

#### MELITA ZAJC

*Jaz, črnc* (Moi un noir 1958, Jean Rouch)  
*Srečno, Baltazar* (Au hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson)  
*O sonce* (Soleil O, 1967, Med Hondo)  
*Bandit z rdečo svetilko* (O Bandido da Luz Vermelha, 1968, Rogério Sganzerla)  
*Peklenski asfalt* (Two Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman)  
*Touki Bouki* (1973, Djibril Diop Mambéty)  
*India Song* (1975, Marguerite Duras)  
*Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)  
*Chungking Express* (1994, Wong Kar Wai)  
*Romanca na poziv* (The Girlfriend Experience, 2009, Steven Soderbergh)  
+  
*Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

#### MATJAŽ ZAJEC

*Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)  
*Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)  
*Casablanca* (1942, Michael Curtiz)  
*Čudež v Milanu* (Miracolo a Milano, 1951, Vittorio De Sica)  
*Rašomon* (Rashōmon, 1950, Akira Kurosawa)  
*Afriška kraljica* (The African Queen, 1951, John Huston)  
*Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder)  
*Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)  
*Lepotica dneva* (Belle de jour, 1967, Luis Buñuel)  
*Amarcord* (1973, Federico Fellini)  
+  
*Na papirnatih avionih* (1967, Matjaž Klopčič)

#### ALENKA ZUPANČIČ

*Trpljenje Device Orleanske* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928, Carl Theodor Dreyer)  
*Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940, Charles Chaplin)  
*Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch)  
*Tretji človek* (The Third Man, 1949, Carol Reed)  
*Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock)  
*Mesto slovesa* (La jetée, 1962, Chris Marker)  
*Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone)  
*Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan)  
*Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)  
*Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007, Paul Thomas Anderson)  
+  
*Ne čakaj na maj* (1957, František Čap)

#### TADEJ ZUPANČIČ

*Bulvar somraka* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder)  
*Ubijte Carterja* (Get Carter, 1971, Mike Hodges)  
*Bledolični ubijalec* (Le samouraï, 1967, Jean-Pierre Melville)  
*Mary Poppins* (1964, Robert Stevenson)  
*Satirikon* (Satyricon, 1969, Federico Fellini)  
*Funny Games* (Michael Haneke, 1997)  
*Kaj sem naredila, da sem si to zaslužila?* (¿Qué he hecho yo para merecer esto!!, 1984, Pedro Almodóvar)  
*Tiho, tiho, Charlotta* (Hush... Hush, Sweet Charlotte, 1964, Ro-

bert Aldrich)

*Hladne kaplje na vroče kamne* (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, 2000, François Ozon)

*Rožnati plamenci* (Pink Flamingos, 1972, John Waters)

