

Hrvoje Turković

Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad. Prihvaćen za tisak 15. 3. 2007.

Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe*

Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu

Danas nema ničeg samorazumljivijeg od toga da zbivanja u igranome filmu (ali i televizijskim serijama, dramama i filmovima...) prati glazba. Toliko je to samorazumljivo da toga i nismo posebno svjesni, a glazbu u filmu često i ne primjećujemo. No, niti je ta činjenica bila uvijek samorazumljiva, niti je ona takvom kad se malo zamisli. Jer, ima mnogo stvari koje spoj filma i glazbe čine začuđujućim.

Prva nametljiva stvar jest da su u pitanju dva autonomna područja umjetnosti, koja mogu jedno bez drugoga. Filmova ima bez glazbe, a kad film i ima ponešto glazbe, najčešće je nema stalno – postoje dijelovi filma bez nje. Film, dakle, može bez glazbe. S druge strane, više je nego očigledno da glazba postoji odavna, davno prije povijesno nedavnoga filma, te da i danas nadalje postoji itekako bez filma.

Važan vid ove obostrane autonomnosti sastoji se u činjenici da svaka od tih umjetnosti ima vlastito 'medijsko' područje i vlastita načela strukturiranja. Glazbu možemo prepoznati kao 'glazbu' – osobitu slušnu izrađevinu – ma koliko neprimjetno bila utkana u film. Naime, pišući filmsku glazbu¹ filmski skladatelji rade u strukturalnoj tradiciji glazbe, povinuju se njezinim stilskim običajima, mogućnostima i ograničenjima. Na drugoj strani, područje filma jest područje vizualnog, odnosno audiovizualnog strukturiranja *prizornih uzoraka*, a

· Objavljeno u *Književnoj smotri* (0455-0463) **39** (2007), 143 (1); 29-39

¹ POPRATNA GLAZBA I FILMSKA GLAZBA. Kad se spominje 'filmska glazba' uglavnom se misli na ono što se filmološki stručno naziva *popratnom glazbom*. Ovu se pak razlikuje od *prizorne glazbe*. Naime, *prizorna glazba* je ona kojoj je izvor u pokazanome filmskome prizoru: to je glazba koja dopire iz glazbala na kojima netko u prizoru svira, iz usana lika u prizoru koji pjeva, iz neke glazbeno reprodukcijske naprave koja je sastavnim dijelom prizora (vergla, gramofona, radija, televizora, razglasa...). *Popratna glazba*, međutim, nema izvora u prizoru, nju likovi u prizoru ne mogu čuti, ona je *izvanprizorna*. Iako je u oba slučaja riječ o *glazbi u filmu*, razlika je prilična i uglavnom prepoznatljiva (odnosno uglavnom se razlika održava perceptibilnom). Ukratko, glazbu koju čujemo u filmu *prepoznajemo* kao *popratnu* onda kad je ujednačene zvučnosti, tj. kad ona ujednačeno i kontinuirano traje bez obzira na promjenu vizure, bez obzira na montažne skokove i na promjene scene i sekvence. Glazbu prepoznajemo kao *prizornu* ne samo onda kad u prizoru vidimo njezin izvor, nego i onda kad je obilježava tzv. *zvučna perspektiva*, tj. kad joj se mijenjaju slušne osobine ovisno o udaljenosti i smještenosti točke promatranja u prizoru, te kad joj zvučnost ovisi o ambijentalnoj strukturi (preprekama, miješanju drugih zvukova i sl.). Više o tome usp. Turković, 2000; osobito Turković, 2007a. Ovdje ćemo se pozabaviti isključivo *popratnom glazbom*, jer ona svoje tumače stavlja pred najveće teorijske muke. Prizorna glazba prirodno pripada zvučnosti prizora kao i šumovi i dijalozi likova, i tu nema sličnog načelnog problema.

toj se strukturi, u procesu izrade filma, obično tek naknadno – u tzv. 'postprodukciji' – dodaje glazba. Ili ne dodaje.

Dakle, i kad se povezuju, film i glazba se povezuju kao dvije prepoznatljivo i razlučivo različite umjetnosti što stupaju u neki tek privremen savez, svojevrsnu simbiozu.

Slično je tako i između jezičnih priopćenja i filma. Vrlo brzo po javnom prikazivanju filma, film su stala dodatno pratiti jezična priopćenja: operateri koji bi prikazivali film ujedno bi ga i na glas tumačili publici, a ubrzo su se takvi komentari upisivali u posebne kadrove što su sadržavali isključivo dodatno razjašnjavajući tekst (ime filma na početku, potom u posebnu kadru – tzv. *međunapisu* ili *međutitlu* – ispisane dijaloge i dodatne informacije o zbivanju...).

No, ovo stupanje u 'privremen savez' ima osobinu uporne, pa ma koliko načelno neobvezatne, veze. Filmska glazba prisutna je od samog početka skupnog prikazivanja filma, pratila ga je kroz dosadašnju povijest, te je itekako samorazumljivim dijelom današnjega filma. Slično, do dan danas podrazumijeva se da će film imati svakakve verbalne – pisane i govorene – izvanprizorne 'dodatke'.

No, ostavimo po strani pitanje uloge verbalnih umetaka u filmu² i posvetimo se samo vezi filma s popratnom glazbom.

Kad su u pitanju takvi spojevi autonomnih pojava pitanje se svrhe (funkcije) odmah nameće: zašto se uopće uspostavlja ta veza, koja joj je svrha, koji dobitak? Pitanje nije nimalo trivijalno i teoretičari filmske glazbe uvijek se iznova s njime zaokupljaju. Odgovori su vrlo različiti, ali ovdje ćemo se usredotočiti na jedan pravac odgovaranja, koji je izrazito kriv kad je načelno dan, iako nije nemotiviran, tj. rubno i sporedno točan. Usredotočit ćemo se, na, nazovimo je tako - *kompensacijsku teoriju* uloge filmske glazbe u filmu.

Temeljni stav ove teorije jednostavan je iako su njegove razrade i primjene vrlo razgranate, a ponekad i vrlo suptilne: filmu u njegovu vizualnome, pa onda i audiovizualnome prizornome obličju nešto ključno nedostaje ili smeta pa glazba priskače da to nadomjesti ili 'pokrije' svojim vlastitim vrijednostima. Ovaj su stav varirali i razrađivali sami filmski skladatelji, ali i brojni teoretičari filmske glazbe, bilo da su to činili središnje teorijski, bilo pobočno uz drugačije odgovore.

Problem s tom teorijom nije toliko u njezinoj empiričnosti – ona je doista motivirana nekim činjeničnim povijesno prigodnim funkcijama glazbe. Problem je u tome što se kompenzaciju ne može poopćiti kao temeljnu funkciju filmske glazbe.

Pogledajmo argumente u prilog kompenzacijske teorije, kao i argumente i primjere koji upozoravaju na njezina ograničenja.

Pokrivna služba popratne glazbe: prikrivanje kinobuke i neželjenih svojstava ranog filmskog zvuka

Korisnim se čini poći od shvaćanja suvremenog filozofa glazbe – Petera Kivyja (1997) – koji kompenzacijsku teoriju čini središnjom u svojoj teoriji filmske glazbe. Po njemu, ako je popratna glazba standardno prisutna od najranijeg nijemog filma, a ostaje prisutna i do danas, u vrijeme zvučnog.

² Usporedi poseban tekst posvećen tome: 'Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome – njihova metakomunikacijska funkcija', Turković, 1998.

'govornog' filma, očito je da ona mora imati neku važnu funkciju u filmskom izlaganju, odnosno u doživljaju filma. E, sad, prema Kivyju, a i prema drugim starijim shvaćanjima (usp. njihov pregled u Gorbman, 1987; Kalinak, 1992), središnja funkcija koja objašnjava prisutnost popratne glazbe u filmu jest *kompensacijska*, prikrivna i nadomjesna.

Pogledajmo Kivyjeve argumente (ali i argumente drugih kompenzacijskih tumačenja) na koji to sve način popratna glazba poprima kompenzacijsku funkciju.

Vrlo demistificirajuće, često se povjesničarski tvrdi da je služba glazbe u nijemom filmu bila 'neutralizirati', 'pokriti', kinošumove.

Naime, isprva se projektor nalazio u gledalištu, među publikom, proizvodeći buku svojim vrćenjem. Publika je znala na glas komentirati filmove ili uzajamno razgovarati, te proizvoditi šumove svojim komešanjem, ulaženjem i izlaženjem (usp. Chion, 2000: 26; Cohen, 1999; Kalinak, 1992; Rode, 1971). Prigodni prostori za projekciju (šatori, kavane...) znali su biti izloženi i okolnoj, vanjskoj buci...

