

Jeff Smith

Emocije, spoznaja i filmska glazba⁴

Jedna me scena na kraju filma *Čovjek slon* (*The Elephant Man*, 1980) Davida Lyncha uvijek uspije dirnuti u srce. John Merrick (John Hurt), stravično izobličen glavni lik, odlučuje okončati svoj život jednostavnom gestom koju mi ostali shvaćamo kao nešto što se samo po sebi razumije. Nakon večernjeg posjeta kazalištu, Merrick miče jastuke sa svog kreveta, nježno povlači pokrivače te se uspinje na krevet da bi na njega položio svoju bremenitu glavu i umro. Tim postupkom Merrick počinja samoubojstvo. I gledatelji i glavni lik znaju da će se spavajući u tom položaju ugušiti pod težinom vlastitoga tijela. Prizor je motiviran Merrickovom čežnjom da bude normalan, željom da ga ljudi prihvate i tužnom spoznajom da njegovo kvrgavo i bolešću izmučeno tijelo isključuje svaku mogućnost da ikad bude prihvaćen. I redatelj Lynch i glumac John Hurt sjajno su odradili ovu scenu, te bez obzira koliko je puta gledam uvijek osjećam knedlu u grlu.

No dok me moja lakovjerna duša tjera da posegnem za rupčićem, moj se analitički um pita zašto ta scena izaziva takvu emocionalnu reakciju. Je li moja reakcija odgovor na dramatičnost scene ili na vrlo sugestivnu glazbu koja je prati? Je li me dirnula Merrickova zamolba, tugaljive note *Adagia for Strings* Samuela Barbera, ili njihova kombinacija? Posjeduje li Barberova glazba zaseban emocionalni naboj ili tek pojačava emocionalne komponente samog prizora? Može li se moja reakcija pomiriti s oprečnim reakcijama drugih gledatelja, koje prizor ostavlja ravnodušnima ili se njime podružuju?

Slične dileme izaziva i slavna scena iz Kubrickove *Paklene naranče* (*A Clockwork Orange*, 1971). U sklopu tretmana Ludovico, Alex (Malcolm McDowell) gleda film montiran od mučnih snimaka iz pornofilmova i vijesti. Iako Alex gleda snimke silovanja, genocida i nuklearnog uništenja, najviše ga užasava Beethoven kao glazbena podloga filma. Alex protestira protiv takva oskrvrnuća njegova dragog 'Ludwiga van', no dobiva odgovor da glazba služi kao emocionalno pojačalo. Iako prosječan gledatelj možda ne dijeli Alexovu ljubav prema Beethovenu, ipak se može zapitati zašto je glazba tako važan dio Alexova liječenja. Doista, što Beethovenova glazba može dodati slikama koje su ionako već same po sebi dovoljno odvratne?

Opisani prizor iz *Paklene naranče* otkriva središnju zamisao Kubrickova filma i Burgessova romana — Beethoven i ostali predstavnici zapadne kulture imaju svoje prste u Alexovu 'ultranasilju' — te isto tako razotkriva općeprihvaćeno shvaćanje o dramskoj važnosti glazbe. Iako filmska glazba ima niz narativnih i strukturnih funkcija, često se njezinom najvažnijom funkcijom smatra označavanje emocija. Mnogi stručnjaci ističu da glazba u filmu često predstavlja emocionalna stanja likova, sugerira ugođaj scene ili filma, te potiče gledatelje na odgovarajuću reakciju. Posljednje je osobito važno za scenu iz *Paklene naranče* jer se to čini *jedinim* navodnim razlogom za uporabu Beethovenove glazbe.¹

Iako nam se ovo poimanje čini posve ispravnim, veza između glazbe i emocija ostaje nejasna. Poseban problem pri razmatranju njihova odnosa proizlazi iz načina na koji je osjećajni karakter filmske glazbe spojen s njezinom narativnom ili prikazivačkom funkcijom. Opisujući glavnu temu Alfreda Newmana za film *Sve o Evi* (*All About Eve*, 1950), Claudia Gorbman sažima neke od konceptualnih poteškoća vezanih uz određivanje dramskih funkcija filmske glazbe: »*Predstavlja li melodija koju prvi put čujemo tijekom naslovne špice, a zatim i u najmotivnijim trenucima u kojima se pojavljuje Eve (Anne Baxter) samu Eve ili emocionalni dojam koji Eve ostavlja na svoju 'publiku' (na likove i gledatelje kojima manipulira), ili jednostavno služi kao potpis filma Sve o Evi?*«²

* Izvornik: Jeff Smith, 'Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score', objavljeno u zborniku Carl Plantiga i Greg M. Smith, ur. 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins U. P. str. 146-167. Zahvaljujemo se John Hopkins U. P. na dozvoli za objavljivanje.

