

Mit neprimjetnosti filmske glazbe*

'Paradoks' popratne glazbe

Počet ću s anegdotom omiljelom piscima o filmskoj glazbi a vezanom uz snimanje Hitchcockova *Čamca za spašavanje* (*Lifeboat*, 1944) i uz Hitchcockov stav prema filmskoj glazbi u tom filmu. Izvorno ju je ispričao poznati holivudski skladatelj David Ruksin i ovako ga se navodi u jednoj verziji:¹

Jedan od [Hitchcockovih] ljudi mi je rekao: «U našem filmu neće biti glazbe.» A ja sam pitao «Zašto?», «E... Hitchcock kaže da su oni na otvorenom oceanu. Odakle bi tamo dolazila glazba?» A ja sam mu rekao «Idi natrag i pitaj ga odakle tamo kamera, pa ću mu tada ja reći odakle tamo glazba!» (Kalinak, 1992: xiii)

Dakako, ova zajedljivost o prisutnosti kamere usred oceana upozorava na potencijalni *paradoks fikcijskog prikazivanja* prizora na filmu, ali to sad nije naša tema. Naša tema je *popratna, neprizorna glazba* u filmovima, tj. ona glazba koja nema izvora u prizorima koje pratimo u filmu, i koju, htjeli-ne-htjeli, ne doživljavamo kao pripadnu ambijentu i zbivanju koje prizorno pratimo, tj. nikako je ne možemo držati sastavnim dijelom prizora (Kalinak, 1992: xiii). Ona je svojevrsno 'strano tijelo', 'umjetni dodatak' uz dane prizore, 'nadnaravna intervencija' u slušnu percepciju prizora.

Ali, paradoksalno, taj nadnaravni glazbeni dodatak prizorima primamo uglavnom kao *posve naravan* dio našeg praćenja filma, toliko naravan da ga često nismo niti svjesni, naknadno se i ne možemo sjetiti je li u nekoj sceni bila prisutna popratna glazba ili nije, niti kakva je bila. Kako se to u mnogim tekstovima i knjigama o glazbi ponavlja gotovo do besvijesti – popratna glazba teži u velikom broju filmova i mjesta u filmu biti posve *neprimjetna*, 'nečujna', što se ponekad ističe kao ključno 'načelo', 'norma' bilo klasične naracije bilo 'svake dobre uporabe popratne glazbe' (Gorbman, 1987: 73; 76-79; Kalinak, 1992: 79; Smith, 1996: 230), što većinu teoretičara i interpreta uloge popratne glazbe u filmovima gotovo obavezno fascinira. Dobro uporabljena glazba je, kažu, posve 'nečujna', neprimjetna, 'transparentna', onako kako su i montažni prijelazi 'nevidljivi', neprimjetni u paradigmatškome tipu kontinuirane montaže.

Kako to obično bude s neopreznim uzimanjem metaforičkih odredbi za doslovne, proglašavanje popratne glazbe 'nečujnom' navodi na pomisao da ju se doslovce uopće ne čuje, da ju se uopće ne percipira, kao da je i nema. No, kad se tako izbistri doslovno značenje, malo će se tko usuditi da ga bez ograde prihvati. Ta sve teorije o važnome utjecaju glazbe na doživljaj filma, nadasve baš popratne glazbe u filmu, očigledno uvažavaju činjenicu da se popratna glazba u filmu itekako perceptivno 'registrira' (Kalinak, 1992: xiii), neminovno 'čuje' (usp. Gorbman, 1987: 76-79; Levinson, 1996; Smith, 1996), te da itekako djeluje na naš doživljaj filma, da je sastavnim dijelom naše percepcije filma.

Naime, bez obzira je li primjetna ili ne, *popratnu glazbu* tipično nepogrešivo razlikujemo od *prizorne glazbe*, tj. one koju zamjećujemo kao pripadnu prizoru, kao onu koja ima izvor u prizorima koje pratimo. Naime, *prizorna glazba* je glazba ona

koju, primjerice, proizvodi neki orkestar u prikazanu prizoru, koju sviraju likovi u prizoru (recimo jazz orkestar ili klasični orkestar koji se vidi u prizoru kako svira, odnosno podrazumijeva se da je smješten u prizoru), prizornom je glazba koja dopire kroz prozore glazbene škole pokraj koje prolazi junak, koju izvode ulični glazbenici u prikazanu ambijentu, koju likovi slušaju s radija, s gramofona i drugih glazbenih reproduktivnih naprava i dr. Ako ponekad i može biti zabune je li neka glazba prizorna ili neprizorna, takve su zabune uglavnom rijetke, često i posebno stilizacijski obilježene. U danome trenutku filma uglavnom jasno prepoznajemo neku glazbu ili kao *prizornu*, ili kao *neprizornu*, ili jasno prepoznajemo kad mijenja takav status, ili pak naglašeno osjetimo njezin nejasan prizorno-neprizoran status.

Ako tako lako razlučujemo prizornu od neprizorne, po čemu to činimo, po kakvim to osobinama neke glazbe ovu prepoznajemo kao prizornu ili neprizornu?

Dvije su temeljne razlike između prizorne glazbe (i svih prizornih šumova) i popratne glazbe (i ostalih popratnih zvukova – komentara, neglazbenih zvukova). Prva je u opreci *prizorna motiviranost-nemotiviranost*, a druga u opreci *perspektivnost-neperspektivnost*.

Razlika prizorne i neprizorne glazbe - prizorna motiviranost i prizorna nemotiviranost

Bilo što možemo držati prizorno motiviranim ako tome u prizoru pronalazimo pokazan ili podrazumijevan izravan uzrok. Kad je zvuk u pitanju, prizorna motiviranost tipično podrazumijeva dvije stvari: *prizornu prouzročenosť* zvuka i *sinkronost*, a prizorna nemotiviranost podrazumijeva *prizornu neprouzročenosť zvuka* i *nemogućnosť ustanovljavanja sinkronosťi*.

Prizorna prouzročenosť – neprouzročenosť. Prizorna glazba je *motivirana* onda kad podrazumijevamo ili vidimo da ima *fizikalni izvor*, tj. *izravan uzrok* u praćenim prizornim zbivanjima, kad je *kauzalno uvjetovana glazbotvornim sastojcima prizora*.² Konkretno to znači da onda kad u samome prizoru *vidimo* pjevačku ili instrumentalnu izvedbu glazbe koju slušamo (vidimo izvor glazbe – izvođače, napravu za reprodukciju i emitiranje glazbe: radio, gramofon, televizor, razglas...) tada ćemo tu glazbu držati prizornome. Ali, prizornom ćemo držati i glazbu kojoj baš i ne vidimo trenutačno izvor zvuka (recimo glazba koja dopire iz neke gdje slušaju radio, ili netko vježba klavir), ali možemo podrazumijevati da glazba koju čujemo mora imati izvor (uzrok) u prizoru, te ako prije ili poslije dobivamo i vizualnu potvrdu o samome izvoru zvuka. Postoji, čak, zanatsko načelo (norma) da se prizorni izvor glazbe bar jednom *pokaže* tokom trajanja scene – tj. u nekom od niza kadrova što predočavaju isti prizor – kako bi gledatelji dobili potvrdu dojma da je riječ o prizornoj glazbi. Ako vizualnu potvrdu i ne dobivamo, postojat će drugi indikatori prizorne pripadnosťi danoga zvuka, odnosno glazbe, kao npr. *perspektivnosť zvuka* (o čemu će uskoro biti riječ), pa će oni ukazivati da dana glazba ima izvor negdje u ambijentu, u okolici onoga što trenutno vizualno pratimo (usp. Paulus, 1995). Također, jedan od *neizravnih ukazivača* na prisusťnosť glazbe u promatranu prizoru jest u reakcijama likova na čujnosť glazbe u prizoru. Naime, budući da prizorna glazba pripada prizoru, sudionici prizora koji su joj na dometu moraju je čuti, te na nju znadu izričito reagirati (bilo vizualnim indikacijama da je slušaju – imaju 'stav slušanja' – ili verbalnim komentarima), što je onda jaki signal prizornosťi tako indicirane glazbe.

Za razliku od motiviranosťi prizorne glazbe, *popratna glazba* je *prizorno nemotivirana*. Tj. podrazumijeva se da nema *fizikalni uzrok*, izvor, u promatranim

prizorima, već da ima izvor *izvan danog prizora*, da je *neprizorno dodana*. To perceptivno podrazumijeva da nemamo niti izravne niti neizravne indikacije pri praćenju danog prizora da bi se izvor glazbe koju čujemo mogao nalaziti u tom prizoru. Npr. ako slušamo orkestralnu glazbu u prirodnom krajoliku, ili usred gradskog prometa, ili u spavaćoj sobi – a nema indikacije o mogućnoj prisutnosti neke zvukovno-reprodukcijske naprave – slabo je ikako vjerojatno da je 'uživo' izvodi neki orkestar na dohvat sluha u danome ambijentu, i visoko je vjerojatno da je takva glazba neprizorna. Popratna glazba tipično ne dobiva izravnu vizualnu potvrdu da bi joj izvor bio prisutan ili vjerojatan u prizoru, niti dobiva neizravnu potvrdu u reakcijama likova – oni nikako ne pokazuju da je čuju.³

Sinkronost – nemogućnost ustanovljavanja sinkronosti. Onda kad se *prizornoj glazbi* (kao i inače prizornim zvukovima) vidi izvor očekujemo od nje i da je *sinkrona*, tj. očekuje se bliska podudarnost njezine strukture s vizualno utvrdivim zvukotvornim promjenama. Recimo, kako se mijenja viđen prstomet glazbenika na danome instrumentu, tako se prikladno prstometu mijenja i glazba s glazbala; kako se miču usnice pjevačice tako čujemo odgovarajuće promjene u pjevanju i sl.⁴ Naime, podrazumijevana *uzrokovana* glazbe specifičnim kretanjem/promjenama u prizoru podrazumijeva da je i svaka perceptibilna promjena u zvuku *uzrokovana* zvukotvornim promjenama u promatranim pojavama, a kad je proizvodnja tih zvukotvornih promjena vidljiva, tada sustavna vremenska podudarnost između zvučnih i vizualnih promjena – tzv. *sinkronitet*⁵ – jest autoritativni ukazivatelj da je riječ o tome da je dana prizorna pojava izvor zvuka koji čujemo.

Kako izvor *popratne glazbe* tipično *ne vidimo*⁶, to se *ne može niti utvrditi* sinkronitet između zvuka i pretpostavljenog izvora zvuka.⁷

Identifikacijska prikladnost zvuka – identifikacijska neprikladnost zvuka. No, sinkronost se može postići i 'neizvornim zvukovima', kao primjerice kod *imitativne glazbe*, tzv. *mickeymousinga*. Naime, u brojnim crtanim filmovima, ali i u nekim bilo komičnim ili akcijskim filmovima, u kojima su ponekad odsutni bilo kakvi šumovi, ali je stalno prisutna glazba – ova mjestimično znade preuzeti ulogu 'ošumljavanja', tj. *simulacije prizornog (sinkronog) šuma*. Pa se, primjerice, svakim udarcem glazbenog *staccata* sinkrono prati hod lika (dodir tla korakom), sinkronim glazbenim 'udarom' ozvuči se udarac šakom, glazbenim vibratima žuborenje potoka, ritmički glazbeni udari ritam lupe mašine itd.