+

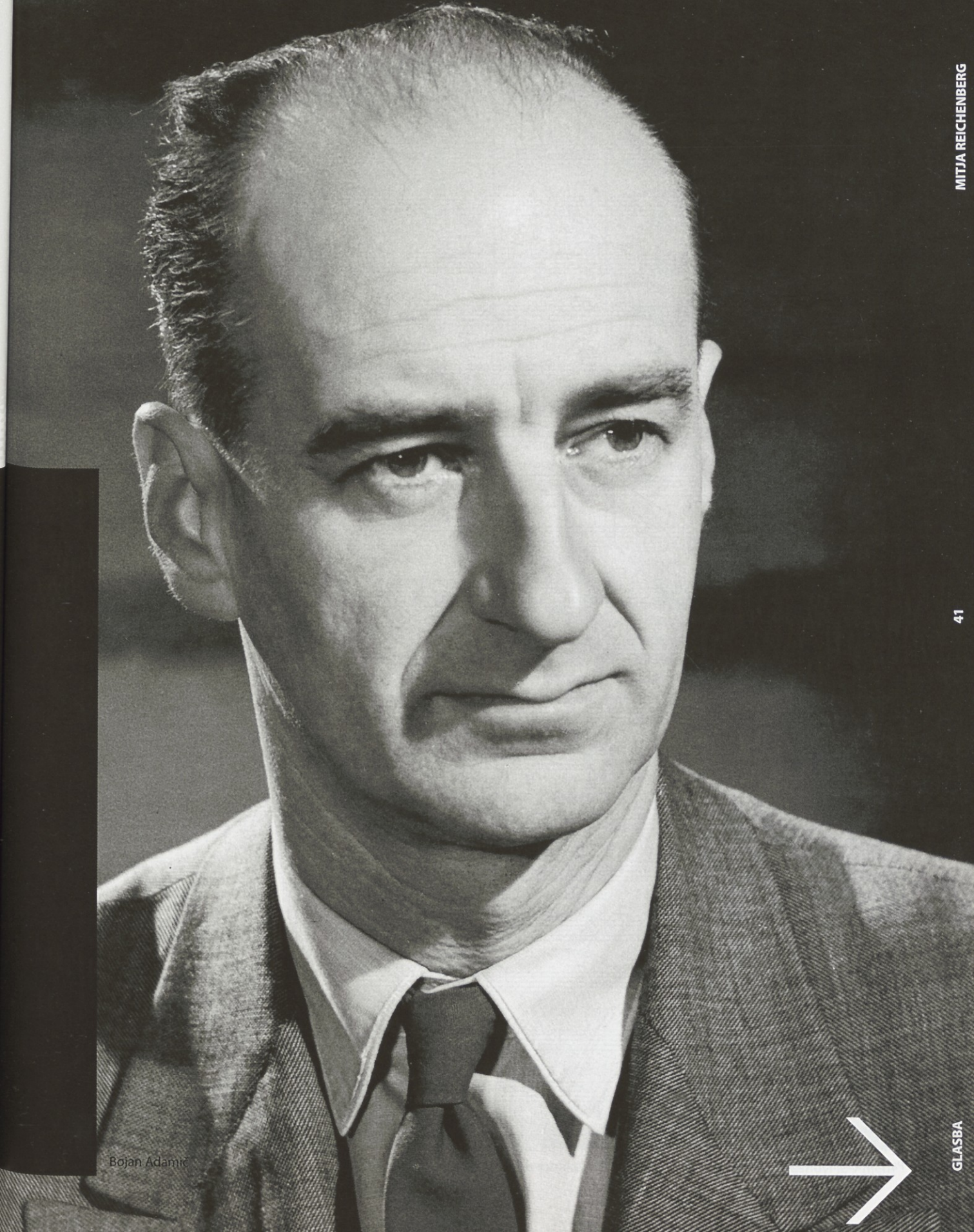
*Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik)

#### SLAVOJ ŽIŽEK

*Vrtoglavica* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)  
*Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock)  
*Dune – puščavski planet* (Dune, 1984, David Lynch)  
*Ivan Grozni* (Ivan Groznij, 1944, Sergej Eizenštejn)  
*Upornik* (The Fountainhead, 1949, King Vidor)  
*3.10 do Yume* (3:10 to Yuma, 1957, Delmer Daves)  
*The Great Sacrifice* (Opfergang, 1944, Veit Harlan)  
*Moje pesmi, moje sanje* (The Sound of Music, 1965, Robert Wise)  
*Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993, Robert Altman)  
*Odrske luči* (Limelight, 1952, Charles Chaplin)

# BOJAN ADAMIČ in filmska glasba

Mitja Reichenberg



Bojan Adamić



Handwritten musical score for film Vesna. The score includes parts for:

- Te (Tenor)
- Ob (Oboe)
- Clars (Clarinets)
- Fgh (Flute)
- Coro (Cor Anglais)
- Up (Trumpet)
- Alto
- Ustoj (Woodwinds)
- Vcl (Violins)
- Vcl (Violas)
- cel (Cello)
- kontra (Double Bass)

Key features of the score include:

- A circled number 3 at the top left.
- A circled number 60 at the top center.
- A circled number 40 at the top right.
- A circled number 2 in the Alto part.
- A box containing the text "ZBOR ZEMSK" in the Ustoj part.
- Dynamic markings such as *pp* and *p* are present throughout.
- Handwritten annotations and corrections are visible across the score.



LAHKO BI REKLI, DA SE JE BOJAN ADAMIČ RODIL OB SAMEM ZAČETKU ROJSTVA FILMSKE GLASBE. LETOS, NATANČNEJE 9. AVGUSTA, BI PRAZNOVAL 100 LET. DAVNEGA LETA 1912 JE BILA FILMSKA GLASBA VSEKAKOR ŠE V POVOJIH. BOJAN ADAMIČ JO JE PRIČEL KOMPONIRATI LETA 1946, VEDNO PA JE BIL NEKAKO RAZPET MED FOTOGRAFIJO TER MED ZABAVNO, POPULARNO IN FILMSKO GLASBO. UMRL JE 3. NOVEMBRA 1995, STAR 83 LET.