Claudia Gorbman svojim pitanjem upućuje i na nedostatak teoretskog okvira unutar kojega bi se mogla opisati i razraditi filmska glazba u ulozi označitelja emocija.

U ovom se poglavlju bavim upravo tim pitanjima određujući pritom spoznajni okvir za razmatranje odnosa filmske glazbe i emocija. Međutim, bilo kakva hipoteza o odnosu glazbe i emocija djelomično ovisi i o načinu na koji samu glazbu definiramo kao poticaj za emocije. Drugim riječima, da bismo se prihvatili bilo kakva pitanja o temi filmske glazbe i emocija, moramo prvo odgovoriti na opća pitanja o odnosu glazbe i emocija.

Problematici pristupam s dva različita stajališta. Koristeći se radovima o temi teorije glazbe i analitičke filozofije, pokušat ću emocionalni značaj filmske glazbe smjestiti unutar opće teorije glazbene izražajnosti. Tvrdim da gledatelji stvaraju smisao od emocionalnih svojstava filmske glazbe na više razina, te da se te razine mogu najbolje objasniti kombinacijom kognitivističkih i emotivističkih teorija o glazbenom osjećaju. Kognitivističke teorije o glazbenom osjećaju kažu da glazba gledateljima prenosi emocionalna značenja, no ne može pobuditi same emocije. S druge strane, teoretičari emotivizma tvrde da glazba može, i doista pobuđuje, emocionalnu reakciju slušača.

Nadalje, uz pomoć istraživanja provedenih u sklopu glazbene teorije i psihomuzikologije, razmotrit ću dva procesa koja smatram najvažnijima za naš emotivni doživljaj filmske glazbe: to su polarizacija i emocionalna sukladnost. Prvi se odnosi na međudjelovanje u kojemu emotivni karakter glazbe pomiče slikovni sadržaj prema emocionalnom polu izraženu u glazbi. Drugi proces, emocionalna sukladnost, odnosi se na neku vrstu međumodalne potvrde, pri čemu gledatelj usklađuje emocionalne komponente glazbe s emotivnim ozračjem priče. Iako se takva interakcija u filmu čini posve rutinskom, kognitivna istraživanja pokazuju da u ishodu to nije tako. Emocionalna sukladnost nije tek puki zbroj svojih komponenata jer emocionalna uvučenost koju proizvodi daleko je jača od reakcija na samu glazbu ili čisti vizualni sadržaj.

Zašto se uopće baviti kognitivnim pristupom filmskoj glazbi i emocijama? Jednostavno zato što je glazbena teorija prepuna kognitivnih pretpostavki. Posljednjih dvadeset godina najutjecajniji rad s toga područja posredno ili neposredno prihvaća kognitivno obojen pristup pitanjima prihvata glazbe.³ Iako ne mislim pre naglašavati stvar, ono što ujedinjuje ovaj raznovrsni korpus literature jest temeljna pretpostavka da slušatelji stvaraju mentalne modele glazbenih struktura, te zatim 'grupiraju' pri procesuiranju glazbene struje. Naravno, prevlast neke teorijske škole nije jamac njezine vrijednosti ili sposobnosti objašnjavanja. Uostalom kada bismo popularnost smatrali jedinim kriterijem vrijednosti neke pretpostavke, tada bismo ovim istim argumentom mogli poduprijeti psihoanalitičke teorije filma na račun kognitivnih. Ono što želim reći jest da prevlast kognitivnih teorija glazbe sugerira da one predstavljaju prirodno ishodište istraživanja, no isto tako i da su dio tradicije glazbenoga poučavanja vriedan pozornosti.

