

# neil brand

"srebrno platno in nemi film -  
ko kino sreča glasbo"



Neil Brand že več kot deset let spremlja neme filme, najpogosteje v londonskem National Film Theatre, pa tudi na turnejah po Veliki Britaniji, v Ameriki, Kanadi, Luxemburgu in na pordenonskem festivalu nemega filma v Italiji. V Ljubljano ga je v Evropskem mesecu kulture povabil Miha Zadnikar, ki je tedaj ustanavljal Svetovni center za sinestezijo in harmolodiko v scenskih umetnostih pri Slovenski kinoteki. Neil Brand se je 16. junija kinotečni publiko predstavil s predavanjem *Skozi zvočni zid* (*Through the Sound Barrier*), ki ga je na platnu podprl s številnimi zgledi oziroma odlomki iz neme filmske klasike. Po predavanju je bila prikazana ena najzgodnejših srhljivk velikega mojstra žanra Alfreda Hitchcocka *Najemnik* (*The Lodger*), film iz leta 1926, ki ga je s klavirsko improvizacijo v živo ozvočil kar sam Neil Brand. Pogovor z njim je v nadaljevanju razburljive noči potekal v predverju Kinoteke.

Gospod Brand, ravnokar ste svoje odlično predavanje *Skozi zvočni zid* končali s stavkom, da nemi film ni mrtev... Bi lahko to podrobneje pojasnili?

Vsekakor... Mislim, da obstaja predsodek, da nemi film zaradi svoje specifične narave danes ni več relevanten, ker je predzvočen, ker obravnava teme, ki so bile aktualne v 20. letih in prej. Sam sem prepričan, da nemi film ni nič manj pomemben, kot so Shakespeareove in Molièrove drame za današnje gledališko občinstvo. Gre predvsem za dejstvo, kako je bil film ustvarjen, kako je naredil prve korake... In kar je najpomembnejše, tematika, s katero se je ukvarjal nemi film nikakor ni izgubila aktualnosti, kajti prikazoval jo je na izjemno vizualen način: vsaka podoba je morala nekaj povedati in ta zmožnost pripovedovanja izključno skozi kamero je po mojem bistvena kvaliteta nemega filma. To je nekaj, česar bi se morali zavedati sodobni filmarji. Seveda obstajajo tudi takšni, katerih filmi nam še vedno ponujajo zapomnljive podobe, toda večina današnjih hollywoodskih filmov ima tako hitro montažo, da je pravzaprav nemogoče določeno podobo obdržati v glavi dlje časa... Kar ti ostane, so obrisi zgodbe, razpleta, morda še glasba. Za zvočne mojstrovine pa je bistveno ravno to, da ti dajejo podobe; odideš s podobami iz *Lawrencea Arabskega*, odideš s podobami iz *Državljana Kanea*, odideš s podobami iz *Taksista*... Gre za podobe – v tem je bistvo nemega filma. V tistih časih so imeli za pripovedovanje zgodb zgolj podobe.

Vi spremljate neme filme na klavirju... Rekli ste, da pri tem ponavadi improvizirate... Je to zares običajna praksa, saj se mi zdi, da zahteva ogromno znanja in predvsem utrjenosti?

Se strinjam, da moraš biti precej utrjen. Večina pianistov improvizira... Mislim, da se dandanes s spremljanjem nemih filmov ne ukvarja več kot 50 pianistov na svetu. To je zelo majhna številka.

Prej ste omenili Keitha Jarretta...