Po drugi svetovni vojni je bil že izkušen glasbenik, izredno pomemben za razvoj slovenske zabavne glasbene scene, seveda popevke in šansona – le kdo ne pozna 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 ...* Omeniti velja 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 balete (*Moje ljubljeno mesto*, *Bela Ljubljana* in *Plesalka*) ter en muzikal (*Sneguljčica*). Slovenski zbori poznajo njegovo ime po skladbah *V Gorjah zvoni*, *Domov bom šel*, precej partizanskih pesmih za zbor in orkester ter po ponarodeli *Druže Tito mi ti se kunemo*. Ustvarjal je glasbo za radijske igre, med katerimi sta legendarni *Brkonja Čeljustnik* in *Zvezdica zaspanka* – za svoj revijski oz. plesni orkester pa jih je napisal več kot 200! Tista »resna« glasbena publika se ga spomni po komornih delih (*Mesečina na Travnih 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 ...). Skratka – izjemen opus.

S filmsko glasbo se je zapisal tako v slovensko kot jugoslovansko filmsko zgodovino, pisal pa je tudi glasbo za filmske studije v ZDA, v Švici, na Madžarskem, v Nemčiji, nekdanji Sovjetski zvezi, Franciji, Veliki Britaniji in celo Braziliji ter 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 prvo filmsko glasbo za kratkometražec se smatra *Maščujmo in kaznujmo* (1946, Dušan Povh), film o zločinih belogardističnega generala Leona Rupnika, njegova prva partitura za celovečerec pa je bila za film *Vsi na morje* (Svi na more, 1952, Sava Popović).

## 1950–1960

Bojan Adamič je 50. leta pričel s filmsko glasbo kratkih dokumentarnih filmov, med katerimi so *Sportovi na vodi* (1951, Ljubiša Popović), *Na obalama Kvarnera* (1952, Marijan Vajda), *Slike iz Slovenije* (1952, Marijan Vajda), *Jedan naš dan* (1952, Miodrag Nikolić), temu pa so sledili že omenjeni celovečerec *Vsi na morje*, pa *Biser Jadrana – Dubrovnik* (1953, Marijan Vajda) ter *Jara gospoda* (1953, Bojan Stupica) in končno film vseh slovenskih filmov – *Vesna* (1953, František).

Iz tega obdobja velja omeniti še filme *Trenutki odločitve* (1955, František Čap), *Otok galebov* (1956, Ernest Adamič), *V mreži* (U mreži, 1956, Bojan Stupica), vojni film *Zasledovanje* (Potraga, 1956, Žorž Skrigin) ter *Veliki in mali* (Veliki i mali, 1956, Vladimir Pogačič), tu je še nespregledana drama *Okrvavljena srajca* (Krvava košulja, 1957, Žorž Skrigin), pretresljivi celovečerec *Ne obračaj se, sine* (Ne okreči se sine, 1956, Branko Bauer), za oddih pa so sledili kratek, a učinkovit film o Miheličevih grafikah *Fantastična balada* (1957, Boštjan Hladnik) in še hudomušno kratek *Najlepši cvet* (1957, Saša Dobrila) ter *Tuja zemlja* (1957, Jože Gale). Zagotovo je naslednja velika zadeva v tem času film *Tri četrtine sonca* (1959, Jože Babič), nato partitura za film *X-25 javlja* (1960, František Čap) ter *Ljubezen in moda* (Ljubav i moda, 1960, Ljubomir Radičević).

## Vesna (1953, František Čap)

V tem filmu gre brez dvoma najprej za diskurz ženske/dekleta, nato njene besede in neprisotnosti, glede tega pa se lahko dotaknemo še kakšnih ključnih topik filmsko zvočnega koda – predvsem pa je zanimiva Adamičeva partitura, ki sooblikuje sekvenco pisma. *Vesna* sodi brez dvoma v slovensko filmsko »klasiko« in ga je potrebno z vsem spoštovanjem tako tudi obravnavati. V osnovi je v njem



Vesna

na različne načine nagovorjen slovenski ženski (filmski) lik tedanjega časa – ženska/dekle je namreč bistveno 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 je (kljub današnjim elektronskim različicam) še vedno posebno mesto diskurzivnega nagovarjanja osebe, ki je vedno »na drugi strani« zrcala, kot bi rekla Alice.