Iako su kognitivne postavke odredile dobar dio proučavanja u sklopu glazbene teorije i analize, na proučavanje filmske glazbe imale su uistinu malen utjecaj. Kao što sam već napomenuo, novije radove o temi filmske glazbe lakše je smjestiti unutar okvira poststrukturalističkih i psihoanalitičkih teorija filma. Raspravljajući o dramatskim funkcijama filmske glazbe, mnogi od tih stručnjaka prihvaćaju svojevrsan pučki model glazbenog osjećaja ukorijenjen u sveprisutnoj povezanosti glazbe i emotivnog izraza.⁵

Murray Smith, međutim, napominje da, iako su pučki modeli općenito prihvaćeni i rabljeni, ipak im nedostaje jasnoća i sustavnost potpune teorije.⁶ Da bismo ilustrirali vezu Smithovih opaski sa studijem filmske glazbe, pozabavimo se jednim od tipičnih primjera te kritičke škole. Pritom nam analiza *Najboljih godina našega života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) Samuela Chella daje korisnu referentnu točku budući da Chell otvoreno prihvaća pretpostavke poststrukturalističke i psihoanalitičke filmske kritike iako se na kraju ipak služi analitičkim pristupom koji je u biti mnogo bliži pučkom modelu.⁷

Na početku esaja Chell smješta filmsku glazbu u kontekst Metzova i Oudartova koncepta pozicioniranja subjekta. Chellu glazba služi tek kao jedan od mnogih načina da se gledatelj 'ušije' (*suturing*) u fiktivan svijet, s tim da glazba djeluje na posve emotivnoj razini. Stvorivši vezu između filma, lika i gledatelja, filmska glazba omogućava gledatelju da prisvoji osjećaje prikazane na platnu kao svoje. Glazba vezuje gledatelja uz izmišljenu priču; predstavlja osjećaje lika, te istovremeno izaziva te iste osjećaje u samom gledatelju. Chell smatra da glazba djeluje kao svojevrsan tekstualni zapis gledateljeve reakcije u mjeri u kojoj emocionalna krivulja filmske glazbe zvučno odražava emocionalan doživljaj gledatelja.

No kada Chell konačno krene analizirati glazbu iz filma *Najbolje godine našega života*, teoriju uspijeva primijeniti tek na malom broju primjera. Jedan je od tih primjera scena u kojoj Wilma (Cathy O'Donnell) izjavljuje svoju ljubav Homeru, veteranu invalidu kojega glumi Harold Russell. Chell piše:

Tijekom trajanja scene, violine nježno miluju note "Wilmine" teme poput zagrljaja koji joj Homer ne može pružiti, sve dok joj s ljubavlju ne poželi laku noć kada temu zatokružuje treperavim toničkim unisonom. Zatim zamire i posljednja nota i dok šumski vjetar prenosi jeku glazbenog motiva mi vidimo Homera kako plače. Homerove suze odražavaju naše jer nas je glazba razriješila napetosti uvodne teme koja je bila vezana uz Homerovo otuđenje."

Jednostavnim rječnikom rečeno, Chell opisuje određeni glazbeni motiv ili orkestraciju 'živahnom', 'mračnom', 'vedrom' ili 'jezivom', a zatim određenom liku ili prizoru vezanom uz tu temu nameće taj isti emocionalni epitet. U slučajevima poput ovoga, glazba Hugoa Friedhofera jednostavno prenosi emocionalni sadržaj scene, no ne mora nužno prozvjesti iste emocije u gledatelja.

Zapravo jedan od Chellovih najvažnijih primjera, scena klimaksa u kojoj Fred Derry (Dana Andrews) ponovno proživljava rat u prizemljenom B-17, djeluje upravo suprotno od 'emocionalnog veznika'. U sceni se Fred penje u ratni zrakoplov koji stoji na otpadu. Dok sjedi u nosu aviona, Fred proživljava svoje ratne traume, izvor njegovih neprestanih noćnih mora. Glazbena podloga to oslikava zvukovima avionskih motora i glazbenim figurama koje simuliraju poniranje i štektanje oružja. Friedhoferova nam glazba, zapravo, govori čega se Fred prisjeća sjedeći u zrakoplovu, no isto nam tako prenosi i emocionalni nemir uzrokovan tim sjećanjima. Ukoliko ne možemo reći da Friedhoferova glazba priziva traume naših ratnih iskustava, onda je ovo svakako jedan od primjera u kojemu glazba prenosi emocionalni nemir, no u gledatelju ga ne uspijeva oživiti. To ne znači da emocionalna reakcija gledatelja na priču ne postoji, nego samo da se gledatelj ev emotivni doživljaj često razlikuje od onog izmišljenih likova.'

