

Fulvio Šuran

Sveučilište Juraj Dobrila, Pula
fsuran@unipu.hr

Glazba i mediji s posebnim osvrtom na film

Sažetak

Dvadeseto stoljeće, u skladu s velikim kulturnim i socijalnim promjenama, svjedoči širenju novih oblika predstava, namijenjenih bijegu i zabavi, novih glazbenih oblika. Mijenja se, modificira čak i likovna umjetnost. U odnosu na širenje masovnih medija, multipliciraju se mjesta i prigode glazbene potrošnje te glazbenici preuzimaju nove kompetencije, a sve u ime kulture. No, ako kultura pretpostavlja informaciju i sredstva javnog priopćavanja, znači da je informacija, u odnosu prema društvenom čovjeku, uvjet opstanka. Stoga je borba za opstanak, u doba masovnih medija, borba za medije mase. U tom je smislu dovoljno pratiti odnos između GLAZBE I FILMA koji postoji s obzirom na povijesni razvoj: od zvuka nijemoga filma do glazbe zvučnoga filma. Može se, ipak, reći da su odnosi između glazbe i filma, možda zbog same prirode njihovoga izražavanja, izričito progresivne i ritmičke, uvijek bili vrlo bliski. Glazbeni motiv, sa svim svojim mogućim nijansama, može izraziti događaje, osjećaje i unutarnje misli; tišine popraćene glazbom otkrivaju raspoloženja lika puno dublje nego sat dijaloga ili sat bez glasa. Nasuprot tome, slike filma uzrokuju osjećaje koji se mogu u potpunosti izraziti samo kroz glazbu koja ponekad postaje sastavnim dijelom radnje filma.

Izlaganje završavam jednim svojim hommageom nedavno preminulom Kenu Russellu, jednom od najoriginalnijih režisera, najfinijem 'maestru' u umijeću skandaliziranja tupoglavih, onom koji je doveo klasičnu glazbu do potpuno nove i šire publike: velikom ikonoklastu sposobnom preobraziti mramorna poprsja u meso i krv.

Ključne riječi: glazba, mediji, nijemi film, zvučni film, Ken Russell.

(Ovo izlaganje rezultat je unutrašnjeg poriva sintetiziranja, i to bez ikakvih pretenzija, velike srodnosti i ljubavi između ovih umjetnosti, glazbe i filma uz tehnološkog posrednika, koje zajedno ostvaraju jedinstvenu uzvišenu i zadivljujuću umjetnost: film u svim svojim aspektima.)

Uvod u XX. stoljeće

Prva desetljeća prošlog stoljeća označena su velikim društveno-političkim i kulturnim tenzijama: pooštrenje sindikalnih sukoba, ekonomska kriza, buđenje nacionalističkih poriva, trka naoružanju, kolonijalna ekspanzija zapadnih velesila...

Nalazimo se, dakle, na početku sveopće globalizacije, koja će svoje 'službeno' počelo uvidjeti dešavanjem prvog, u povijesti, rata svjetskih razmjera, čije će završavanje još više pooštriti postojeće društveno-političke tenzije koje će svoj epicentar imati u Drugom svjetskom ratu. Radi se o sukobu koji će zapadni model ratno globaliziranog svijeta uvesti u četrdeset godina dugi hladni rat ili atomski mir i to zbog nesposobnosti da se nađu adekvatna rješenja postojećim i novonastalim problemima.

U okviru zapadnog, svjetski dominantnog, modela civilizacije treba reći da su, što se kulturološke dimenzije tiče, umjetnička iskustva prvenstveno usredotočena na ekspresivnoj obnovi, radi prilagođavanja konstantnom i kaotičnom preobražaju društvenog konteksta iz kojeg su nastajali novi kulturni sadržaji. Ti su sadržaji u sebi odražavali kaotičnost i egzistencijalnu nesigurnost tog dinamičnog razdoblja. Istovremeno se, u tom razdoblju sveopće nestabilnosti, ali i inovacije, rađaju i primaju maha novi oblici kazališnih i glazbenih predstava i stilova.

Što se glazbe tiče ona sve više ima funkciju bijega od sive monotone svakidašnjice. Dakle, radi se o čistoj zabavi. Istovremeno se i likovna umjetnost drastično preobraćuje i sekularizira u prikazivanju stvarnosti.

U tom 'kratkom stoljeću' divlji kapitalizam, u liku naglog i nekontroliranog industrijskog razvoja, sve više pogoduje širenju masovnog medijskog utjecaja na sve društvene slojeve, rađa se masa. To pogoduje razmnožavanju mjesta i prilika glazbene potrošnje koja – posredstvom novih tehničkih inovacija, pojačanja i razmnožavanja zvuka – omogućuje da i ona mjesta, do tada nepogodna za stvaranje kao i za slušanje glazbe – dovoljno je spomenuti jazz – postanu središte novih glazbenih trendova koja svoj utjecaj šire eterom obuhvaćajući cijeli zapadni (i ne samo) kulturni (i ne samo) svijet.

Neovisno o tome javna mjesta tradicionalno određena za izvedbu i slušanje glazbe, kao što su to kazališta i koncertne dvorane, zadržat će svoj status sociokulturne važnosti. Ono što prvenstveno karakterizira tu epohu, u vezi glazbe, jest činjenica da se mijenja potreba za glazbom, koja postaje sveprožimajuća i na usluzi i upotrebi buržujskog građanina. On svoje potrebe konzumira i u vlastitom domu: posredstvom radija, glazbenih ploča, kazetofona, stereouređaja, i tako dalje: rađa se zapadno potrošačko društvo. Na taj se način sam čin slušanja iz kolektivnog događaja

preobraćuje u individualno uživanje i potrošnju, gdje polako, ali nemilosrdno živa glazba gubi svoj primat nad reprodukcijom sve savršenijom i medijski posredovanom glazbom.

Tijekom tog 'kratkog stoljeća', u skladu s velikim kulturnim i društvenim transformacijama, glazbenici, radi učinkovitosti, upotrebljavaju sve novije i profesionalnije vještine: radi se o tehničarima zvuka, o djelatnicima snimanja, o kreatorima specijalnih efekata, čiji se rad temelji upravo na tehnološkim inovacijama i bezbrojnim mogućnostima, naročito u vidu sve suvremenijih sredstva razmnožavanja i širenja zvuka. Sve to vodi do pronalaženja novih i posebnih mogućnosti razvoja u produkciji glazbe, kao rezultat sve zainteresiranijeg komercijalnog sektora: u vidu proizvodnje i prodaje CD-a, DVD-a i MP3 sa sve savršenijim i čistijim zvukom. Uključujući pritom i odgovarajuće i sve raznovrsnije opreme za slušanje. Ne smije se zaboraviti napomenuti i štampanje časopisa specijaliziranih za glazbu i za glazbeni život uopće, koji veliku pozornost i prostor pridaju glazbenim kritičarima i stručnjacima, čija stručnost zasigurno ne proizvodi glazbu, već ideje o glazbi.

Svjedočimo, dakle, početku dubokog raskola s prethodnom glazbenom tradicijom čije se dalekosežne posljedice i danas primjećuju.

1. Razvoj glazbe i sredstva masovne komunikacije

Aktualno stanje glazbenih dešavanja – gledanih iz različitih pravaca i perspektiva: kako proizvodnje tako i praćenja medija i oblika njihovog upravljanja – može se protumačiti posredstvom parametara koji već niz godina određuju i oblikuju medijsku dimenziju. Prvenstveno se tu misli na masovnu komunikaciju, na njezinu opremu i zakone djelovanja, ali i na rast potražnje/potrošnje: u smislu sve složenije artikulacije potreba i kulturnog oblikovanja svijesti u izboru korištenih proizvoda. Radi se o različitoj uporabi glazbe u svijetu sve bržih promjena kako u proizvodnji tako i u komunikativnoj dimenziji stvarnosti.

Nije, dakle, potrebno započeti s akademskim, suprotstavljanim "apokaliptično-integriranim" kako bi dobili potrebnu bazu podataka za pozitivnu diskusiju: za čiju obnovu nije više dostatan pojednostavljen sociologizam, već interdisciplinarna metodologija. I to ne samo radi izbjegavanja praktičnih problema tehnološke naravi, na koje, što se glazbe tiče, nailazimo u suvremenom statusu komunikacijskog sustava, već kako bi "događaje" zadržali unutar "stvarnosti". To je bitno ako se na umu ima činjenica kako se mnogim suvremenim trgovačkim strategijama često suprotstavlja sterilna teoretizacija koja glazbu promatra kao umjetničko djelo koje ne smije podleći zakonima tržišta. Smatram da se ovdje radi o zastarjeloj koncepciji umjetnosti koju bi s pravom mogli nazvati 'zlonamjernom' filozofskom apstrakcijom.

Željeli mi to ili ne, suvremeno je vrijeme doba globalizacije, ali i sveobuhvatnog aktivnog nihilizma. Naime, radi se o procesu u kojemu je i te kako potrebno, ali ne i nužno, dati maha novijim perspektivama djelovanja koje će na inovativan način oblikovati operativnost kulturnih parametara

u svim diskursima koji imaju veze s odnosom između proizvodnje i potrošnje. Nije, dakle, više dovoljno reći kako se trebamo obračunati s tržištem, naročito kad se čitav angažman svodi na jedno žurno i bezvezno djelovanje i naknadno prilagođavanje sa zakonima tržišta, sa svojim kvaziprirodnim parametrima.