Kompensacijska teorija tvrdi da je jedna od službi najranije popratne glazbe uz projekcije nijemog filma bila u tome da nadjača ove ometajuće okolišne šumove. Popratna glazba uz film dolazila je ili s gramofona u kinodvorani, ili ju je improvizirao kakav pijanista koji je sjedio u prednjem kutu dvorane, uz platno, ili bi je, u luksurnijim varijantama, izvodio cijeli orkestar i to dovoljno glasno da se čuje u cijeloj prostoriji u kojoj se prikazuje film, a i dovoljno glasno da nadglasa moguću buku u dvorani i oko nje. Izvedba glazbe, i to glazbe koja je bila koliko-toliko izravno povezana sa samim filmskim zbivanjem, s njime usklađena, pomagala je u usredotočenju na film i maskirala okolnu buku. Dakle, za razliku od kinobuke koja je bila disfunkcionalna za doživljaj filma, glazba je bila funkcionalan zvuk, onaj koji je pomagao u usredotočavanju na film (Chion, 2000: 26; Mitry, 1971: 112-113).

No, malo je vjerojatno da je glavni razlog za izdatke plaćanja pijanista i orkestara u nijemom filmu bila samo i baš želja da se prikrije buka u kinu. To je preskupa cijena za situaciju koja ima već vlastite psihološke korektive. Naime, svaka koncentracija na bilo što, bilo na određene zvukove, ili na vizualne stvari (recimo na napetu knjigu koju čitamo, ili koncentracija na posao koji obavljamo) čini čovjeka razmjerno neosjetljivim na okolne šumove – ove naprosto 'ne čujemo'. Zašto bi bilo drukčije s ranim kinoprojekcijama koje su u filmovima nudile visoke 'novine' i atrakcije što su itekako snažno privlačile pažnju, začuđeno gledanje rane filmske publike, navodile je na dostatno koncentrirano promatranje onog tipa sadržaja koje je rani nijemi film pružao, ili barem onih kratkih filmića u programu koji su im bili doista zanimljivi.³

Osim toga, ustaljenjem filmskih projekcija i izgradnjom posebnih dvorana – pa i luksurnih 'filmskih palača' – građene su i izolirane kabine s projektorom (Rode, 1971: 420). Nije to činjeno baš samo zato da bi se gledalište zvučno izoliralo od buke projektora, nego nadasve u vatrogasno preventivne svrhe – projektor i lakozapaljivu filmsku vrpcu moralo se izolirati od gledališta i posebno vatrogasno osigurati. Te su sigurnosne mjere poduzete zbog čestih, pa i

³ RANI FILM KAO 'FILM ATRAKCIJE'. Teoretičar i povjesničar filma Tom Gunning postulirao je da je glavni 'stilski' kriterij ranoga filma bio u privlačenju gledateljeve neobvezatne pažnje različitim 'atrakcijskim strategijama' – pa je rani film nazvao *filmom atrakcije*. Usp. Gunning, 1986; i prikaz njegovih shvaćanja u Bordwell, 2005: 161-163.

katastrofalnih, požara izazvanih ondašnjom filmskom vrpcom. Ali, popratni efekt te izolacije projektora bio je i u tome da se buka projektora donekle odstranila iz gledališta.

K tome, luksuzniji uvjeti gledanja filma u posebnim kinodvoranama, odnosno tzv. *kinopalačama*, povlačili su i prikladnu 'etiketu' – pravila ponašanja: ljudi su u luksuznim kinima bili obavezni ponašati se onako kako su se ponašali i u uglednim kazalištima; biti tiho dok teče projekcija i svira popratna glazba, reagirati glasno samo tamo gdje se to pristoji i kako se to pristoji.⁴ No, iako su u 'filmskim palačama' postizani prikladni zvučni uvjeti praćenja filma, popratne glazbe ne samo da nije nestalo, nego je ona čak i *luksuzno ojačavana*: filmove u filmskim palačama nije pratio tek jedan pijanista, nego često cijeli orkestar s posebnom skladbom napisanom za dani film (Marks, 1996). Ovo povratno ukazuje da je moguća pokrivna funkcija glazbe bila posve sporedna, ako je ikada i bila planirana kod uvođenja popratne kinoglazbe.

Sad, uvođenje zvučnog filma omogućilo je uključivanje svakog zvuka u strukturu filma, i dijaloga i šumova i prizorne i popratne glazbe.

Iako je zvučni film imao vlastiti, u filmskoj vrpici zapisan, zvuk, koji je mogao zaglušiti svaki drugi zvuk u kinodvorani, svejedno se može i za glazbu u zvučnome filmu pronaći razloge za pozivanje na *pokrivnu funkciju*.

Naime, zadugo su zvučni filmovi ciljano pružali samo tzv. 'glavne prizorne zvukove' – individualne zvukove koje su proizvodile središnje radnje u prizoru: dijalog glumaca, njihov hod, šuštanje odjeće ili zvuk ukrštanja mačeva, glazbala koja su svirali glazbenici u prizoru, hrzanje konja kojeg jaše junak, šum automobila koji kreće i dr. Zadugo nije bilo *ambijentalnih šumova*, tj. ostalih šumova što karakteriziraju dani ambijent i kontekstualnu situaciju u njemu, odnosno nije bilo ni tzv. *pozadinskog zvuka* ili tzv. *pozadinske tišine*. Štoviše, u ranom zvučnom filmu zbog mikrofona široka raspona, čula su se i različita neželjena glasna šuškanja koja su proizvodili glumci na sceni (što je vrlo zabavno pokazano u filmu *Pjevajmo na kiši / Singing in the Rain*, SAD, 1952), a i oprema prisutna na snimanju znala je proizvoditi šumove (recimo reflektori su proizvodili šum dok su bili upaljeni) i dr. (usp. Altman, 1985; Handzo, 1985).

No, velik je problem bio i u refleksiji zvukova – *odzvuku* – od udaljenijih ploha studija (tla, stropa, udaljenijih zidova što okružuju izvor zvuka). Glavni zvukovi u prvom razdoblju zvučnog filma imali su obaveznu refleksiju, ali takvu koja je davala dojam velikog šupljeg prostora, bez obzira da li bila posrijedi komorna scena u sobi, scena u širokom ravničarskom krajoliku (u kojemu ne bi smjelo biti odzvuka), bilo scena na ulici na kojoj bi opća buka trebala poništiti bilo kakav odzvuk (usp. takvu 'studijsku' struktura zvuka u *M Fritza Langa*, Njemačka, 1931). Također, odzvuk je ostajao istovrsan bilo da se govor glumaca snimalo izdaljega (pri čemu je odzvuk govora glumaca prihvatljiviji) ili izbliza (gdje ne bi trebalo biti ikakva, ili bar ne izrazita odzvuka). Do tog 'studijskog zvuka' – tj. stalnog dojma 'šupljeg' okružujućeg

⁴ GALAMA PUBLIKE. Kad Kulješov opisuje svoje istraživanje reakcija ruske publike na američke filmove, upozorava kako u boljim kinima, s bogatijom ili 'otmjelijom' publikom, nije baš imao neke osobite indikatore kako ta publika reagira na pojedina mjesta filma jer je ta publika u tišini pratila film, ali je zato u kinima sa siromašnijom publikom dobivao vrlo glasne i izdiferencirane reakcije (usp. Kulješov, 1987: 133 i 147).

prostora – dolazilo je zato što su se zvučni filmovi u velikom broju slučajeva snimali u izgrađenim ambijentima unutar ogromnih studijskih hala, i to podjednako sobne scene, ulične scene i scene u prirodi. Kako su u pitanju bili veliki hangari, a sve su studijske scenografije bile gore otvorene kako bi se rasporedila rasvjeta i nisu imale 'četvrti' zid na strani gdje je smještena kamera (a ponekad su imali samo dva ili jedan zid scenografije), to su mikrofoni registrirali ne samo izravan zvuk govora i akcijskih šumova, nego i njihove refleksije od udaljenih ploha hangara. Ovaj 'studijski zvuk' proganjao je mnoge filmove tridesetih i četrdesetih godina.⁵

Nadalje, u montiranju filma često se znalo susresti s dijelovima u kojima nije bilo nikakva zvuka, nastajale su tzv. 'zvučne rupe' do kojih je dolazilo iz najrazličitijih tehničkih razloga (recimo zato što bi se dijelovi scene u kojoj nije bilo govora snimale bez zvuka, tako je bilo, primjerice, pri naknadnu snimanju tzv. 'inserta' – krupnog plana reakcije lika i dr.), pa su se takve zvučne rupe u inače zvučnom filmu osjećale 'neprirodno' (gledalac je mogao dobiti dojam kao da je naglo 'oglušio' za prizorne zvukove).