S jedne strane Chellova analiza *Najboljih godina našega života* zaslužuje svaku preporuku, no psihoanalitička podloga njegova pristupa često ga dovodi u situaciju da utjecaj glazbe svede na neke općenite, nerazlučene veze filmske glazbe i emocija. U tom se pogledu kognitivni pristup filmskoj glazbi može poboljšati psihoanalitičkim pristupom budući da potonji može definirati i razvrstati emocionalne funkcije filmske glazbe, tj. sposobnost glazbe da pojača emocionalnu reakciju gledatelja, te da dočara emocionalna stanja likova kao i ozračje ili ton samog prizora. U sljedećem ćemo poglavlju vidjeti da raspon tih funkcija ovisi o bitnoj razlici između prenošenja emocionalne komponente i njezina pobuđivanja. Kognitivne teorije raspolažu alatima kojima mogu bolje odrediti tu razliku, a osim toga, prikladnije su za objašnjavanje veze između emocionalnih funkcija filmske glazbe i razina emocionalne uvučenosti koja se javlja pri svakoj reakciji gledatelja.

Emocije i glazba: kognitivističke teorije nasu-prot emotivističkima

Najspornije pitanje u proučavanju glazbe svakako je pitanje kako glazba izražava osjećaje. Pitanjem su se bavile generacije filozofa, estetičara i teoretičara, a ispisane su i čitave knjižnice o tome. Iako u ovom poglavlju nećemo moći razmotriti sva ta djela, korisno je napomenuti da postoje različiti pristupi toj temi. Teoretičari poput Susanne Langer smatraju da glazba poprma semantičko značenje simboliziranjem osjećaja. Ta se vrst simboliziranja, dakako, razlikuje od jezika budući da glazba ne posjeduje ništa nalik rječniku. Langerova tvrdi da glazba odražava samo morfologiju općeg emotivnog stanja, ali ne izražava određene osjećaje, poput ljutnje ili melankolije. Pojedini učinci glazbe toliko su oblikom i sadržajem slični osjećajima da ih neki slušatelji lako mogu zamijeniti za te osjećaje.¹⁰ Drugi teoretičari, poput Diane Raffman, modificiraju argumente Langerove ustvrdivši da su osjećaji u glazbi 'neizrecivi' budući da su izraženi glazbenim, a ne lingvističkim diskursom. Raffmanova smatra da izražajnost glazbe potječe od izdvojene grupe izrazito glazbenih osjećaja, poput ritamske snage, metričkog naglaska i rubata. Kako se ti glazbeni osjećaji mogu približno izraziti je-

dino jezikom, njihove emocionalne komponente, koje se ne mogu opisati, po definiciji se smatraju neizrecivima." Konkretno, teoretičari poput Eduarda Hanslicka i Igora Stravinskog niječu postojanje bilo kakva smislenog odnosa između glazbe i emocija.¹²

Tako se čini, barem polazno, da postoji grupa teorija koje temeljito sumnjaju u valjanost mogega projekta. S jedne strane ti teoretičari smatraju samu ideju da glazba izražava osjećaje (a pogrešnom ili joj (b) pristupaju u odrednicama glazbenih struktura koje ne pripadaju svijetu govornog ili pisanog jezika. Ako bismo povjerovali njihovim tvrdnjama, tada bi se emocionalna izražajnost glazbe posve razlikovala od izražajnosti filmske priče. Dok nas filmovi poput *Mračna pobjeda* (*Dark Victory*, 1939) i *Vrijeme nježnosti* (*Terms of Endearment*, 1983) rastužuju, to ne bismo mogli reći i za glazbu korištenu u njima.

Međutim, iako su ta teoretska stajališta u samom središtu rasprave o glazbenoj emociji, za pojam *filmskoglazbene emocije* oni su uglavnom nevažni. S jedne strane, kao što Raffmanova ističe, veza između glazbe i emocija sirova je psihološka činjenica koju možemo dokazati s prilično visokim stupnjem dosljednosti i međusubjektivnog podudaranja. Stoga je psihološko istraživanje odnosa glazbe i emocija posve valjano čak i ako ne pripada domeni estetske ili analitičke filozofije. S druge strane, najviše primjedbi nđ povezanost glazbe i emocija zasniva se na ideji 'čiste' glazbe — odnosno glazbe koja se ne odnosi ni na kakav objekt ili osjećaj izvan same glazbe. Filmska glazba, međutim, očito ne prihvaća to ograničenje. Budući da prati filmsku priču, filmska glazba mora se smatrati i svojevrsnim oblikom *programske* glazbe. Ispunjujući različite dramske funkcije, filmska glazba upućuje kako na emocionalne karakteristike priče, tako se odnosi i na određena mjesta, vremena, likove ili teme.