Uzmimo kao teoretsku referencu za oporavak poimanje kulture koje nam nudi **Jurij Mihajlovič Lotman**, čija definicija glasi: kultura je „*skup svih ne nasljednih informacija i sredstava za njihovu organizaciju i skladištenje.*”¹ Društvo, tvrdi **Lotman**, razlikuje se od samog pojedinca s obzirom na činjenicu da, dok je opstanak pojedinca jamčen ispunjenjem određenih prirodnih potreba, opstanak društva „*nije moguć bez kulture.*” No, ako je kultura sačinjena od informacija i od sredstva informacija, tada informacija, u odnosu na društvenog čovjeka, predstavlja i sam uvjet njegovog opstanka. To znači da je, u doba masmedijske komunikacije, borba za opstanak borba za masovnu informaciju, tj. za masmedije. Mora se vidjeti kako je moguće spojiti – i to prilagođavajući ako ne i revolucionirajući uvjete informacija i upravljanje medijima – dva termina koja se, danas, kreću u međusobnoj suprotnosti.

Primjera radi.

Za televiziju kao i za radio, sve se više koristi (takozvani) indeks slušanja, koji je kvantitativne naravi. I to prvenstveno kako bi se opravdala i obnavljala određena kvaliteta programa. No, pratiti zahtjeve javnog mijenja znači djelovati u okvirima nasilja i vulgarne informacijske apstrakcije u odnosu na njenu stvarnu raznolikost i diferencijaciju. U tom smislu ‘poštivanje’ indeksa slušanja istovjetno je s trgovačkom senzibilnošću koja teži upravljati kulturom, dakle, i glazbom. Čine zato dobro oni muzikolozi koji ističu “*glazbeno istraživanje kao istraživanje o glazbenoj zajednici, o odnosu s njom*” – gdje “*odnos sa zajednicom*” ne označuje težnju k indeksu slušanja! Osim toga demistifikacija “*glazbenog spektakularizma,*” dobar za sve i na isti način: “*označuje ideološko razmišljanje*”, kaže nam Luigi **Pestalozza**, “*koji mistificira jednakost.*” To i jest bit svega, (osnovna činjenica).

Ono što je, još daleke 1969., talijanski sociolog, **Marino Livolsi**² napisao u uvodu zbirke tekstova i dokumenata „**Masovna komunikacija i kultura**“ ni dan danas ne gubi na aktualnosti: “*Pretpostavljeni otuđujući sadržaji masovne kulture nisu drugo nego li projekcije pravila nametnutih od strane društvenog sustava*”; “*Pretpostavljena se masifikacija protivi organizaciji društva u slojevima i razinama. Dakle, suvremena društva nisu stratificirana u klasama i slojevima, ali unutar svakog od njih postoji horizontalna diferencijacija isto toliko važna kao i ona vertikalna.*” Tom se poimanju može slobodno nadovezati ono što se od 60-tih nadalje smatra najmasovnijim kulturnim fenomenom mlađih generacija: moderna glazba (tj. proizvodnja i potrošnja, sa svim svojim ideološkim oznakama). Gdje se za svako škripanje, neugodnost u

1 Lotman, J., *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001.

2 Livolsi, Marino (Milano, 1937) talijanski je sociolog. „*Comunicazioni e cultura di massa. Testi e documenti*“, Hoepli 1969

sučeljavanju, osjeća potreba za ispravke, prilagodbe i kritike.

Odbaciti, dakle, danas kruti uzorak “*apokaliptično-integriranih*” ne znači jednostavno “*ne demonizirati*”, drugim riječima, “*nedemonizacija*” 80-tih godina prošlog stoljeća, zahtijeva jedno ozbiljnije produbljenje postojećih odnosa između ondašnje društvene artikulacije, tehnološko-industrijske proizvodnje i političkih putova sve više usmjerenih kontroli predmeta, u našem slučaju glazbe, čiji se daljnji razvoj zasigurno ne odvija na temelju nekakvog unaprijed konstruiranog, apstraktnog optimizma. Kad bi tako bilo, trebali bi se vratiti svemu onome što je, sada daleke 1936. godine, **Walter Benjamin** pisao u svezi umjetničkog djela u razdoblju njezine tehničke reprodukcije i proizvodnje; a posebno samoj premisi onog eseja, gdje se na jasan način isticalo kako su se odozgo uvedeni pojmovi razlikovali od društveno postojećih po tome, “*što su bili posve beskorisni za potrebe fašizma.*”

Što se današnjice tiče treba istaknuti kako postoje dva aspekta razvoja suvremene glazbe. Jedan se odnosi na proces ekspanzije/širenja sredstava masovne kulture (ne zaboravljajući pritom da je jedna od središnjih osobina, što se medija tiče, zasigurno vrsta njezinog upravljanja: od jednine k množini). Naime, radi se o sredstvima koja, prema unutrašnjim pravilima tržišnih ciljeva, uviđaju i identificiraju prodajne referente ne obzirući se na kulturno uzvišenije ciljeve. Drugi aspekt uočljiv je u utvrđivanju različitih mogućnosti (ne alternativnih već ideoloških), kao proizvod svakodnevne konfrontacije s točno tržišno određenim situacijama. Jedan od bezbrojnih faktora je i faktor prodanih ulaznica tijekom koncerata.

Iz zapleta i u zapletu tih osobina razvoja proizlaze i polja istraživanja – radi se o teorijskim i praktičnim problemima koji su bitni za konfiguraciju same stvarnosti – u mobilnom i raznolikom obzorju: od uvođenja novih zvučnih materijala unutar proizvodnje i nadoknađivanju novih načina ponašanja u ritualu potrošnje; od obrane starih estetskih mjerila do modernizacije taktičkih upravljanja; kao i od epizodnog istraživanja tržišnih uspjeha do borbe za demokratsku transparentnost i slobodu djelovanja. Sve to neovisno o tome što se u nekim glazbenim područjima primjećuje snažno ideološko zakucavanje nekih konzervativnih struja muzikologa protiv, ne samo “*politike u glazbi*”, već i avangarde. Tim napadima beskorisno je odgovoriti s Brechtovom “*kulinarskom kritikom*” ili “*kritikom varijanata ili različitosti*”, tj. kušajući hranu reći: ovo da, ovo ne. S obzirom na to da kritika palatalne/nepčane reakcije služi samo kako bi se poboljšao mehanizam, tj. indeks slušanja, a takve kritike, naročito u novinama i u drugim medijima, ima na pretek, trebalo bi se vratiti na diskurs koji je načet u prvoj polovici 70-ih godina prošlog stoljeća, razvijajući decentralizirane i osnovne instance koje treba povezati s proizvodnim mogućnostima. Kako bi se to postiglo nije dovoljno prilagođavati se stvarnosti, što je svojstveno i nekim demokratskim organizacijama koje tvrde kako se mora “*poći od sadašnje razine potrošnje*”, jer, kako je **Walter Benjamin** u svoje vrijeme već dobro uočio: “*Mora se vidjeti da li se optimizam odnosi na sposobnost djelovanja klase ili okolnosti u kojima je klasa pozvana da djeluje.*”

2. Glazbeno slušanje

Poznato je kako je naša svakodnevnica okarakterizirana posrednim iskustvima, kao što je i slušanje glazbe. Ono se, u većini slučajeva, odvija posredstvom elektroničkih oprema i manje uz live nastupe. S pojavom elektroakustičke tehnologije glazbeno se uživanje iz koncertnih dvorana preselilo u sam dnevni boravak smještajući se tako u visoko personalizirano i svestrano područje sve savršenije rezonancije. Istovremeno i slušatelj je, što se tehnološke opreme tiče, postao sve zahtjevniji, zahvaljujući mnogobrojnim časopisima i katalozima za prave fanove glazbe, ali i sve profinjenijim reklamnim sloganima koji su, dok hvale iznimnu tehničku hi-fi kvalitetu, također i nositelji dodatnog terminološkog šarma: koji čini razliku. Zajednička osobina svim tim hi-fi tehnologijama je postizanje sve profinjenije kvalitete zvuka, naročito u njegovoj „čistoći“.

2. 1. Slušanje kao iskustvo čistoće zvuka

To je ono što, na primjer, Sony obećava sa svojim D9 (Dimenzija Koncerta) u vidu „čarobnosti koncerta doživljenog u prvom redu“. Da bi se utjelovio prestiž nastupa *live* prikazan je sam dirigent orkestra, nad kojim stoji natpis: „Zvuk postaje glazba“. Ono što se s tom metaforom želi istaknuti je kako se neobrađeni i nedovršeni zvuk, zahvaljujući Sony tehnologiji pretvara u savršenu glazbu: pročišćena i sadržajna kvalitetna, kao put ‘pravom’ slušanju. Dakle, bez onih neugodnih šuškanja koje doživljavamo kada se nalazimo u zadnjim redovima koncertnih dvorana. Svrha Boxer, Dance Music je „savršen zvuk za rock i klasičnu glazbu“. To je i težnja TV Think Loewea koja govori o „čistom slušanju“. No i Philips nam isto tako nudi „najsavršeniju kvalitetu zvuka“ posredstvom Dayton zvučnika. Ako želimo možemo se također približiti i samom „vrhu zvuka“ s Dire Straits, jer je to „najbolji [koji] su odabrali najbolje“ u pouzdanosti. Philips Car Stereo, parafrazirajući poznatu pjesmu talijanskog nobelovca za književnost **Salvatorea Quasimoda**, je „zvučni stroj“. Dok je autoradio Roadstar „savršen po čistoći zvuka ... bez šuškanja i iskričavanja“: moto je „Otvori nove putove“. U svim tim navedenim primjerima očito je kako se glazbi pridaje „dislocirajuća“ moć, odnosno sposobnost prenošenja slušatelja u daleke zemlje i kulture, s mogućnošću proživljavanja istinskih emocija, osjećaja. Phonola tako predstavlja nama strani svijet, prebacujući nas u daleku prošlost, riječima: „U početku bijaše svjetlo ...a onda zvuk“. Pružajući nam, dakle, onu ugodnost glazbenog i zvučnog savršenstva koju zamišljamo, maštom, da je postojala u praiskonsko doba kada su se elementi nalazili u svom, civilizacijski nekontaminiranom stanju čistoće. To je i svrha Blaupunkta, koji „nikad neće prestati da nas zadivljuje i uzbuđuje s čistoćom zvuka“.