Iako takvo imitativno glazbeno ozvučavanje teži biti vrlo točno tempirano uz pokrete u prizoru, pa čak i mjestimično prilično sinkrono, tj. nastoji što vjernije pratiti zvukotvorne promjene u zbivanju i njihov tempo, takva se glazba ipak tipično doživljava *neprizornom*, dakle stilizacijskim, a ponekad čak i *karikaturalnom*, neprizornim donosom (usp. Turković, 1978/79; 1985).

Osjećanje karikaturnosti glazbe temelji se na percipiranoj razlici zvukovnog identiteta glazbe od zvukovnog identiteta izvornog šuma: ma koliko imitativno precizna tempiranja, imitativna glazba ostaje *glazbom*, tj. nema zvukovni identitet izvornog šuma danog pokreta. Sa stajališta očekivanog šuma, takva je imitativna glazba 'neprirodnoga' zvučanja, jer i tonovi i glazbena struktura koju čujemo tipično je nepropustivo različita od strukture zvuka što inače *identificira* te pokrete. Izvor takve glazbe jesu i nadalje prepoznatljivo *glazbeni instrumenti*, a ne uočavane fizikalne promjene u prizoru, ona je i nadalje prepoznatljivo uredne *melodijske* i *harmonijske strukture* po načelima dane glazbene tradicije, odnosno dane glazbe u filmu, a ne po 'nasumičnome' načelu prirodnih šumova.⁸ Tipično, glazbeni *staccato* kojim se

ponekad prati korake lika ključno se zvučno razlikuje od očekivana zvuka koraka, a 'glazbeno žuborenje' od stvarnog žuborenja potoka. Ako i postoji sinkronitet, to i nije sinkronitet između identificirajućeg zvuka i samih zvukotvornih promjena, nego između posve neodgovarajućeg zvuka i zvukotvornih promjena (širi tumačilački kontekst tome dat ćemo u odjeljku o 'usidrenosti' popratne glazbe).

Razlika prizorne i neprizorne glazbe - perspektivnost zvuka/neperspektivnost zvuka

I onda kad vidimo izvor *prizornog zvuka*, a i onda kad ga ne vidimo, tipično ga karakterizira *zvukovna perspektivnost*, dok *popratnu glazbu* (svaki *neprizorni zvuk*) tipično karakterizira *zvukovna neperspektivnost*. Ukratko, zvuk (pa i glazba) jest *zvukovno perspektivan* onda kad promjene udaljenosti slušača (odnosno registracijske naprave) od izvora glazbe prate i globalne promjene u samome zvučanju (usp. Madsen, 1990: 294), a zvuk (odnosno glazba) *neperspektivan* je onda kad toga nema, tj. kad veće promjene u promatračkoj udaljenosti od zvuka ne prati promjena globalnih osobina zvuka. Govor o perspektivnosti zapravo je govor o *prostornosti glazbe/zvuka*, o njegovu razaberivu 'dubinskom smještaju' u danome prizoru – dakako smještaju u odnosu na točku promatranja-slušanja. Koje su to zvukovne promjene vezane uz udaljenost?

Perspektivna jačina zvuka. Najpouzdaniji indikator perspektivnosti jest u intenzitetu zvuka. Što je izvor prizornog zvuka (*prizorne glazbe*) udaljeniji od točke promatranja u danome trenutku promatranja to je on slabiji, a što je bliži to je jači. Govoreći u filmskim terminima, što je dani izvor zvuka u bližem planu to se podrazumijeva da će biti jači, a što je u širem (daljem) planu, to će se podrazumijevati da će biti razmjerno slabiji. Dakle, promjena plana (udaljenosti točke promatranja od izvora zvuka), podrazumijeva i razmjernu, odgovarajuću promjenu intenziteta zvuka. Ova odrednica 'jači' i 'slabiji' jest indikacija 'jače čujnosti' i 'slabije čujnosti' – jer je ona vezana uz udaljenost slušača od izvora zvuka.

No, kako izvor zvuka ne mora biti vidljiv u kadru, onda je dostatno da kažemo da ćemo ukupno glasniju prizornu glazbu tumačiti kao 'čujniju', a time i bližega izvora zvuka, a ukupno tišu glazbu kao 'slabije čujnu', a time i udaljeniju (naravno ako nema nekih drugih uputa o poziciji izvora glazbe). Tako percipiramo u životu, a toga se uglavnom pridržava i filmski prikaz zvučnog prizora.

Za razliku od toga, *popratnu glazbu* obilježava *postojanost jačine/glasnoće*, na nju ne utječu promjene vizure u kadru, tj. promjena plana ili strane promatranja, niti nužno vizurni skokovi od kadra do kadra (pa ni od scene do scene). Promjena vizure podrazumijeva promjenu perceptivnog položaja u prizoru s time da udaljavanje od izvora zvuka ili približavanje njemu tipično povlači i promjenu zvučne perspektive. To se ne događa s popratnom glazbom. Ona ostaje 'neosjetljiva' na promjene vizure. Ako ona i mijenja intenzitet to se zbiva tek po vlastitoj logici glazbene strukture, neovisno o promatranju prizora. Primjerice, utišava se kad nastupa *piano* dionica, pojačava se kad nastupa *allegro* dionica, a sve to neovisno o raskadriranju scene ili danog dijela filma uz koji se sklada i izvodi.

Ukratko, popratna glazba je tipično *indiferentna* prema promjenama vizura.⁹

Refleksije zvuka. Drugo, *prizorni zvukovi* imaju dva puta kojim dosižu sluh (odnosno mikrofona, odnosno naprave za registriranje): izravan i reflektiran. *Izravni zvuk* je onaj koji izravno, pravocrtno, dopire od izvora zvuka do sluha, odnosno do mikrofona koji

ga bilježi. Ali, kako se zvuk širi na sve strane od izvora zvuka, te se odbija od različito udaljenih ploha koje okružuju izvor zvuka i slušača (odnosno mikrofona), onda i ti reflektirani zvukovi dopiru do sluha/mikrofona, ali nešto kasnije od izravnih zvukova i nešto su drugačije jačine od izravnog. Omjer izravnog i reflektiranog zvuka stvara dojam prostranosti okoliša, odnosno razmjerne prostorne udaljenosti izvora zvuka od sluha, od točke promatranja, odnosno slušanja (usp. Madsen, 1990: 294) kao i širine prostora kojima se prostire zvuk. Što je izvor zvuka udaljeniji to je kašnjenje reflektiranih zvukova u odnosu na izravni zvuk veći i raznolikiji te to dočarava veću dubinu prostora, veći zatvoreni prostor što okružuje izvor i sluh. Što je izvor zvuka bliži to izravni zvuk prevladava nad reflektiranim, a ako je izvor zvuka jako blizu tada se reflektirani zvuk ne mora uopće čuti. Izostanak refleksija (u zatvorenu prostoru) signal je prostorne bliskosti izvora zvuka točki promatranja (njegove 'krupnoplanosti'). To važi za svaki zvuk, pa tako i za glazbeni zvuk u realnim prizorima, odnosno prizorni zvuk u prikazanim prizorima filma.

Kod zvuka *popratne glazbe*, za razliku, nastoje se izbjeći bilo kakvi reflektirani zvukovi, bilo kakve rezonance, a ako se i stavi neka rezonanca, ona je stalno ista, bez obzira kako se premještala točka promatranja po prikazanu prizoru uz koji je položena ta glazba, bez obzira kako velik ili mali bio prostor zatvorena prizora koji se promatra. Nedostatak prostornih refleksija, 'dozvučja', indikacija je 'neprostornosti' popratne glazbe, uvjerljiv je ukazivatelj na to da ona *nije smještena u čujnom prostoru prizora*, ukazivatelj na njezinu *neprizornost*.

Interferencije. Treće, *popratna glazba* javlja se tipično neometana *okolnim šumovima*, tj. javlja se u optimalnoj čujnosti, tj. 'čisto', maksimalno razgovijetno. No to tipično ne važi za većinu *prizorne glazbe*: ova se ponajviše javlja pomiješana s ostalim ambijentalnim zvukovima, s različitim šumovima kretanja i mogućim žagorom glasova u danome ambijentu u kojoj je smješten njezin izvor – ona je dio ukupne 'zvučne slike' ambijenta. Također, čujnosti prizorne glazbe mogu smetati različite zvučne prepreke, odnosno 'membrane' izvora zvuka (npr. membrane zvučnika na razglasu, televizoru, radiju...), pa se smanjuje i razabirljivost zvuka koji je iza nekih stijena, ili dopire iz zvučnika... Takvih problema tipično nema u razabirljivosti popratne glazbe, nju tipično ništa ne ometa na putu do našeg sluha, s ničim se ne miješa, ona je idealno 'čujna'. Ova razlika između prizornog zvuka i popratne glazbe osobito je primjetljiva u onim slučajevima u kojima su istodobno prisutni i prizorni zvukovi i popratna glazba – tada prizorne šumove odlikuje međusobna pomiješanost i zvučno-perspektivne promjene i prigodno otežana čujnost, dok je popratna glazba postojano 'čista' i zvukovno ujednačena (pa makar i utišana, 'pozadinska'), i nadalje neovisna o promjenama točke promatranja.¹⁰

Perspektivno maskiranje. Četvrto, miješanje *prizorne glazbe* i drugih ambijentalnih zvukova vezano je uz dodatnu zvučno-perspektivnu osobinu – fenomen '*perspektivnog maskiranja*'. Pri promjeni točke promatranja u odnosu na izvor prizorne glazbe ona ne samo da mijenja jačinu, njoj se mijenja i omjer čujnosti prema drugim zvukovima u ambijentu, odnosno omjer pomiješanosti s ostalim prizornim zvukovima i s mogućim rezonancama, o čemu smo maloprije govorili. Tomu je porijeklo u diferencijalnoj osjetljivosti našeg sluha (usp. Cohen, 1999). Što je izvor prizornog zvuka, odnosno prizorne glazbe bliže točki promatranja zvuk je razmjerno glasniji, te bliža glazba svojom većom jačinom (glasnoćom) smanjuje – *perspektivno maskira* – slušnu osjetljivost za ostale zvukove udaljenijih izvora, nadjačava moguće refleksije, pa sve to ponekad i posve istiskuje – naprosto se više ne čuju ti popratni i pozadinski zvukovi.¹¹ Dakako, važi i obratno, što se izvor prizorne glazbe (i zvuka

uopće) više udaljava od točke promatranja, prizorna glazba se jačinom izravnava s drugim zvukovima iste udaljenosti (ili intenziteta) te ih prestaje maskirati, postaje čujno pomješanija s njima; sve više okolnih zvukova i rezonanci ulazi u čujno polje. Tako je s našom slušnom situacijom u životu, ali je ona paradigma kako da se barata zvukom u filmu. Naime, te se prirodne odnose čujnosti tipično nastoji 'rekonstruirati' u filmu pri zvučnoj obradi filma ('zvučnoj montaži', 'miksanju zvuka') te promatračko približavanje izvoru zvuka (vožnjom, rezom...) prati ne samo pojačavanjem zvuka, nego i utišavanjem, pa i posvemašnjim odstranjivanjem ('izblendavanjem') drugih suprisutnih zvukova i mogućih rezonanci. Opet, promatračko se udaljšavanje indicira ne samo utišavanjem glavnog zvuka, nego i razmjernim pojačavanjem suprisutnih šumova i rezonanci, te uvođenjem onih šumova i zvukova koji se prije nisu čuli, a sada mogu ući u prostor slušne osjetljivosti (izdišu se iznad diferencijalnog praga slušnosti). Pri tome se odmjerava razmjer čujnosti svakog od njih, odnosno glavnog zvuka i okolnih zvukova.