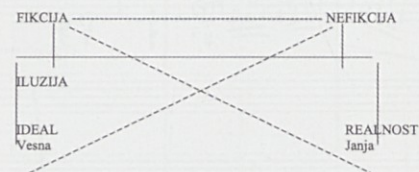
Besede, ki jih na papirju izreka Samo (Franek Trefalt), so polne skušnjav in zmešnjav. Filmski suspenz, s katerim se tukaj na velikem platnu ukvarja Čap, je evidenten: besede bere Janja (Metka Gabrijelčič), fiktivna Vesna, za katero Samo meni, da je Hiperbola (Olga Bedjanič) – hči mojstra profesorja Slaparja (Stane Sever), ki ga vsi kličejo Kozinus. Značilno za komedijo zmešnjav. Imamo le pismo, v katerem je izpoved v prvi vrsti. Kakor je bila Julija Prešernu. Toda 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 izvirihi.<sup>1</sup> Če je mit pripoved o organizaciji sveta, potem je seveda filmska pripoved v tem primeru organizacija sveta, v katerem živi in deluje filmska junakinja. Zunaj tega sveta ni mita in zunaj tega mita (pripovedi) seveda njen svet razpade. Zakaj? Junak Samo ne pozna njenega pravega videza, ali še bolje rečeno, prepričan je, da je njen videz drugačen, kot bo spoznal. Zato so njegove besede pravzaprav hinavske, polne besednih leporečij in trikov. So pripoved o nastanku navidezne ljubezni, virtualne resnice, v katero pa se današnji svet tako ali tako spreminja. Tudi Julijin mit se ne začne kot pripoved, temveč kot formula,<sup>2</sup> 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 kot tretji glas pridruži popolni zmešnjavi. »Pesem« spremeni v »skladbo«, igrano na violino (kakor da bi Samo igral ta inštrument, čeprav vemo, da ga ne), akuzmatični glas, ki pa prebira pismo v Vesnini »glavi«, je Samov,

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

2 *Ibid.*, str. 48.

čeprav ona (Vesna/Janja) sploh ne ve, kdo je njen oboževalec. Napaka? Kje pa. Pri filmu je pomembna identifikacija. Toda ne junaka/junakinje po šabloni Holivuda, temveč gledalca, ki je tukaj ujet v past zvoka. Samov glas je past, ki se je razprla v hipu, ko je Janja odprla pismo. Zapre pa se takoj s preskokom v realnost, ko Janjo pokliče oče po »pravem« imenu in se njen »sanjski« svet, svet glasovnega privida, popolnoma podre. In z njim se podre glasba in izgine glas oboževalca. Vesna postane mit, ki ga mora izpeljati filmska Janja in privoliti v zmenek. Vse skupaj je mogoče izraziti tudi s shemo, ki nam jo sicer ponudi prav Močnik pri Juliji<sup>3</sup>. naša modifikacija pa bo le neznatna. Torej,



### Tri četrtine sonca (1959, Jože Babič)

Po koncu druge svetovne vojne se skupina taboriščnikov različnih nacionalnosti znajde na Češkem, kjer jih naključje primora k skupnemu življenju v železniškem vagonu. Porajajo se prijateljstva in sovraštva, priča smo požrtvovalnosti in odrekanju, 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, ki jih bo odpeljal domov. Jim bo uspelo?<sup>4</sup>

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 z 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 premišljanja in situacijske problematike. Adamič se, lahko bi rekli,

3 *Ibid.*, str. 68; shema in učinki so seveda prirojeni naši interpretaciji.

4 Citirano po spletni strani Slovenskega filmskega centra (SFC).



Ljubezen in moda

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 nape-ljuje 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 mogoča pot razveza, pa je njen radikalni razcep izražen kot nevroza, kot osamljenost sredi množice. Film *Tri četrtine sonca* je tudi pri-poved o tem.