Suočeni s različitim problemima neželjenih šumova, neželjenih refleksija zvuka i zvučnih rupa, filmaši su pronašli načina da nekako 'pokriju' ove neželjene efekte. Činili su to naprosto tako da su podložili filmsku glazbu preko svih scena, ili barem preko dvojbjenijih mjesta, negdje utišaniju (ali dovoljnu da poništi efekt odzvuka i zvučne rupe), ponegdje glasniju.⁶ Popratna glazba je uspješno maskirala, tj. eliminirala ili smanjila perceptibilnost neželjenih studijskih odzvuka, šumova i nedostatka ikakva zvuka.

Iako je kod zvučnog filma pokrivna funkcija glazbe bila sigurno važnija i rabljena mnogo preciznije i razrađenije nego u nijemom filmu, teško da je to bila jedina, a sigurno ne i glavna funkcija popratne filmske glazbe. Naime, postupno su se tonski snimatelji i inženjeri dosjetili kako da eliminiraju neželjene šumove i odzvuke. Primjerice, izumljeni su usmjereni mikrofoni, koji su, i kad se snimalo izdaljega, hvatali tek uski pojas zvuka što dolazi iz izvora u koji su upereni, pa su tako eliminirani neželjeni okolni šumovi i odzvuci. Osim toga počelo se upotrebljavati tzv. 'pecaljku', mikrofona na dugačkom štapu kojim se moglo usklađeno s kretanjem glumaca snimati zvuk razmjerno izbliza (a još uvijek s mikrofonom izvan kadra).

⁵ STUDIJSKO ZVUČANJE. Iako su se cijeli gradovi i manji krajolici (a uz pomoć trikova i veći) gradili u studiju, ponekad bi se koristila tzv. *stražnja projekcija*, tj. glumci bi glumili ispred platna na koji su se projicirale snimke prirodnih krajolika i ambijenata. Ali, beziznimno, govor u svim tim različitim ambijentima bio je obilježen istom pratećom refleksijom zvuka – definiranom prostornošću studija u kojem se te scene snimaju – bili su obilježeni istim 'studijskim zvučanjem'. Recimo, osobito je osjetljiv u Langovom filmu *M*, gdje školarkino lupanje loptom po pločniku gradske ulice doista ima 'šuplji' odzvuk hangara, još k tome bez ikojeg ambijentalnog šuma koji bi 'prikrio' odzvuke. A riječ je o filmu koji se, s pravom, hvali za kreativnu uporabu zvuka (usp. Burch, 1980), ali koji još nije rješavao elementarne probleme 'studijske' zvučnosti.

⁶ SVESPASONOSNA GLAZBA. Evo kako Aaron Copland opisuje proizvođačku potrebu da 'spašavaju' scene: «*Producent-redatelj, na drugoj strani, skloniji je misliti o glazbi u odrednicama trenutne koristi. Ponekad ima zadnje razloge: što god je loše sa scenom – bilo loš dio glume, loše pročitani dijalog, posramljujuća pauza – sve će to, skrovito se on nada, pametan kompozitor pokriti. Producenti su poznati po tome da se nadaju da će cijeli film biti spašen dobrom glazbom. Ali kompozitor nije magičar, teško da se od njega može očekivati da uradi više nego da filmske dramske i emotivne vrijednosti učini moćnijim pomoću glazbe.*» (Copland, 1949)

Potom, velik je dio zvukovne obrade preseljen u tzv. nasinhronizaciju, tj. nije se koristio 'loš' izvoran zvuk sa snimanja (loš po tome što je bio promjenjive jačine, čujnosti, često sa smetnjama drugih zvukova u ambijentu), nego se dijalog posebno snimao u zvučnom studiju a usklađeno sa prethodnom vizualnom snimkom razgovora, dakle pod optimalnim akustičkim uvjetima, a i šumovi su se posebno nanosili iz posebno sastavljene arhive šumova, kako bi se dobili čisti i razgovijetni šumovi i pregledna zvučna slika prizora bez neželjenih svojstava nesavršeno izvorno snimanog zvuka na lokacijama (usp. Altman, 1985; Handzo, 1985).

Prema Eidsviku (2005), od sedamdesetih nadalje mnogo je učinjeno i na razradi ambijentalne zvučne slike (tj. sklopa karakterističnih individualnih ambijentalnih šumova), a osobito u razradi tzv. 'ambijentalne tišine' ili 'ambijentalne prisutnosti' (eng. *presence*) – tj. karakterističnog 'bijelog šuma' danog ambijenta, ujednačenog i posve nerazgovjetnog šuma koji je podlogom svih individualno čujnih zvukova, bili oni govor i glazba u prvome planu, ili razgovijetni šumovi u pozadini), pa se tim ambijentalnim šumom moglo izbjeći i 'zvučne rupe'. K tome, naknadnim 'više kanalnim' montažnim 'miješanjem' (*miksanjem*) arhivskih ili idealno snimanih individualnih ambijentalnih šumova (npr. udaljena laveža seoskih pasa, udaljena zvonjava crkve, šum automobilskog prometa, žagor ljudi u gostionici...) izbjegavalo se i neželjene refleksije takvih zvukova, ako ih je i bilo pri snimanju.

Tako su postupno otpali *svi* navedeni *razlozi* za takvu pokrivnu funkciju filmske glazbe. Ali opet, time nje uopće *nije* nestalo, ona se uporno održavala i štoviše, u suvremenim visoko-tehnološkim uvjetima obrade zvuka (s više istodobnih kanala, s razradom stereofonskog, dolby sustava, s digitalizacijom snimanja i reprodukcije, s visokom vjernošću reprodukcije), podlaganje se glazbe i zvuka snažno razmahalo, postalo je gotovo sveopće u komercijalnim filmovima glavne struje.

Očito, iako je popratna glazba mogla biti korisna u najranijem razdoblju nijemoga filma za pokrivanje buke u kinu, a u jednom razdoblju zvučnog filma za pokrivanje neželjenih zvučnih efekata ili odsutnosti željenih zvučnih efekata, nije postojala samo radi toga, a ponajčešće i nije korištena *samo* radi toga. Pogotovo nije korištena radi toga u novije vrijeme, jer to – u novim tehnološkim okolnostima izrade filma – i nije bilo potrebno.

Razlog za uvođenje popratne glazbe i za njezino uporno održavanje i razradu morao je biti *mnogo jači* i *trajniiji* od ovih 'pokrivnih' razloga.

Nadomještajna služba popratne glazbe: popunjavanje odsutnosti zvuka i 'dogadajno' popunjavanje

No, vratimo se nijemom filmu. Prema Kivyju i nekim starijim tumačima, ključnija uloga popratne glazbe i nije bila toliko u *prikrivanju* kinobuke, nego u popunjavanju 'vakuuma tišine' koji je proganjao prizore nijemoga filma (Kivy, 1997: 313; Mitry, 1971: 113).

No, zašto uopće pretpostaviti postojanje 'vakuuma tišine' u nijemom filmu? Prema brojnim teorijama filma, pa i onim najnovijima, film je prevladavajuće *vizualni, slikovni medij*, a tek popratno i izborno – *zvukovni*.⁷

⁷ FILM KAO ZVUKOVNI MEDIJ PO IZBORU. Za noviju takvu tvrdnju usp. Currie, 1995; usp. također diskusiju o takvu pristupu filmu, Turković, 2006. Arnheim je držao da treba stvaralački iskoristavati upravo medijska ograničenja filma njegova doba (npr.

Zašto bi nam nedostajao zvuk u filmu kad nam u srodnim slikovnim sustavima – u slikarstvu i fotografiji – zvuk nimalo ne nedostaje, ne osjeća se nikakav 'vakuum tišine'?

Dva su plauzibilna odgovora na to pitanje. Jedan se odgovor odnosi na prizorne zvukove uopće, drugi na prizorni ljudski govor.

Ono što ključno obilježava zvuk u prirodnom ambijentu jest da je on *povremena pojava* vezana tipično uz neki pokret: zvuk proizvodi nagla vibracija ili trajnije vibriranje i prijenos te vibracije zrakom (ili nekom posredničkom tvari – 'medijem', prijenosnikom). Ono što je nama ovdje važno jest da zvukotvornu vibraciju stvara tipično pokret (recimo lupkanje cipela po podu pri hodu, trenje odjeće pri oblačenju...), odnosno neka nagla promjena (npr. tresak predmeta o pod) (usp. Braningan, 1997). Ali one stvari koje miruju tipično ne proizvode zvuk, kao što ukupno miran prizor ne podrazumijeva neki izdvojitiv zvuk.

Ono što je polazno bitno obilježavalo filmsku slikovnost bilo je upravo fotografski vjerno predočavanje *pokretnog prizora, prizora u promjeni* («živog prizora», kako su to imenovali naši prvi novinski komentatori). Kako puni vizualni doživljaj prizora u životu obavezno prate i zvukovi zvukotvornih kretanja u prizoru (naravno onih koje su dostatno bliski da dopru do normalnog sluha lociranog u motrištu prizora). Onda kad se gleda vjerna snimka pokretnih prizora na filmu *a ne čuju se zvukovi* koje bismo standardno čuli pri gledanju čujnih promjena u prizoru, gledatelj nehotice ima dojam da je 'oglušio'.