Nasuprot tome, *popratnu glazbu* tipično *ništa ne maskira*, ona se javlja 'čista' od interferencija i smetnji. Najčešće je njezina akustičnost 'idealna'. Ako se i želi promijeniti omjer prizornog zvuka i popratne glazbe – recimo tamo gdje dijalog postaje važan, a popratna glazba i dalje 'u pozadini' svira (takva se onda glazba zove *pozadinskom glazbom*) – tada se to postiže ujednačenim stišavanjem popratne glazbe, ali stišavanjem koje opet nema zvukovno-perspektivne motivacije, tj. nije vezano uz promjene točke promatranja u odnosu na prizor nego samo uz pojavu važnijeg zvuka u prednjem planu pažnje – najčešće dijaloga.¹²

Iako opisani indikatori *neprizornosti*, odnosno *prizornosti* glazbe koju čujemo u filmu ne moraju svi biti uvijek prisutni, pa često i nisu, te iako mjera njihove prisutnost može itekako varirati, ipak je ponekad dovoljan i samo jedan naglašen indikator perspektivnosti da bismo s priličnom pouzdanošću prepoznali danu glazbu kao prizorno lociranu. Najjači je (i dovoljan) indikator prizornosti dane glazbe – *sinkronost* i *identifikacijska prikladnost*. *Neperspektivnost* je najjači indikator popratne glazbe kad se promatra prizor bez uočena izvora zvuka, pa moramo slušno presuditi je li ili nije prizorna (odnosno neprizorna).

No, iako ne moraju svi indikatori prizornosti zvuka biti prisutni na danome mjestu u filmu, prevladavajuće se nastoji imati što više takvih indikatora povezanih u *sustav* – u *zvukovno-perspektivni sustav* ili u posvemašnju odsutnost *zvukovno-perspektivnog sustava* – čineći time prizorni ili neprizorni status glazbe lako razabirljivim i prepoznavalački pouzdanim, 'samorazumljivim', tj. 'automatskim', nesvjesno obavljenim. Uostalom, i naša ostala 'prepoznavanja' ljudi, stvari, ambijenata i zbivanja... uglavnom su trenutačna, temeljena na procesima koje smo posvema nesvjesni.¹³

Ovim svojim svojstvima popratna glazba ulazi u red drugih *neprizornih čimbenika* u filmu, ona nije jedina.¹⁴

No, za razliku od priličnog dijela popratne glazbe, dobar dio tih drugih neprizornih čimbenika takav je da ih se uglavnom neminovno zamjećuje, tj. uglavnom nisu i ne trude se biti 'neprimjetni'. Istog je neprizornog statusa kao glazba, recimo, glasovna *naracija*, odnosno neprizorni *komentar* (tzv. *of naracija*, *of komentar*) koji ponekad prati igrani film, a obavezno reportaže i poneke dokumentarce. Njih karakterizira opisana neprizorna zvukovnost – ali prisutnosti naratorskog, komentatorskog glasa

itekako smo svjesni, odnosno posve osvještano osjećamo njegovu naglašenu dodanost, 'stranost' u odnosu na prizore, njegovu *neprizornost*. Također, neprizorni status imaju i pisani natpisi koji se javljaju u filmu (na naslovnici filma, na slici kao informacija o geografskoj lokaciji prizora kojeg gledamo, ili o vremenu kad promatramo prizor, ili kao naprosto prijevod dijaloga koji slušamo u filmu na stranom jeziku...¹⁵ Taj status imaju i brojne *optičke intervencije* u filmsku sliku, primjerice *protežne spone* koje razdvajaju-povezuju dvije scene (pretapanja, zatamnjenja-otamnjenja, zavjese, zamućivanja slike i dr.), potom kadrovi dvostrukih ekspozicija, razdijeljen ekran i dr. Svi ti postupci uglavnom su itekako primjetni, privlače pažnju na sebe (iako ponekad tako i ne mora biti).

Mistifikacija neprimjetnosti

Sada možemo ponovno upozoriti na paradoks popratne glazbe. Upravo stoga što je stvar standardno vrlo jasna i što je status popratne glazbe u većini standardnih slučajeva tako pouzdano različit – *neprizoran* – od prizorne glazbe i prizornog zvuka i što se taj status najčešće ne može a da se prepoznavalački ne registrira, to se činjenica česte *neprimjetnosti* neprizorne glazbe doista može učiniti izrazito paradoksalnom fenomenom.

Međutim, ta empirijski provjeriva pojava – da popratna glazba mjestimično u filmu može doista postati neprimjetna, tj. toliko asimilirana u prizorna zbivanja da se ne primjećuje i ne pamti da je uopće ima na danom mjestu – podlegla je generalizirajućem *mitu*. Po tom mitu jedino i glavno svojstvo popratne glazbe u klasičnom filmu jest – *da bude neprimjetna*, odnosno tvrdi se da je to njezino implicitno (i eksplicitno utvrđeno) *normativno* svojstvo: *uspjela popratna glazba* jest, kaže se, neprimjetna,¹⁶ a ako je primjetna tada je riječ o *neuspjeloj popratnoj glazbi*. 'Nenametljivost', 'neprimjetnost', 'nečujnost' proglasila se osnovnom *normom*, *principom* klasično-filmskog skladanja popratne filmske glazbe (Gorbman, 1987: 73). Implicitno se podrazumijeva da čuvene i iscrpno analizirane klasične popratno-glazbene skladbe demonstriraju upravo mehanizme njezine *neprimjetnosti* (usp. analize Gorbman, 1987, te studije u Kalinak, 1992).

No, ako stvar s 'neprimjetnošću' izgleda tako neporočno dok se proglašava glavnom 'ideologijom klasičnog narativnog filma', empirijsko opće važenje 'načela neprimjetnosti' u sklopu klasične naracije krajnje je dvojbeno, pa se ta dvojbenost iskazuje i u samih 'teoretičara neprimjetnosti'. Primjerice, Kalinak u svojoj knjizi uporno ističe kako 'načelo realizma' ravna podređenošću i neprimjetnošću popratne filmske glazbe u klasičnoj naraciji. No ona čas ističe mehanizme podređivanja glazbe slici i njezine neprimjetnost (npr. u poglavlju o tretmanu glazbe pod dijalogom ili standardu simfoničnosti), ali će onda odmah u susjednom poglavlju (npr. o glazbi i spektaklu) istaći kako u klasičnoj zvučnoj pisti «... *postoje trenuci kad je glazba bila na neki način privilegirana, tj. kad su dijalozi i šumovi tako miješani kako bi se povukli da glazbi daju prvenstvo*» (Kalinak, 1992: 97). Također u raspravi o glazbi i strukturalnom jedinstvu Kalinak će upozoravati na povremena naglašavanja glazbe koja se ne mogu prečuti ('Music and Structural Unity', Kalinak, 1992: 80-83).

Iako tako uzima da postoje izuzeci 'čujnosti' popratne glazbe, ne uzima da to ugrožava postuliranje neprimjetnosti kao osnovnog načela klasične popratne filmske glazbe. Možda to čini zato jer uvodno naglašava kako načela klasičnog filma ne «*podrazumijevaju monolitnu i nepromjenjivu praksu*», nego da je tek riječ o «*korpusu konvencija na koje se skladatelji oslanjaju kao na izvore i uzore*» (Kalinak, 1992:

xiv), pa su izuzeci, i napuštanje dominantnih postupaka, uvijek mogući (usp. također Gorbaničino sedmo načelo prema kojemu «*Dana filmska skladba može narušiti sva gornja načela, ako je to narušenje u službi nekih drugih načela.*»; Gorbman, 1987: 73; 91; gdje ističe imitativnu glazbu – *mikimauziranje* – kao čestog narušitelja načela neprimjetnosti).

No, kako i sami primjeri ove dvije teoretičarke ukazuju, slučajevi *primjetnosti popratne glazbe* ne mogu se tek tako otpisati 'kao izuzeci' u klasičnom narativnom filmu. Nisu posrijedi tek jednokratni izuzeci – pa da ih se može pripisati 'nedogmatičnosti' prakse nasuprot 'dogmatičnosti poetike' – nego je riječ o *pravilnostima*, o *principijelnim rješenjima*, rješenjima koja poštuju vrlo specificirane običaje, *načela* – i to ona uspostavljena upravo u klasičnoj naraciji. Naime, u klasičnoj naraciji postoje vrlo predvidiva mjesta na kojima se gotovo po pravilu glazba pojačava tako da se središnje primjećuje, tj. postoje mjesta gdje je njezina 'čujnost' gotovo *obvezatna*. Ali postoje mjesta gdje njezina čujnost nije obvezatna, ali kad se na njima naglašeno čuje, čini se ta čujnost pristalom – riječ je o mjestima *vjerojatne* čujnosti popratne glazbe.

Na moguću sumnjivost općevažećeg 'postuliranja nečujnosti' upozora i Jeff Smith u članku u kojem se uz Gorbmaničin naslov *Unheard Melodies (nečujne melodije)* stavlja upitnik (Smith, 1996: 230). Smith se tu oprezno pita: «... *nisu li takva postuliranja nečujnosti pretjerana. [...] Daleko od toga da bi bila 'nečujna', filmska glazba je često i primjetna i zapamtljiva, često radi različitih zahtjeva koje se na nju postavljaju u pogledu pobočnih tržišta.*» (Smith, 1996: 230). Doduše, Smith se tu ponajviše posvećuje popularnim melodijama što se uvrštavaju u prizore filma i postaju dramaturški ključnim i utoliko itekako primjetljivim i zapamtljivim, a tek se povremeno preinačuju u popratnu glazbu, onako kako se prizorna izvedba *As Time Goes By* u *Casablanci* preinačuje u popratnu glazbu na prijelazu iz restorana na parišku sekvencu sjećanja (usp. također Smith, 1996: 244). Smith se očito još ne usuđuje proglasiti samu popratnu glazbu mjestimično itekako primjetnom, nego takav status daje tek prizornoj glazbi.

No, to čini Jerry Levinson u istom zborniku kao i Smith (Bordwell, Carroll, ur., 1996.). On ovakav globalni stav o 'nečujnosti' popratne glazbe proglašava krivim «... *za širok raspon filmova u kojima popratna glazba nepogrešivo privlači pažnju na sebe, ili od gledatelja izričito traži da joj prida pozornost ako ne želi propustiti nešto od narativne važnosti.*» On uz to upozorava da «*postulat 'nečujnosti' izgleda najtočniji za ono što se naziva podlaganjem glazbe [eng. 'underscoring'] s utišanjem, a što služi kao svojevrsni slušni jastuk za dijalog...*» (Levinson, 1996: 250).

Kako ne bismo ostali na uopćenim tvrdnjama, evo primjera umjesno – očekivano – 'nametljive' uporabe popratne glazbe u *Casablanci*:¹⁷

Dva mjesta u igranim filmovima svi ističu kao ona na kojima je popratna glazba gotovo obavezno prisutna i gdje je primjetnost popratne glazbe tipična – to je početak i kraj filma. Pod naslovnicom *Casablance* pažnja se ravnopravno distribuira između čitanja napisa o izrađivačima filma, uočava se pozadinska karta Afrike i sluša glazba. Glazba je tu jaka i naglašena, 'neprečujna'. Tako je i sa završnom glazbom pred pojavom odjavnice «The End» - ona je glasna, čujna i slušana.

Druga učestalo spominjana mjesta gdje je glazba tipično itekako čujna i slušana jest preko montažnih sekvenci. Iako ispod komentara u uvodnoj montažnoj sekvenci glazba nije uvijek jednako čujna – jer se utišava dok se čuje komentar – onda kad

prestane komentar ona se naglo pojačava toliko da ne može a da se ne sluša dok se u dvostrukoj ekspoziciji i s pretapanjem smjenjuju slike izbjeglištva i geografskih karata.