Nadalje, iz sličnih razloga, u vodu pada i opaska da glazbi nedostaje intencionalni predmet. Zagovornici tog stajališta smatraju da su emocije obično usmjerene prema nekom vanjskom predmetu. Taj predmet može biti stvaran ili izmišljen, ali ga je svakako moguće odrediti. Na primjer, bojim se zlih duhova, rastužila me smrt voljene osobe, ili me razljutio vozač koji mi se ubacio na putu na posao. U svakom od tih slučajeva mogu ukazati na izvor svog osjećaja. Instrumentalnoj glazbi kao da nedostaje ta usmjerenost jer nemamo osjećaj da o nečemu govori. Stoga čak i ako dopustimo da je glazba na neki način izražajna, nedostatak usmjerenosti nagovještava da joj, također, nedostaju i suptilnije nijanse izražajnog značenja koje obično vezujemo uz stvarna iskustva."

Prihvatimo li da je to točno za instrumentalnu glazbu, ipak je posve nebitno za emocionalnu izražajnost filmske glazbe. Zašto? Film je prikazivačka umjetnost, a, kao što ističe Peter Kivy, u prikazivačkoj su umjetnosti intencionalni konteksti mogućí.¹⁴ Iako vanjski predmeti nisu stvarni, ipak nas može rastužiti smrt nekog lika, razljutiti postupci zločinca, ili možemo biti ushićeni poljupcem junaka i junakinje na kraju filma. U ovom slučaju priča omogućava filmskoj glazbi da nadide problem izražajne nejasnoće, baš kao što to tekst ili naslov čine u drugim glazbenim djelima. Budući da je film pri-

kazivačka umjetnost, nije u pitanju može li glazbena podloga u filmu stvoriti suptilne nijanse emocionalnog značenja, nego što sama filmska glazba pridodaje tom procesu.

Nakon što smo uspjeli primjedbe formalista i 'neizrecivaša' maknuti s puta, možemo se posvetiti drugim kandidatima za teoriju filmskoglabzene izražajnosti. Od preostalih, samo su dva kandidata uistinu važna, a to su kognitivni i emotivni pristup izražajnosti glazbe. Tijekom posljednjih petnaest godina najveći je zagovornik kognitivne teorije Peter Kivy.¹⁵ Razvijajući svoju teoriju, Kivy naglašava razliku između *izražavanja* i *odražavanja* nečega. Na primjeru fotografije bernardinca tužna lica Kivy objašnjava da pas na fotografiji ne osjeća tugu, kao ni mi dok ga gledamo, no njegovo lice ipak odražava tugu, a mi tu osobinu prepoznajemo prilikom opisanja fotografije. Kivy tvrdi da glazba djeluje na manje-više isti način. Iako je možda teoretski moguće da glazba izražava emocionalno stanje skladatelja ili slušača, Kivy smatra da ona to u principu ne čini, no zato bismo ipak mogli reći da odražava određena emocionalna svojstva.¹⁶

Kivy piše da glazba postiže emocionalnu izražajnost nizom formalnih elemenata poput melodijske konture, modalnosti, tempa i dinamike. Procesuirajući glazbene informacije slušateljeva reakcija više je kognitivna nego emotivna budući da izražajnost glazbe spoznajemo kroz prepoznavanje emocija, a ne putem afektivnog doživljaja. Kada glazbenom djelu pripišemo atribut tužan, to ne znači da nas je ono rastužilo, nego smo ga nizom međusubjektivnih, općih kriterija utemeljenih na određenim glazbenim konvencijama prepoznali kao glazbu koja odražava tugu. Nadalje, Kivy naglašava da tekst ili naslov glazbenog djela često pomažu objasniti te kriterije dajući važne kontekstualne indikatore za izražajni karakter djela.¹⁷

Kivyjeva teorija glazbene izražajnosti nedvojbeno je zanimljiva proučavateljima filmske glazbe utoliko što im omogućava zdravorazumski pristup problemu kako filmska glazba prenosi emocije gledatelju. Praveći razliku između prepoznavanja i doživljavanja glazbenog osjećaja, Kivyjev rad daje suvisli okvir za pojašnjavanje dviju najvažnijih dramskih funkcija filmske glazbe. Gledatelji izvlače emocionalne osobine iz određenih elemenata glazbe te tu informaciju rabe u svrhu procjene emocionalnog stanja lika ili cjelokupnog filmskog ugođaja.