Verjamemo, da je postala filmska glasba dober tržni izdelek tudi zato, ker je na svetu čedalje več osamljenih ljudi, čedalje več nevrotičnih kupcev in čedalje več hipermarketov. In osamljeni ljudje se srečujejo brez srečevanj, pogovarjajo brez pogovorov in ljubijo brez ljubezni. Isti lju-dje tudi izjavljajo, da je najboljša filmska glasba prav tista, ki je ne slišimo. Zato jo kupujejo, odnašajo v svoje domove in se tam, končno, intimno srečajo z nečim, kar bi se moralo zgoditi drugje. Toda današnji kibernetični človek je postal že tako digi-taliziran in matričen, da ne zmore slediti belemu zajcu, kot je to še zmogla Alica v literarnih ugankah Carrolla Lewisa. Bojan Adamič je v tem filmu tudi liričen, vendar na svoj način. Vedno se ukvarja s prisotnostjo glasbe v trenutkih, ko je potrebno komentirati čustveno plat neke sekvence, ko se pojavijo dvom, pričakovanje, želje, upi in obupi – in ne nazadnje hrepenenje.

### Ljubezen in moda (Ljubav i moda, 1960, Ljubomir Radičević)

Skupina študentov organizira modne revije za podjetje Jugošik, da bi zaslužili

denar za organizacijo letalske revije. Pri tem se poslužujejo tudi majhnih prevar. Cilj je plemeniti, revija uspe, škode ni za nikogar, niti za študentko Sonjo niti za mladega modnega kreatorja Bora, ki na koncu rešita svoja nesoglasja. V fontani.<sup>5</sup>

Dvojnost filmske partiture tega sim-patičnega glasbenega jugoslovanskega filma je pravzaprav ujeta že v naslovu – Ljubezen in moda. Na prvi pogled lahko razumemo, da gre za par, vendar lahko skozi film razberemo, da sta lahko obe zadevi tudi v kontrapoziciji in bi lahko celo napisali med njima »ali«, čeprav bi bil smiselno nastavljen tudi »kot«: torej *lju-bezen kot moda*. Adamič se ukvarja v tem filmu z bistveno zabavnejšimi ritmi, se pravi točno s tem, kar pač ponujata ideja in svet mode, ljubezen pa se (mu) v glasbi zazdi kot spremljevalka procesa, ki je tako ali tako nekaj »vzporednega«.

Film kot tudi druge oblike umetnosti usmerja posameznika in posameznico ter jima razkazuje njuno vlogo v družbi in njuno socialno vrednost – ter ne nazadnje njuno pozicijo. Posameznik in posameznica 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 in posameznica v film nenehno projicirata sebe in tako prevzemata različne fiktivne statuse 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 del oblike zabave, temveč del razumevanja in prepoznavanja sveta ter videnja svoje vloge v njem. Vsekakor bi veljalo posebej govoriti o propagandnem in izobraževalnem filmu, vendar to tukaj ni namen. Številni sociologi so bili od nek-daj okupirani s težavo, kako film učinkuje na otroke in mladoletnike, na njihovo delikventnost, emocije in druga socialna vprašanja vzgoje in medosebnih odnosov ter rasnih nestrpnosti, ideologij in spolnih navad (Alfred Adler, Sylvia Payne, Louis Leon Thurstone, Siegfried Kracauer). Posebno sociološko vprašanje filma je tudi *ljubezen*.

5

Citirano po spletni strani SFC.

Veliko stvari povezujemo z ljubeznijo: do človeka, do narave, do življenja ... Tudi filmska glasba je pripomogla k idejam 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 kot zajčje poti, le-te pa so pomladi dobro vidne, toda zamotane,<sup>6</sup> bi lahko rekli. Tako zamotane, da na koncu zasledovanja več ne vemo, ali zasledujemo zajca ali že kar sebe. Ali kakor zapiše Rotar in pravi, da ni drugega diskurza, razen diskurza manka. Prav zato ima relacija med zunaj in notri v humanističnem diskurzu nenavaden pomen.<sup>7</sup> Seveda hočemo razumeti filmsko glasbo in filmsko podobo kot nekaj, kar se dogodi navidezno zunaj subjekta, torej v njegovem *opazovalnem* in *slušnem* polju, kakor hočemo razumeti film (le) v pome-nu 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 no-tranji 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 pripovedo-vati – tako ali drugače. K temu prištevamo tudi glasbo Bojana Adamiča – točno iz tega filma.

