

SPOZNANJE IZVIRNI GRIFFITH

Nemi film z živo glasbeno spremljavo je izborna usluga našim slabim navadam, ki nam vелеvajo zmeraj več kratkočasje predvsem tam, kjer nam je že po naravi dovolj lepo: v kinu. In najsi je bila usoda kinematografskih glasbenikov — bodisi pianistov bodisi orkestrašev — v zgodovini še tako zasmehovana, moramo z vso tenkočutnostjo spaziti njihovo posebno tragiko, ko se udeležujejo svojevrstnega protislovja: v času, ko je bila njihova dejavnost še nujna za trdnost verige med proizvajalci filma in njegovimi gledalci, ni bilo človeka, ki bi jih bil v resnici slišal, saj je bil sleherni gledalec čez vse očaran kvečjemu nad gibljivo podobo (kdo si je pravzaprav mislil obveznega glasbenika za kino?), danes pa, ko je vrtenje filma s pravimi glasbeniki modna muha, je „gledalčevo uho“, ker se je v kinematografu tehničnih učinkov odvadilo „naravnih tonov in šumov“, pozorno na vsako noto. Nenadoma zahteva od glasbenikov, čeprav postavljenih pred nalogo, kakršna jih dandanašnji čaka le nekajkrat v življenju, naj postorijo vse tako, kakor znajo na koncertnem odru. Mar takšno uho, ko je presenečeno, saj je živa glasba k filmu popolnoma drugačna od ustaljene, nasnete, in to ne le v tehnično-nazornem smislu, sploh še lahko pomisli, da so navadni ljudje spod platna udobniški — ja, kljub vsemu jim kaže priznati varno zaledje zgodovine — dediči tistega ceha, ki se je spopadal s filmsko glasbo največ v letih 1913 do 1928, s tem da mu je bilo to opravilo težaške norosti dodobra odveč, ker se je spravljal oživljati film trikrat ali celo petkrat na dan, ne da bi ga bil (precejkrat) sploh videl in gledal?