No što je s gledateljima koji vidljivo proživljavaju emocionalno stanje lika? Sto je s tugom koju sam i sam osjetio gledajući posljednju scenu *Čovjeka slona*? Čak i ako moju reakciju prihvatimo kao anomaliju, ne možemo zanemariti reakcije šire publike na emocionalno snažne filmove poput *Stelle Dallas* (*Stella Dallas*, 1937), *Doručka kod Tiffanyja* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), *Polja snova* (*Field of Dreams*, 1989) i *Schindlerove liste* (*Schindler's List*, 1992). Budući da se Kivy bavi glazbom, a ne tužnim filmskim scenama, možemo samo nagađati kako bi obradio te primjere.¹⁸ Međutim primijenimo li Kivyjev kognitivni model, uvidjet ćemo da filmska glazba ne igra nikakvu ulogu u pobuđivanju emocija u gledatelja. Čini se da funkcija pobuđivanja ovisi o drugim čimbenicima, npr. koliko smo se unijeli u narativnu situaciju ili uživjeli u likove.

Takvo stajalište, međutim, nije intuitivno te ne odgovara našim svakodnevnim iskustvima. No još je važnije što je u opreci s narodskom mudrošću filmske industrije i razlozima zbog kojih se koriste glazbom u filmu. Da je sam rastanak Stelle Dallas od Laurela na dan vjenčanja njezine kćeri bio dovoljan da rasplače publiku, ne bi bilo potrebe za evocirajućom glazbom Alfreda Newmana u podlozi. Dakle, dok kognitivni pristup uspijeva objasniti jedan vid dramskih funkcija filmske glazbe — njezinu sposobnost da označava ugođaje i emocionalna stanja — istovremeno nije dovoljno sveobuhvatan da bi objasnio neke očite reakcije na filmove, recimo zašto gledatelji plaču na sentimentalne, dirljive scene popraćene sentimentalnom, dirljivom glazbom.

Razloge za modificiranje strogog kognitivnog stava možemo sažeti u dva argumenta: (1) Kivyjevu teoriju nije moguće posve primijeniti na filmsku glazbu kao što ju je moguće primijeniti na 'samu glazbu', budući da se filmsku glazbu može smjestiti među ostale vrste programske glazbe, te (2) najmanje što možemo reći jest da glazba ima *tendenciju* da pobuđuje emocije. Da bih dokazao da slušanje filmske glazbe doista pobuđuje emocije, detaljnije ću objasniti oba argumenta.

Kao prvo, čini se da je filmska glazba iznimka u Kivyjevoj teoriji budući da dijeli određena svojstva s drugim vrstama programske glazbe. Kao što sam već napomenuo, jedna od Kivyjevih glavnih primjedbi teoriji pobuđivanja jest da glazbi nedostaje predmet na koji su usmjerene emocije. To ne vrijedi ni za film, ni za filmsku glazbu. Naprotiv, gledatelji mogu točno pokazati određene dramatične situacije koje su ih dirnule, poput smrti Johna Merricka, ponovnog susreta Rayja Kinselle s ocem, ili činjenice da je Stella Dallas isključena s vjenčanja svoje kćeri. I ovdje je sporno pitanje da li je pobuđivanje emocija odgovor na glazbu ili narativnu situaciju budući da djeluju zajedno, da upotrijebim riječi Claudi-je Gorbman, kao 'kombinacija izraza'."