### 1961–1970

To obdobje je Adamič pričel pravza-prav nekoliko lirično. Prvi takšen je bil film *Košček modrega neba* (Parče plavog neba, 1961, Svetomir Janič), kakor bi se pripravljaj na veliki zamah, ki je nastal še istega leta s filmom *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Sledijo filmske partiture za celovečerce *Peščeni grad* (1962, Boštjan Hladnik), *Operacija Tizian* (Operacija Tici-jan, 1963, Radoš Novaković), izredno art-provokativni *Erotikon* (1963, Boštjan Hla-

6 Ksenofan (Xenophanes): *Umetnost lova*. V, 5-6 v: Guthrie, William Keith Chambers: *A History of Greek Philosophy. Volume 1: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge University Press, Cambridge 1962.

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

dnik), v odgovor pa *Samorastniki* (1963, Igor Pretnar), sledita družbena drama *Lažnivka* (1965, Igor Pretnar) in ponovno vojna drama *Srečni umirajo dvakrat* (Sretni umiru dvaput, 1966, Gojko Šipovac). Sreča se tudi z mladinsko tematiko in naredi simpatično partituro za *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale), leto za tem pa še glasbo za film *Most* (1969, Hajrudin Krvavac).

### Ples v dežju (1961, Boštjan Hladnik)

Slikar Peter pooseblja moško hrepeneje po sreči: rad bi srečal idealno žensko, popolno življenjsko sopotnico. Gledališka igralka Maruša, s katero ima Peter stalno razmerje že sedem let, bi rada živela z njim in si z njim tudi vse delila. Toda Peter se je Maruše že rahlo naveličal. Ponoči Maruša začuti, da jo je Peter zapustil. Tudi ona se odloči, da je konec njenega razmerja mogoče najboljša rešitev. Toda na koncu oba ugotovita, da sta izgubila nekaj zelo pomembnega. Medtem dva mlada zaljubljenca plešeta v dežju, na ulici. Mogoče bosta dosegla srečo, ki sta jo Peter in Maruša zaman iskala.<sup>8</sup>

*Ples v dežju* je velik film, poročevalec časa svojega nastanka in hkrati njegov pomnik. Adamičeva partitura pa drzna, sodobna in domišljena. Podpira in razpira Hladnikovo idejo *filmskega suspenza*. Mnogi, ki poudarjajo splošni izrek, da je bil režiser Alfred Hitchcock mojster *suspenza*, in to suvereno ponujajo kot teorijo filma, si pod idejo *suspenz* ne predstavljajo veliko. Izvorna latinska beseda je *suspensus*, kar 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 mogoča opcija A ali 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, obojemožnost in hkrati umanjkanje ene, je filmski *suspenz*. Premaknitev, celo zatajitev ali *suspenzija*, v kateri je veliko



Ples v dežju

manjših delcev filmskega zvoka in glasbe porazdeljenih po celotnem filmu.

Ko gledamo in poslušamo filmski odlomek, 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 Kafka. Pravi namreč, da identiteta teksta ni dosežena znotraj zagotovljene zrcalne refleksije, temveč v neberljivosti teksta, sploh če pod tem razumemo nemožnost, da bi prišli do njegovega pravega pomena.<sup>9</sup> Tako se vse začne in konča v nekakšnem suspenzu vrednosti, bodisi o tem, kar je pričakovano, bodisi o/v tem, kar je zamolčano, prikrito, umaknjeno prvemu pogledu. 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 precediti. 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 filma tudi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bil film zato nesmiselno prikazovanje

sličic, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti, brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo kljub temu postali pozorni na nekatere posebnosti,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

### Kekčeve ukane (1968, Jože Gale)

Pogumni Kekec se s pomočjo svojih starih prijateljev Mojce, Briclja 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 Briclja 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?<sup>12</sup>

Pripovedovanje je tisto, ki je ustvarilo človeštvo,<sup>13</sup> in ni ga junaka, ki bi to lahko zanimal. In to ni *metafora*. V sodobnih Atenah imenujejo javna prevozna sredstva *metaphorai*. Tam se ljudje srečujejo, se dotikajo drug drugega, si gledajo v oči in so,

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

11 Prim. Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, str. 159–160.

12 Citirano po spletni strani SFC.

13 Janet, Pierre: *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris, 1928, str. 261.

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



Kekčeve ukane

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 »otročka« ali pa »kekčevska« ali pa »mladinska«. Ne, z glasbo se postavi na mesto filmskega sooblikovalca, kjer je njegova govorica zvok. Ujame idejo zgodbe in jo spremeni v glasbeno metaforo – v spretnega Kekca, nesrečnega Briclja, 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, prerojenja, je erotiziran prostor samote, poln ljubezenskega hrepenenja in neskončnih točk, ločenih kot prazni prostori, ki jih polnimo z osebnimi pogledi in izkušnjami,<sup>14</sup> bi lahko ob tem rekel Merleau-Ponty.