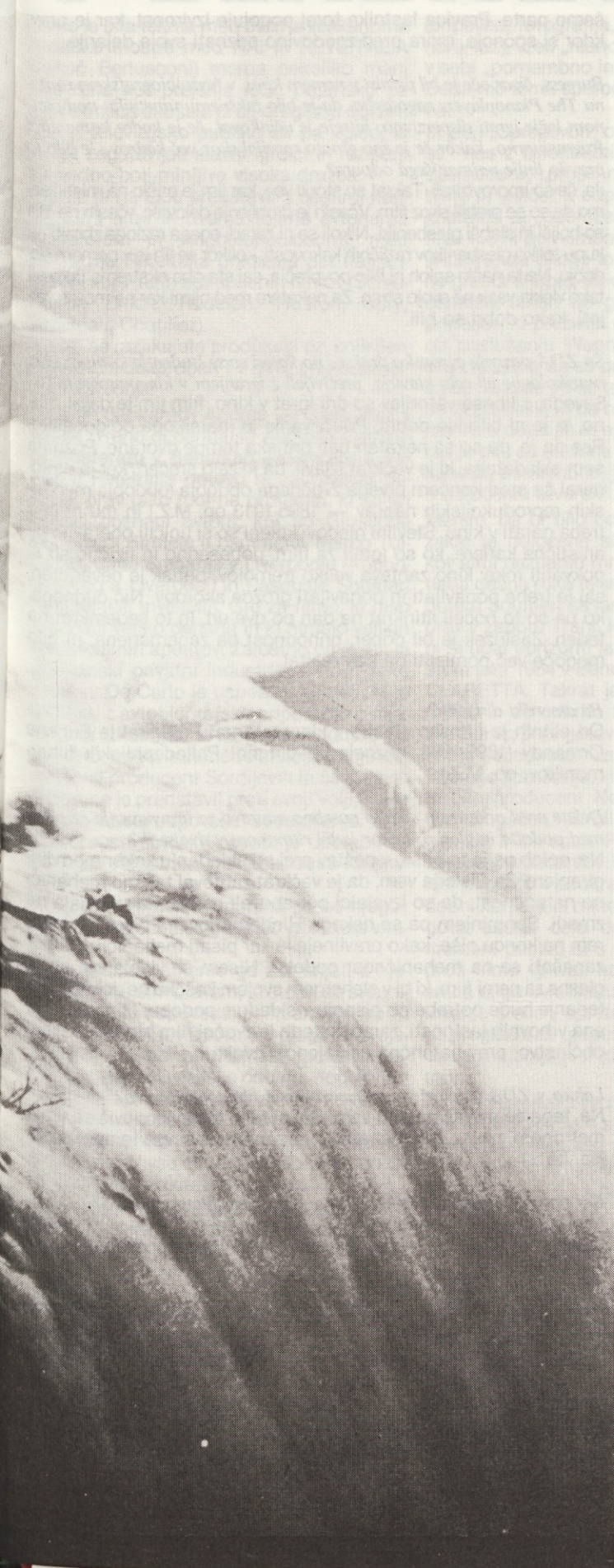
Tihi del filmske zgodovine pozna bučne orkestre, tudi do devetdesetčlanske, ki so utegnili s svojo ročnostjo zasenčiti precej izborno zvenečih kapel, a jim niti na platnu ni uspelo dodobra spoznati življenje in delo sočasnih zvezdnikov. Le-ti pa so si ogledovali svoje filme, kar trikrat ali petkrat, preden so jih krstili na svetovnih premierah, zato so si zaslužili vsaj pravico umreti. Glasbeniki iz kina niso njihove sreče — zgodovini odkrivanja vzrokov, zaradi katerih more nezvočni film v zavesti občinstva sploh onemeti, torej zgodovini lastnih skromnih spremljav, kljubujejo še danes, a so vendar tako redke rože ljudje, ki bi jih še utegnili zanimati, ali v kinu res ni bilo nikdar tolikšnega hrupa, kolikršen je bil za časa nemega filma; oponašajo dosežke smešno nerodne mešanice med salonskim in opernim orkestrom, ko se — takole stisnjeni pod prizoriščem sanjaškega dogajanja, zbrani v zasedbah, nikoli ustaljenih navad — predajajo težavam: neizprosni teku filma in surovemu dirigentu, ki bi morda sploh ne zahteval od njih poslušanja za urejenost števila zamahov s taktirko v razmerju do trajanja enega kadra, ko bi ga peklenski metrum osemnajst sličič na sekundo ne prepričeval o tem, da je še pred njegovim nastopom strukturo glasbe za film premislil vzporedno z montažo pač že vrhovni dirigent, režiser. Potem pa se proti bednim godbenikom, ko služijo dvema gospodarjema in je njihova izbira vedno zgrešene pasme, zaroti še tisto novo gledalsko uho, ki za navrh sklene še zmagovito pogodbo z „očesom časa posnetega zvoka“, s tistim organom torej, ki bi sploh ne mogel več vsrkavati niti preproščine starodavne melodrame, ko bi ga zraven ne razvnela glasba. Tako nastaja fantomski stvor, organ tistega dobesednega, boljševističnega pomena, tedaj glasilo, glasilo, ki obseno soglašja tako s preteklo prakso namenske glasbe kakor z današnjo logiko kratkočasnega gledanja; „uhato ogledalo“, katerega sporočilo se tiho glasi: glasba je bila v kinu nekoč obvezna, danes pa je nujna.

18 Malo je gledalcev, ki sploh pomislijo na pratežavo, kakršno pri tem podjetju povzroča „metronomski metrum“ filmske poti, vse-kakor manj kakor tistih, ki imajo priložnost, da spoznajo tovrstno izvedbo in prikaz. Tega je danes dovolj celo na splošnih filmskih festivalih, razpasla se je navada sprostitev večerov za sladokusce, kjer takšna prireditve pač zleti iz konteksta novotarij, posebno vprašanje pa je seveda, koliko je dirigentov, ki so sposobni spopasti se s tvarino glasbene partituro za filmsko rabo. Ponavadi se te reči (kvaliteta, ki v primeru, o katerem je govor, ne igra le obrobne, pogojevalne vloge, marveč je bistvena) natančneje lotevajo preparatorji filmov, uslužbenci danes vedno pogostejše prakse iskanja manjkajočih koščkov fikcije. Ti se seznanjajo z abstrakcijo nekdanjega izvirnega filma, s partituro glasbene spremljave,



FESTIVAL BENETKE '88 ITALIJANSKI FILM V BENETKAM

PRIZOR IZ FILMA
POT NA VZHOD,
REŽIJA D. W. GRIFFITH,
1920



kakor se je ohranila in če se je; oboje skupaj, fikcija z manki in abstrakcija, pa jim potem omogoči izjemen občutek za realno — ko po vsem svetu naberejo koščke in se lotijo glasbene strukture v odnosu do tistega, kar jim je uspelo nabrati. Ko je film že mislil, da ne bo poznal institucije izvirnega, marveč le nenehne gmote korpulentnih trakov, niti ne spremenljivega, marveč kvečjemu ponovitve s skritimi presenečenji zasebne vrste, so prišli arhivarji in ga pretentali z njegovo lastno zgodovino, z izvirno glasbo.