Tu zapravo opažamo načelo smjenjivanja primjetnosti i neprimjetnosti glazbe. Naime, svako zaokupljanje pozornosti neprizornim komentatorovim ('naratorovim') pripovijedanjem ili prizornim dijalogom tipično prati utišavanje glazbe, a ovo povlači potiskivanje glazbe u pozadinu pažnje, čime ona postaje razmjerno neprimjetnija. Opet, svako napadno pojačavanje glazbe, kad ova nema konkurencije dijaloga niti nekih središnje interesnih zbivanja, dovodi glazbu u središte pažnje – nju se sluša uz tek 'usputno' ('raspršeno') gledanje onoga što nam se vizualno pruža u dvostrukim ekspozicijama i pretapanjima ili u opisnim kadrovima (onima u kojima nema nečeg što bi privuklo središnji interes).

Tako je i s opisnom montažnom sekvencom racije po ulicama Casablance na početku filma. Ona je sustavno – očekivano – praćena glazbom koja je okvirno itekako primjetna iako se njezin status primjetnosti mijenja od trenutka do trenutka. Glazba je – počevši od zvižduka policajca pa nadalje - itekako naglašena i čujna, ali se povremeno stapa sa šumovima (zvukovima sirene i glasne zviždaljke), pa je tu ne moramo biti toliko svjesni, a povremeno se – osobito pod kratkim dijaloškim dijelovima (recimo tijekom policijskog legitimiranja prolaznika koji će potom pobjeći i biti ubijen) – povlači u pozadinu i postaje neprimjetnija. No uz prizore akcije ona je itekako naglašena i teško propustiva. Nastavak te sekvence, nakon ubojstva bjegunca, mirniji je (u njemu imamo scenu s džeparom) i tu se popratna glazba jače povlači u pozadinu.

Slično je i s pariškom montažnom sekvencom. Kad ona započne pretapanjem na Slavoluk pobjede, to pretapanje prati naglašeno glazbeno pojačavanje koje završava vrlo glasnom intonacijom *Marseljeze*, pa dok traje naredna montažna sekvenca glazba je itekako 'slušna' jer povezuje eliptično spojene prizorne fragmente. Jedina mjesta u tom dijelu pariške montažne sekvence gdje se ona utišava – povlači u pozadinu, a time postaje neprimjetnija – jesu opet dijaloški dijelovi.¹⁸

Glazba se primjetno javlja – nameće pažnji – i na nekim drugim mjestima. Recimo tuš kojim se najavljuje obavijest o raciji na početku filma itekako je čujan i primjetljiv. Kad se opisno prelazi po licima ljudi koji gledaju u avion (kojim dolazi nacist Strasser) a pri tome se čuje buka aviona, tada melodijska linija gudača popratne glazbe daje itekako primjetljivu koherenciju tim kadrovima, sluša se itekako, ako i ne punom pažnjom. Također naglašena pojava popratne glazbe na krupnom planu Ilse u trenutku kad je opazi Rick (pri njegovom pokušaju intervencije zbog Samova sviranja *As Time Goes By*, a nakon kratkog razdoblja bez ikakve glazbe) itekako je primjetna iako se potom, tijekom dijaloga, povlači u pozadinu, u razmjernu neprimjetnost. Sličan glazbeni naglasak na pojavu Ilse u praznome baru nakon pariške sekvence itekako se 'čuje', jer opet pada glasno nakon tihe scene bez ikakve glazbe...

Čini se, također, da se ne može prećuti ni ona glazba koja glasno prati odulja, ni po čemu neizvjesna, 'prehodavanja' likova ambijentom – recimo, itekako je čujna glazba koja prati Ilsa i Laszla kad se oni – nakon dvoboja himnama između nacista i Francuza – povlače u svoje odaje. Također su itekako osjetljivi duboki tonovi koji prate Ilsa dok se sprema iskrasti iz svoje sobe da posjeti Ricka.

K tome, pojava poznate teme, bila riječ o kulturno općepoznatoj, popularnoj melodiji ili pak o onoj naglašeno uvedenoj i ('lajtmotivski') ponavljanoj u samome filmu – ma

koliko bila 'utkana' u trajniju pozadinsku pratnju – teško je da prolazi neprimijećeno. Tako mnoga interpoliranja teme *Marseljeze*, odnosno teme *As Time Goes By* u strukturu popratne glazbe na različitim mjestima u *Casablanci* uglavnom izaziva prepoznavanje, a time postaje donekle osvješčena, iako je itekako dijelom posve pozadinske, slabo primjetne glazbe. Poznatost melodije ne dozvoljava da ju se posve 'prečuje'.

Iz ovih se primjera jasno uočava da primjetnost, prvoplanost popratne glazbe očito nije tek proizvoljnim 'izuzetkom' od 'pravila neprimjetnosti' u klasičnoj popratnoj glazbi. Postoje mjesta na kojima se popratna glazba obavezno čini primjetljivom, 'čujnom', na kojima dolazi u prednji plan opažanja – postaje pamtilački 'slušana'. I to po 'obavezi' – po implicitnome *načelu primjetnosti*.

'Pravilu neprimjetnosti' u klasičnom igranim filmu, trebalo bi, očito, pridodati istodobno 'pravilo primjetnosti', naravno opet u klasičnom filmu!

Primjetnost i neprimjetnost kao ravnopravno standardiziran vid metadiskursne provedbe popratne glazbe

Očigledno, u sklopu klasičnog stila naracije nije riječ samo o jednom 'načelu' koje vodi uporabom popratne glazbe, nego o više vezanih načela: (1) o '*načelu neprimjetnosti*' i (2) '*načelu primjetnosti*', s 'normirano' kliznim prijelazima iz jednog u drugo, tj. (3) s '*načelom postupnosti prijelaza*' između primjetnosti u neprimjetnost i obratno. Svako od tih načela ima svoje koliko-toliko ustaljeno specifično područje važenja u sklopu klasične naracije, i za oba na tim područjima postoji 'normativna' obaveza primjene.

Prvo, popratna glazba teži postati razmjerno autonomno 'čujnom', primjetnom u 'izlagačko-orijentacijskom' tipu njezine metadiskurzne uporabe.¹⁹ Naime, riječ je o glazbenu upozoravanju na ona mjesta u strukturi izlaganja na kojima se mora obratiti pažnja upravo na samu strukturiranost izlaganja, na važnije promjene u strukturi, kao i na ona mjesta koja imaju osobitu važnost po globalno (dramaturško, makronarativno) razumijevanje naracije.

U priličnom broju takvih slučajeva – osobito onih koji *obilježavaju* strukturne prijelaze i cjelovitosti u sklopu izlaganja (krajeve i početke filma, početke scena i sekvenci, prijelaze s jedne izlagačke cjeline na drugu; cjelovitost heterogene sekvence) primjetljivost – *prednjeplanost* – glazbe podudara se s uporabom drugih metadiskurzno uočljivih postupaka. Recimo, glasna popratna glazba uz naslovnicu filma prati prisutnost jednako neprizornih, prednjeplanih otisnutih tekstova o izrađivačima filma, te njihovim međusobnim pretapanjima. Isto tako završno pojačavanje glazbe do njezine napadne 'slušnosti' na samome kraju filma biva 'potvrđeno' dugačkim zatamnjenjem i pojavom, opet, tekstualne i grafičke odjavnice (mapa Afrike s tekstom kraja). Potom, glazba na montažnim sekvencama i na uvođenju i izvođenju iz montažnih sekvenci javlja se zajedno s naglašenim pretapanjima (plus zamučivanje-odmućivanje na početku pariške sekvence sjećanja), a u uvodnoj montažnoj sekvenci još i s neprizornim komentarom ('of naracijom') i dvostrukom ekspozicijom geografskih karata. Također pojavi glazbenog tuša na kadar policijske stanice prethodi razmjerno sporo pretapanje s naglašenim vizualnim kontrastom (sa svijetlog eksterijernog prizora na tamni interijerni prizor, sa srednjeg plana s gomilom ljudi na blizu plan fragmenta prizora – ruke i teleprinter), a tuš se pojavljuje na stilsko figurativno obilježenom, metonimijskome, početku nove scene – početku s detaljem (ruke s teleprinterom) umjesto sa standardnim širim temeljnim

kadrom kojim se inače tipično uvodi u posve novi ambijent (tj. cjelovitim planom policijskog službenika u uredu; usp. za metonimijske početke scena, Turković, 2000b; Turković, 2006). I tako dalje.

Nije, dakako posvuda tako. Glasni glazbeni početak na krupnom planu Ilse nakon prvog Samova sviranja *As Time Goes By*, ili glasni glazbeni početak što pada na ulazak Ilse u zamračen bar s Rickom (nakon njegova pariškog prisjećanja) ne prate drugi neprizorni signali, ali se javlja sa stilizacijskom, stilsko figurativnom, odudarnošću ('otklanjaštvom'). Naime, popratna glazba u oba se slučaja javlja *kontrastno*; ona se prvo kontrastira s neposrednom prethodnom 'odsutnošću glazbe', a potom i glasnoćom se kontrastira prema neposredno prethodećoj osjetljivoj tišini (u odnosu na tihu razmjenu pogleda u prvom slučaju, te u odnosu na naglašenu ambijentalnu tišinu praznog bara u drugom).

Dakle, da ponovim, *primjetne* popratno glazbene intervencije dijelom su šireg *sklopa neprizornih signala*, koji svojom višestrukošću osiguravaju 'putokazno' obilježavanje funkcionalne važnosti danog strukturnog mjesta u ukupnom sklopu izlaganju (odnosno u širem potezu – u 'makrostrukтури' – izlaganja) i zajedno obilježavaju za pažnju takvo mjesto.

Opet, popratna glazba teži priličnoj *neprimjetnosti* na mjestima tzv. *podcrtavanja* – tj. na onim mjestima gdje se javlja kao *dodatni vrednovatelj, poopćavatelj* već ionako interesno važnih prizornih zbivanja. Svi se analitičari slažu koja su to tipična mjesta: to su mjesta na kojima čujemo važan, prvoplani, *govor*, tj. na kojima nam valja pratiti *važan prizorni dijalog*, odnosno *neprizorni komentar* (off naraciju); odnosno ona mjesta u kojima glazba pojačava selektivnu (dramaturški, makronarativno važnu) percepciju osobito interesantnog zbivanja (npr. racijskih poteza policije po ulicama Casablance; glazbeni naglasci na Strassera u autu kojim žuri na aerodrom pred kraj filma i drugo).

Ako učestalost pojavljivanja popratne glazbe ('*defaultnost*') na specifičnim mjestima uzmemo kao kriterij 'normativnosti' – možemo reći da je primjetnost jednako normirana kao i neprimjetnost u sklopu klasične naracije. Uostalom, prema mnogim tvrdnjama, glasno glazbeno obilježavanje početka i završetka filma te glazbeno obilježavanje montažnih sekvenci shvaća se izrazito 'obaveznim' – dakle normiranim. Odstupanje od toga (recimo početak filma posve bez glazbe) doživljava se *stilizacijom* (otklonom od tipskog očekivanja na danome mjestu).