#### 1971–1980

To desetletje pričanja »mojster« Bojan Adamič s partituro za skoraj kulturni film *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik), na-

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

daljuje pa z glasbo za legendarno partizansko dramo *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Krvavac). Sledi morda najbolj jugoslovanski mladinski film z naslovom *Volk samotar* (Vuk samotnjak, 1972, Obrad Gluščević), v katerem se Adamičeva glasba pojavlja kot spretna interpretatorka 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* (1976–1976, Ivan Hetrich), potem in vmes *Dekliški most* (Devojački most, 1976, Miomir Stamenković) in skoraj večno citiran *Idealist* (1976, Igor Pretnar), za konec tega obdobja pa kar trpka vojna drama *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlovič).

#### Maškarada (1971, Boštjan Hladnik)

Dina je 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 zasluti. Na praznovanju sinovega rojstnega dneva, kjer je tudi Luka z deklico Petro, od žene izsili priznanje. Gantar v besu posili Dino, Luka pa ne stoji križem rok, ampak se spravi na Gantarja, zatem pa z dekletom odpotuje. Po njegovi vrnitvi se dogodki zapletejo, klopčič starševske, prijateljske in erotične ljubezni postaja vedno bolj zamotan. Bo Luki uspelo krmariti med Dino in Petro? Gre za kulturni film slovenske hipijske generacije, ki je na integralno, necenzurirano verzijo z najdrznejšimi erotičnimi prizori čakal več kot deset let.<sup>15</sup>

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. Prav zaradi

15 Citirano po spletni strani SFC.



tega lahko rečemo, da sta bila Hladnik in Adamič v tem času pomemben tandem za razvoj slovenske filmske zgodovine. Materija filmske resnice je namreč vedno tudi družbena. 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.

### Volk samotar (Vuk samotnjak, 1972, Obrad Gluščević)

Fant najde na gori velikega psu podobnega volka in se z njim spoprijatelji. Lokalni kmetje so prepričani, da je prav ta volk odgovoren za smrt mnogih ovac. Odločeni so, da bodo volka ubili, a fant je seveda proti. Volka skriva in mu na skrivaj nosi hrano. Gre za mladinski film, dialog med otrokom in živaljo, ki velja za divjjo, kruto in nevarno. Morda pa je le osamljena.

Adamič postavlja v tem filmu odlično razmerje med izrečenimi besedami in svojo filmsko partituro. Torej se je postavil z glasbo na točko, kjer se le-ta sreča z glasom. Če se ozremo po zgodovini daleč nazaj, ne le do prvega vogala, najdemo eno najstarejših besedil – avtorstvo se pripisuje kitajskemu cesarju z imenom Chun in izhaja iz obdobja 2200 pr. n. š. Vsebuje pa misel: naj glasba vedno sledi smislu besed. Ohraniti jo je treba preprosti in pristno, obsoditi pa je treba pretenciozno glasbo, ki ji manjka smisel.<sup>16</sup> Gre za povsem preprost nasvet, toda, ker je dan od cesarja, je zapoved, zakon, kanon, je predpis in pika. Že tako požene vprašanje med glasbo in oblastjo ter njenim vplivom. Še več – prav to razmerje (ideološko, strokovno ...) se je nadaljevalo vso zgodovino in boj je bil nenehno prisoten. Včasih morda nekoliko latentno umaknjen, vendar stalen. Predpis pa ne govori le o glasbi, temveč tudi o glasu, o besedi. Prav tukaj ima oblast še kako kaj povedati. Vendar ne gre prezreti razmerja med glasom in glasbo: glas glasbo podpira in oblikuje, glas daje glasbi strukturo in vsebino. Oboje je pravzaprav kovanec, glasba na eni strani, glas na drugi, srečevanje glasbe in glasu pa je robni moment, kjer se spajata in ustvarjata umetnost združitve.