Da, obožujem in občudujem Keitha Jarretta, ker je eden od peščice glasbenikov, ki so si zgradili kariero skozi improvizacijo. Zame je improvizacija nekakšna izgubljena umetnost... V času nemega filma je bilo na milijone pianistov, ki so se bili sposobni vsteti za klavir in igrati glasbo za film, ki so ga gledali prvič in ki je resnično učinkovala. Ko pa je prišel zvok, so ti ljudje izgubili službe. Postali so barski pianisti ali pa so preprosto izginili. Cela veja glasbe oziroma umetniška forma improvizacije je izginila skupaj z njimi. Zdaj, hvala bogu, jazz še vztraja pri improvizaciji, prav tako določene oblike modernega plesa in ljudje kot Keith Jarrett. Res mi je všeč, da je toliko naredil ravno zaradi svojih improvizacijskih sposobnosti. Toda na splošno je umetnost improvizacije močno podcenjevana, kajti če zmoreš improvizirati, igrati zgolj po posluhu, je tisto, kar igraš, v tistem trenutku prisotno, v naslednjem že izgubljeno. Ljudje ji zato včasih niso pripravljeni priznati legitimnosti, češ da to ni prava glasba, ki bi jo lahko uživale naslednje generacije, ampak le nekaj priložnostnega... Toda če poslušáš Keitha Jarretta, če zares prisluhneš njegovi glasbi... Ravno prejšnji teden sem poslušal intervju z njim. Rekel je, da se pred koncertom vsede za klavir, povsem izprazni svojo zavest in če mu uspe zavest očistiti do popolne

praznine, preden položi prst na prvo tipko, ve, da bo koncert dober...

**To je zanimivo, kajti improvizacija je tako zelo odvisna od trenutka...**

Igranje klavirskih improvizacij je precej podobno tistemu, kar počne igralec, ko improvizira na odru.

**Slišala sem, da ste tudi vi profesionalni igralec...**

Da, tako sem pravzaprav začel. Mislim, da sem ravno zaradi tega sposoben opravljati takšno delo. Kajti brez igralske izkušnje, brez razumevanja dramske umetnosti, ne bi mogel dati tem filmom nič, česar ne bi imeli že sami. Glasba, ki jo igram ob filmih, se mi zdi kot samostojen lik, ki v sebi zaobsega vse ostale, ki poudarja njihovo dramatičnost, vendar tudi lik, ki živi zdaj, v 90. letih, ki zgolj zdrsne v te filme in ustvarja določeno vzdušje... Če ne bi bil igralsko izšolan, če ne bi imel tako rad igre in gledališča, bi mi bilo dosti težje sesti za klavir in improvizirati ob nemih filmih.

**Ko že govoriva o improviziranju... Povedali ste nam anekdoto o tem, kako ste igrali ob nekem filmu Cecila B. de Milla...**

Če se ukvarjaš s spremljanjem nemih filmov, moraš računati s tem, da si včasih filma ne moreš prej ogledati. Tako se vsedeš za klavir in začneš igrati, ne da bi vedel, kaj se bo v naslednjem trenutku zgodilo... To je lahko čudovito, lahko se ti zgodi predstava tvojega življenja, ker reagiraš povsem instinktivno, samo igraš in igraš. Ob tem filmu, bil je precej dolg, dve uri in pol, imenoval se je **The Godless Girl**, so mi povedali, da se konča s sekvenco požara, ko ogenj zajame celo stavbo. Nekdo mi je celo dejal, naj pazim le na to zadnjo sekvenco, da ni važno, kako bom odigral vse ostalo, če bom dober pri tej sekvenci, bo v redu. Tako sem v trenutku, ko sem zagledal prvo iskro, začel igrati na vso moč, a problem je bil v tem, da me nihče ni opozoril, da je sekvenca dolga kar dvaindvajset minut. Že po desetih minutah sem bil povsem izčrpan, ker sem igral tako glasno in hitro, kot sem le mogel in si mislil, o bog, da bi se že enkrat končala... Nenadoma pa se je v filmu pojavila nova oseba in zavedel sem se, da konca še ne bo tako kmalu... Kot sem sekvenco začel, sem jo moral tudi končati; nisem mogel upočasniti, niti začeti igrati tišje. Ko se je naposled končalo, sem pri poklonu publiko skoraj zgrmel na tla. Občinstvo pa je bučno zaploskalo, čisto upravičeno, saj sem se počutil, kot da sem dal deset let svojega življenja za to predstavo. To je bila moja najboljša predstava, čeprav moram priznati, da se sploh ne spominjam, kaj sem igral. Gre za del procesa, v katerem me tako potegne v film, da preprosto ne znam odgovoriti, kadar me kdo vpraša, kaj pa si igral pri tisti sekvenci... Ne spomnim se, kot se ne spomnim zdajle, tik po spremljanju **Najemnika**... razen ene teme, ki sem jo uporabil kot hommage Hitchcockovemu filmu **Vrtoglavica** (*Vertigo*, 1958), za katerega je glasbo napisal Bernard Herrmann. Resničen užitek je bilo odigrati to Herrmannovo temo, saj je nedvomno bil genij.