V Ljubljani smo imeli **9. oktobra letos** posebno srečo, da smo lahko podoživeli prikaz filma iz dvajsetih let. Če bi ne bilo **Pordenona**, kjer je vsako leto festival **Dnevi nemega filma**, zagotovo prireditvev, kjer so žive spremljave filmov vsakdanja reč, če bi tam ne vrteli precej filmov iz Jugoslavije, če bi ne bilo **revije, katero imate pravkar v rokah, Jesenske filmske šole, washingtonske Kongresne knjižnice, Cankarjevega doma, Muzeja moderne umetnosti iz New Yorka, Ameriškega centra v Ljubljani**, bi tistega ne videli, če bi ne bilo **Gillian B. Anderson**, pa ne s tako kakovostno prepričljivostjo.

Gledali in poslušali smo dveipolurno različico **Poti na vzhod (1920) Davida Lewelyna Warka Griffitha (1875-1948)**, filma, s katerim se je dirigentka Andersonova preparatorsko in arhivarsko ubadala kar pet let, preden ga je lahko le z nekaj manjkajočimi kadri, prvinsko obarvanega, z glasbeno spremljavo desetih muzikantov predstavila javnosti. Ker je znano, da zgodovina pripoveduje le o kakih petnajstih filmih nemega obdobja z izvirno partituro omembe vredne kakovosti, je ta predstavitev skladb **Louisa Silvera** in **William F. Petersa** zares izjemno dejanje. Drugikrat zunaj ZDA je bilo to! Andersonova je uslužbenka Kongresne knjižnice, prekaljena opremljevalka nemih del, strokovnjakinja za ameriško in filmsko glasbo (ameriška glasba je poleg biologije tudi njena diplomatska tema). Je ena izmed redkih ljudi, kar se jih danes ukvarja z izvajanjem žive glasbe k filmu — med dirigenti slovi zlasti še Carl Davis, še nekdo, ki ga ni strah izjemno težkega dela, ki zahteva brezhibno koncentracijo. Ko se je skladatelj Richard Strauss namreč svoj čas poskusil z dirigiranjem lastne glasbe med prikazovanjem filma **Kavalir z rožo**, je popolnoma odpovedal, pa je bil odličen dirigent. Pri tem opraviilu namreč ni dovolj le, da znaš skladbo „navpično in vodoravno“ na izust, marveč moraš obvladati tudi ritmične nadrobnosti. Bolje kakor na odru oziroma na drug način. Griffith je vedno najemal izborne skladatelje (Josepha Carla Breila, Wilfrieda Schröperja — le kdo je slišal zanju, bi vzkliznila Andersonova! — že omenjena dva, vrhu vsega pa je bil tudi sam doma med zvoki, tako da so partiture njegovih filmov prav vs polne nadrobnih razgrajevanj vodilnih motivov in stalnih zamisli). Za orkester je takšno delo sila naporno, in ker so se člani **Simfonikov RTVL, trobentar in trombonist iz Bigbanda RTVL in pianistka Christine Niehaus** zelo izkazali, je dirigentka imela zanje nemalo pohvalnih besed, še bolj kakor v Pordenoneju je bila zadovoljna v Ljubljani, kjer je projektor omogočal hitrost osemnajst sličic na sekundo in s tem približek izvirnemu tempu. Dan po prikazu so poslušalci mojstrico kar zasuli z vprašanji. Kljub vsemu je bilo najzanimivejše med vsemi njeno, preskusno: „Kaj si mislite, so bile pavze, ki ste jih slišali v glasbenem toku filma, dramske ali 'moje', torej napačne, ko sem bila prisiljena 'obmolkniti', ker mi je ostalo preveč filma za glasbo, ki se je že bila iztekla?“ Mar je šlo za negotovost, da se je prepustila takšnim mislim, saj je pozneje razložila, da so bile pavze razporejene že prej, toda nekatere že leta 1920 v primeri z njenimi, ki si jih je izbrala za mesta, kjer so ji ugajale. Že med preparacijo se je bilo namreč pokazalo, da bo filma kljub „elastičnosti“ glasbene snovi preveč. Partitura za ta film ni ena tistih, ki so jim natančni skladatelji vpisovali sekunde naravnega časa nad taktnice glasbenega časa (le kaj je to?), tako da se je razprla možnost filmskemu času. Kdor je videl in slišal predstavo Griffitha, bo verjetno zagotavljal, da pavze niso nikjer in nikoli tako tihe kakor med nemim filmom. Nič nenavadnega torej, da se jim Gillian B. Anderson posveča s tolikšno bojaznijo. Eden redkih koščkov svobode so, kar si jih lahko utrga zase v obupno dokončni zgodovinski sliki, kateri se je zavezala podeliti nikdar več ulovljivo zvočno gmoto, izvirnost, kjer je nemogoča, ker je ni-