Uzroci 'mita neprimjetnosti'

Zapravo, upravo se u sklopu 'klasične filmske glazbe' jasno ustalio dvojak modus uporabe popratne glazbe s obzirom na *primjetnost*: razlučivanje na popratnu glazbu koja je *sredstvo prizornog usredotočavanja* te koja teži prigodno većoj neprimjetnosti, te na popratnu glazbu *makroizlagački orijentiranu*, koja teži prigodno većoj primjetnosti, a ponekad i slušnoj autonomnosti (tj. da slušanje glazbe postaje središnjom zaokupljenošću pri praćenju filmskog izlaganja).

Očito, 'transparentistička' generalizacija o 'nečujnosti' kao temeljnom načelu 'komponiranja, miksiranja i montaže' klasične filmske glazbe (Gorbman, 1987: 73) eklatantno je netočna, riječ je o mistifikaciji.

Naravno, zanimljivo je zapitati se – kako je došlo do takve mistifikacije. Jer, polazno gledano, empirijska stvarnost bi prije trebala navesti teoretičare i glazbenike da smatraju kako je *primjetnost* osnovna značajka popratne glazbe, a ne neprimjetnost.

Naime, sve osobine popratne glazbe – one po kojima se prepoznaje i razlikuje od prizorne glazbe – o kojima smo polazno raspravljali navode na to. Prvo, glazba je naglašeno i specifično *artefaktualna* – nepropustiv ljudski *proizvod* sa svojom vlastitom logikom strukturiranja i nju se, kao artefakt, lako izlučuje u kontekstu šumova, ali i u kontekstu ljudskog govora. Glazba je takva neovisno o filmu, ali takvom ostaje i kad se priključi filmu, pa joj je često i porijeklo *izvanfilmsko* (za 'filmsku glazbu' često se uzimaju glazbena djela koja su nastala neovisno o filmu – tzv. *arhivska glazba*; ili se prerađuju takva djela za filmsku uporabu). Drugo, u prizorno orijentiranom sustavu filmske naracije, ona je tipično prepoznatljivo *izvanprizornim* dodatkom, *izvanprizornom intervencijom* u strukturu filmskog izlaganja.

To su osobine koje se – naprosto – ne mogu *previdjeti*, tj. ne mogu a da se ne percipiraju, ne mogu a da ne ulaze u temeljnu spoznajnu 'opremljenost' gledatelja filma. Kako se onda uopće moglo teorijski ('poetički') postulirati kako cijeli taj empirijski spoznajni kompleks vezan uz *polaznu* (primarnu, *defaultnu*) *primjetnost* popratne glazbe postaje 'nevažecim' u klasičnom stilu, te se postulirati 'normu neprimjetnosti' kao vrhunsku normu 'klasične filmske glazbe'?

E sad, tvrdim da je upravo neminovna empirijska *danost primjetnosti* popratne glazbe ona koja je potakla *mit neprimjetnosti* kad se popratna glazba doista počela tako 'ponašati' u filmovima.

Naime, nijemofilmska uporaba popratne kinoglazbe bila je itekako osviještena, primjetna. Ne samo svojom glasnoćom, nego i prisutnošću osobe pijanista, glazbenog instrumenta ili cijeloga orkestra u ambijentu kina i obično uza samo platno, što je u priličnoj mjeri dijelilo gledateljsku pažnju između vizualne ponude s ekrana i kinoprisutnosti glazbe. Možemo, doduše, nagađati da je vjerojatno bilo mjesta pri gledanju nekog filma kad bi se gledatelji toliko uživjeli u zbivanja da bi prestali primjećivati kinoglazbu, osobito ako je ona funkcionalno uspješno izvođena. Ali, većina izvještaja o stvarnom gledanju filma odaje svijest publike o glazbenoj izvedbi.

No, ima i druga stvar. Mnogi prigovori i diskusije oko popratne glazbe u nijemome filmu, ali onda i u zvučnome filmu, ukazuju da je ta glazba često bila toliko neprikladna, ili loše izvođena da je itekako kvarila doživljaj i odvlačila pažnju od slike (usp. Kalinak o takvim prigovorima, 1992). Glazba nije baš uvijek 'prolazila' bez problema.

Upravo zbog ove pretpostavne čujnosti popratne glazbe, kad su je u zvučnom filmu uspjeli tako koncipirati i 'podložiti' da je ona doista uspijevala 'postati neprimjetnom', tj. biti doživljajno asimilirana u sama napeta zbivanja u prizoru, to se percipiralo kao toliko zadivljujuće dostignuće da su svi – i producenti, i filmski skladatelji, i redatelji, pa i kritičari – postali opsjednuti tim postignućem.

Kako se u društveno umjetničkoj praksi svako posebno dojmovno (i društveno-recepcijski) djelotvorno stilsko iznašašće teži istaknuti i idealizirati (standardizirati, normirati; usp. Turković, 2000a: 74-84), to se učinilo i s *postignućem neprimjetnosti*. Primjetnost je postala 'neobilježenim', 'nultim' svojstvom popratne glazbe – onime što je zajamčeno ako se posebno ne potruđiš oko drugačije uporabe, dok se počelo smatrati da se 'umjetnost' uporabe popratne glazbe sastoji u tome da se ta unaprijed zadana 'primjetnost' prigodno svlada na korist bogatijega usredotočivanja na važne prizore, na važna fabularna zbivanja.

Ali, takve mistifikacije, pa ma koliko prisutne i u praksi i u njezinu tumačenju, očito

nisu ni iz daleka 'ukinule' *defaultnu, primarnu* karakteristiku popratne glazbe – *njezinu primjetnost*,²⁰ a nisu smanjila niti njezinu metadiskursnu uporabu. No, kako se takve 'nulte', defaultne, funkcionalnosti uglavnom ne drže stvaralački, niti tumačilački 'problematičnim', izazovnim, one ne privlače osobitu pažnju, pa se o njima rijetko govori. Jaka mistifikacija prigodne *neprimjetnosti* inače *primjetne popratne glazbe* mogla se, dakle, razviti upravo zahvaljujući načelnoj *primjetnosti* glazbe uopće, a posebno popratne glazbe u filmu.

To objašnjava zablude 'transparentista', ali ih ne opravdava – njihov je 'grijech' najgori među teorijskim grijehovima – *grijech teorijsko-dogmatskog sljepila*, tj. neuključivanja *uočenih* uzoraka primjetnosti popratne glazbe u filmu u središnju teoriju filmske glazbe.

Mogućnost neprimjetnosti popratne glazbe – razdioba pažnje

No, još je uvijek ostalo neriješenim teorijskim zadatkom objasniti ono što je temeljem fascinacije 'transparentista' – samu *mogućnost neprimjetnosti*. Potom treba objasniti i očiglednu činjenicu '*klizanja*' iz glazbene primjetnosti u neprimjetnost i povratno.

Podimo prvo od ovog posljednjeg. Naime, razlika između primjetne i neprimjetne uporabe popratne glazbe u filmu, pa i one prizorne, iako nepobitna, očito nije 'stabilna'. U istome glazbenome tijeku – primjerice u prizoru racije u Casablanci – popratna glazba može biti nametljivo čujna da bi brzo potom, pod dijalogom, postala gotovo neprimjetnom, pri čemu će se to odvijati u kontinuirano-muzičkim prijelazima.

Odakle ta 'nestabilnost' koja tako demonstrativno pobija valjanost odluke 'transparentista' da samo jedan vid popratne glazbe – onaj neprimjetan – uzmu kao 'vladajuću normu' klasičnog narativnog filma?

Ako napustimo zabludjeli metaforički govor o 'nečujnosti' i prihvatimo se prikladnijeg pojma 'neprimjetnosti', cijelu pojavu primjetnosti i neprimjetnosti uključujemo u područje *rasporeda pažnje*, pa ćemo tako i fenomen 'kliznosti' između primjetnosti i neprimjetnosti objasniti 'kliznom' prirodom pažnje.

Ukratko, dvije su nam osobine pažnje ovdje važne.

Prvo, pažnja je selektivni (štedljivi, ekonomičan) vid našeg perceptivnog, odnosno opće-spoznajnog odnosa prema svijetu. U okružju bogatom najraznovrsnijim poticajima na koje reagiraju naša osjetila, pažnja je ta kojom se neki poticaji biraju da ih se središnje obradi, a druge ili tek pomoćno, podređeno, ili potisnuto. Onih poticaja koje središnje obrađujemo tipično budemo svjesni tog trenutka, ali oni ujedno imaju šanse da budu zapamćeni i na dulji rok, da budu uključeni u dugoročnije spoznajne obrade. Ostale, one koji su obrađivani 'pozadinski', na periferiji pažnje pamtimo kratkoročno, prolazno, oni tipično ostaju 'neosviješteni' – pretežito smo ih nesvjesni.

Drugo, tipično je svojstvo pažnje njezina izrazita pokretljivost i prilagodljivost prilikama. S jedne strane, naša je pažnja *pretraživačka*, dovodeći skokovito čas ovo čas ono u središte spoznajne osjetljivosti i razrade – u središte pozornosti, ali istodobno 'otpuštajući' iz središta pozornosti ono što je prethodno fokusirala. Ovo potonje nestaje zajedno s prolaznim trenutkom u kojem je zabilježeno, ili ostaje, ali u 'nesvjesnoj' pozadini, procesno potisnuto. S druge strane, iako je pažnja 'pretraživačka', ona se znade itekako 'vezati' na dulje uz neke pojave. A vezujemo pozornost uz ono što nam je dugoročno važno, što se uklapa u neke svjesne ili nesvjesne potrebe ili/i planove snalaženja. Takvu vezanu pažnju tipično zovemo

'interesom', a pojave uz koje vežemo interes držimo 'od interesa', smatramo 'interesantnim'. Sve ostalo što nam pri takvome dugoročnijem vezivanju pažnje, odnosno pobuđivanju interesa, dolazi privremeno u središte pozornosti, ali ne pripada samome središnjem predmetu interesa, bit će asimilirano, pridruženo tek kao 'stopljeno' svojstvo onoga što središnje pratimo, i uglavnom će biti - kao pojedinačna činjenica – previđeno, neće ostati primijećeno. Dakle, čak ni stvari kojima u pretragama posvetimo neku pozornost (središnju pažnju), ne moraju 'ostati u svijesti' pri daljem praćenju jer ulaze u interesnu 'srž', interesni 'sukus' pojave koju pratimo.

Stoga, hoćemo li primijetiti ili nećemo popratnu glazbu na danome mjestu filma ovisit će o tome kako raspoređujemo pažnju, odnosno kako nam se vezuje interes. Tamo gdje nam je središnji interes vezan uz samo prizorno zbivanje, a ono je iznimno 'interesantno' – sposobno jako vezati našu pozornost, tamo će sve što nije izravnim konstitutivnim dijelom tog središnje važnog prizornog zbivanja ostati potisnuto u pozadinskoj pažnji, ostatak će neprimjetno, ili će se dana svojstva 'pripojiti' samome središnjem zbivanju i doživljavati kao njegova (a ne popratne glazbe). U igranom filmu to se tipično zbiva kad su posrijedi napeta fabulistička zbivanja kakva znadu biti u akcijskim filmovima ili akcijskim dijelovima filmova, kad je po srijedi psihološki napregnut razgovor (svađa, nadmudrivanje, duševno razotkrivanje...), kad su u pitanju snažna prizorna očekivanja (očekivanja da se nešto kobno ili sudbonosno dogodi)... U takvim trenucima uvođenje popratne – neprizorne – glazbe, čak i kad je glasna, uglavnom se teži slabije primijetiti jer se (ako nije disparatna) nju teži asimilirati u zbivanje, shvatiti osobine glazbe samim osobinama danog zbivanja.²¹ Drugačije rečeno, onda kad se intenzivnije *tematiziraju* prizori, popratna glazba postaje pomoćnim čimbenikom tematizacije, sastavnim dijelom samih tematiziranih prizora, asimilirana u njih (npr. dramatičnost glazbe doživljavamo kao dramatičnost samih prizornih zbivanja na koja smo usredotočeni), popratna glazba pripada razini pomoćne svijesti, ne primjećujemo je i ne pamtimo odvojeno od prizora.