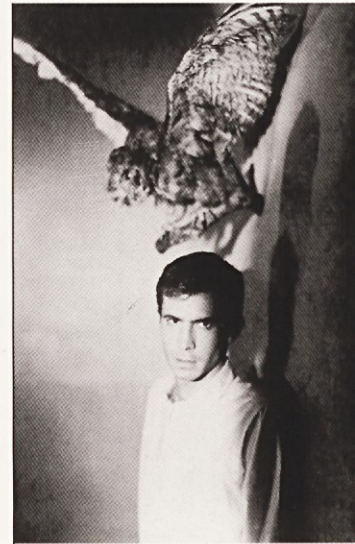
**Bi mi lahko prosim povedali nekaj o tem, kako glasba součinkuje s podobami?**

Seveda. Ko sem začel na klavirju spremljati neme filme, sem se začel ukvarjati tudi s filozofijo tega,

kako glasba učinkuje. Presenetilo me je, da publika v dvorani, kjer predvajajo zvočni film, kakih tristo ali štiristo povsem različnih ljudi, reagira enako. Glasba na vse učinkuje povsem enako. In začel sem se spraševati, zakaj je tako, zakaj na primer poslušamo partituro Bernarda Herrmanna za **Psiho** (*Psycho*, 1960) in se nam zdi srhljiva, kako to, da ima glasba Johna Williama za **Vojno zvezd** (*Star Wars*, 1977) isti učinek. In končno sem o tej temi napisal knjigo za Art Council v Angliji, ki izide oktobra. Šel sem intervjuvat veliko skladateljev, pogovarjal sem se z njimi o njihovem delu. Pogovarjal sem se z Georgeom Fentonom, ki je napisal glasbo za filme kot **Gandhi** (1982) in **Norost kralja Jurija** (*The Madness of King George*, 1996); pogovarjal sem se z Barringtonom Pheloungom, ki je ozvočil Minghellov film **Truly, Madly, Deeply** (1990); potem z Ronnyjem Bennetom, ki je delal za Johna Schlesingerja v šestdesetih letih in je napisal tudi glasbo za **Umor v Orient Ekspresu** (*Murder on the Orient Express*, 1974). Začel sem spoznavati, da je tisto, kar jim je skupnega, prav sposobnost vedeti, kako ljudje reagirajo na dramo. Sposobni so se živeti v določeno situacijo in točno vedeti, katera glasba je prava, kako napisati partituro in kako skozi drobne nianse, skozi drobne momente pošiljati sporočila gledalcem, ki so včasih tako subtilna, da se jih niti ne zavemo. Spomnim se **Schindlerjevega seznama** (*Schindler's List*, 1993) oziroma glasbe Johna Williama zanj. Šel sem gledat ta Spielbergov film, ki me je tako kot ostale dotokel, prišel sem iz kina v potokih solza in film je ostal z mano še cel dan. Bil sem prepričan, da je bilo v njem le kakih pet minut glasbe, dokler nisem kupil zgoščenke, dolge kar uro in četrt. Ko sem jo poslušal, mi je vsaka posamezna scena ponovno prišla pred oči – in to, se mi zdi, je bistvo vsake dobre partiture, saj ta nate med gledanjem filma ne učinkuje le intelektualno, da bi si lahko rekel, glej, to je pa res odlično napisana glasba, preveč namreč pritegne že samo dogajanje na platnu. Glasba učinkuje na neki drugi, dosti globlji ravni kot sta jezik in intelekt, gre za čisto emotivni nivo, zato se njenega učinka zaveš šele pozneje, ko to glasbo znova preposlušáš ali ko ponovno gledaš film in se ji bolj posvetiš.