Dalje: i Denon, Yamaha i Marantz propagiraju čistoću zvuka pazeći na njezine „nijanse“. Promatrajući, dakle, čistoću zvuka kroz povećalo ono je fokusirano i na najmanje varijacije. No, sasvim je nešto drugo slušati „Blue Bird“ s Denon, koji na površinu zvuka izvlači sve njegove „boje“, i „glazbene tonove“, na taj način „glazba se pretvara u boju“. Yamahin je cilj ponovno nas

educirati slušanju nudeći nam zavidno iskustvo koncentracije i izoliranosti od sveopće kaotičnosti svijeta i to riječima: „*Ne dopustite da vas uznemiravaju dok otkrivате totalnu čistoću zvuka ... savršenu reprodukciju svih nijansi glazbe*“. Dok „*Tko ima uši da čuje/shvati*“ ima povjerenja samo u Marantz, jer „*Tko prepoznaje različite vrste leptira po šuštanju krila*“, tko „*razlikuje modele od škripanja pera*“: ima pozorno uho, odgojeno na diskriminaciju zvučnih čimbenika, i to u najsuptilnijim i nezapaženim finesama, tj. tko ima uho za „*nijanse*“. Ponovno je Sony taj koji nam obećava neometano slušanje od bilo kakvog šuštanja i drugih nezgoda riječima: „*Kraj kaosa*“, ili „*Sony je očistio nebo*“, ili „*Sony zahvaljuje i uklanja smetnju/buku*“, ili „*Sony ne dopušta nikakvo ometanje*“. Ako Pioneer održava glazbenu čistoću, „*Philips Car Disc ... [je] oslobađa*... Izrazi kao što su ovi jesu pokazatelji suvremene radiofonske stvarnosti, obilježene kaotičnim i burnim povezivanjem radijskih postaja, kao i „*zvučnog pekmeza*“ koji nas danonoćno bombardira i osjetilno otupljuje. To **R. Murray Schafer**³, dobro uočava i prikazuje kada nebo definira „*veliku septičku jamu zvukova*“.⁴

To se pitanje o čistoći zvuka neizbježno javlja u terminu „*akustične ekologije*“. Sony je to iskoristio pri uporabi „čistača zvuka“ koji se uključuje u autoradija, promičući „*čisto i upečatljivo slušanje odabranog signala*“, obnavljajući percepciju lika – pozadine. Radi se, dakle, o tematici preuzetoj iz Schaferove pojmovne teoretizacije „*čistog sluha*“ i „*čistog uha*“.⁵ Sony očito zna puno toga i o audiočišćenju, budući da se promovirajući „*akustični dizajn*“ drži formulacije gore spomenutog kanadskog muzikologa. Krajnji rezultat trebao bi biti kvalitativno poboljšanje slušanja, i to prijelazom od sadašnje „*dimenzije lo-fi*“ na „*hi-fi*“.⁶ Na taj način, moguće je, smatra Sony, povratiti poremećeni „*red u radiofonskom svemiru*“ i tako ponovno, „*ugledati zvijezde*“. Ovdje se na relevantan način primjećuje povezanost s antičkim i poznatim pitagorinim poimanjem glazbe kao modelom svemirske harmonije ili glazbene sfere. Naime, radi se o povezanosti s praiskonskom čistoćom zvuka gdje se zvijezde pojavljuju u liku glazbenih „*komada*“. No, treba ipak reći kako se ovdje, iako na idealnoj razini, ipak radi o pokušaju da se dostigne stanje svjesnog slušanja, što racionalnijeg iskustva slušanja.

2. 2. Tehnološka glazba

Vidljivo je da su u suvremeno doba sve ljudske aktivnosti tijesno povezane s tehnologijom, dakle i glazbom. Tako nam na primjer: Personal IBM omogućava da „*naučimo jezik glazbe, stvaramo, snimamo, slušamo, miksamo, modificiramo i još mnoge druge stvari*“. Taj se susret između

3 **Schafer, Raymond Murray** (1933) Kanadski je skladatelj i pisac. Naročito poznat zbog World Soundscape Project - k jeg je stvorio u šezdesetim godinama prošlog stoljeća kako bi promovirao novu ekologiju zvuka, osjetljivu na rastuće probleme akustičnog zagađenja - zahvaljujući tekstu *Tuning of the World* (1977).

4 **Schafer, R. Murray**, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi Unicopli 1985, p. 124; *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited 1977 – New York, Alfred A. Knopf, Inc. 1977.

5 Isto, str. 369-370.

6 U istraživanju glazbenog pejzaža definira se lo-fi okruženje „*ono okruženje u kojemu su signali tako mnogobrojni da se preklapaju, s rezultatom nedostatka jasnoće i prisutnosti maskiranih učinaka*“. Nasuprot tome, „*hi-fi okruženje, je ono okruženje u kojem se zvukovi mogu jasno čuti, bez istiskivanja ili maskiranja učinaka*“, isto, str. 371.

glazbe i tehnologije može odvijati u različitim vremenima i razinama: primjer je elektroničko slušanje, no zanimljiva je i mogućnost skladanja.

Sve smo više svjedoci pluralizmu kultura, i to naročito posredstvom masovnih medija. Masovni mediji prvi stvaraju suvremeno glazbeno 'globalno selo' koje podrazumijeva sudjelovanje prirodnih i neprirodnih zvukova, u multikulturalnom melanžu. Zahvaljujući obradi svih njegovih parametara, zvuk širi svoj utjecaj. Možete tako "sastaviti" skladan zvuk, i to sa širokim i bogatim kreativnim mogućnostima, bez potrebe prolaženja kroz dugotrajnu, strogu i rigoroznu akademsku glazbenu pismenost; no može se preferirati i slobodno, neposredno glazbeno sudjelovanje. Radi se o sasvim novom načinu odnošenja prema glazbenoj dimenziji posredstvom sve savršenije tehnologije: to nam dopušta stvaranje vlastite glazbe; kao i njezino korištenje i prilagodba vremena izvođenja. Sve svestranije računalo suvremenom pojedincu omogućuje novi "amaterizam", u obliku glazbenog sastavljanja kojeg možemo definirati hobbijem. Očito je kako se danas nalazimo na pragu jedne „nove renesanse u ime divlje pljačke, recikliranja i ars combinatorica. Radi se o pokretu koji polazi odozdo, a to znači da njegovo mjesto stvaranja, njegov 'glazbeni studio' svoje mjesto nalazi u vlastitom stanu i ulici, gdje novi "Faustusovi i Paracelsusi" potvrđuju vlastitu vjerodostojnost (street credibility)."⁷ Tvorci nove glazbe jesu skladatelji kao što su Brian Eno, Vangelis i Peter Gabriel, Jean-Michel Jarre, itd. Oni stvaraju glazbu koja će kasnije biti poznata ne kao „glazba sfere“ već kao filmska „epic music“.

3. Filozofija filma⁸

Teško je danas zamisliti život bez filmova. Medij filma ima ogromnu moć u komunikaciji s publikom. U filmovima prepoznajemo svoja vjerovanja, želje, strahove, pa čak i svoj identitet. Kada gledamo film, mi zapravo "čitamo" poruke s ekrana koje nam redatelj šalje. Kao što svaki redatelj ima svoj određeni stil i način pričanja priče, tako i svatko od nas percipira film individualno na više nivoa – vizualno, intelektualno, emocionalno. Filmovi se, dakle, mogu interpretirati na razne načine pa i filozofski analizirati.

Filozofija filma se, s jedne strane, preklapa s teorijom filma, međutim, njihov predmet istraživanja je donekle drugačiji. Filozofija filma počela se sistematičnije razvijati u posljednjim desetljećima nakon što je porasla svijest o kulturalnoj ulozi filma. Kao disciplina širila se paralelno s utjecajem filma i medija u svakodnevnom životu. Filozofima se stoga nametnula potreba da film promatraju ne samo kao umjetnički i društveni fenomen, nego da u njemu i analiziraju i interpretiraju određene filozofske teme. Na svoj način film posjeduje oruđe kojim propituje i analizira pojave svijeta i života. Stoga, film i filozofija imaju dodirnih točaka i zajedničkih ciljeva poput pronalaženja i shvaćanja bitka u stvarnosti. Kada gledamo film, pobuđuje se zanimanje, potiče se osobno mišljenje, izgrađuje se vlastiti

7 Prato, P., *Estetica del campionato e bricolage elettronico*, u «*Estetica News*», br. 2, kolovoz 1988, str. 4.

8 U ovom poglavlju analizirat će se odnos između filozofije i filma, što o filmu govore filozofi i teoretičari filma, potom je li film umjetnost, odnosno, može li svaki film biti umjetnost. Nadalje, biti će govora o emocijama, strastima i mašti koje film potiče, te o tome zašto se ljudi poistovjećuju s glumcima, tj. filmskim likovima.

stav, vlastita filozofija. Film je tako dobar primjer kako filozofija ne mora biti samo čitanje knjiga i promišljanje pročitano, već može biti izražena na mnogo načina. Ipak, neki smatraju da se ovim stajalištem filmu pridaje previše moći te film smatraju samo medijem pomoću kojeg se ilustriraju filozofske ideje.⁹ No, u zadnje vrijeme, često se snimaju filmovi koji su po svojoj strukturi oblikovani tako da u publici pobude određena filozofska pitanja. Obrađuju teme poput stvarnosti, imaginacije, dobra i zla, znanja, skepticizma itd. Kod takvih filmova postoji potreba za ponovnim gledanjem, analiziranjem fabule i filmskih postupaka.¹⁰ Može se reći kako igrani ili još više dokumentarni filmovi sve više aktualiziraju etičke, estetičke, ontološke probleme današnjeg svijeta. Granice filozofije i filma postale su vrlo propusne, te se ove discipline međusobno prožimaju, inspiriraju i motiviraju.