Koliko god intelektualno znali da je prizor na filmu snimljen bez zvuka (tj. da je posrijedi 'nijemi', 'bezvučni' film), ipak je teško odoljeti nesvjesnu osjećaju da nešto ne valja s našim sluhom kad ne čujemo zvukove vrlo iluzijski uvjerljiva kretanja u filmu, kakvo inače obavezno čujemo. Poznati su zvukovi *sastavna obilježja* poznatih promjena, *karakteriziraju* mnoge predmete u njihovom kretanju, dio su njihova *identiteta pri kretanju*.⁸

Od statičnih prizora u slikarijama i u fotografiji ne očekuje se nikakav zvuk – nepokretne, 'zamrznute' pojave ne proizvode zvuk. Ali ne čuti zvuk koji inače neminovno prati pokret koji se promatra u filmskim prizorima izrazito je deprivacijski frustrirajuće – promatrač filmova nema osjećaj da su prizori 'tihi' nego da mu sa sluhom nešto nije u redu.

To je, vjerujem, objašnjenje dojma tzv. *gluhe praznine* nijemog filma i potrebe da se nju popuni bilo kakvim zvukom.

Čini se vrlo uvjerljivim da je glazba doista 'ispunjavala' ovaj zvučno-

dvodimenzionalnost slike, pravokutni oblik izreza filmske slike, isključivo vizualni osjetilnih nadražaji) – pa je tako i *odsutnost zvuka* bila ključna u motiviranju na kreativna vizualna rješenja u filmu – tom izvorno vizualnom mediju. U ime shvaćanja filma kao *slikovnog medija*, on je odbacivao uočiti korist od pojave zvuka (Arnheim, 1981). Nasuprot takvu shvaćanju odnosa slike i zvuka, stoje shvaćanja o njihovoj ravnopravnosti i uzajamnom uvjetovanju (usp. Altman, 1985), ili čak o zvučnom filmu kao bitnom filmu (Gilić, 2005).

⁸ SLUŠNA DEPRIVACIJA – FILM BEZ ZVUKA. Tako je i dan danas: kad se bez glazbene pratnje gledaju nijemi filmovi, gotovo svi imaju osjećaj slušne deprivacije. Ponekad se to tumači našom navikom na zvučni film, i na činjenicu da smo danas doista krajnje rijetko izloženi filmu bez ikakve zvučne pratnje. Ali, stupanj nelagode i teškoća da je se posve izbjegne navikavanjem na 'nijemost' filma, indiciraju da su u pitanju reakcije koje nikakvo naše znanje ne može posve ukloniti. Neki teoretičari percepcije mogli bi postaviti hipotezu da je u ovom slučaju možda u pitanju neki jaki multimodalni (multiperciptivni – vizualno-slušni) *modul*, tj. razina psihološke obrade koja ne trpi uplitanje viših kognitivnih operacija (za pojam modularnosti percepcije usp. Fodor, 1983; Pylyshin, 2003).

deprivacijski efekt nijemoga filma.

Ali, takav je efekt mogao imati bilo koji sustavan zvuk koji bi se priložilo uz film u kinu, a ne nužno baš glazba.⁹ Također, ta popunjačka teorija ne govori zašto se toliko pazilo i komentiralo izbor glazbe i njezinu pristalost uz prikazana zbivanja u doba nijemoga filma, ako je sama zvučnost bila dovoljna za 'popunjavanje' nedostatka zvuka.

Postoji li još neki razlog zašto se birala baš specifična glazba za dani film?

Prije no što odgovorimo na ovo pitanje, pogledajmo još jednu varijantu *popunjivačke teorije glazbe*. Kako to iskazuje filmski kompozitor Kurt Weil (1970/1946: 290):

Ljudi koji rade filmove [...] znaju da se scenu koja je spora i koja se vuče može učiniti uzbudljivom s prikladnim glazbenim tretmanom...

Naime, opće je montažersko iskustvo kako se scena na koju je 'podložena' popratna glazba percipira kao 'kraća', 'brža', 'punija' nego kad je bila bez glazbe. S podlaganjem glazbe često se planirano 'spašava' scena koja se bez glazbe odvija izrazito tromo.

Nije razlog tome u nekom posebnom internom svojstvu glazbe (kako to Weil implicira), nego u posve prozaičnom svojstvu: naime, dodavanje filmske glazbe podrazumijeva dodavanje još jednog složenog obavijesnog 'opterećenja' za gledateljevu perceptivnu obradu, dodatnog opterećenja na ono koje gledatelju postavlja sama vizualno predočena scena, odnosno scena prizora s uključenim (ali rijetkim) prizornim zvukovima. A što je dio filma zadane dužine informacijski opterećeniji to nam je potrebno više obrada i vremena za njih, te nam zadano vrijeme obrađivački *brže* prođe – scena izgleda kraća. Nasuprot tome, što je neki dio filma obavijesno, i vizualno i zvučno, siromašniji (prizor je oskudniji za razgledavanje, ništa se u njemu osobito zanimljivo ne zbiva, pust je i statičan) tipično će nam izgledati duži od prizora koji jednako dugo traje, ali je obavijesno bogatiji (recimo, natrpan različitim ambijentalnim pojavama, s

⁹ NEČUJNOST DIJALOGA I INFORMACIJSKA DEPRIVACIJA. Zapravo, zvučni je film uveden i ubrzo posve istisnuo nijemi film vjerojatno upravo zbog ovog zvukovno deprivacijskog vida nijemog filma. No, moglo bi se tvrditi da nije bila posrijedi samo opća zvukovna deprivacija nego i posebija 'informacijska deprivacija' koja je proganjala nijemi film. Naime, u ranim igranim filmovima nije se moglo izbjeći prikazivanje situacija u kojima se vodi nekakav dijalog. To da gledamo likove koji nam vezuju pažnju svojim razgovorom, dostatno izbliza, a ne čujemo što govore doista je frustrirajuće. Nije sad po srijedi samo 'vakuum tišine', nego i 'informacijski vakuum' – ne možemo čuti što to relevantni likovi razgovaraju iako bi to, po promatračkoj udaljenosti od njih, morali čuti. Naravno, nijemi je film to isprva kompenzirao komentarima operatera, kako je to u uvodu teksta spomenuto, koji bi davao glasne informacije o tome što likovi govore, a kasnije se standardizirala uporaba ponekad i jako dugačkih međunaslova – kadrova ispisana dijaloga kojeg vode likovi. Istraživač Barry Salt je utvrdio uporabu međunaslova u kojim je ispisana replika već 1902. u Pathéovu filmu *Ali Baba i četrdeset hajduka* (*Ali Baba et les quarantes voleurs*; usp. Salt, 1992: 59), ali, prema njemu, uporaba dijaloških međunaslova bila je rijetka sve do 1908, kad oni ubrzano postaju redoviti (isto: 107-108), što je vezano uz progresivno usložnjavanje priče i razmjerne veću važnost dijaloga za praćenje odnosa među likovima. Ali umetanje opsežnih međunapisa bilo je i nezgrapno i nepopularno (među gledateljima je bilo puno nepismenih, pa im je operater morao čitati međunaslove), a dugo čitanje je previše razbijalo praćenje prizornih dijaloških kadrova. Nedostatak, odnosno nužna škrtost dijaloških informacija koje su se u međunaslovima mogle dati, bile su velika kočnica složenijem fabuliranju (onome za koje je potrebno dobiti verbalne informacije, odnosno uvid u govorne informacije sadržane u dijalozima likova).

raznolikim promjenama u njemu). Kao što zvuk obavijesno 'opterećuje', odnosno dopunjuje nijemu sliku, tako i melodijski strukturirana popratna glazba još i više obavijesno 'opterećuje', odnosno 'dopunjuje' zvučni prizor filma.

Dakle, kompenzacijska funkcija filmske glazbe može biti i u tome da kompenzira za preveliku redundantnost, razvučenost nekog dijela filma, pa da ju se zato rabi. Činjenica jest da se u dijelovima filma u kojima se na dulje prati hod junaka pri kojem se ništa posebno zanimljivo ne zbiva obavezno popratni glazbom, kako bi se doživljaj učinio 'punijim', manje 'dokonim'.

No, ni to nije univerzalna funkcija, nego tek prigodna: glazba se tek tu i tamo stavlja kako bi se 'dinamiziralo' inače presporu scenu, ali na mnogim mjestima to i nije uopće potrebno, a svejedno se koristi glazba. A i tamo gdje glazba doista djelotvorno dinamizira scenu, očito je da ima i druge, primarnije svrhe zašto se stavlja baš takvu glazbu na baš to mjesto.

Očito popunjivačka funkcija nije središnja funkcija popratne filmske glazbe čak niti onda kad jest u igri, čak i onda kad može biti mjestimično psihološki itekako važna.