**Ali ste videli film Iztrebljevalec (Blade Runner, 1982) Ridleya Scotta? Francoski teoretik Michel Chion je napisal zelo zanimiv esej o Vangelisovi glasbi za ta film.**

Da, to je bilo prvič, da je nekdo razdelal idejo o popolnoma elektronskem svetu, v katerem ritem šteje dosti več od melodije, ko je ustvaril ta neverjetni drugi svet, drugost v pravem pomenu besede. Partitura za **Iztrebljevalca** je bila prva med tistimi, ki so danes običajna praksa v Hollywoodu. Zelo elektronske partiture, ki nam dajejo bolj pulzirajoče ritme kot melodijo. Od **Iztrebljevalca** vodijo sledi h glasbi za filme, kot sta **Terminator II** (1991) ali **Alcatraz** (*The Rock*, 1996), ki smo ga videli lani. Hans Zimmer je delal podobno in mislim, da je zelo podcenjen skladatelj, čeprav je dal ogromno hollywoodskim akcijskim filmom. Pa tudi Danny Elfmann – sam sem namreč velik občudovalec vsega njegovega dela, ki ga je opravil pri Timu Burtonu, na primer pri filmih o **Batmanu**, ali pri zgodnejšem **Edward Scissorhands** (1990). Mislim, da je ravno ta partitura ena najboljših stvari v zadnjih letih... Prav



Anthony Perkins  
Psiho

Vrtoglavica

pri skladateljih kot sta Hans Zimmer in Danny Elfmann se pogosto dogaja, da pišeta za velike akcijske filme, glasba pa je tako tiha, da je skoraj ne slišimo, saj jo z ekrana izrinejo in preglasijo neverjetno glasni zvočni efekti. To ni ravno najbolj pozitiven trend... Hollywood dandanes opremja svoje filme z glasbo, ki je pravzaprav ne moremo slišati. Slišimo sicer nekakšno brenčanje v ozadju, zelo hitro, da te vznemiri in se začneš spraševati, le kaj za vruga je to, medtem ko se je ubogi skladatelj s tem mučil cele mesece. Poznam namreč zgodbo v zvezi s filmom *Alcatraz*. Hans Zimmer je bil eden od treh skladateljev, ki so jih najeli, in producent je z njimi v studiju preživel tri tedne in jih gnjavil, na koncu pa je še sam zmontiral zvok. Tako so mu ti trije zgolj priskrbeli nekaj ritmičnega materiala, ne da bi imeli kakršen koli vpliv na to, kar delajo. Bili so le kolesce v stroju, ki se je imenoval *Alcatraz*, v akcijskem filmu s Seanom Conneryjem in Nicolasom Cageom, z milijoni rezov na minuto in s partituro, ki jo komaj slišiš nekje v ozadju... Mislim, da je škoda, da Hollywood na tak način uporablja in izrablja skladatelje. Včasih dobijo možnost, da nekaj naredijo dobro, Ennio Morricone na primer nikoli ni hotel sodelovati pri filmu, kjer bi ne imel te možnosti, vendar si je on to lahko privoščil. Večina skladateljev v Hollywoodu pa poskoči od veselja, ko jim ponudijo delo pri filmu, potem pa so prisiljeni producirati metre in metre hitrega ritmičnega štofa, ki se ga na filmu niti ne bo zares slišalo.