Sami filozofi, posebno oni koji rade na estetici i filozofiji umjetnosti, bili su zainteresirani za film otkako on postoji. Filmom su se bavili primjerice **Cavell**, **Deleuze**, **Adorno**, **Baudrillard** i drugi. Iako je njihova interpretacija različita, svi se oni pitaju kako film može doprinijeti filozofiji, kako se može proširiti razumijevanje filozofije ako se nadilaze pisane i izgovorene riječi.¹¹ Naime, postoje filmovi koji su čista filozofija samo prikazana slikom, a ne opisana riječima. Primjer za to je i prvi dio filmske trilogije „*Matrix*“ koji se često koristio za pokazivanje skeptičnih argumenata o prirodi naših percepcija te stvarnosti vanjskog svijeta.

Unatoč postojanju takvih filmova, neki su filozofi smatrali da filmovi mogu imati najviše heurističku ili pedagošku funkciju u odnosu na filozofiju. Navodili su i kako postoje jasne granice onoga što filmovi mogu postići filozofski. S druge strane, **Thomas Wartenberg** je tvrdio kako se film može koristiti kao misaoni i estetski eksperiment.¹² Ipak, filozofi sve više gledaju na film ne samo kao na ilustraciju filozofskih ideja, nego i kao na napredovanje filozofskih pogleda. Važno je napomenuti **Hugu Munsterberga** koji je najranije istraživao filozofska pitanja u vezi s filmom. Bavio se problemom gledateljeve recepcije filma. Smatrao je da film ne postoji ni na filmskoj traci, ni na ekranu već samo u ljudskom duhu (jer kao medij imitira njegove mehanizme).¹³ Nadalje, tijekom ere nijemog filma, nastojao je shvatiti po čemu se film razlikuje od kazališta. Došao je do zaključka kako korištenje krupnih planova, flashbackova i raznih promjena, čini jedinstvenu prirodu filma.

Film je auditivan i vizualan doživljaj na osjetilnoj, osjećajnoj i duhovno-umnoj razini. Razvija spoznajne mogućnosti te proširuje opće i filozofsko znanje. Dakle, on je svojevrsan poticaj na promišljanje.¹⁴ Kao umjetničko djelo, jedan je od nebrojenih načina izlaganja čovjekovog iskustva, jedan od mnoštva načina obistinjenja filozofije.¹⁵ Uz to, dijeli jedno bitno obilježje s filozofijom – isti je za sve. Svi ga mogu posjedovati jer on ne mijenja prirodu bez obzira na to koliko ga je ljudi pogledalo. Njegova reprodukcija ne vrijedi manje od originala, jer je njegov original već sam po sebi kopija. On je cjenjeniji

9 <http://www.hrfd.hr/ii/dokumenti/06%20Skerbic.pdf>“

10 <https://www.ffri.hr/-furiia/film-filozofia.html>

11 <http://www.philosophypress.co.uk/?p=1366>

12 <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

13 **Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne**, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006., str. 206.-207.

14 <http://www.hrfd.hr/u/dokumenti/06%20Skerbic.pdf>

15 **Marinković, Josip**, *Metodika nastave filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1990., str. 44.

što ga dijeli više ljudi.¹⁶

Film se doima sposobnijim dotaknuti veći broj ljudi. Rečenica pak živi samo kroz čitatelja koji se trudi međusobno povezati riječi, kod filma veza između slika radi se automatski, kao kad bi se stranice knjige okretale posve same. Na taj način mase kao da automatizirano misle, pa se može reći da film ima svojstvo propagande.¹⁷ Isto tako, filmski ekran je sam po sebi neka vrsta reklamnog izloga, samo još efikasnija, jer mu nije dovoljno da nam pokaže neke poželjne predmete, nego ih još i stavlja u situaciju, pokazujući nam bića slična nama koja ih upravo žele.¹⁸ Zbog svoje sugestivne moći, može se reći da je film politika. Također, on je i društveni fenomen jer pobuđuje emocije među gledateljima. Stoga, film možemo interpretirati kao masovno-komunikacijski, masovno-društveni i politički fenomen.¹⁹

3. 1. Je li film umjetnost?

Pitanje je li film umjetnost može biti od temeljne važnosti za filozofiju filma. Ako na to odgovorimo laički, onda ćemo reći da je film umjetnost ukoliko je originalan. Suprotno, ako je dio serijske proizvodnje (rađen po kalupu akcijskih filmova, sladunjavih romantičkih komedija i slično) onda je industrija. U doba hiperprodukcije svega, tržište diktira sve, pa i umjetnost. Stoga i filmski kod mora biti pojednostavljen, težiti jednostavnoj naraciji, efektnim podražajima, dopadljivosti, na štetu stvaranja i razvijanja novih pitanja. Fikcija se industrijalizirala te zbog troškova koje proizvodi, ujedno i omasovila. Naime, film teži univerzalnosti i da bi se nastavio proizvoditi, mora doprijeti do što više ljudi.²⁰ No, važno je napomenuti da ovdje nije pitanje jesu li zapravo svi filmovi umjetnost, nego mogu li neki filmovi biti umjetnost. Oni koji su odgovorili negativno, uglavnom su tvrdili da film nije umjetnost zbog njegove fotografske, tj. mehaničke prirode.²¹ Naime, za umjetnost je nužan preduvjet čin izražavanja misli, a stroj ne izražava misli. Slikari s druge strane mogu izraziti svoje misli kroz svoje djelo i mogu nacrtati stvari koje ne postoje, dok su fotografije transparentne.

Isto tako, postavlja se pitanje kontrole umjetnika nad onime što rade. Slikari s jedne strane mogu nacrtati nešto imaginarno, dok fotografi mogu fotografirati samo ono što se pojavljuje pred kamerom. Fotoaparat bilježi sve što je pred objektivom, bez obzira na to je li fotograf svjestan toga ili ne. Dakle, fotograf je na neki način vezan za ograničenja stvarnosti i ne može imati potpunu kontrolu nad onime što fotografira.

Nadalje, kada se govori o umjetnosti, ona treba biti sposobna za održavanje naših estetskih interesa. No, kad se pokazuje interes za fotografije (npr. voljene osobe), naš je interes usmjeren na ono što nam pokazuje, a ne na samu fotografiju. Tu se može povući paralela s ogledalom kod kojeg nas zanima samo objekt, a ne samo ogledalo. Ogledala ne izražavaju misli o nama, pa onda fotografija

16 Pourriol, Ollivier, *Filmozofija*, Meandarmedia, Zagreb, 2010., str. 224.-225.

17 Isto, str. 229.

18 Isto, str. 208.

19 Mikić, Krešimir, *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb, 2001., str. 16.

20 Pourriol, O., Isto, str. 72.

21 [http://www.filmandphilosophy.com/filmosophv/philosophy of film/Entries/2011/1/20 Class 02%3A Film and Art.html](http://www.filmandphilosophy.com/filmosophv/philosophy%20of%20film/Entries/2011/1/20_Class_02%3A_Film_and_Art.html)

nije ništa drugo nego mehanički način snimanja i isporuka pojave. No, ako gledamo primjerice film “*Modern times*”, mimika **Charlieja Chaplina** pred kamerom pobuđuje naš estetski interes. Film je u tom smislu samo snimanje kroz koje ćemo vidjeti umjetničko djelo, a ne umjetničko djelo u vlastitom pravu. Ali, s tog gledišta, fotografsko snimanje je u biti djelo dramske umjetnosti, stoga se ipak ne može reći da film nije umjetnost.²² Dapače, film kao takav objedinjuje mnoge umjetnosti. Tako je od kazališta posudio književni predložak (filmski scenarij), fabularnu strukturu, scenografiju i glumu; od opere i baleta preuzeo je pokret i glazbu; od književnosti tehniku naracije; a od fotografije i slikarstva izražajnost planova i kompozicije.²³

Da je film umjetnost smatrali su i realisti. Smatrali su da je kinoekran jednak platnu, a redatelja su poistovjećivali sa slikarom. Tvrdili su da zaslon nije na platnu, nego je to prozor u svijet. Jedan od najpoznatijih zagovornika realizma bio je **Andre Bazin**. Film je po njemu reprodukcija stvarnosti.²⁴ Zbog svoje osnove u fotografiji, film je realan medij koji dozvoljava gledateljima da zapravo vide objekte koji se pojavljuju na zaslonu. No, pojava digitalnih tehnologija za oblikovanje slika poljuljala je ovo gledište.²⁵

Kada govorimo o znanosti i tehnologiji, one su napredovale do tog stupnja da je danas moguće načiniti kopije identične originalima. Možemo klonirati životinje, “pržiti” CD-ove i DVD-ove, stoga nema razlike između kopije i originala. **Baudrillard** u svom djelu „*Simulakrum i simulacija*“ ovo naziva simulacijom. Simulacija najbolje funkcionira u masovnim medijima, koji reproduciraju stvarnost na način da nema razlike između stvarnog i lažnog. Granica između iluzije (simulacije) i stvarnosti nestaje, a time nestaje sama suština i iskustvo stvarnoga. Ponavljanje stvarnih slika, tj. stvarnosti u filmu, postalo je na neki način “stvarnije” od same stvarnosti.²⁶

22 http://www.filmandphilosophy.com/filosophy/philosophy_of_film/Entries/2011/1/20_Class_02%3A_Film_and_Art.html

23 **Mikić, K.**, Isto, str. 24.