No, čim prizorna zbivanja prestaju vezivati pratilački interes – recimo kad smo suočeni s opisnim panoramama po krajoliku na početku filma ili nove sekvence, ili s opisnim montažnim sklopom (a u njima nam je tipično pažnja 'rasuta', 'šara' po prizoru bez nekog osobito jakog vezivanja ni uza što u prizoru), potom kad gledamo razmjerno pasivnu situaciju, likove koji počivaju, ništa osobito ne rade, ili obavljaju neke krajnje rutinske radnje kojima niti oni ne posvećuju osobitu pažnju i sl. tada javljanje autonomnije melodijske linije može postati važnom 'tematskom' protutežom samom prizoru, postati slušana i važno primjećivana kao nosilac specifičnijeg tumačenja prizora nego što nam to pruža sama vidljiva situacija.

A, popratna glazba postaje čujna i onda kad se njezina pojava sidri – upućuje na (referira na) – uz strukturalne izlagačke promjene, jer se u njima tipično vezivanje uz prizor privremeno dokida (prebacuje, preusmjerava...), pa nam 'neprizorne' intervencije postaju tumačilački itekako važne.

Naravno, ovo što sam prethodno općenito govorio o tipičnim uvjetima pod kojima je glazba neprimjetna, odnosno primjetna treba uzeti sa suzdržanošću. Pažnja je kontekstualno izrazito osjetljiv, ali istodobno i ciljano neosjetljiv dio našeg odnosa prema svijetu, i stvar je pojedinačnih prilika i vrlo posebnih 'priprema' pri vođenju filmskog izlaganja što će nam se (gledateljima) i koliko nametati svijesti, a što i koliko ostajati na pomoćnoj svijesti, odnosno ostajati neprimijećeno. Stvar je osjetljivih, kritičnih i često vrlo nesigurnih procjena filmaša hoće li što u prizorima, ali i u neprizornim intervencijama, gledatelj opaziti ili neće, hoće li to primijetiti ili

neće.²² To nije unaprijed osigurano već time što se opredjeljuje za fabulistički – klasično narativni - stil, kako to žele prikazati 'transparentisti'.

Bibliografija

- Allen, Richard, Murray Smith, ur., 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press
- Altman, Rick, 1992, 'Sound Space', u R. Altman, ur., 1992, *Sound Theory, Sound Practice*, New York, London: Routledge
- Anderson, Joseph D., 1996, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Bordwell, David, Noël Carroll, ur., 1996, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison Wis: The Wisconsin U. P.
- Branigan, Edward, 1997, 'Sound, Epistemology, Film', u. Allen, Smith, 1997.
- Cohen, Annabel J., 1999, 'The functions of music in multimedija: A cognitive approach', u S. W. Yi, ur., *Music, Mind and Science* (str. 52-68); Seoul: Seoul National University Press (<http://www.upei.ca/~musicog/research/docs/funmusicmultimedia.pdf>, 16.XI.2006)
- Copland, Aaron, 1949, 'Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs', objavljeno u *New York Times*, Nov. 6. (raspoloživo u rukopisnom obliku u Library of Congress, Washington; [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+writ0016\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+writ0016)))) (1. svibnja, 2006)
- Doan, Mary Ann, 1985, 'Sound Editing and Mixing', u Weis, Belton, ur., 1985.
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London, Bloomington: BFI Publ., Indiana University Press
- Greenfield, Susan, 2000, *Priča o mozgu. Otkrivanje našeg unutarnjeg svijeta osjećaja, sjećanja, zamisli i želja*, Zagreb: Izvori
- Kalinak, Kathryn, 1992, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Kragić, Bruno i Nikica Gilić, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Kulješov, Ljev, 1978. (1929), 'Montaža kao osnova filma', prev. M. Đuričić, u D. Stojanović, ur., 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Levinson, Jerrold, 1996, 'Film Music and Narrative Agency', u Bordwell, Carroll, ur., 1996.
- Madsen, Roy Paul, 1990, 'The Sound Designer – with Walter Murch', u: R. P. Madsen, 1990, *Working Cinema. Learning from the Masters*, Belmont: Wadsworth Publ. Comp.
- Rensink, R. A., J.K. O'Regan, J.J. Clark, 2000, 'On the failure to detect changes in scenes across brief interruptions', *Visual Cognition*, 7/2000.
- Paulus, Irena, 1995, 'Glazba u klasičnom holivudskom filmu. Vrste i temeljne funkcije – na primjeru *Casablanca*', *Hrvatski filmski ljetopis*, 3-4/1995, Zagreb: Filmoteka 16
- Pendergast, Roy M., 1992, *Film Music: A Neglected Art*, 2nd edn., New York: Norton
- Peterlić, Ante, gl. ur., 1990, *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Polanyi, Michael, 1962, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London: Routledge & Kegan Paul
- Reisz, Karel, Gavin Millar, 1968, *The Technique of Film Editing*, London, New York: Focal Press
- Schaeffer, Pierre (Pjer Šefer), 1981. (1946), 'Nevizuelni element u filmu', prev. G. Velmar Janković, u Stojanović, ur., 1981.
- Simons, D.J., D.T. Levin, 1997, 'Change blindness', *Trends in Cognitive Sciences*, 1/1997.
- Smith, Jeff, 1996, 'Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music', u Bordwell, Carroll, ur., 1996.
- Souriau, Etienne (Etjen Surio), 1970. (1951), 'Osnovne osobine filmskog sveta', *Filmske sveske*, prev. M. Vidačković, 1/1970, Beograd: Institut za film
- Spottiswoode, Raymond, 1967. (1950), *A Grammar of the Film*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Stojanović, Dušan, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: Vlastito izdanje
- Stojanović, Dušan, ur., 1981, *Filmska glazba*, Beograd: Institut za film
- Thomas, Tony, 1981. (1973), 'Muzika za filmove' (prev. Stanko Crnobrnja), u Stojanović, ur., 1998
- Tiomkin, Dimitri, 1970. (1961), 'Composing for Films', u T.J. Ross, 1970, *Film and the Liberal Arts*, New York: Holt, Rinehart and Winston (usp. internet stranicu: <http://www.geocities.com/karamaev/compose.html>, posjećeno 21. XII. 2006)
- Turković, Hrvoje, 1978/79, 'Klasični crtani film', *Film*, 16-17/1978-1979, usp. pretisak u Turković, 1985.
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKDE

- Turković, Hrvoje, 1998, 'Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome – njihova metakomunikacijska funkcija', *Kolo*, god. VIII, br. 1, proljeće 1998.
- Turković, Hrvoje, 2000a, *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2000b, 'Funkcija stilističkih otklona', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24/2000, Zagreb, Hrvatski filmski savez, str.129-142.
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje, 2006, '«Pazi sad!» - uporaba stilskih figura kod Hitchcocka', u Nikica Gilić, ur., 2006, *3-2-1, kreni. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press
- Turković, Hrvoje, 2007, 'Popratna glazba kao 'vodič' kroz filmsko izlaganje', rukopis
- Weis, Elisabeth, John Belton, ur., 1985, *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press

Filmografija

Casablanca (1942), režija: Michael Curtiz; scenarij: Murray Burnett i Joan Alison (prema drami Joan Alison *Everybody Comes to Rick's*), koscenaristi: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch i Casey Robinson (nenaveden); producent: Hal B. Wallis, Jack L. Warner; glazba: Max Steiner; snimatelj: Arthur Edeson; montaža: Owen Marks; scenografija: Carl Jules Weyl, George James Hopkins; kostimografija: Orry-Kelly; maska: Perc Westmore; 35 mm film, c/b, trajanje 102 min.

Uloge: Humphrey Bogart (*Rick Blaine*); Ingrid Bergman (*Ilsa Lund*); Paul Henreid (*Victor Laszlo*); Claude Rains (*kapetan Renault*); Conrad Veidt (*major Strasser*); Sydney Greenstreet (*Signor Ferrari*); Peter Lorre (*Ugarte*); S.Z. Sakall (*Carl*); Madeleine LeBeau (*Yvonne*); Dooley Wilson (*Sam*); Joy Page (*Annina Brandel*); John Qualen (*Berger*); Leonid Kinskey (*Sascha*); Curt Bois (*džepar*) i dr

Bilješke

¹ Primjerice, prepričava je Pendergast, 1992: 222-223; Thomas, 1981: 63, a s tom anegdotom počinje svoju knjigu i Kalinak, 1992: XIII.

² UVJETNOST 'PRIZORNOSTI' PRIZORNIH ZVUKOVA. Iako zvuk neke prizorne pojave kako se čuje pri gledanju gotova filma može biti izvorno snimljen zvuk te pojave, tj. kauzalno proizveden djelovanjem izvorna zvuka na registracijski mehanizam, ne mora biti takvim. Često šumovi koje pri gledanju filma tumačimo kao 'autentične', tj. izvorne šumove dane prizorne pojave u pokretu, nisu drugo nego 'arhivski šumovi', naime šumovi prije snimljeni i pohranjeni u 'arhivi šumova', uzeti odatle te dodatno zvučno obrađeni kako bi pristajali zvučnoj slici danog ambijenta u kojem se pojavljuje šum. Dakle u velikom broju slučajeva *prizornog zvuka* u filmu (pa i *prizorne glazbe*) može biti riječ tek o zvukovima koji nisu izvorno – snimalački – pripadali pojavi uz koju se montiraju. Također, ako glumac ne zna svirati, a uloga to traži, tada glumac na snimanju samo simulira sviranje, a naknadno se (ili istodobno, ali paralelnim izvođenjem profesionalca) daje glazba koju on tobože svira. No, i takve šumove i glazbu – ako se doživljavaju kao izvorni šumovi promatrane pojave, kao glazba koju proizvode glazbenici ili reproduktivne naprave, a to je potkrijepljeno i sinkronošću – držimo *uzročno indiciranim*, *uzročno dijagnostičiranim*. Dakle, mogli bismo reći, u duhu Carrola, da su takvi motivirani i sinkroni šumovi *postulirane uzročnosti*, a kad je riječ o *postuliranoj uzročnosti* nekog šuma, tada taj šum doista može biti *izvorno uzročan* (snimljen u ambijentu koji se predočava), ali i *ne mora*. U ovom posljednjem slučaju šum ili bilo koji zvuk (i onaj glazbe) tek mora dijeliti identifikacijske osobine uzročnog, izvornog, šuma. (Spottiswood primjerice naglašava kako se neki zvuk može držati 'realističkim' – a tako on naziva prizorne zvukove – ako se pri gledanju filma *vjeruje* da potječe iz prizora, da je njime uzrokovan, iako ne mora da je baš dobiven izvornom registracijom; Spottiswoode, 1967: 175). Koje su to 'identifikacijske osobine' ubrzo će biti raspravljeno.