Dvojno zavarovanje

Krila

**Katera je vaša najljubša glasba za nemi film oziroma vaš najljubši skladatelj?**

Oh, teh je veliko. Moj absolutno najljubši je Miklos Rosza, ki je pisal večinoma za *film noir*, zvrst, ki mi je bila od nekdaj blizu. Napisal je partiture za črne klasike iz štiridesetih let, kot sta na primer Wilderjevo *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1946) ali Kubrickovi *Ubijalci* (The Killers, 1956). Če pa govorimo o sodobnih skladateljih, občudujem, kot sem že rekel, Dannyja Elfmanna, njegova glasba za film *Edward Scissorhands* se mi zdi odlična, vendar mi je lažje na lestvico uvrstiti starejše skladatelje, kot sta na primer Franz Waxman ali Alex North. Vsekakor cenim vsakogar, ki zmore narediti nekaj drugačnega. Ta hip mi je prišel na misel film Michaela Manna *Poslednji Mohikanec* (Last of the Mohicans, 1992). V njem, se mi zdi, je bila čudovita mešanica indijanske etnične in moderne glasbe. Pozabil sem, kdo jo je napisal – občutek imam, da je bil Hans Zimmer, želim si, da bi bil res on – ker je glasba z uporabo zelo različnih stilov resnično dobro podpirala filmsko naracijo; v nekem trenutku so zadoneli indijanski bobni, zelo naravna in preprosta inštrumentacija, v naslednji minuti pa je glasba postala že povsem elektronska, s celotno orkestracijo. Vendar to sploh ni bilo moteče, nikoli nisi dobil občutka, da gre od nečesa majhnega k nečemu velikemu, enostavno – delovalo je... Še posebno pa občudujem Morriconeja...

**Poznate njegovo glasbo za Pasolinijev film *Ptički in ptičice* (Uccellacci e uccellini, 1965)?**

Da, seveda. Zdaj, ko je vse njegovo delo dostopno, je mogoče slediti njegovemu razvoju. Nekateri pravijo, da se je z leti prodal, vendar se s tem ne strinjam. Mislim, da je Morricone melodičen, ne da bi se tega sramoval. Vedno je znal zadeti pravo melodijo in jo

variirati na vse možne načine, odvisno od zahtev in potreb filma. Pri samem sebi sem opazil, da se, kadar skušam napisati vodilno temo za televizijsko ali radijsko oddajo, sliši, kot bi jo napisal Morricone... To je največji poklon, ki ga lahko dam Morriconeju – ne morem napisati teme, ne da bi zvenela kot njegova... Morricone ti zleze pod kožo, ima nekaj, karkoli že to je... Osupljivo, zares osupljivo.