24 http://www.filmandphilosophy.com/filosophy/philosophy_of_film/Entries/2011/1/27_Class_03%3A_Cinematic_Realism.html

25 <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

26 **Greene, Richard & Mohamad, K. Silem**, (gl. ur.), *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010., str. 30.-31.

3. 2. O počecima filmske kritike: Ricciotto Canudo²⁷

Mnogo je godina prošlo otkada je talijanski i svjetski pionir teorije filma (posebno u Francuskoj), **Ricciotto Canudo**, kategorizirajući umjetnost uključio i film, kao šestu, a naknadno kao sedmu umjetnost. Dakle, na samom vrhu kronološkog razvoja (ne u smislu hijerarhijskog uređivanja). I to u obliku „*vrhunskog pomirenja, ne samo između Znanosti i Umjetnosti, već i među Ritmova Prostora (u Likovnim Umjetnostima) i Ritmova Vremena (Glazba i Poezija).*“

Treba međutim istaknuti kako nisu svi kritičari onog povijesno burnog vremena dijelili oduševljenje **Canudovom** vizijom prema toj novoj umjetnosti. Dovoljno je ovdje prisjetiti se **Gyorgyja Lukacs**a, koji je, daleke 1913. filmski žanr smatrao „*mjestom propadanja velike kulture.*“ Ukratko: razlog njegovog negativnog stava – stav koji je na svu sreću, barem što se mene tiče, diskvalificiran s pojavom zvuka – striktno povezan s motivacijom nedostataka zvučnosti. „*Film*“, kaže Lukacs, „*prikazuje djelovanja kao takva, a ne njezine motive i značenja, likovi na ekranu se kreću, ali oni nemaju dušu, i ono što se njima događa je puka pojava, a ne sudbina. To je razlog zbog čega su scene filma nijeme. Nedostatak tehnike samo je prividan uzrok: izgovorena riječ, zvuk kao izraz pojma, pokretač je sudbine; a samo u njoj i kroz nju ostvaruje se sukladan psihološki kontinuitet dramskog bića.*“ No **Canudo**, u jednom od svojih eseja o filmu (1911.)²⁸ piše kako „*U filmu je sve napravljeno kako bi se pažnja zadržala u svom naponu, kao da lebdi, kako ne bi došlo do popuštanja pažnje koju gledateljev um drži prikovanim na animirano platno. Brzo djelovanje, koje se ovdje potvrđuje s monstruoznom preciznošću, kao na satu sa slikama, uzbuđuje modernu publiku koja je navikla živjeti što je moguće brže. 'Pravi' je život dakle zastupljen u svojoj kvintesenciji, stiliziran u svojoj brzini.*“ Kako bi još efikasnije potencirali, usmjerili i zadržavali pažnju i emotivno sudjelovanje – pri tom ne ulazeći ovdje u ondašnji debakl, koji se odvijao u doba nastanka nijemog filma, vezan uz identitet te nove umjetnosti – uvedena je i glazbena pratnja, koja je iz trenutka u trenutak argumentirala i isticala razne tematske varijacije koje su se odvijale na filmskom platnu: brzina događaja, sporost strastvenog ili bolnog trenutka, i tako dalje. No, treba također reći kako se prisutnost glazbene podloge može objasniti i kao potreba pokrivanja buke oko kinoaparature. Iznosimo zanimljivu rečenicu, preuzetu iz Canudovog teksta, koja nam otkriva i prikazuje iskustvo publike onog vremena. „*Moderna publika*“, kaže nam **Canudo**, „*divna je 'apstrakcija' jer zna uživati u najapsolutnijim egzistencijalnim apstrakcijama. Primjerice, u kinu Olimpija bilo je moguće vidjeti publiku koja grčevito plješće fonografu koji se nalazio na pozornici, ukrašen cvijećem*

27 **Canudo, Ricciotto**, talijanski novinar i pisac (Bari 1877 - Pariz 1923). Nemiran i eklektičan duh, studirao orijentalne jezike u Firenci, a u Rimu teozofiju, emigrirao vrlo mlad u Francusku. Postao je podupiratelj avangardnog filma, a 1911. počeo je pisati i eseje o filmskoj teoriji, koji će naknadno izaći i kao knjiga (*L'usine aux images*, 1927), zbog čega je smatran začetnikom, pioninom estetike filma. Canudo je film nazvao „sedma umjetnost“, budući da se radi o plastičnoj umjetnosti, koja, kao umjetnost u pokretu, u sebi sumira sve umjetnosti. Iz tih je razloga i smatran jednim od začetnika, pionira fotografske slike u filmu kao i problematike filmske estetike u cjelini.

28 Za svoj pionirski esej „*Naissance de sixième art. Essai sur le cinématographe*“ (koji je publiciran u „*Les entretiens idéalistes*“, 25 octobre 1911), Jean Epstein će ga (u „*Le cinématographe vu de l'Étna*“, 1926) proglasiti utemeljitelja estetike filma.

i čija je truba od svjetlucavog bakra upravo završila svirati ljubavni duet ... Stroj je pobijedio, publika je pljeskala fantomskom zvuku glumca, daleki ili mrtvi. S takvim duhom gledatelji idu u kino-dvorane.“

3. 3. Film i emocije

Zašto je kino tako zanimljivo i što je tako privlačno u filmu? Dobar dio popularnosti zapravo leži u emocijama koje izazivaju. Ustvari, mnogi filmski žanrovi dobili su imena samih osjećaja koja se nadaju da će, taj žanr, dozvati, kao na primjer, horor, romantična priča, triler itd. Također, u filmu se sadržaji personaliziraju i povezuju s konkretnim ljudskim sudbinama. S jedne strane, treba razlikovati refleksivne emocije poput straha, kad se uplašimo od buke ili brzog kretanja slike. S druge strane, tzv. kognitivna teorija emocija uključuje vjerovanje da je nešto, primjerice, štetno. No, kako to da možemo osjetiti emocije u odnosu na likove i događaje za koje znamo da su izmišljeni? Zašto želimo doživjeti tugu ili strah u filmu kada ćemo, ustvari, provesti najveći dio svog života pokušavajući izbjeći takve emocije? To je poznato kao paradoks fikcije.²⁹ Budući da su filmski likovi izmišljeni, njihove sudbine ne bi nas se trebale ticati, jer to nije isto kao i sa sudbinama stvarnih ljudi. Unatoč tome, mi se emotivno uključujemo i brinemo se što se događa s nekim imaginarnim bićima u filmu. Iako su možda ti likovi idealizirani (ljepši, hrabriji, snalažljiviji nego bilo koje stvarno ljudsko biće), gledatelji se često vežu za njih jer su se zapravo identificirali s njima. Jednom kada vidimo njihove karaktere kao verziju sebe, njihova je sudbina “naša stvar”. Čak i ako se nismo poistovjetili s nekim likovima, postoje emocionalne reakcije na te likove.³⁰

Djeca su posebno fascinirana televizijom, jer na taj način djelomično zadovoljavaju svoju znatiželju, potrebu za otkrivanjem svijeta koji ih okružuje, ali i njih samih. Često se poistovjećuju sa superjunacima u koje projiciraju svoje želje i snove, te preko njih preispituju sebe i svoju viziju budućnosti.³¹

O raznim vrstama identifikacije govorili su psiholozi poput **Sigmunda Freuda** te **Jacquesa Lacana**. Ako parafraziramo **Lacana**, na primjer, u sceni nasilja gledatelj će se istovremeno identificirati i s nasilnikom (sadističkim zadovoljstvom) i sa žrtvom (osjećajući strah). **Lacan** smatra da premještamo identifikaciju tijekom filma, iako gledatelji često nisu u stanju sami sebi to priznati.³²

U teoriji filma postoji termin „ontološka autentičnost“. Njime se označava specifična priroda filma, kada gledatelji prihvaćaju film kao objektivan svijet i identificiraju se na psiho-fiziološkom planu. Ontološka autentičnost se može pojačati zvukom, bojom, širokim planom i trodimenzionalnošću. To sve djeluje na gledateljevu percepciju stvarnosti, tj. potiče iluziju, prizor postaje istinit i identičan

29 http://www.filmphilosophy.com/filmosophy/philosophyofFilm/Entries/2011/2/10_Class_05%3A_Film_and_Emotion.html

30 <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

31 **Mikić, K.**, Isto, str. 250.-252.

