije in rokohiterstva. Tak pogled na film je dejansko lahko le še pogled na resignirano množico informacij, ki zapeljujejo, Thomas Alva Edison pa deluje kot ceneni žeton v juke-boxu za bolne nostalgike. “Danes in tukaj glasba družbenih antinomij ne more drugače upodobiti kot v svoji strukturi, antinomij, ki so krive tudi za njeno izolacijo. Toliko boljša bo, kolikor globlje bo znala v svoji podobi izoblikovati moč teh protislovij in nujnosti, da jih družbeno presežemo; kolikor čisteje bo v antinomijah lastnega jezika oblik izrazila stisko družbenega stanja in v šifrirani pisavi trpljenja klicala k spremembi. Ne pomaga ji, če strmi v družbo zgrožena, da si ne zna pomagati: svojo družbeno funkcijo natančneje izpolnjuje, če upodablja družbene probleme v svojem lastnem gradivu in v skladu s svojimi oblikovnimi zakoni, saj jih v sebi vsebuje vse do najbolj notranjih celic svoje tehnike. Naloga glasbe kot umetnosti postane s tem nekako analogna nalogi družbene teorije.”<sup>16</sup> Nepovezanost in nerazumevanje glasbe kot nekakšne konjunkcije vidnega sveta z notranjimi podobami je seveda podobno zatiskanju ušes z obema rokama in hkrati izvajanju piruete na valovih Wagnerjevega Rena. Prav zato pa je pomembno, da skupaj z Chionom in Adornom zapišemo, da “... glasba ni ideologija nasploh, temveč je samo toliko ideološka, kolikor je sprevrnjena zavest. Potemtakem bi morala sociologija glasbe začenjati na razpokah in režah

glasbenega dogajanja, kolikor ni vse to samo subjektivna slabost posameznega komponista. Skoz umetniško kritiko je tudi socialna kritika. Kjer je glasba v sebi izoblikovana razklano, antinomično, vendar prekrita s fasado ujemanja, namesto da bi bile antinomije razrešene, je zmeraj ideološka: sama ujeta v sprevrnjeno zavest. Pri interpretacijah, ki se gibljejo v tem obzorju, mora senzibilnost odzivanja nadomestiti tisto, kar zaenkrat manjka metodi, ki jo je mogoče tradirati in pri kateri to pomanjkanje morda sploh ni naključno.”<sup>17</sup>

Vpogled v knjigo *Glasba v filmu* nas lahko tudi izjemno razveseljuje. Ugotavljamo lahko, in to z mirno vestjo, da obstajajo na svetu ljudje, ki s širino misli razlagajo polja nevidnih oaz, ki so nomadi umetnosti, ki se prehranjujejo le s prepovedanimi sadeži Edenskega vrta in ki jim je prav malo mar, kdaj bo odpadel figov list. Vpogled v to knjigo nam lahko vzbuja kulinarične želje, da bi vendarle lahko po preizkušeni receptih stare mame (od)pekli potico tudi v tukajšnji krušni peči, vpogled v knjigo Michaela Chiona nas zrevoltira, pomiri, užalosti in hkrati napolni z okusom in vonjem po sladkih mandarinah oddaljenih iluzij, ki bivajo tam preko.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: *H genealogiji morale*. Slovenska matica, Ljubljana, 1988, str. 287.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. v: Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1932), str. 105.

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*. DZS, Ljubljana, 1986, str. 87.