**Vas še prav posebej zanima nemi film. Kakšno in kolikšno je danes v Veliki Britaniji občinstvo te zvrsti?**

Zanimivo je, da britansko občinstvo ni preveč nagnjeno h kazanju čustev, zato nikoli pravzaprav ne moreš vedeti, kako film učinkuje nanje. Ko igram na tujem, kjerkoli v Evropi na primer, dobim tisti čudoviti občutek povratne reakcije, odziva publike, slišim njihov smeh ali zgolj začutim, da sledijo filmu, da ima nanje nek učinek. V Angliji je malo težje, ker se ljudje ne odzivajo tako živahno. Toda na splošno se mi zdi, da zanimanje za nemi film v zadnjih dvajsetih letih raste. Mislim, da so prišle nove generacije. V Veliki Britaniji hodi gledat neme filme predvsem mlada publika, in to sem opazil tudi nocoj v Ljubljani, kar me zelo veseli. Mladi se mi zdijo v primerjavi s starejšimi veliko bolj odprti za tisto, kar nemi film lahko ponudi. Sicer pa je tudi britansko občinstvo kar v redu. Problem nemega filma je danes v tem, da ni poceni. Potrebujes žive glasbenike, ki nekaj stanejo, potrebuješ dobre kopije, ki stanejo še več, zagotoviti mu moraš publiciteto in potem upati, da bo prišlo dovolj ljudi, ki jih to sploh zanima. Seveda so določeni nemi filmi, ki se vedno izplačajo: na primer *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927), *Fantom iz opere* (Phantom of the Opera, 1925), ti filmi se prodajajo avtomatično in lahko ste prepričani, da se bo vedno našla publika zanje. Toda poskusite prodati film, za katerega ljudje še niso slišali... Britanska publika ne mara tvegati, medtem ko se mi tukajšnje občinstvo zdi dosti bolj odprto, ker je nemi film še neraziskano področje, ki je bilo šele pred kratkim odkrito. V kulturnem smislu je od dežele do dežele drugače. V Franciji, na primer, je občinstvo nadvse radoživo. Če jim je nekaj všeč, bodo ves čas glasno odobraval in te vzpodbujali; če pa jim ni všeč, kar se meni na srečo še ni zgodilo, bi verjetno pianista zvezli naravnost z odra in ga pretepli... Tudi v Italiji je mogoče občutiti veliko zanimanje za nemi film, posebej italijanski. Sprejeli so ga kot pomemben del lastne kulturne dediščine, zdi se mi, da je tako tudi pri vas. V Britaniji pa še vedno prevladuje miselnost, da so nemi filmi zgolj muzejski primerki, ki niso relevantni za sodobno občinstvo. In to velja zlasti za generacije, ki so odraščale v tridesetih in štiridesetih letih, kajti starši so jim govorili: "Oh, mi smo hodili gledat tiste grozne stare filme, res so bili obupni, glasba je bila zanič, igralci so bili zanič, hvala bogu, da je končno prišel zvočni film!" Moja starša sta iz te generacije. Včasih me sprašujeta, zakaj se ukvarjaš z nemimi filmi – že mi smo se jim posmehovali... Mogoče res, ampak nova generacija jih je očitno sposobna bolje razumeti, jih doumeti kot avtonomno umetniško formo, formo, ki lahko stoji sama zase.

**Nocoj ste nam pokazali restavrirane inserte iz več pomembnih nemih filmov, ki ste jih v predavanju povezali v nekakšen pregled nad celotnim nemim obdobjem. Od Tuckerjeve Trgovine z dušami (Traffic**



in Souls, 1913) do McCareyevih Tatov in broške (Two Thieves and a Brooch, 1927) ste gledalce popeljali na potovanje z mejniki v razvoju nemega filma: D. W. Griffith, Robert Wiene, F. W. Murnau, Fritz Lang, Erich von Stroheim, Clarence Brown in Alfred Hitchcock so imena, ki zazvenijo tudi nepoznavalcem... Kateri od omenjenih se vam zdi najboljši, najpretnostnejši, najbolj zapomnljiv? Težko bi se odločil. Med nocojšnjimi filmi bi izbral Zoro, ki so jo posneli tik pred iztekom nemega obdobja. Zrežiral jo je mož, ki je resnično razumel nemi film, ki je obvladal njegov jezik. Uporabil je lahko tehnologijo Foxovega studia, ki je bil v tistem času eden najboljših. Govorim seveda o Friedrichu Wilhelmu Murnauu, režiserju, ki je znal človeškost upodobiti na platnu tako subtilno in nevsiljivo, da kamere sploh ne opaziš, saj te v prizore kar potegne. To je čudovit primer filmske umetnosti... Rad imam Busterja Keatona, ki ga žal nismo mogli dobiti za to predstavo. Obožujem tudi Wellmanov film Krila (Wings, 1927), zgodbo o letalcih med prvo svetovno vojno, ki velja za enega najboljših vojnih filmov. Predstavo Skozi zvočni zid smo pripravljali z British Film Institute celih šest mesecev in izbirali smo lahko le med filmi, ki so v Nacionalnem filmskem arhivu, med filmi, za katere smo vedeli, da bodo zanimivi za občinstvo in iz katerih se je dalo dobiti dobre kopije. Eden od insertov, ki so bili prikazani nocoj, ljubezenski prizor med Greto Garbo in Johnom Gilbertom iz Brownovega filma *Flesh and the Devil* (1927), je sploh edini, ki je ostal od razpadajoče originalne kopije. Življenjska doba nitratnega filma je petinpetdeset let, zadnjega pa so posneli leta 1942 ali 43. Ne le, da se nitratni filmi, ki jih arhivi niso pravočasno rešili, sesipajo v prah, temveč so zaradi hitre vnetljivosti tudi nevarni... Zato bi se morali podvizati vsi, ki vam nitratne kopije po nemarnem ležijo v kletih in na podstrešjih, da jih nemudoma odnesete v najbližji filmski arhiv! Tisto, kar se je na prehodu iz nemega v zvočno obdobje dogajalo z nitratnimi filmi, je naravnost neverjetno... Studiji, ki so v letih 1895-1927 producirali neme filme, so bili lastniki njihovih absolutno neprecenljivih in nenadomestljivih negativov. Leta 1930 je ameriška administracija obdavnila filmske družbe, ker pa ni dobro vedela, kaj bi obdavnila in kako, se je odločila za davek na vsako posamezno filmsko kopijo v studijskih arhivih. Ko je leta 1931 prišel zvok, so v studijih vedeli, da z nemimi filmi ne bodo mogli več zaslužiti, pač pa bodo zaradi njih zgolj obdavnjeni. Da bi jih skrili pred davkarji, so jih odpeljali v zapuščene kalifornijske rudnike, jih potapljali v morje in podobno. Universal je v izvirnosti prekosil vse druge, ko je s svojimi negativi, med katerimi so bile takšne mojstrovine kot *Fantom iz opere* in *Notredamski zvonar* (Hunchback of Notre Dame, 1923), podkuril ogromen kres na snemanju nekega drugorazrednega zvočnega džungelskega filma v njihovi produkciji. Ti negativi so bili resnično neprecenljive vrednosti, saj je šlo za originale, iz katerih bi lahko še danes delali najboljše kopije. Sam sem le enkrat spremljal film iz originalnega negativa. To je bil *The Kid Brother* (1927) Teda Wilda s Haroldom Lloydom. In ko to vidiš, ti postane jasno, kako kvaliteten je bil nemi film: čudovito izostren, poln detajlov, brez kakršnekoli zabrisanosti ali madežev. Na srebrnem nitratu se podobe dobesedno