32 **Omon, Ž. - Bergala, A. - Mari, M. - Verne, M.**, isto, str. 248.

sa životnim zbivanjem. Takva „realističnost“ može se postići prije svega u dokumentarnom filmu, a zatim u narativnom filmu s realističnim prikazom stvarnosti.³³ Film se čini vrlo moćnim sredstvom izazivanja predodžaba, čak i u kinestezijskom smislu. Naime, kad uživljeno gledamo junaka kako se muči održati na nekoj litici planine, imat ćemo snažne reakcije, pa je moguće da čak osjetimo vrtoglavicu i mučninu.³⁴ Važno je stoga naglasiti filmske mogućnosti izobličjenja, odnosno uvećavanja jednih predmeta, a smanjivanja drugih. Ono što filmu omogućuje da funkcionira kao simulator jest fenomen poistovjećivanja, zahvaljujući kojem se gledatelj može staviti u poziciju glumca ne napuštajući svoju.³⁵

Zanimljivo je kad **Rousseau** kaže da se za malo stvarnih ljudi može reći da su čovječni jer bolju predodžbu o čovječanstvu dobivamo u kontaktu s idejama nego u kontaktu s bližnjima. Naime, čini se da se gledatelj pokazuje čovječnijim tijekom gledanja filma nego u stvarnom životu. Lakše pusti suzu nad nečim fiktivno sličnim, nego nad svojim bližnjim od krvi i mesa.³⁶ Takvo stanje ne čudi jer je film moćan medij. On nas poziva da ga doživimo i razumijemo na način kao da se govori o nama.³⁷

3. 4. *Paradoks filmskog glumca*

Spinoza u svom glavnom djelu „*Etika ...*“ govori o tzv. afekcijama tijela. Sve što se događa u tijelu događa se i u duhu. Dok se sluša glazba ili gleda film, dolazi do promjena, afekcija u tijelu, koje mogu biti dobre ili loše za nas.³⁸ Da bi se stvorila identifikacija s filmom, dovoljno je pokazati „nešto slično nama“ obuzeto osjećajem. Po tom pitanju, film ima izravniji učinak od primjerice pisane fikcije, jer je učinak „sličnog“ u njemu snažniji te se mašta lakše i življe podraži.³⁹ Na primjer: ako vidimo čovjeka kojega tuku, automatski ćemo stati na njegovu stranu. Odmah ga volimo, a mrzimo onoga koji ga napada. Ako se na koncu obrne situacija, bit ćemo zadovoljni zbog tog obrata, kao i lik iz filma.

Spinoza nam omogućuje da shvatimo paradokse filmskoga glumca. Glumac naime ne treba osjećati strasti da bismo ih mi osjećali. Uz to kaže kako više vrijedi glumac koji još nije poznat, jer je dovoljna „neka nama slična stvar za koju nismo obuzeti nikakvom strašću“. Naime, glumac kojeg smo već vidjeli u nekoj drugoj ulozi više nije neutralan jer smo već ili voljeli ili mrzili njegov prijašnji lik, stoga će to izmijeniti čistoću fikcije. Zato su neki redatelji u svojim filmovima uloge davali samo nepoznatima.⁴⁰

Talijanski redatelj **Vittorio de Sica** je u svom filmu „*Kradljivci bicikla*“ išao i dalje od toga. Dao

33 **Turković, Hrvoje**, *Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988., str. 175.

34 Isto, str. 185.

35 **Pourriol, O.**, Isto, str. 120.

36 Isto, str. 205.

37 Isto, str. 104.

38 Isto, str. 15 L-15

39 Isto, str. 201.

40 Isto, str. 202.

je glavnu ulogu čovjeku s ulice, potpunom amateru, kako bi dobio na realnosti.⁴¹ Što se tiče samih zvijezda filma, one su ujedno beskrajno drugačije od nas i beskrajno slične nama. Paradoks je da se mogu uzdići iznad svih nas samo ako se svatko s njima poistovjećuje. Nadalje, glumci se prilagođavaju svojim ulogama i najčešće se nastoje stopiti sa svojim likom. No, ako su slavni, uzalud se šminkaju ili maskiraju, jer znamo da se radi o njima. Filmski zlikovci prirastu nam srcu jedino kad ih tumače glumci koje volimo. Vrijedi i obratno, nećemo se moći vezati za lik, ma koliko bio drag, ako ga tumači glumac kojeg ne simpatiziramo. To isto govori i Spinoza kad kaže kako je dovoljno da zamislimo da nešto „ima neku sličnost s objektom“ da bismo to voljeli ili prezirali.⁴²

3. 5. O strastima i razbuktavanju mašte

Može se reći da je film apstraktna umjetnost. Naime, kao što geometar misli u apstraktnim likovima i film nam pokazuje likove koji omogućuju da izmjerimo i ocijenimo naše živote.⁴³ Ono što je svojstveno filmu je to da njime možemo testirati strasti i osjećaje koje nam je inače nemoguće osjetiti. Fikcija nam daje ideje kojima isprobavamo drugi život ili drugi način egzistencije. Kad vidimo da je nešto što nam slično pogodeno nekom strašću, ista strast obuzme i nas.⁴⁴ Stoga nas film može učiti vladati našim strastima tako što ih proživljavamo posredstvom glumaca.⁴⁵ Isto tako, film nas može potaknuti da osjetimo strasti, ponekad tako jake da nam mogu vratiti želju za životom.⁴⁶ No, pravilna primjena je samo ona kada znamo da je riječ o prividu. Gledati film ne znači tek pobjeći iz stvarnosti i zadovoljiti se time, nego brinuti se na neki način o sebi odvrćući pažnju od tužnih strasti.⁴⁷

Postavljamo si pitanje, je li opasno film gledati kao „nešto slično nama“? Zar nije tuga zarazna? Isto tako, nije li gledatelj primjerice „*Kluba boraca*“ u iskušenju da ne napadne nekoga na izlazu iz kina ili da si ispali metak u glavu kao žrtva vlastite mašte? Pogledati film, nije li to u neku ruku ravno samoubojstvu?⁴⁸ Svakako, nasilje u filmu može biti odgovorno za nasilne postupke u stvarnosti. Mi često imitiramo i dijelimo osjećaje nečega sličnog nama na ekranu. No, postoji i obrnut slučaj, kada primjerice imaginarno putovanje do ruba nasilja, izliječi nekoga od vlastite nasilnosti. Terapeutski učinak nasilja teorijski je proučavao i sam **Aristotel**. Smatrao je da strah i samilost omogućavaju gledatelju da se pročisti od svojih strasti te da doživi katarzu.⁴⁹ Ipak, treba imati na umu, da su se u to doba kazališne predstave održavale rijetko. Može se reći da su tužne strasti loše za zdravlje ako im se izlažemo prečesto i previše. Kada govorimo o mašti, treba reći da što više ideja imamo u glavi to smo bogatiji. Kada sanjamo nedostaju dvije stvari koje film posjeduje, a to je svijest o tome da

41 <http://www.art-kino.org/film-arhiva/kradliivci-bicikla>

42 **Pourriol, O.**, isto, str. 204.

43 Isto, str. 27.

44 Isto, str. 205.-207.

45 Isto, str. 131.

46 Isto, str. 125.-126.

47 Isto, str. 130.

48 Isto, str. 259.

49 Isto, str. 261.

san nije stvaran i mogućnost odabira svog sadržaja. Tom tvrdnjom **Spinoza** je u biti dokazao nužnost filma. Ako smo svjesni da ono o čemu maštamo ne postoji i da se radi samo o idejama, time se obogaćujemo, što je slučaj i s gledateljima filma. Dakle, pretpostavka po kojoj filmsko nasilje dovodi do stvarnog nasilja ne stoji. Tada govorimo o očitoj slabosti duha, nesposobnosti da se razluči fikcija od stvarnosti.⁵⁰ Nadalje, u „*Umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reprodukcije*“ već spomenuti njemački filozof **Walter Benjamin** razvio je ideju da je film svojevrsan simulator koji nam omogućuje da naučimo rastreseno i neizravno opažati sve brže i brže mehaničke pokrete.⁵¹ Moglo bi se reći da filmovi uvježbavaju gledatelja za nove tipove percepcije i svojevrsna su škola pozornosti.⁵² Često idemo u kino kako bi se opustili i “ispraznili glavu”.

4. Glazba u filmu

4. 1. Glazba nijemih filmova⁵³

Radi se o pojmovnom protuslovlju govoriti o nekakvoj glazbi koja udovoljava potrebama nijemog filma. Ipak, postojala je glazbe i za takve filmove kao sklop između tradicionalnog kazališta „*uživo*“ i novog oblika zabave koju je trebalo zamisliti, proučavati i nadopuniti. U tom smislu glazba je bila neka vrsta ‘pupčane vrpce’ koja je vezivala modernu filmsku umjetnost s prošlošću predstavljajući njihov najizravniji kontakt. Taj je *live* nastup bio prisutan u svim kinodvoranama u kojima je pijanist imao ulogu da glazbom prati radnju koja se odvijala na platnu.