³ POPRATNA GLAZBA KAO ONA KOJU LIKOVI NE ČUJU. Ponekad se popratna glazba (kao i svi popratni zvukovi, uključujući i naratorov glas) definira samo time da nju *likovi ne mogu čuti*, niti da likovi daju ikakvu indicaciju da je čuju. (usp. Kalinak, 1992: xiv). Popratnu glazbu čuju samo gledatelji filma. No, reakcija likova na prizornu glazbu može izostajati. Primjerice, ako je dana prizorna glazba tek pozadinska u danome ambijentu, likovi se na nju ne moraju osvrnuti, niti pokazivati da je čuju. Već smo upozorili na takav slučaj u Rickovu lokalnu, u kojem likovi međusobno razgovaraju nimalo se ne obazirući na prisutnost barske glazbe, niti indicirajući da je čuju. U takvim se slučajevima može poigrati s podrazumijevanjima, odnosno s indikatorima pomoću kojih razumijevamo prizornu situaciju. Recimo, čuje se glazba koja nema vjerojatnog izvora u prizoru, niti išta u reakcijama likova upućuje da je čuju, i koja ima sva zvukovna obilježja neprizorne glazbe, ali se, iznenađujuće, tijekom praćenja prizora pokaže da ju netko, ili neka naprava, u prizoru ipak proizvodi. Takve situacije se tipično doživljavaju kao *prizorne stilizacije*, kao obilježene 'varke', odudarne tipičnih postupaka.

⁴ SINKRONITET KAO INDIKACIJA KAUZALNOG IZVORA PRIZORNOG ZVUKA. To, dakako, važi za svaki prizorni zvuk. Sinkronitet micanja usnica i govora snažan je indikator da je dani lik koji miče usnicama ujedno i govornik, proizvođač govora; sinkronitet doticanja nogu s tlom pri hodu i zvuka hoda indicacija je da to slušamo korake promatranoga čovjeka u hodu, itd.

⁵ VAŽNOST SINKRONITETA. Anderson upozorava na ranu dječju 'nabaždarenost' na sinkronost između slike i zvuka (upravo pri gledanju filmova) – djeca mnogo vezanije gledaju film sa zvukom, i osobu čije su riječi sinkronizirane s govornim pomacima usnica, nego film bez zvuka i osobu kod koje je zvuk kasni za slikom (Anderson, 1996: 82-83).

⁶ SLUČAJ 'SINKRONOSTI' POPRATNE GLAZBE. Velim 'tipično', jer kao i inače u filmu, i to se može poremetiti. Primjerice, Truffaut na naslovnici (špicu) svojega filma *Američka noć* (*La Nuit américaine*, Francuska, 1973) s lijeve strane izreza pušta sliku 'svjetlotona' – tj. vizualnog zapisa zvuka koji se tipično nalazi na vrpci, ali ne i na vizualnome dijelu ekrana. Dok gledamo dinamične promjene tog vizualnog zapisa zvuka mi sinkrono čujemo i zvukove orkestra i komentare dirigenta na glazbenoj probi i sve te promjene pratimo u ponašanju zvučne piste. Riječ je o neprizornoj glazbi i neprizornom govoru, ali sa pokazanim izvorom – onim na filmskoj vrpci.

⁷ SINKRONITET, ASINKRONITET I POPRATNA GLAZBA. Popratnoj glazbi ne samo da ne možemo utvrditi 'sinkronitet', nego niti 'asinkronitet'. Naime, sinkronitet prizorne glazbe može se

poremeliti. Ako je, primjerice, izvor udaljen, a svjetlost putuje brže od zvuka, može se, u životu, dogoditi da prije vidimo zvukotvorne pokrete nego zvuk koji oni proizvode, da sa zakašnjenjem čujemo i njihov zvuk. Često se i pri izvedbi i projekciji filma dogodi da se zvučni dio vrpce pomakne u odnosu na vizualni, pa dođe do *nesinkronosti* zvuka, tj. tipično zvuk nešto kasni za zvukotvornim pokretima. Ili pri nasinkronizaciji filma (tj. naknadnom ozvučavanju u studiju), lako dođe do nepodudaranja u, recimo, kretanju usnica lika na filmu i izgovora riječi koje bi lik trebao upravo izgovarati. Prvi slučaj se, međutim, doživljava kao izrazito nelagodna pojava, koja stalno smeta jer, vjerojatno, narušava temeljne mozgovne perceptivno-modalne koordinacije. Neujednačeno nasinkronizirani filmovi se isto tako doživljavaju nelagodno u zemljama u kojima se oni tradicionalno ne sinkroniziraju, nego puštaju u izvornome sinkronitetu. Doduše, u zemljama u kojima je uobičajena nasinkronizacija, stanovit asinkronizam izgovora i micanja usnica kod likova gotovo se i ne zamjećuje. Možemo spekulirati da je razlog tome u ne samo u stanovitoj 'kulturnoj dresuri' kojoj podliježu i usađenoj navici da su filmovi takvi, nego i činjenici da – pod uvjetima koliko toliko dobro tempirane sinkronizacije – odgonetavanje smisla govora ima prednost pred 'čitanjem s usnica' (onako kako korektori znadu ne primjetiti greške u ispisu riječi jer, usredotočeni na smisao, hvataju 'geštalt' riječi a ne slovnu preciznost). Ali i u takvim 'nasinkronizacijskim' filmskim kulturama (u onim sredinama u kojima se strani filmovi sustavno nasinkroniziraju na domaći jezik) gledatelji i te kako percipiraju razliku između igranog-nasinkroniziranog filma i, recimo, televizijskih emisija u kojima je sve idealno i izvorno sinkrono. Također, ti gledatelji itekako povremeno postaju svijesni 'nespretne nasinkronizacijske izvedbe', tj. činjenice naknadne 'nasinkroniziranosti' kad razlika između fonetske izvedbe govora koji se čuje i micanja usnica likova u filmu bude odveć velika.

Međutim, popratna glazba i neprizorni zvuk nemaju ni tu mogućnost, ili je ona vrlo uvjetna. Kako se u takvu slučaju izvor zvuka ne vidi, nema se ni mogućnost 'pogriješiti u sinkronitetu'.

⁸ 'GLAZBENOST' ŠUMOVA U KONKRETNOJ GLAZBI. Tzv. 'konkretna glazba' – ona koja se sklada uz pomoć zatečenih (registriranih) šumova neglazbenih predmeta, ili korištenjem glazbenih instrumenata na 'nepropisan' način, ili od umjetno stvorenih ('sintetskih') zvukova – prepoznaje se kao glazba upravo po *osobito uređenoj* strukturi, kakvu nema slučajna 'zatečena zvučna slika' neke prirodne situacije.

⁹ PERSPEKTIVNOST PRIZORNE GLAZBE I NAČELO NAJBOLJE ČUJNOSTI. Ono što ograničava svevažnost perspektivnog načela kod prizorne glazbe, odnosno prizornog zvuka uopće jest prisutnost drugog važnog načela: *načela najbolje razabirljivosti*, tj. prisutnost tzv. 'ideoplastičnog načela' (usp. Turković, 2002), na što upozorava više autora (usp. Doan, 1985; Altman, 1992; Branigan, 1997: 122, bilješka br. 34) i što je bilo predmetom priličnih rasprava među tehničarima zvuka tijekom tridesetih godina 20. vijeka (usp. Altman, 1992). Po ideoplastičnom načelu najvažniji zvuk (npr. važan razgovor likova, važna glazba u prizoru) mora biti maksimalno čujan, razabirljiv, pa se snima s optimalne blizine i uz maksimalnu 'čistoću' (bez interferencija reflektiranih okolnih šumova) i često zvukovno neosjetljivo na promjene promatračke udaljenosti od izvora zvuka. Utoliko on poprima ključne karakteristike popratnog zvuka i jedino što u takvoj prilici gledatelju daje na znanje da nije po srijedi popratni zvuk jest činjenica da je zvuk identifikacijski prikladan prizornom izvoru zvuka, da je sinkron s usnicama govornika, ili s pokretima svirača, odnosno da je izravno i očigledno prizorno motiviran. Sinkronost tu postaje prevladavajući, a ponekad i jedini, indikator prizornosti zvuka. To važi i za prizorne izvedbe glazbe koju slušaju likovi i koja u tim trenucima može doći u njihovo i naše, gledateljsko, središte pozornosti: ona teži dobiti idealna zvukovna svojstva i optimalnu glasnoću. Za razliku od toga, perspektivni pristup je upravo onaj po kojemu se zvuk snima (ili obradi) tako da se u jačini i 'nečistoći' osjeti udaljenost izvora zvuka od točke promatranja u danome trenutku gledanja. U klasičnom se filmu razvila praksa da se diferencira gdje će se paziti na što bolju perspektivnost zvuka a gdje će ju se minimalizirati ili posve izbjeći u prilog najbolje razabirljivosti. Tako se tipično važne dijaloge, tj. dijaloge u središtu interesa, nastojalo rješavati po načelu najbolje i ujednačene čujnosti uz zanemarivanje mogućih zvukovno-perspektivnih varijacija, a snimke razgovora važno prostorno razmaknutih u ambijentu (npr. razgovor preko ulice ili prostrane dvorane), zvukove u temeljnim kadrovima u kojima se stvara predodžba o prostornom rasporedu ambijenta i ljudi u njima i sl. rješavalo se s poštivanjem perspektivnosti zvuka. Ta dva načela koja se tipično nastoji kombinirati, ali koja se mogu ponekad u danome slučaju i isključivati (usp. Reisz, 1968: 266) možemo nazvati *načelo zvukovne perspektivnosti* te *načelo zvukovne razabirljivosti*.

¹⁰ KOMBINACIJA POPRATNE I PRIZORNE GLAZBE. Rijetko se istodobno javlja i prizorna glazba i popratna glazba u nekoj sceni. Nije to, vjerujem, samo zato da ne bi došlo do zbunjenosti o statusu svake od njih, jer dostatno indikacija o prizornosti prizorne glazbe, a neprizornosti popratne može,

vjerujem, biti posve dovoljno da gledatelju dade jasno na znanje koja je glazba prizorna, a koja neprizorna. Izbjegavanje da se istodobno čuju i prizorna i popratna glazba oslanja se, dijelom, na naše standardne životne poteze: izbjegavanje da se istodobno slušaju dvije glazbe, jer to ponajčešće ima za posljedicu kakofoniju, otežava se slušanje bilo koje. Ako se u nekom filmskom slučaju i pribjegne istodobnoj čujnosti popratne i prizorne glazbe, tada je ili retorički cilj stvoriti efekt kakofonije, ili, ako nije, tada je glavni muzički zadatak za kompozitora filmske glazbe, odnosno za muzičkog voditelja i montažera glazbe da se izabere takav tip popratne glazbe i takav tip njezine zvučnosti da se veza obje glazbe primi kao koherentan glazbeni, odnosno zvukovni doživljaj. Iako se načelno izbjegava miješanje prizorne i popratne glazbe, ipak postoje tipična mjesta gdje se to znade činiti. Čini se to na obilježenim izlagačkim mjestima, često na međuscenskim ili međusekvencijalnim prijelazima, kad se dotadnja prizorna glazba 'pretapa' (miksa) sa popratnom koja najavljuje novi prizor, ili obratno – popratna se pretapa u prizornu, o čemu će još biti riječi.

¹¹ ZVUKOVNO MASKIRANJE. Usp. Pierre Schaeffer: «*Ukoliko je jedan od dva zvuka suviše slab u odnosu na drugi, onda je on naprosto maskiran, što znači da uho čuje samo jedan zvuk, onaj jači.*» (Schaeffer, 1981: 18; prijevod je prilagođen hrvatskom standardnom jeziku). Ova odredba, doduše, u Schaeffera služi za opis jednog od mogućih općenitijih odnosa između slike i zvuka. Naime jedan odnos je *odnos maskiranja* («*slika maskira muziku.*», «*muzika maskira sliku*»), drugi je *odnos suprotstavljanja* (*jukstapozicije* – i glazba i slika u središtu su pažnje, ali po tome što se kontrastiraju), treći je *odnos istovremenosti* (*sinkronosti*: ritmovi slike i glazbe su usuglašeni), a četvrti *odnos sintonije* (različiti su ritmovi slike i glazbe, ali time daju neki poseban efekt nesadržan u sastavnim ritmovima). Razrađenije o vidovima zvukovnog maskiranja može se naći kod Cohen, 1999.