No, sad je vrijeme da se posvetimo nagovještenoj važnijoj nadomjesnoj funkciji. Naime, jedno je od važnih pitanja nije li popratna glazba ipak kompenzacijska na neki suptilnije psihološki način. Ne pojavljuje li se ona da popuni neke druge 'psihološke praznine' u filmu, podjednako nijemom i zvučnom.

Radi li se o 'emotivnim prazninama'?

Nadomjesna emotivna ('ekspresivna') služba

Naime, prilično jr prošireno shvaćanje o većom emotivnom siromaštvu filma bez zvuka, a osobito bez glazbe, nego onoga sa zvukom i glazbom. Kompenzacijska teorija tvrdi da se glazba javlja upravo da *popuni* ovu *emotivnu prikraćenost* filma.

Ovo shvaćanje o slabijoj *emotivnoj moći* filma lišenog zvuka izraženo je vrlo rano. Američki redatelj Edmund Goulding, na temelju tek oglednih primjeraka zvučnog filma, a prije no što je on službeno inauguriran, iznio je 1928. sljedeću tezu:

Nedostatkom zvuka, filmovi su gubili više nego što su bili svjesni njihovi proizvođači i gledatelji. Tišina podrazumijeva gubitak pedeset posto gledateljevih logičnih emocionalnih reakcija. (Goulding, 1976/1928: 206)

A Aaron Copland je 1939, još svjež od boravka u Hollywoodu i svojeg prvog rada na filmskoj glazbi, ustvrdio sljedeće:

U Hollywoodu sam dobio osjećaj da je filmsko platno strašno hladna postavka. Vidio sam mnoge filmove bez ikakve glazbe, prije no što se na njih stavila glazba, a kad im je glazba bila dodana imao sam osjećaj da je ona poput male vatre koju je netko stavio pod platno kako bi ga utopilo, kako bi učinio da izgleda ljudskim. (Copland, 1939)

Kivy ima dodatnu teoriju koja objašnjava zašto je film *emotivno siromašan*, a koja uzima u obzir i razliku između filma i kazališta. Glazba, ustvrdit će, budući da je sama tipičan nosilac 'emotivno ekspresivnih' vrijednosti, pojavila se i održala u filmu kao kompenzacija za stanovito emotivno-ekspresivno siromaštvo filmske slike. Jedan argument za to otprilike

je ovakav: budući da film, kao i slikarstvo, suočava svojega gledatelja tek s dvodimenzionalnim, vizualno definiranom površinom slike, izostaje onaj angažirajući vid tjelesne prizorne istoprostornosti koju nosi kazališna predstava, činjenica tjelesne situacijske suprisutnosti gledatelja i glumaca (odnosno kazališnog prizora), a takva suprisutnost, po Kivyju, implicira snažnije emotivne obaveze u odnosu gledatelja prema likovima na pozornici (i glumaca prema gledateljima) nego što to implicira promatranje samo slike filmskih prizora i likova. Glazba se, kao i glasovni dijalog, po Kivyju, javlja da svojim emotivno-ekspresivnim potencijalima nadoknadi taj načelni 'manjak' emotivnog intenziteta 'gotove' – interakcijski 'nepisutne' - filmske slike (usp. za druge koji dijele to shvaćanje u Gorbman, 1987).¹⁰

Nešto drugačiju psihološku teoriju nadomjesne službe popratne glazbe daje Mitry za nijemi film. Po njemu ritmička struktura glazbe jest ona koja daje «unutarnju osjećajnu mjeru» trajanja u nijemom filmu u kojem se protok vremena tek «intelektualno razabirao» iz prizornih indikacija:

Vrijeme koje doživljavaju ličnosti drame, vremenski odnosi između kadrova i sekvenci, sve se to savršeno prepoznavalo, ali se razumijevalo više nego što se osjećalo. Filmu je nedostajala neka vrsta takta koji bi omogućio da se iznutra mjeri psihološko vrijeme drame uspoređivanjem s primarnim doživljajem stvarnog vremena. Drukčije rečeno, nedostajala mu je mjera sposobna da potvrdi ritam i tempo. Taj takt, tu 'vremensku sadržinu' donijela mu je glazba. Glazba je gledatelju pružila osjećanje stvarno doživljenog trajanja...» (Mitry, 1971: 113).

Iako Mitry ovdje pod «osjećajem» pomišlja na internu, unutarnju (somatsku) percepciju protoka vremena, on podrazumijeva da jače «unutarnje osjećanje» protoka vremena podrazumijeva veću uvučenost gledatelja u filmski svijet, a time – možemo dodati – i veće mogućnosti upravo emotivne uvučenosti (iako Mitry polemizira protiv prevladavajućih standarda za 'emotivno uvlačenje' gledatelja pomoću 'dramatizirajuće' popratne glazbe, naglašavajući ritmičku i 'lirsku' uvučenost).

¹⁰ POPRATNA GLAZBA KAO INDIKATOR EMOTIVNOSTI GOVORA U NIJEMOM FILMU. Kivy ima i dodatnu tezu koja se odnosi nadasve na nijemi film. Naime, gledanje filmskih likova u razgovornoj situaciji, a da se ne čuje njihov govor, ne samo da lišava gledatelja obavijesti o tome što likovi govore, nego i uvida u intonativnu, prozodijsku stranu govora, a ta je strana emotivno 'izdajnička', tj. ona daleko bolje od sadržaja govora odaje emotivnu, motivacijsku pozadinu danog iskaza, odnosno emotivnog angažmana lika tijekom govora. Po Kivyju, glazba se sa svojom emotivno-ekspresivnom moći pridružila nijemome filmu da dade interpretaciju emotivne pozadine razgovora, tj. da kompenzira taj emotivno-ekspresivni nedostatak ne-čuvenja intonacija govora likova. Iako tako često jest – popratna glazba doista često teži dodatno indicirati emotivnu pozadinu razgovora – univerzaliziranje ove funkcije podcjenjuje cijelu neverbalnu, mimičku, gestualnu stranu razgovora, itekako prisutnu u nijemom filmu. Ne odaje samo intonacija emotivnu pozadinu govora, nego to na vrlo bogat i indikativan način čini i izraz lica, kretanje pogleda, popratni pokreti ruku, postura glave i tijela... (usp. Ekman, Friesen, 2003; McNeill, 2005). Te se razgovorno popratne, ali iznimno važne vidove razgovora opažalo čak i u standardnim srednjim planovima u vrijeme ranofilmskih 'tabloa', bili su pojačavani naglašenijom pantomimom u nijemim filmovima (ali dosta dugo i u zvučnim filmovima), a poslije se ustalilo predočavati važnije izraze lica u bližim (pa i krupnim) planovima u kojima se podrobnije unosilo u izraz lica lika i omogućavalo podrobnije uočavanje emotivno-izražajnih temelja verbalnih iskaza i uopće reakcija likova (po takvu funkcionalnom ustaljenju uporabe krupnih planova postao je upravo čuven Griffith). Nije glazba jedino sredstvo za indikaciju emotivnosti razgovorne situacije, niti je ona baš *nužna* da bi ju se shvatilo.

Zapravo, postoji snažna tradicija u shvaćanju o posebnoj vezi između glazbe i čovjekove emocionalnosti, pa ma kako se ta veza različito tumačila (usp. primjerice Carroll, 1988; Gorbman, 1987: 79-82; Harré, 1997; Hospers, 1997; Kivy, 1997; Robinson, 2006; Smith, 1999).¹¹ Takvo je shvaćanje i te kako prisutno pri uporabi glazbe uz film. Nema, naime, dvojbe da se uporaba glazbe kao pratnje filmske naracije u velikoj mjeri oslanjala upravo na dojam o sposobnostima glazbe da učini sama zbivanja 'emotivno izražajnijim', odnosno da pobudi gledatelja na emotivniji odnos prema zbivanjima.¹²

Teza o slabijoj emotivnosti 'zbijski neprisućne' (u ambijentu kina) prizornosti filma u odnosu na emotivnost prostorne *suprisutnosti* kazališne predstave i gledatelja, nekako ne zvući iskustveno uvjerljivo. Moglo bi se, naime, dozvoliti da su moguće 'akcijske implikacije' emotivnih reakcija u dva slućajaja različite, ali ne i sam *mogući* intenzitet, 'punoća' emocija. Naime, stanovite izravne 'povratne sprege' koje postoje između pozorničkog odvijanja u kazalištu i oćitljive reakcije gledatelja, tj. otvorene mogućnosti neke mjere aktivne 'razmjene' reakcija glumaca i reakcija gledatelja tijekom predstave, daje poseban 'interakcijski potencijal' (reakcijsku 'odgovornost' glumaca i gledatelja), ćega nema u filmu, jer te izravne povratne sprege, niti izravne mogućnosti smislene interakcijske upletenosti – nema. Ta 'reakcijska odgovornost' koja pozadinski prati gledanje predstave u kazalištu jest da 'boji' moguće emotivne procjene i reakcije, ali tek tako što unosi stanovitu *mogućnost* aktiviranja djelatnih moralnih obaveza i nagodbi između glumaca i gledatelja. Emotivni angažman u kinu nije tako 'moralno vezan' (jer se ne može izravno intervenirati u predstvu), ali to može ćak i 'oslobađati' emotivnost – punije se možemo 'prepuštati' emotivnoj reakciji ako nas ona ne obavezuje na *moguću* interakciju, nego ako je obvezatnost u svemu tome doista moguća.