SPOZNAVANJE
IZVRŠNIH
KOLIKO NI BILLO. Film pač mora kratko malo onemeti od veselja nad takšno nego, če je nastal v srečnem času, ko je lahko imel krstno projekcijo kljub vsemu nekoliko drugačno (vsaj kvalitativno mišljeno) od vseh naslednjih. To razliko je posneti zvok po letu 1928 ubil — film je približal gramofonski plošči, glasba v njem pa je skrepenela v „skelet tistega, kar naj bi naj bilo fenomen“.

MIHA ZADNIKAR

POMENKOVANJE Z GOSPO ANDERSON

Je bilo težko delati z orkestrom, ki nima nikakršne prakse — razen nekaj nastopov v Pordenoneju — s spremljanjem filmov?

Sploh ne, moram pa vam povedati, da glasbenik ponavadi tega opravila ne more vzeti z veliko sproščenosti. Kako bi rekla — niti zame niti zanje ni dovolj časa, da bi vpricho filma skrbeli za glasbeni izraz, da bi kakor koli bistveno upočasnjevali ali pospeševali tempo, v kakršnem začnemo. Poleg tega moraš slediti mehanski napravi, projektorju, če pa ti zdrsne metrum iz rok, pokažeš vedno vse zvičajne karte, preden prideš vnovič v korak s filmskim časom. Upoštevač ta pogoj — gre kratko malo za nekaj, čemur se moraš privaditi.

Na predavanju ste povedali, da mora orkestraš med dobro glasbo za film — kakršna je zunaj dvoma tista za Griffithove filme — ene in iste teme zaigrati celo na dvesto različnih načinov, bodisi v ritmičnem, agogičnem, artikulacijskem ali dinamičnem smislu spremenjene. Mar to pomeni, da v dveh urah prenaša toliko glasbenih različnosti, kolikor jih na odru pod deset različnimi dirigenti v nekaj mesecih?

Da, popolnoma prav imate. Pri tem mora še ravnati z vsem gradivom pretirano mehanično.

Imate v ZDA posebne orkestre, ki se ukvarjajo zgolj in samo z igranjem filmske glasbe? So to ponavadi tisti, ki jih najemajo tudi za snemanja zvočnega traku za tekočo filmsko proizvodnjo?

Nekaj je takšnih, zagotovo vem, da od dvojne vloge živijo nekateri hollywoodski studijski orkestri. Sicer gre bolj ali manj za priložnostne zasedbe oziroma orkestre, ki so že prišli do zavesti, kako zdravo je za njihovo kulturo — predvsem ritmično — da od časa do časa gojijo spremljevalne navade. Je pa ta reč, ki se jo gremo z rekonstrukcijami nemih filmov in partitur zanje, silno draga celo za nas. Če vam kaj pove številka tri milijone dolarjev, lahko kaj hitro povzamete, da gre za zvezna podjetja. Zato ni posebnih orkestrov, saj ne bi imeli dovolj del; od tega lahko živijo samo tisti, ki se preživljajo s kompilacijami in spremljajo neme filme brez ambicij po izvirnosti. Potujejo in so brez stalne dvorane.

Kaj je njihovo gradivo? V Kongresni knjižnici imate gotovo kar nekaj snovi, ki je podobna evropski „kinoteki“, zbirki skladb, primernih za spremljavo nemega filma, kakršno je uredil Giuseppe Becce. . .

... imamo marsikaj podobnega, za nas pa je najpomembnejše, da smo si omogočili nadzor nad gradivom te vrste po svetu. Vsekakor so za področje spremljave nemega filma hiše, ki so bogatejše od naše knjižnice: to so zasebne zbirke, zbirke po gledališčih (saj se je snov iz kinematografov pogostoma prekrivala s tisto iz gledališča), druge javne knjižnice, npr. zelo bogata s filmsko glasbo je čikaška. Ker pa moramo spoštovati njihove pravice, kajpak tudi za rabo največje knjižnice ne smemo izrabljati tega gradiva kar vsevprek. Velja dogovor, da nam pošiljajo le violinske parte, vodilni glas skladb, sami pa se potem ubadamo, kar je dovoljeno, s transkripcijami, določamo zasedbo in ji kolikor mogoče dobro spi-

šemo parte. Pravica lastnika torej pogojuje izvirnost, kar je prav; kdor si sposoja, mora pred zgodovino priznati svoje dejanje.