lesketajo; od tod tudi izvira izraz "silver screen" za filmsko platno. Medtem ko so ljudje včasih v kinodvoranah gledali te prekrasne kopije ob spremljavi orkestrov ali manjših bendov, ki so igrali fino muziko, ni čisto nič čudno, da danes nekateri menijo, kako obupen je nemi film, saj poznajo le kopije tretje ali četrte generacije... Nemi film je specifična umetniška forma neke druge kinematografije. Zaradi svoje narave je bližje operi kot filmu v današnjem pomenu besede. V njem se podobe srečujejo z glasbo na povsem irealen način, ki ustvarja nepozaben fantazijski, sanjski svet. Ti filmi so sanje iz nekega drugega časa, ki še vedno posedujejo moč, da se nas dotaknejo, da nas ganijo. To niso filmi brez zvoka, temveč čudovite vizualne mojstrovine, ki jih v življenje vsakič znova obuja glasba.

#### In vi, gospod Brand, ste eden izmed tistih, ki to omogočajo...

No, jaz prispevam le malo. Tisti, ki to zares omogočajo, so gledalci, ki jih razumejo, kajti sicer jih naslednje generacije ne bodo dojemale kot del sodobne kulture. Nocoj je bilo v Kinoteki zelo prijetno, publika se je odzivala, jaz pa sem užival. Zelo pomirjajoče je igrati nekje, kjer veš, da bi ljudje radi videli in naredili nekaj več. Prepričan sem, da bo SIHaPa (World Centre for Sinesthesia and Harmolodics in Performing Arts) pri Slovenski kinoteki na čelu takšne dejavnosti, ki bo vsem zainteresiranim omogočala stik z nemim filmom. Glasba je tista, ki v vseh kulturah podira zidove, od političnih do jezikovnih, ker je univerzalna, ker nagovarja vse enako. In nemi film je bil moj način, da sem se tega zavedel. •



Neil Brand v Slovenski kinoteki

fotografija Jože Rehberger