S druge strane, postuliranje slabije emotivne 'snage' filmske slike 'same po sebi' – bez popratne glazbe – teško je prihvatiti kao općevažuću procjenu. Ako stanovita slabija 'emotivnost' ranog nijemog filma, odnosno ranog zvućnog filma i može biti uvjerljiv argument za shvaćanje kako nju doista kompenzira

¹¹ STRUKTURA GLAZBE I EMOCIJE. Različito se, primjerice, tumaći veza između strukturnih osobina glazbe i odrećenih emocija: postoji li postojana veza između odrećenih glazbenih struktura i odrećenih emocija (te jedan tip glazbe neminovno izaziva tugu, a drugi veselost), ili su te veze prigodne, kontingentne, grade se, s jedne strane, osobitim kontekstom filmskog izlaganja, a, s druge strane, mogu kod svakog ćovjeka varirati prema prilici, prema njegovome raspoloženju... Također, različito se tumaći moguća stalna povezanost odrećena tipa glazbe i tipa emocija: jesu li u pitanju neke 'univerzalije' u djelovanju odrećenih struktura (pa ljudi svih kultura jednako tumaće emotivne osobine neke skladbe), ili su u pitanju kulturno uvjetovane reakcije (pa se u različitim kulturama različito tumaći emotivnost neke glazbe, odnosno nekih struktura glazbe). No, većina tih sporova uglavnom uzima kao oćiglednu ćinjenicu da između glazbe i emocija – barem tipićno, ako i ne u svakom slućajaju – postoji 'bliska veza'.

¹² GLAZBA UZ SNIMANJE FILMA – RADNA GLAZBA. Općenito podrazumijevanje o emotivno-pobuđujućoj moći glazbe iskazivalo se i u zanimljivoj praksi koju su imali neki redatelji i nijemog i zvućnog filma. Oni su, naime, u pauzama snimanja, pa i pri samome snimanju nijemih scena, davali glazbenim sastavima (ili pak gramofonima) da im izvode probranu glazbu – kako bi ih sve, i redatelja i glumce, uvela u 'raspoloženje' kakvo bi trebao nositi cijeli film ili pak naredna scena (usp. Chion, 2000: 28-29). Iako je takva glazba imala ponekad i 'pokrivnu' funkciju, jer je težila pokriti zvukove susjednih snimanja u studiju u kojem se istodobno, filmski objekt do objekta, snimalo više filmova, nije tako bilo uvijek, jer se takva *radna glazba* koristila i u okolnostima gdje nije bilo takvih smetnji. Recimo, John Ford je bio ćuven po korištenju glazbe na lokaciji tijekom snimanja (Chion, 2000: 28).

emotivno djelovanje popratne glazbe, to nije argument koji bi važio 'dužpovijesno', transhistorijski, univerzalno.

Povijesno gledano, u priličnom je razdoblju (1930-1950-ih godina) 'zvučna slika' prizora u većini filmova, pa i onih visokobudžetskih, prestižnih, bila, kako smo to već utvrdili, ili siromašne ili nelagodne zvučnosti zbog slabog akustičkog svladavanja zvukovno-perceptivnih problema – zbog opisane 'šupljosti' zvuka, i dijaloga i šumova, odnosno zbog nedostatka pozadinskog šuma. Do skoro četrdesetih dominantna proizvodnja još nije prošireno primjenjivala one strategije baratanja promatračkom (vizurnom) pristranošću gledatelja u odnosu na likove i zbivanja kakve je postupno rafinirala potom.¹³ Naime, u dvadesetim i tridesetim, pa i u četrdesetima godinama tek su rijetki majstori prakticirali sustavno artikuliranje pristranosti gledatelja vizurnim postupcima (varijacijom točki promatranja i njihova pripisa – tj. personalizaciju točke promatranja; usp. natuknicu 'točka gledišta' u Peterlić, gl. ur., 1990).¹⁴ No, ti su postupci, poslije, u doba zreloga klasičnog filma, postali 'zanatskim repertoarom' većeg dijela glavne struje populističkog filma – te su najvećim dijelom oni postali nositeljima i modulacije emotivna angažmana gledatelja. Zato su rani dojmovi da je zvučni film 'hladna postavka' (Copland, 1939, vidi raniji navod), odnosno da je 'temeljno intelektualan' ako nema popratne glazbe (Elmer Bernstein, usp. Kalinak, 1992: 87), i da glazba emotivno dopunjuje sliku, naprosto uvjetovani stilskim problemima tog razdoblja, a ne univerzalnim problemom 'filmske slike', odnosno filmskog zapisa i njegova doživljavanja.

Naime, na percepciju emotivnosti u filmu, odnosno na pobuđivanje gledatelja na emotivnost u praćenju zbivanja, u velikoj mjeri, a poneki drže i ključno i prvenstveno, utječe, prvo, naše *razumijevanje* prirode samog zbivanja, situacije u kojoj se likovi zatiču i opažanih reakcija likova.¹⁵ Mi na ljudske situacije određena tipa reagiramo osjećajno i suosjećajno. Ako, recimo, dobar lik za kojeg navijamo dođe u životnu opasnost mi ćemo se uzбудiti; gledamo li okrutne ratne scene u kojoj svjedočimo pogibiji djeteta vjerojatno ćemo reagirati mješavinom zgroženosti, tuge, bijesa i slično. Dovoljno je dostatno spoznajno pripremiti i predočiti takve situacije pa da gledatelji ili emotivno reagiraju na određen način, ili da barem shvate kakva je podrazumijevana emotivna obojenost dane situacije, ako baš i ne suosjećaju s njome.¹⁶

¹³ PROMATRAČKO-EMOTIVNA PRISTRANOST. Usporedi analizu građenja promatračke i emotivne pristranosti u razvijenom narativnom filmu u Turković, 1996, odnosno u poglavlju 'Modeliranje ugroženosti: film strave' (Turković, 2005: 127-146).

¹⁴ INDIKACIJA PRISTRANOSTI. Dakako da se i u nijemim filmovima klasičnoga stila, a potom i u zvučnim razradama pojavljivala 'subjektivizacija' pogleda – tj. artikulacija pristrane točke promatranja, pristrana promatranja prizora sa stajališta izabrana lika. Ali ona je bila mjestimična, tek na posebnim dijelovima, često se svodila tek na povremena insertiranja tzv. subjektivnih kadrova ili subjektivnih vizija (kadrova zamišljanja). To da se gledatelja ne samo informira o zbivanjima, nego da ga se raznovrsno 'uvlači' u samo zbivanje kao gotovo upletenog sudionika, to je stvar tek kasnog klasičnog filma i modernističkih razrada.

¹⁵ EMOTIVNOST FILMA KAO DERIVAT EMOTIVNOSTI LIKOVA. Priličan se broj suvremenih analiza emotivnosti filmova temelji upravo na analizama gledateljevih tumačenja likova i situacija u kojima se likovi nalaze, usp. primjerice Tan, 1996; Grodal, 1997; priloge u Plantiga, Smith, ur., 1999; odnosno temat 'Film i emocije' u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, br. 20/2002.