*Burgess, čigar oče je bil pianist v nemem kinu, v (avto)biografskem romanu *The Pianoplayers* zagotavlja, da je bilo takšnemu umetniku pod platnom lažje igrati disperzivno, hitreje je učinkoval, če je kadre komentiral fragmentarno, kakor če je eno gmoto razvijal skozi več kadrov. Je bilo to pravilo linije najmanjšega odpora?*

Ja, če so improvizirali. Takrat so storili vse, kar jim je prišlo na misel, samo da so se prebili skozi film. Včasih je drobljenje delovalo, včasih ne. Bili so boljši in slabši glasbeniki. Nikoli se ni zaradi enega razloga zbralo na kupu toliko glasbenikov različnih kakovosti, kolikor se jih je v nemem obdobju. Na ta način sploh ni bilo povprečja, saj sta oba ekstrema tako ali tako vlekla vsak na svojo stran. Za nekatere med njimi kar ne moreš verjeti, kako dobri so bili.

So ZDA poznale evropsko prakso, po kateri so se študentje kompozicije, muzikologije ali celo klavirja, preživljali z igranjem v kinematografu? Seveda, s konservatorijev so drli igrati v kino, film jim je dajal rutino, ki je ni bilo kje dobiti. Poučevanje je marsikoga dolgočasilo. Res pa je, da so se nekateri bali pritiska temne dvorane. Poznala sem skladatelja, ki je večkrat izjavil, da je zelo srečen, ker je diplomiral še pred koncem prvega zvočnega obdobja (obdobje mehanskih reprodukcijskih naprav — 1895-1913 op. M.Z.) in mu ni bilo treba garati v kinu. Številni njegovi kolegi so si uničili obetavne pianistične kariere, ko so igrali za film, dobesedno in fizično so si pokvarili roke: kino zahteva veliko tremolov, pritisk je neverjeten, saj je treba ponavljati in ponavljati grozde akordov. Nič čudnega, ko pa so to počeli štirikrat na dan po dve uri, in to sedemkrat na teden. Zaslužek je bil dober, prihodnost pa zanemarjena; ni bilo mogoče več pomisliti na kak recital.

Pa ameriški dirigenti?

Od elitnih je filmsko glasbo v kinematografu dirigiral le Eugene Ormandy (1899-1986, pozneje šef-dirigent Philadelphijskih filharmonikov, op. M.Z.)

Delate pred orkestrom s kako posebno napravo za uravnavanje razmerij med podobo in glasbo, kakor je bil ritmonom v dvajsetih?

Ne, sploh pa je to prišlo v poštev prej pri skladanju kakor med dirigiranjem. Za Eislerja vem, da je večkrat zahteval takšno mehanično natančnost, da so izvajalci potrebovali nekakšna računalna razmerja. Spominjam pa se nekega Hindemithovega pisma, v katerem na koncu piše, kako pravilneje je kar pisati mehanično, kakor zanašati se na mehaničnost podobe. Nisem še videla strukture glasbe za nemi film, ki bi v slehernem svojem koščku ne dokazovala tedanje hude potrebe po pisanju v skladu s podobo. Mislim, da je ena vrhovnih lastnosti, zaradi katerih je zvočni film hipoma osvojil občinstvo, prav natančna usklajenost zvoka s sliko.

Lahko v ZDA študiraš spremljavo nekega filma na univerzi?

Ne, tega se moraš naučiti sam. Saj ni tako težko, preleviš se v živi metronom, pa je. Zelo mehansko je, zapomniš si vse tempe, pa je. Ha, ha. . .

Kaj pravijo ameriški muzikologi, ko preučujete filmsko glasbo?

Mislijo, da ni nič posebnega, slab glas in tako, jaz pa sem po njihovem nora, ha, ha. Vsi so goveda. Ugasnite magnetofon!

Torej je tako kakor v Evropi?

Na žalost. Malokdo ve, kako izjemno vplivna je bila ta glasba za vse, kar uživamo danes.

ZA EKRAN
SE JE POGOVARJAL
MIHA ZADNIKAR