Iako ovdje nije moguće povući cjelokupnu povijest glazbene produkcije nijemog filma mora se ipak istaći kako se sama skladbena struktura uveliko promijenila tijekom vremena, i to naročito prelaskom iz kratkometražnog u srednjometražni i na kraju dugometražni film, kao što je do velikih razlika došlo i u rasponu odsviranih tema: od zabavne i radosne kao one **Macka Sennetta** i velikih američkih komičara (**Bena Turpina, Harryja Langdona, Maxa Lindera, Charlieja Chaplina, Harolda Lloyda, Bustera Keatona**, itd..), u kojima je glazbena pratnja morala naglašavati potjeru i nevjerojatne akrobacije samih glumaca; do dramskih filmova kao što su Griffithovi, za koje je zadatak glazbe bio naglasiti patnju i muke glavnih junaka. “*Potreba za, tako reći, glazbom svjesne svoje uloge, počinje se osjećati samo počevši od najranijih godina dvadesetog stoljeća. Iako će još i tada, i to za još neko vrijeme, i dalje postojati, uz izvornu glazbu, također i komadi iz repertoara stvoreni od takvih komada koji su se mogli koristiti naizmjenično u različitim filmovima. Glazba nije morala drugo nego opisati takve situacije i zadovoljiti sve te potrebe.*”

50 Isto, str. 265.

51 Isto, str. 124.

52 Isto, str. 110.-111.

53 Ovo poglavlje ukratko obrađuje povijest glazbe u nijemim filmovima promatrajući i komentirajući je ušima i perom kritičara ondašnjeg i kasnijeg razdoblja.

4. 2. Klasična glazba i nijemi film

To znači da je film, kao predstava, sličio kazališnom iskustvu, budući da, upotrebljavajući dvije televizijske terminologije, predstavlja sinergiju ‘*izravnog*’ i ‘*naknadnog*’ prikazivanja: obuhvaćajući, s jedne strane, mehanički dio, čija je uloga zamijeniti kazališnu pozornicu, a s druge strane onaj „live“ dio, s glazbenicima koji sviraju tijekom cijele filmske projekcije. Ovdje se, ipak, radi i o velikoj razlici između filmske i kazališne predstave. Na primjer: tijekom kazališne predstave, koja se izvodi potpuno ‘*uživu*’ u kazalištu ili u koncertnoj dvorani, uobičajen je rast napetosti koji u svom rasponu naizmjenice obuhvaća i glumce i gledatelje, jedni svjesni prisutnosti drugih. Spuštanje zavjese i pljesak na kraju predstave, na neki način označavaju oslobađanje od tek proživljene napetosti. Radi se ustvari o tenziji koju se ne može postići tijekom filmske predstave, i to zbog same prirode filma, koja nas nikako ne uspijeva sasvim emotivno obuhvatiti, dok anonimno u mraku pasivno promatramo slike na platnu. Nasuprot tome u kazalištu, i to zbog same izravnosti predstave, može se svašta dogoditi, naime svaka je večernja predstava drugačija od prethodne, jer su (heraklitovski rečeno) i sami glumci različiti: stariji za jedan dan, na primjer. Dok je film, u svojstvu mehaničke reprodukcije istoga, uvijek samom sebi jednak, uvijek savršen, tj. završen.

Polazeći od strogo glazbenog iskustva treba reći da put prema tom, u sebi složenom i emocionalnom, pristupu praćenja filma zasigurno ima, i to nas ne treba iznenaditi, sve osobine postupnog procesa. Tako su na primjer prve filmske predstave bile popraćene samo glazbom solo pijanista, koji je u većini slučajeva improvizirao miješajući popularne motive uz izvatke preuzete iz klasičnih komada. Međutim, kad je film postao popularan, tj. kad su filmske predstave postale masovni događaji, filmske su se vrpce distribuirale s naznakama što je pijanist trebao svirati tijekom predstave. Tijekom dvadesetih godina prošlog stoljeća, nije bilo neobično, pogotovo u velikim gradovima, gledati filmove u pratnji cijelog orkestra. S obzirom na to da je u tim slučajevima improvizacija bila nemoguća, nužne su postale partiture za filmsku glazbu. Ta je prva filmska glazba bila mješavina popularnih motiva i klasika. Obično su dirigenti orkestra specijalizirani u ovom, za njih novom, glazbenom žanru sastavljali u jednu cjelinu različite, već postojeće, glazbene partiture komponirajući sami potrebne prijelazne “mostove” iz jednog glazbenog žanra u drugi, i to ovisno o samoj filmskoj tematici. Zbog te novonastale situacije problem sinkronizacije sve je ozbiljnije shvaćen i od strane producenata, koji su ponekad angažirali i vrlo talentirane glazbenike koji su bili voljni eksperimentirati i trošiti energiju pri stvaranju filmske glazbe. To se eksperimentiranje dovoljno razvilo, no treba spomenuti da ta vrsta glazbe nije bila još toliko cijenjena. Osim toga imala je i nekoliko nepremostivih ograničenja: skladatelji su često bili čelični u htijenju da se održi integritet njihovog rada, počevši od same orkestracije, što je bilo doslovno nemoguće. Naime, s distribucijom određenog filma u različitim gradovima, bilo je nezamislivo i nestvarno da se isti orkestar istovremeno nalazi na nekoliko mjesta ili da nastupi na, unaprijed određenim lokacijama, što bi podosta opteretilo i sam proračun producenata. Osim toga projekcija je, mogla, i to zavisno o gradu, biti izvedena i u skraćenoj verziji, zahtijevajući

tako mogućnost preuređivanja same kompozicije potrebama trenutka, mijenjajući orkestraciju, ansambl, itd. Na kraju je potrebno istaknuti i to kako je glazba u to vrijeme još uvijek promatrana kao sekundarni čimbenik, kao onaj pomoćni element projekcije. Dakle, nešto što će svatko imalo glazbeno nadaren biti u stanju ostvariti i to po nižoj cijeni od vrhunskih skladatelja. To su neki od razloga zbog čega nema puno glazbenih partitura za nijeme filmove komponiranih od strane velikih skladatelja poput: **Camillea Saint-Saënsa** za “*Assassinat du Duc de Guise*” iz 1908. godine, **Richarda Straussa** za “*Der Rosenkavalier*”, ili **Arthura Honeggera** za “*La roue*” iz 1923. godine kao i za “*Napoleon*” iz 1927. No, imamo i primjer **Dimitrija Shostakoviča** koji je napisao 36 partitura za film, prva od kojih je poznata popratna glazba filma “*The New Babylon*”, i još nekolicina njih. Osim toga te su glazbene partiture napisane mimo filma, dakle skladatelj je prezentirao kompoziciju u svom završnom obliku bez ikakvog dogovora s redateljem oko ideje glazbenog sadržaja.

Jedan od prvih redatelja koji je shvatio važnost glazbe, a to znači i suradnje između skladatelja i redatelja, u cilju postizanja prave sinergije bio je **Sergej Eisenstein**. On je, u svojoj genijalnosti, shvatio i uvidio kako je pantomima koja se prikazivala na ekranu mogla biti dalje enfatizirana u svojim odlučnim trenucima pomoću glazbe. Realizacija ove zamisli u svojoj savršenosti vidljiva je u njegovom najpoznatijem filmu “*Potemkin*” iz 1925. Tom je prilikom skladatelj **Edmund Meisel**, blisko surađivao s **Eisensteinom** pa je u potpunosti uspio glazbeno oživjeti radnju filma u svojoj cjelovitosti. **Eisenstein** je toga bio svjestan jer je kasnije napisao i poznatu analizu filma, dijeleći predstavu na pet dijelova, koji su završavali spuštanjem zastora. *Potemkin* je, dakle, napisan s namjerom da bude praćen glazbom.

Nakon *Potemkina* i drugi su redatelji shvatili važnost glazbe u filmu, do te mjere da je postala uobičajena prisutnost pijanista tijekom samog snimanja filma kako bi glazbenom pratnjom glumcima pomogao oblikovati scenu. Nažalost (ili na sreću, kako kome) nijemi je film, od svog nastanka, bio predodređen, ili osuđen, na izumiranje. Baš kada se počeo usavršavati Warner Brothers Produkcija na tržište je distribuirala svoj prvi animirani film sa snimljenom zvučnom bazom (sundtrack). Radilo se o filmu „*Don Juan*“ iz 1926. godine. Mnoge su se tako skladbe za nijeme filmove nepovratno izgubile, dok su druge, primjera radi, već spomenuti “*Der Rosenkavalier*” (**R. Straussa**), opstale samo u fragmentima.

Zanimljiva je suvremena težnja razotkrivanja nijemog filma i to u vidu zasebne umjetnosti, što je ponovno i neminovno povratilo reflektore i na njihovu glazbenu pratnju. Sve smo više svjedoci povratka nijemih filmova, poput “*The Cabinet of Dr. Caligari*” iz 1919. ili “*Metropolis*” iz 1926., ali i drugih manje poznatih filmova, koje ovdje nećemo spomenuti, unutar raznoraznih kulturnih filmskih festivala i to u pratnji pijanista, prema pravilima svojstvenim tradiciji nijemog filma.

Ukratko spominjemo kako se još od 1981. godine u Pordenoneu odvijaju “**Dani nijemog filma**”. Manifestacija koja se svake godine redovito održava za sve ljubitelje i znanstvenike tog žanra. U Sjedinjenim Američkim Državama redovito se od 2003. godine, u Državi New York održava **Bard Summer Scape**, tijekom kojeg se prikazuju filmovi vezani uz određenog skladatelja oko kojeg se i vrti sav **Bard Music Festival**, tijekom kojeg nijemi filmovi rijetko izostaju.

Možda je prekrasno za spašavanje izvornih glazbenih partitura nijemih filmova, no postojanje takvih inicijativa zasigurno ulijevaju nadu kako se neće barem one koje se uspjelo spasiti ponovno izgubiti. Dokaz tog revivala nijemog filma zasigurno je i film „**The Artist**“ iz 2011. – kojeg je pisao i režirao francuski redatelj **Michel Hazanavicius** – čija se radnja odvija u Hollywoodu između 1927. i 1932. godine. Radi se o filmu koji je realiziran upravo prema standardima tih godina: nema zvuka (već je praćen klavirskom glazbom), u 4:3 i s prenaplašenim gestama i izrazima glumaca na rubu parodije. **The Artist** međutim ima sve osobine filmske predstave urađene za filmske festivale, a ne (i) za širu publiku.