¹⁶ RAZUMIJEVANJE EMOTIVNOG PRIZORA I EMOTIVNO SUDJELOVANJE. Teoretičari emotivnosti u umjetnosti upozoravaju na razliku između *uočavanja*, odnosno *razumijevanja* kako su emotivno obojene prikazane situacije (da li su *prikazane kao* tužne, ili

Zapravo, dobar dio tradicionalnih strategija konstrukcije fabule i njezina izlaganja usredotočen je na to da gledaocu učini jasnim koje je emotivno obojenje danog prizornog trenutka u filmu, odnosno da artikulira – često vrlo djelotvorno – emotivni angažman gledatelja (usp. Carroll, 2003; Tan, 1996; Zillman, 2005), bez obzira ima li glazbe ili nema. Glazba se najčešće javlja kao više ili manje dobrodošao 'dodatni čimbenik' u tome poslu, ali nikako ne kao nužno glavni, niti nužno kompenzacijski. Da je tako, svjedoči postojanje vrlo dojmljivih filmova bez imalo glazbe (među njima dosta tzv. *umjetničkih filmova*, koji upravo ciljaju razrađivati osobito emotivno obojena 'raspoloženja').¹⁷

kao vesele i sl.), i *emotivnog sudjelovanja*, *emotivnog reagiranja* na te shvaćene situacije (tj. da se gledatelj, gledajući prepoznatljivo tužnu situaciju i sam rastuži, a gledajući veselu i sam postane razdragan...) (Hospers, 1997: 173). Razumjeti kojeg je emotivnog obojenja dana situacija može se, kažu, i bez suosjećanja, bez prikladnog emotivnog angažmana. S druge strane, između emotivnog angažmana i procjene emotivnosti dane situacije ili lika mogu postojati ključne razlike: vidimo da je lik tužan, ali mi nismo tužni, nego ga samo sažalijevamo, ili smo čak ljuti na njega, jer se lik prepušta tuzi umjesto da djeluje na otklanjanje razloga za tugu. Ili, pak, vidimo da je situacija u prizoru vesela i opuštena, ali mi smo napeti i zabrinuti jer znademo da veselim likovima prijeti opasnost. Walton (1990: 209) povlači razliku između gledatelja *sudionika* (eng. *participator*) i gledatelja *promatrača sa strane* (eng. *onlooker*). Prvi je uvučen – *uživljen* – u zamišljeni svijet djela i emotivno reagira kao uvučen, moralno nekako suodgovoran sudionik u prizoru; drugi samo promatra i procjenjuje, i ne mora biti uopće uživljen, tj. ne mora uopće emotivno reagirati na emotivnost scene koju inače dobro uočava (usp. također Carroll, 2001: 311-312). Usporedi također razrađeniju shemu za sudionike komunikacijske situacije u sklopu koje razlikuje *sudionike* (eng. *participants* – one koji izravno međusobno komuniciraju), *pobočne sudionike* (eng. *side participants* – ljude koji su dijelom komunikacijske situacije, ali nisu u njoj aktivni nego samo prisutni, s podrazumijevanjem da paze na glavnu razgovornu razmjenu), potom tu su svojevrsni 'statisti', *promatrači sa strane* (eng. *bystander* – osobe koje su prisutne u okolini razgovora, mogu pratiti razgovor, ali ne pripadaju užem komunikacijskom krugu sudionika), te najzad *prisuškivači* (eng. *eavesdropper* – ljudi koji prisluškuju razgovor a da toga sudionici nisu svjesni); usp. Clark, 1996: 14-15.

¹⁷ TEZA O FILMOVIMA BEZ GLAZBE KAO STILIZACIJSKIM FILMOVIMA. Kivy takve slučajeve – koji se čine kao argument protiv njegove teze o emotivno-kompenzacijskoj funkciji filmske glazbe – opisuje kao one koji imaju djelotvornost po načelu 'odsutnosti'. Naime, Kivy pretpostavlja da je glazba *standardno prisutna* u igranim, narativnim filmovima, pa kad se javi film koji opredijeljeno nema glazbe, onda on funkcionira kao svojevrsna 'stilizacija', kao 'odudarni slučaj' pa – kao i sve *stilizacije*, *odudarnosti* – iz toga vuče svoju 'snagu', svoju i emotivnu djelotvornost. Po Kivyju, da nema standardnog konteksta filmova s glazbom, tada filmovi bez glazbe ne bi mogli imati tu dojmljivost koju imaju. Teza je dvojbena. Ona možda važi za današnje mladece koji su odrasli na holivudskim *blockbusterima* i eksploatacijskim filmovima raznoga porijekla koji su tipično 'nabrijani' glazbom, ali njihove su reakcije prema filmovima bez glazbe uglavnom negativne, a ne pozitivne. Imaju 'deprivacijski sindrom' (ali njega imaju i kad se slučajno suoče s nijemim filmom, ili s nekim 'starim' filmom, odnosno sa 'starinskim' zvučanjem dijaloga i glazbe, i s drugačijom ritmičkom strukturom – s proporcionalno dužim kadrovima, 'sporijeg' tempa...). S druge strane, manja skupina probranih, kad otkrije 'umjetničke filmove', često će se posvetiti sustavnom njihovom gledanju, i stvoriti 'paralelno iskustvo' filmova bez glazbe, neće više doživljavati svaki film bez glazbe kao 'film bez glazbe', nego će ga individualno procjenjivati po njegovim *prisutnim obilježjima* – tj. neće pri gledanju filma njega stalno percipirati kao 'film bez glazbe', a možda neće uopće i biti svjestan da nema glazbe (kao što i u mnogim filmovima s popratnom glazbom, gledatelj neće biti svjestan da uopće ima glazbe – što je polazni paradoks s kojim smo počeli ovaj tekst). S druge strane, Kivy bi bio u pravu kad bi se i dijelovi filma bez popratne glazbe – a u filmu koji inače ima dosta popratne glazbe (recimo – *Casablanca*) – doživljavali kao stilizirani za razliku od 'nestiliziranih' dijelova koji imaju popratnu glazbu. Ali tako nije. Scene i sekvence bez glazbe u, recimo, *Casablanci*, inače obilno opremljenoj popratnom glazbom, ne doživljavaju se nimalo 'stilizirano', nego i te kako 'realistički', neobilježeno. I u takvu filmu prisutnost popratne glazbe u

Zaključak

Iz svega što smo utvrdili očito je da kompenzacijska teorija nije neosnovana – ona doista tumači neke stvarne prigodne funkcionalne učinke filmske glazbe. Ali nikako ne one središnje, nego popratne i sporedne, a time često i povijesno posve prolazne.

Tvrditi da je glazba dodana filmu samo zato da pokrije neki ključni filmski manjak, bilo bi isto kao tvrditi da se igrani film učinilo fabularnim zato da bi se prikriji 'neprirodni skokovi' koje za sobom povlači montaža. Naime, svaka skokovita promjena vizura od kadra do kadra jest stanovit orijentacijski šok – ali ako se poveže s prepoznatim kauzalnim tijekom zbivanja i njime se 'veže' gledateljevu pažnju tada, može se tvrditi, i skokovita vizurna prebacivanja od kadra do kadra dobivaju svoju povezanost – vezuje ih uočavanje kauzalnih kontinuiteta u prizornome zbivanju. Eto, tako se može i u odnosu na fabulizam smisliti kompenzacijska teorija fabulizma. Ali, ako se već može smisliti, da li je to, samo po sebi, čini točnom?

Ne čini, jer takva teorija naprosto nije točna. Naime, nije da se prvo javilo scensko raskadriranje (razlamanje praćenja prizora na više kadrova, odnosno na više uzastopnih vizura na isto zbivanje) pa da se onda tražilo načina da se kompenziraju 'vizurni skokovi' koje je raskadriranje podrazumijevalo, nego je stvar išla obratno: potrebe iznijansiranije naracije bile su one koje potakle na uvođenje scenskog raskadriranja, koje su i vodile njegovu razradu i koje su raskadriranje scene standardizirale. Scensko raskadriranje se javljalo u funkciji fabule, a ne fabula u funkciji kompenzacije nedostataka raskadriranja.

Tako je i s popratnom glazbom. Iako je ona, stjecajem prilika, mogla poprimiti različite kompenzacijske funkcije, nije uvedena radi toga, niti je zato održavana. Kao i montaža, ona se velikom mjerom javila u funkciji naracije, odnosno filmskog izlaganja – da bude još jednim od raspoloživih sredstava za doživljajnu artikulaciju.

Zapravo, cijela ova 'kompenzacijska teorija' motivirana je jednim nezanemarivim svojstvom popratne glazbe: to da je ona *doista dodana* filmu, da se *doživljava kao dodana*, pa se onda mora protumačiti funkcija te *dodanosti*. Teorija 'kompenzacije' upravo i nastoji protumačiti *dodanost* – ona kaže da se nešto *dodaje* kako bi *popunilo* ono čega *izvorno nema*, a osjeća se potreba za tim. No, ako smo kompenzacijsku teoriju prihvatili kao tek mjestimično primjenjivu, povijesno prolaznu i/ili strukturno mjestimičnu i tek prigodnu funkciju popratne glazbe, a time je odbacili kao općenito, univerzalno primjenjivu teoriju na sve slučajeve uporabe popratne filmske glazbe, time smo preuzeli obavezu da potražimo koja bi to bila funkcija *dodanosti* popratne glazbe, a da pritom novu teoriju ne vezujemo uz 'kompenzacijsku teoriju'.

Ovo posljednje poticajan je zadatak, s kojim se ovdje nećemo pozabaviti.¹⁸ Cilj je cijelog ovog teksta bio upravo da što jasnije predoči

pravilu pridonosi stanovitaj 'stiliziranosti', obilježnosti, tih dijelova filma, za razliku od onih dijelova u kojima takve glazbe nema. Naravno, procjena što je stilizirano, a što nije kontekstualna je. Nagli prestanak popratne glazbe i uvođenje 'glazbene tišine' u dijelu filma gdje je inače glazba stalno prisutna može se doživjeti kao naglašena stilizacija. Ali to su posebni slučajevi. Standard je (tj. rješenje *by default*) da se prizori odvijaju *bez podrazumijevanja* popratne glazbe, a da se uključivanje popratne glazbe registrira kao dodatno *obilježavanje*, stilističko *markiranje*.