¹² POZADINSKA GLAZBA UZ DIJALOG. Ta, tzv. *pozadinska glazba* (eng. *background music* - ona glazba koja je u pozadini dijaloga ili važnijih šumova), ne samo da je tiša, nego ju se nastoji tako skladati i tako izvoditi da svojim zvukovnim osobinama (frekvencijama) ne ometa zvukovne osobine središnjeg zvuka – recimo danog govora, da ne interferira s njime. (usp. Copland, 1939)

¹³ ZVUKOVNE VARKE. Doduše, u filmu se uvijek može, a i to se ponekad iskušava, poremetiti ovo naše prepoznavanje i proizvesti stanovite 'zvukovne varke', odnosno 'statusne pretvorbe': primjerice, prizorna glazba iz jedne scene 'prevuče' se na drugu scenu u kojoj više nema tog izvora glazbe, i ona tada postane neprizorna, popratna (sa svim neperspektivnim značajkama popratne glazbe). Ili se, recimo, onome što je polazno obilježeno kao izrazito neprizorna glazba pokaže da ima posve prizorni izvor (recimo, junak 'zagasi' izvor glazbe koju smo dotad percipirali kao neprizornu...). No, takve varke ili 'prevlačenja' zvuka (koja mu mijenjaju prizorno-neprizorni status) *obilježeni* su, *stilizacijski*, postupci – a mogu se doživljavati kao *obilježeni*, *devijantni* postupci upravo zbog toga što inače vrlo dobro lučimo prizornu od neprizorne glazbe. Dakako, igre oko prizorno-neprizornog statusa glazbe mogu postati predmetom posebne retoričke inventivnosti – ali važno je znati da je posrijedi igra s temeljima našeg inače pouzdanog prepoznavanja statusa glazbe, uz jaki oslonac na njega pri tvorbi i razabiranjima izuzetaka, prisutnosti varki (naime, varke nisu 'varkama' ako se ne 'otkriju' – zato i jesu *stilskim figurama*, jer omogućavaju svoju – tipično post-festum - percepciju 'kao varki'; usp. natuknicu 'montažne varke' u Peterlić, gl. ur., 1990).

¹⁴ Usporedi odjeljak 2.6. u poglavlju – 'Metadiskurzna funkcija stilističkih otklona' (također Turković, 2000).

¹⁵ Usporedi poglavlje 'Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnom', odnosno Turković, 1998.

¹⁶ Usporedi: «*Filmska glazba još je uvijek nenametljiva, jer to je primarna karakteristika svake filmske skladbe koja je dobra.*», Tiomkin, 1973.

¹⁷ ANALITIČKI OPREZ U TUMAČITELJSKOM UTVRĐIVANJU PRIMJETLJIVOSTI I NEPRIMJETLJIVOSTI. Prema narednom mojem tumačenju *primjetnosti* popratne glazbe u *Casablanci* treba biti oprezan. Naime, odlučivanje o primjetnosti popratne glazbe ovdje pripada tumačitelju kojemu je zadatak biti osjetljiv za popratnu glazbu, pa procjene primjetnosti mogu biti uvjetovane takvom pojačanom osjetljivošću. Zapravo, utvrđivanje primjetnosti i neprimjetnosti u tom filmu (i bilo kojem filmu) trebalo bi podvrgnuti opreznom empirijskom istraživanju s ispitanicima koji gledaju film spontano, bez posebnog zadatka da obraćaju pažnju glazbi. No, ako moja analiza baš i neće biti u svakom utvrđenom slučaju primjetnosti pouzdana, ona će ipak identificirati mjesta na kojima se *ima više razloga primijetiti* pozadinsku glazbu, nego na drugim mjestima. Pa je i to dovoljna potpora tvrdnji o postojanju *mjesta primjetljivosti* popratne glazbe.

¹⁸ PARIŠKA SEKVENCA. Valja reći da pariška sekvenca nije cijela ujedno i *montažna sekvenca*. Prvi se njezin dio doista sastoji od *montažne sekvence* – niz raznolikih (raznoprostornih i raznodobnih) fragmenata povezanih pretapanjima i glazbenim prijelazima – ali drugi je dio (ljubavni razgovori) scenski razrađivan kao i ostali dijelovi filma i ima takvu prigodnu popratnu glazbu – koja se u tim dijelovima znade povlačiti u pozadinu, postajati neprimjetnija.

¹⁹ O metadiskurznoj uporabi glazbe usp. Turković, 2000b, odnosno Turković, 2007.

²⁰ TRANSGENERIČKA PRISUTNOST PRIMJETNE GLAZBE. Naime, *primjetnost* glazbe u filmu standardan je fenomen. Čak kad pažnju suzimo na stilsko područje *klasične naracije*, postoje vrste filmova i dijelovi filmova u kojima glazba postaje glavnim izlagačkim 'predmetom' (*referencom*) a vizualna, odnosno prizorna strana tek *ilustracijom*: tako je s glazbenim točkama u mjuziklima (u kojima glazbeno-plesne točke jesu filmske sekvence u kojima je slušanje glazbe jedan od glavnih zadataka, a promatranje prizora često u 'ilustrativnoj funkciji' uz glazbu). Kad je nastupila faza uključivanja napjeva – sekvenci s popularnom, pjevanom, popratnom glazbom (~~npr. *~~) – ovi su privremeno preuzimali interesnu usmjerenost s fabulativnog tijeka. S druge strane, tradicionalni dokumentarci o glazbi i glazbenim izvedbama, osobito prezentacije glazbenih izvedbi na televiziji vrstama su u kojima je središnjim zadatkom *slušanje glazbe uz tek potpurnu (popratnu) vizualizaciju*. Danas postoji i posebna vrsta filmova – glazbeni spotovi – u kojima je cijela vizualna strana u izravnoj funkcionalnoj podređenosti slušanju glazbe. No i mimo toga, često su obrazovni filmovi, znanstveno-popularni filmovi praćeni naglašenom glazbom, koja se povlači tek pri naraciji. *Primjetnost glazbe* doista nije nikakav izuzetak u širem polju filmske – pa i one klasično stilske – kulture.

²¹ Polany je povukao korisnu razliku između *žarišne svijesti* i *pomoćne svijesti* (eng. *focal awareness / subsidiary awareness*) u sklopu *vještog ponašanja*, tj. izvedaba temeljenih na uigranoj vještini. Recimo, pijanist pri izvedbi skladbe *žarišno* je *svjestan* iznijansiranih osobina melodije koju svira jer je to ona razina koju ciljano kontrolira, a tek je *pomoćno svjestan* rada svojih prstiju pri sviranju i promjena položaja tijela pri svirci. Biti *žarišno svjestan* znači držati osobine glazbenog djela u postojanom središtu pozornosti – na razini koordinacije plana i izvedbe plana, što podrazumijeva tzv. spoznajni proces *odozgo-nadolje* (eng. *top-down*), tj. koji ide od viših umnih operacija ka onim motoričko-perceptivnim, i njih potiče i vodi. Te je 'više' razine vješte izvedbe glazbenik itekako svjestan, a i nje se dobro potom sjeća, tj. sjeća se kako je izgledao tok izvedbe glazbe (gdje je što dobro riješio, a gdje je pogriješio), dok su radnje koje su obavljale njegove ruke pri svirci ostale na tzv. *periferiji pažnje*, registrirane tek na razini tzv. *radnog, kratkoročnog pamćenja* koje rukovodi rutinskim (automatiziranim, uvježbanim) potezima i naknadno se ne pamte (ne prebacuju se u *dugoročno, simboličko pamćenje*). Naravno, ono što pada u krug pomoćne pažnje može u svakom trenutku doći u središte pažnje, recimo, pijanistu se pobrka prstomet, pa odsvira krivu tipku, ili odsvira krivo tempirano, i u tom će on trenutku itekako postati svjestan rada prstiju (rad prstiju će mu se preseliti u područje žarišne svijesti). Ali, tipično, pri izvježbanoj izvedbi, prstomet je posve u sferi periferne pažnje, pomoćne svijesti, njega je glazbenik gotovo posve nesvjestan. Tako je i s gledanjem filma, jer je i gledanje filma *vješta radnja*, koja podrazumijeva automatizirane podradnje. Tipično je pri iskusnome gledanju filma i dobro vođenu filmskom izlaganju, osobito klasičnog narativnog filma (što podrazumijeva stanovitu prirodnu, ali i kulturno razrađenu vještinu razabiranja filma), *žarišnu svijest* okupira samo prizorno zbivanje – radnja filma – dok je način na koji je radnja filma konkretno predočavana (npr. u kojim planovima, kojim montažnim prijelazima...) ostaje uglavnom na razini *pomoćne svijesti* ('automatiziranih' obrada, radnog pamćenja), i tipično se ne pamti naknadno. Tako je s mnogim 'glavno-izlagačkim' potezima, ali tako biva i s popratnom glazbom – njoj je u danim dijelovima filma namijenjena ova *pomoćna* uloga i nju se u stanovitim uporabama registrira tek *pomoćnom sviješću*, na razini periferne pažnje, radnog pamćenja, pa je zato i nismo niti tijekom izvedbe osobito svjesni, niti smo je naknadno svjesni. Ali da je ipak jesmo donekle svjesni svjedoče oni trenuci u kojima nas zatekne neka neočekivana promjena u glazbi: ona neočekivano prestane, ili se javi na neočekivanu mjestu (što je isprobavao Godard u svojim filmovima, npr. *Žena je žena / Le Femme est une femme*, Francuska, 1961), ili se dogodi neka greška u zvučanju glazbe, ili se film poigrao sa statusom glazbe pa je, recimo, ona koju smo držali neprizornom odjednom pokazana kao prizorna. U takvu trenutku postajemo naglašeno svjesni postojanja i prirode glazbe, ona se s 'periferije', 'pozadine' pažnje prebacuje u samo središte pažnje, u žarište pozornosti. (usp. Polanyi, 1962: 55-57).

²² Postoji krilo psiholoških istraživanja u kojem se upravo eksperimentalno proučava tzv. *sljepilo za promjene* (eng. *change blindness*) – gdje se utvrdilo kako ispitanici pod određenim uvjetima ne primjećuju nagle promjene osoba, koje su im inače u središtu pažnje, kako ne primjećuju promjene ključnih detalja na likovima koje prate, i u krajoliku koji razgledavaju, čak ne primjećuju prisutnost

nametljivog lika u vidnome polju (usp. Greenfield, 2000: 65; Rensink, O'Regan, Clark, 2000; Simons, 1997) Zapravo, oni time pod kontroliranim uvjetima ponavljaju izvedbe samih filmaša: filmaši su ti koji tradicionalno koriste 'dublere' i 'kaskadere'– pomoćne glumce koji u nekim prizorima zamjenjuju glavne glumce a da to gledatelji ne primijete; koji u filmu ostavljaju tzv. 'skripterske greške' (tj. nepodudarne detalje u dva kadra koja prikazuju kontinuirano zbivanje) jer računaju da ih gledatelji neće primijetiti; odnosno koji pomoću implantiranih scenskih elemenata tjeraju gledatelja da identificira kao isti ambijent stvarno različite ambijente (tzv. 'kreativna geografija' Kulješova, 1978).