4. 3. Glazba dugometražnih filmova

S dugometražnim filmom mijenjaju se načini i mjesta filmskog izvođenja: usredotočena pozornost gledatelja duže je zadržana na ekranu, dok se projekcija odvija u unaprijed utvrđenim intervalima (i to u linearnom slijedu, a ne akumulacijom) i u prostranijim i udobnijim kinodvoranama. No koncept institucionalizacije odnosi se na sustav pravila koja vode i usmjeravaju i prijem i proizvodnju tekstova u sklopu već kodificiranih i standardiziranih praksi.

Ako se, dakle, želi utvrditi kada film napušta one stilove koji pripadaju drugim izražajnim područjima preuzimajući njemu sve svojstveniju konotaciju, tj. osobitiju filmsku konstrukciju, primijetit će se da se film institucionalizira izlaskom iz slikarske, kazališne, književne, pa čak i fotografske kulturne razine dostižući tako u cijelosti filmsku dimenziju, karakteriziranu od primata narativne integracije. Treba međutim reći kako se nasuprot angažiranju poznatih pisaca u filmskim produkcijama, što je inače ustaljeno radi pridobivanja potencijalnih gledatelja: uvjetujući njihova očekivanja – u obliku oznake ili potpisa, a ne autorstva, od kompozitora traži izravna intervencija, materijalno susretanje s tematikom filma kako tijekom obrade tako i montaže. To će itekako postati očito tijekom pisanja glazbene partiture za tek nastali zvučni film.

4. 4. Glazba zvučnog filma

Glazbeni motiv, sa svim svojim mogućim nijansama, za cilj ima izraziti događaje, osjećaje i unutarnje misli: tišine i šutnje, popraćene glazbom, cjelovitije i neposredno otkrivaju duševno stanje lika, i to na dublji i prodorniji način od sata neprestanog dijaloga ili *off voice*. S druge strane filmske scene prikazuju osjećaje koje se jedino posredstvom glazbe mogu u potpunosti izraziti. Glazba koja ponekad postaje i sastavni dio samog filma.

Zapravo je glazba u svojstvu svoje jezične univerzalnosti konkretno pomogla i raznim filmskim redateljima osmisliti cijele sekvence, smišljati montažu temeljnih scena i osvijetliti najdublje odnose koje se skrivaju između kadrova. Zahvaljujući toj skladateljskoj sposobnosti mnogi su filmovi stekli slavu, a kompozicija je postala poznata.

5. Kratak hvalospjev u čast Kenu Russellu: nezaboravnom režiseru filmova o velikim skladateljima

Za neke, kao za neobaroknog režisera **Kena Russella**, velikog vizionara između glazbe i filmova, glazba je bila važan, ako ne i prvenstveni motiv njegove filmske produkcije.



54

Naime radi se o jednom od najizvornijih filmskih redatelja, ingenioznom u umijeću skandaliziranja ograničenih i tupih pojedinaca. Govorio je kako ga je Čajkovski spasio od ludila, nakon napuštanja trgovačke mornarice.

Dopustite mi da ovom prigodom i ja zahvalim ruskom skladatelju zbog toga. Russell nije mogao niti znao živjeti bez glazbe. Dovoljno je samo prelistati popis naslova njegovih najpoznatijih filmova: „*The music lovers*„ (baš o Čajkovskom) pa, za mene nezaboravni, „*Gustav Mahler*“, kao i „*Tommy*“, kojeg je preuzeo iz The Who've rock opere, „*Lisztomania*“ (Roger Daltrey opet u glavnoj ulozi, a Ringo Starr u ulozi pape), i još mnogo portreta klasičnih skladatelja koje je snimao za televiziju tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća.

Glazbenici iz prošlosti i sadašnjosti bili su za njega stalan izazov i izvor inspiracije. Jednom je napisao članak pod naslovom „*The Films I Do Best Are About the People I Believe*

54 Slika prikazuje **Kena Russella** (2001), u vrtu svoje kuće, pri snimanju filma *Pad kuće Usher*, naknadno distribuiran online.

In". Vjerovao je u njih i činjenica je kako je Russell, posredstvom filmova, približio klasičnu glazbu i široj filmskoj publici. Očito je, kako takav rezultat nije postignut slučajno, već zahvaljujući njegovim filmskim nepravilnostima. Radilo se o ikonoklastu koji je bio sposoban preobraziti mramorna poprsja u pulsirajuću krv i u živo i toplo meso (ovdje naročito mislim na film **Gustav Mahler**).

6. Zaključak:

Činjenica jest da danas svi gledaju filmove. Ako ne u kinodvorani onda na televizoru ili na DVD-playeru. Zbog toga su filozofi i počeli istraživati filmski medij i njegovu snagu. S jedne strane, koristeći ih kako bi ilustrirali svoje teze ili pak analizirali ideološke trendove današnjice⁵⁵. S druge strane, neki filmovi poput Matrixa mogu biti misao vodilja za ispitivanje već postojećih filozofskih ideja. Dakle, film i filozofija imaju mnogo dodirnih točaka i te se međusobno prožimaju.

Kada gledamo film, pobuđuje se naše zanimanje, potiče se osobno mišljenje, izgrađuje se vlastiti stav, vlastita filozofija. Film na svoj način posjeduje oruđe propitivanja i analize pojava svijeta i života, pa i dolaženje do njegovih istina. Neki će gledati film iz zabave i prepustiti se maštanju. Drugima će film biti svojevrsno nadahnuće, poticaj na promišljanje, širit će im vidike i obogaćivati duh. Film nam pruža svoj pogled na svijet. Pomoću njega ljudi mogu izmjeriti i ocijeniti vlastite živote te iskušati neke nove načine egzistencije.

7. Literatura:

BALÀZS, BÉLA: Glazba u filmu 1949. (preuzeto iz: Béla Balázs, Film - Suština i evolucija nove umjetnosti, Einaudi izdanje).

EJCHENBAUM, M. BORIS; *Filmski ritam i glazbeni ritam 1927*. (preuzeto iz Pročitati film, op. cit. str. 156.-165.).

DELEUZE, GILLES: Zvučni continuum 1988. (preuzeto iz: Gilles Deleuze, Film. II. svezak.: Slika-Vrijeme, izdanje UBU-Libri).

GREENE, RICHARD; Mohamad, K. Silem (gl. ur.): *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.

HORVAT, SREĆKO: *Budućnost je ovdje - svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

KALIN, BORIS: *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1994.

MARINKOVIĆ, JOSIP: *Metodika nastave filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.

⁵⁵ Kao na primjer Slavoj Žižek.

MORIN, EDGAR: *Glazba (Preludij) 1962.* (Preuzeto iz: Edgar Morin, *Film ili imaginarni/izmišljeni čovjek*, Silva Izdavač, 1962.).

MIKIĆ, KREŠIMIR: *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb, 2001.

OMON, ŽAK; BERGALA, ALEN; MARI, MIŠEL; VERNE, MARK: *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.

POURRIOL, OLLIVIER: *Filmozofija*, Meandarmedia, Zagreb, 2010.

TURKOVIĆ, HRVOJE: *Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.

ŽIŽEK, SLAVOJ: *Pervertitov vodič kroz film*, Izdanja Antibarbarus: Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2008.

<http://plato.stanford.edu/entries/film/>

<http://www.philosophypress.co.uk/7p-1366>

http://www.filmandphilosophy.com/filniosophy/philosophy_of_Film/

<http://www.hrfd.hr/u/dokumenti/o6%20Skerbic.pdf>

<http://www.art-kino.org/film~arhiva/kradljivci-bicikla>

<http://www.thematrixl01.com/matrix/symbolism.php>

Music and the Media, with Particular Attention to the Film

Abstract

This report has originated from the need to synthesize, without any claims, the big love between these two forms of art, music and the cinema, which together conceive a unique sublime art.

The 20th century, attuned with the great cultural and social changes, witnesses the spreading of new forms of show, aimed to escape and entertainment, as well as new forms of music, while figurative art is changing, too. With reference to the spread of the media, the places and occasions of musical consumption are multiplied while musicians are acquiring new professional abilities. All this in the name of culture. But if we assume that culture is information and the media, then, for the social being, information becomes the very condition of survival. Thus, in this age dominated by the media, the struggle for survival is the struggle for mass information. On this point, it is sufficient to follow the relationship between MUSIC and the CINEMA in their historical evolution: from the soundtrack of silent films, to the music of talking films. However, it must be said that the relationship between music and the cinema, maybe because of the very nature of both, the languages, intrinsically progressive and rhythmic, have always been very close. A musical pattern, with all its possible nuances, can express events, feelings and intimate thoughts; silences accompanied by music reveal a character's state of mind much deeper than an hour of dialogues or voice off can do. On the other hand, the images of the film generate sensations that can express themselves completely only through music, which sometimes becomes an integral part of the plot of the film.

The present report ends with my personal homage to recently died Ken Russell, one of the most original film directors, first rate «master» in the art of shocking dull minds, the artist who brought classical music to a completely new and large public: a big iconoclast able to transform marble busts into flesh and blood.

Key words: *music, the media, silent films, soundtrack, Ken Russell.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.