Kdor nadzoruje glas in glasbo, nadzoruje skoraj celotno cesarstvo. Besede dajejo smisel, glasba daje red. Tako tudi Platon: novosti v glasbi se je treba varovati, sicer je ogrožen celotni red v državi. Nikjer ne spreminjajo zakonov v glasbi, ne da bi hkrati omajali tudi najpomembnejših političnih zakonov.<sup>17</sup> Filmska glasba je torej samo še korak naprej od tega, kar Platon in Chun sicer že vesta – je morda glavni element filma, skozi katerega interpretacijo postavljamo verigo odnosov, nastalih v filmski pripovedi.

### Idealist (1976, Igor Pretnar)

V filmski obdelavi klasičnega slovenskega romana sledimo učitelju Martinu Kačurju, kako se spopada s konservativnim okoljem, a 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 zmožgal ohraniti svoj elan in voljo ter nadaljeval z izobraževanjem neukih množic? Ga bo prekril sneg in za vedno pokopal njegove ideale?<sup>18</sup>

Vsaka dekadenco se začne z glasbeno dekadenco. To trdimo predvsem zato, ker si s filmsko glasbo dekadentni akademiki ne morejo pomagati 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.<sup>19</sup> Vse to poudarjamo z razlogom. Zavedamo se, da lahko (in morda je prav to pomembno) filmsko glasbo poslušamo ločeno od filmskih podob ter se zagledamo v njeno kompozicijsko strukturo in glasbeno idejo kot analitiki, ki opazujemo zvok z očmi dogodka glasbe. Kot umetnosti, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj drugače



Idealist

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 najmočnejše prevzmeta in človeka naučita plemenitega vedenja – tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen.<sup>20</sup>

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 besed ali pa so popolnoma nepotrebne. 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.

### 1981–1995

Težko bi rekli, katero obdobje je bilo za Bojana Adamiča izrazitejše. Vsekakor pa se njegove filmske partiture vedno bolj ogibajo popularnim tonom in postajajo zrelejše, močnejše, bolj prepoznavno. To desetletje je pričel z glasbo za TV-film *Manj strašna noč* (1981, Andrej Stojan).

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

16 V: Poizat, Michel: *Le vox du diable*. Éditions Métalié, Pariz 1991, str. 197–198.

17 Platon: *Država*. DZS, Ljubljana 1976, knjiga IV, 424c-e, str. 141.

18 Citirano po spletni strani SFC.

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



Butnskala

Sledi glasba za film *Boj na požiralniku* (1982, Janez Drozg). Zanesljivo pa to obdobje zaznamuje *Butnskala* (1985, Franci Slak), tako učinkovita parodija in satira na prepoznavne družbeno-politične trenutke tedanjega (in sedanjega) časa, da lahko temu filmu in izredno domiselni partituri pripišemo kar vsečasnost in odlično komedijantstvo. Adamič je bil sploh mojster humorne glasbene plati, kar je pravzaprav izredno redko. Omeniti moramo še filmsko partituro za zgodovinsko dramo *Christophoros* (1985, Andrej Mlakar) – film, ki sloni na naravnih, življenjskih, političnih in ideoloških nasprotjih. Je pa v tem času nastala pomembna glasba še za film *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik) in prav res zadnja partitura, ki jo je Bojan Adamič napisal za 23-minutni kratki dokumentarni film z naslovom *Neme podobe slovenskega filma* (1995, Damjan Kozole), kjer gre dejansko za arhivsko-dokumentarno gradivo, ki se prične skorajda na točki nič – torej v zibelki 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 tja do leta 1938.

#### **Butnskala (1985, Franci Slak)**

Morda je to najbolj svojevrsten film, h kateremu je pristopil Adamič. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, kjer bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi. Vendar je šel Adamič še nekoliko dlje – 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 (čepprav 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 vsekako v filmu *Butnskala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno montypythonsko držo, zmedeno dinamiko in s skrajno absurdnimi kombinacijami, se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem. Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali pa le manever tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa lepo pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej.

---

Objavljeno slikovno gradivo hrani Slovenska kinoteka in je bilo do konca septembra na ogled na razstavi v dvorani Kinoteke (ob retrospektivi filmov z glasbo mojstra Adamiča).