¹⁸ Takvu teoriju uobličio sam u Turković, 2000; odnosno razvijeniije u odnosu na popratnu glazbu u Turković, 2007b.

općeteorijsku neprikladnost kompenzacijske teorije filmske glazbe (uz usputno povijesno rasvjetljavanje različitih problema filma koje kompenzacijska teorija korisno izvlači na vidjelo), kako bi se oslobodio teren za relevantniju teoriju, bez uplitanja kompenzacijskih funkcija.

LITERATURA

- Allen, Richard, Murray Smith, ur., 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press
- Altman, Rick, 1985 (1980), 'Evolution of Sound Technology', u Weis, Belton, 1985.
- Altman, Rick, 1992, 'Sound Space', u R. Altman, ur., 1992, *Sound Theory, Sound Practice*, New York, London: Routledge
- Arnheim, Rudolf (Rudolf Arnhajm), 1981, *Film kao umetnost*, prev. Dušan Stojanović, Beograd: Narodna knjiga
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, prev. Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Branigan, Edward, 1997, 'Sound, Epistemology, Film', u. Allen, Smith, 1997.
- Burch, Noël, 1980, 'Fritz Lang: German Period', u Richard Round, ur., 1980, *Cinema: A Critical Dictionary, Volume Two – Kinugasa to Zanussi*, London: Martin Secker and Warburg Ltd.
- Carroll, Noël, 1988, 'A Contribution to the Theory of Movie Music', poglavlje u N. Carroll, 1988, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press (str. 213-225)
- Carroll, Noël, 2001. (1997), 'Simulation, Emotions, and Morality', u N. Carroll, 2001, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge UK, New York, SAD: Cambridge University Press
- Carroll, Noël, 2003. (1999), 'Film, Emotion, and Genre', u N. Carroll, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven, London: Yale University Press
- Chion, Michel, 2000, *Glasba v filmu*, prev. I. Ostrouška, A. Trunkelj, Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Clar, H. H., 1996, *Using Language*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- 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/funcmusicmultimedia.pdf>, 16.XI.2006).
- Cohen, Annabel J., 2001, 'Music as a source of emotion in film', u Juslin P. & Sloboda, J., ur., *Music and Emotion*, Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Annabel J., 2002, 'Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure'; *Canadian Psychology/ Psychologie Canadienne*, 43:4, Ottawa: Canadian Psychological Association.
- Copland, Aaron, 1939, 'Film Music' (rukopis govora održana u Department of Fine Arts - Columbia University, New York, u seriji predavanja "The history of the motion picture" u organizaciji Museum of Modern Art Film Library), pohranjen u Library of Congress, Washington; raspoloživ na [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+writ0012\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+writ0012))); 1. svibnja, 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\(copland+writ016\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+writ016))); I. svibnja, 2006)
- Currie, Gregory, 1995, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Eidsvik, Charles, 2005, 'Background Tracks in Recent Cinema', u J.D. Anderson, B. Fischer Anderson, 2005, *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, Carbondale, SAD: Southern Illinois University.
- Ekman, Paul, Wallace V. Friesen, 2003, *Unmasking the Face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*, Cambridge, SAD: Malor Books.
- «Film i emocije», temat u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 20/2002, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Fodor, Jerry A., 1983, *The Modularity of Mind*, Cambridge SAD, London: The MIT Press.
- Gilić, Nikica, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London, Bloomington: BFI Publ., Indiana University Press.
- Goulding, Edmund, 1976. (1928), 'The Talkers in Close-Up', u Richard Koszarski, ur., 1976, *Hollywood Directors 1914-1940*, London, Oxford, New York: Oxford Handzo, Stephen, 1985, 'A Narrative Glossary of Film Sound Technology', u Weis, Belton, 1985.
- Grodal, Torben Kragh, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press.
- Gunning, Tom, 1986, 'The cinema of attraction', *Wide Angle*, 3(4)/1986
- Harré, Rom, 1997, 'Emotion in Music', u: Hjort, Laver, ur., 1997.
- Hjort, Mette, Sue Laver, ur., 1997, *Emotion and the Arts*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Hospers, John, 1997/1967, 'Art as Expression', u S. Feagin i P. Maynard, ur., 1997, *Aesthetics*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kalinak, Kathryn, 1992, *Settling the Score. Music and the Clasical Hollywood Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Kivy, Peter, 1997, 'Music in the Movies: A Philosophical Enquiry', u. R. Allen, M. Smith, ur., 1997.
- Kozloff, Sarah, 2000, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, Los Angeles, London: California University Press.
- Kulješov, Ljev, 1978. (1929), 'Montaža kao osnova filma', prev. M. Đuričić, u D. Stojanović, ur., 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Kulješov, Ljev (Lev Kuleshov), 1987, *Fifty Years in Films. Selected Works*, prev. na eng. D. Agrachev, N. Belenkaya, Moskva: Raduga Publ.
- Marks, Martin, 1996, 'Music and the Silent Film', u Nowell-Smith, ur., 1996.
- McNeill, David, 2005, *Gestures and Thought*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Mitry, Jean (Žan Mitri), 1971, *Estetika i psihologija filma III*, prijevod Svetlana Stojanović, redaktura Borivoj Kačura, Beograd: Institut za film
- Nowell-Smith, Geoffrey, ur., 1996, *The Oxford History of World Cinema*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Plantiga, Carl, Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press

- Pylyshyn, Zenon W., 2001, 'Visual indexes, preconceptual objects, and situated vision', *Cognition* 80/2001, Elsevier Science,
- Robinson, Jenefer, 2005, *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press
- Rode, François Guillot de, 1971, 'Zvučna dimenzija', prev. M. Vidačković, *Filmske sveske*, 4/1971, Beograd: Institut za film
- Salt, Barry, 1992, *Film Style and Technolgy: History and Analysis*, drugo prošireno izdanje, London: Starword
- Smith, Jeff, 1999, 'Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score', u: Plantiga, Smith, ur., 1999.
- Tan, Ed. S., 1996, *Emotion and the Structure of Narrative film: Film as an Emotion Machine*, prijev. B. Fasting, Mahwah, N.J.: Erlbaum
- Turković, Hrvoje, 1996, 'Igre pristranosti', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8/1996., Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 1998, 'Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome – njihova metakomunikacijska funkcija', *Kolo*, god. VIII, br. 1, proljeće 1998.
- Turković, Hrvoje, 2000, 'Funkcija stilističkih otklona', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24/2000, Zagreb, Hrvatski filmski savez, str.129-142.
- Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil. Rasprave*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2007a, 'Mit neprimjetnosti filmske glazbe', predano (siječanj, 2007) za *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2007b, 'Popratna glazba kao 'vodič' kroz filmsko izlaganje', rukopis
- Walton, Kendall L, 1990, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, SAD; London, UK: Harvard University Press
- Weill, Kurt, 1970. (1946), 'Music in the Movies', u Lewis Jacobs, ur., 1970, *The Movies as Medium*, New York: Ferrar, Straus & Giroux
- Weis, Elisabeth, John Belton, ur., 1985, *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press

Summary

Film and music are the two clearly distinct and separate arts. But nevertheless music has become so closely tied with film from its very introduction into the human culture that it is mostly perceived as a natural, inseparable, and frequently unnoticeable part of a film. Basic theoretical problem is how to interpret the reason behind the fact: What has motivated such a symbiosis of film and music. One of the empirically based lines of answers is given by the *compensatory theory of film music*. According to the theory there are some basic insufficiencies that haunt film, and one of the functions of film music (its basic function according to Petar Kivy) is to compensate for some of them. The paper investigates some of the historical insufficiencies that have been indicated to be compensated by music – e.g. the noise covering function during the presentation of silent films; cover up of sound inconsistencies in sound films; fastening of slow pace of some film scenes; filling in for emotional bleakness of the presented world within the two dimensional film image etc. Though some of these insufficiencies were real, and music may have been efficient in compensating them, most of them were historically transient, connected with only short lived technological state of art. They were ‘corrected’ soon enough to displace particular compensating function of music, making it – at best – historically local. But, the music has stayed all along with film even in the periods when particular insufficiencies were overcome, so one has to conclude that the compensatory function have never been the music’s main function in film, but only historically casual and transient one. The implied question about the historically more consistent and more central functions of film music is dealt with in other author’s papers (Turković, 2000 – ‘*Functions of stylistic figures*’, and Turković, 2007b – ‘*Non-diegetic film music as a ‘guide’ through film discourse*’).