Kao drugo, a to naglašava i Colin Radford u svojem odgovoru na Kivyjev rad, ne smijemo zamijeniti razlog pobuđivanja emocija s predmetom na koji su usmjerene. Nemir ili tugu možemo osjećati zbog promjena u hormonalnoj ravnoteži, ali to ne znači da smo tužni ili nemirni zbog te fiziološke promjene. Radford smatra da glazba djeluje na sličan način, odnosno, slušatelji će osjetiti tugu, no neće neizbježno reći da su tužni zbog glazbe. U tom smislu hormonalne promjene i doživljaj glazbe ne razlikuju se bitno od ružna vremena. Baš kao što tmurno vrijeme uglavnom deprimira, tako će i mračna glazba, odražavajući i potičući takve emocije, u slušatelja pobuditi mračno raspoloženje.²⁰ Ključ razumijevanja te verzije emotivističkog stajališta, kao što ističe i sam Kivy, leži u Radfordovoj tvrdnji da umjesto strogog uzročno-posljedičnog odnosa postoji tendencija k pobuđivanju emocija. Ako se složimo da je za slušatelja poput Radforda tendencija glazbe da pobudi emocije vrlo jaka, dok je u slušatelja poput Kivyja vrlo slaba, stajališta dvojice teoretičara uopće se ne pobijaju.²¹

Međutim, mnogo je važnije reći da strogo kognitivističko stajalište zanemaruje činjenicu da su emocije složene od afektivnih i kognitivnih sastavnica, drugim riječima, ujedi-

njuju tjelesno stanje fiziološke pobudenosti sa sudom o stanju u svijetu.²² Nije slučajnost da svaka komponenta odgovara jednom elementu glazbenog doživljaja, onog istog koji i kognitivisti i emotivisti pokušavaju opisati. Dakle, umjesto da se međusobno isključuju, možemo ih promatrati kao komplementarne teorije od kojih se svaka bavi drugim vidom ovog fenomenološkog doživljaja. Prosuđivanje i pobuđivanje tvore dvije razine glazbene uživanja slušatelja. Prosuđivanje je nužno za razumijevanje glazbenog osjećaja, a pobuđivanje znači razinu uživanja koja se može ili ne mora aktivirati ovisno o situaciji u kojoj se sluša.

Ako prihvatimo to dvoje kao različite razine uživanja, smjesta postajemo svjesni nečega što je od iznimne važnosti za našu interpretaciju scene iz *Čovjeka slona*: emocije koje scena pobuđuje razlikuju se od onih koje nam prenosi. Kao izraz Merrickova viđenja, glazba Samuela Barbera dočarava rezignaciju i nijemo žaljenje glavnoga lika. Mene, međutim, scena rastužuje. Možda se ne čini velikom razlikom, no ona proizlazi iz suda da se moja emocionalna reakcija razlikuje od osjećaja koje prikazuje lik. Merrick ne plače, ne jeca, niti čini išta što bismo smatrali iskazom tuge. Dapače, mogli bismo dati i drugo značenje sceni i reći da Merrick prigrljuje smrt kao kraj svojih tjelesnih patnji, no čini to s gorkoslatkim osjećajem kajanja zbog života koji mu ne dopušta da prevlada svoja tjelesna ograničenja. Pridamo li i posljednjim kadrovima filma neko značenje, možemo reći da Merrick vidi smrt kao priliku da se li onom životu ponovno sretne s majkom koju nikad nije upoznao. Dakle, dok moje emocionalno stanje odražava tugu, to ne bismo mogli reći za ono što osjeća Merrick. Njegova je situacija unutar narativnog okvira filma posve drukčija od mog položaja gledatelja.

Merrickove su emocije daleko složenije od mojih budući da su vezane na njegova duboka uvjerenja u pogledu duhovnosti, tjelesnosti, dostojanstva i morala. Moja je reakcija, s druge strane, uglavnom rezultat teksta i počiva na mojim simpatijama prema liku i njegovoj nesretnoj sudbini. Moja prosudba zatim izaziva promjenu mog fiziološkog stanja (suze u očima, knedla u grlu) koje doživljam kao tugu. Moj iskaz tuge ukazuje da je jačina emocionalne pobudenosti u meni proizvela određenu razinu svjesnosti samog sebe, koja se kod drugih gledatelja može ili ne mora očitovati. Drugim riječima, svjestan sam da su u meni pobuđene emocije jer sam se ulovio kako proživljam gore spomenute fiziološke promjene.

Filmska glazba može izazvati niz različitih reakcija gledatelja, stoga kognitivna teorija filmske glazbe mora razmotriti sve komponente emocionalnog doživljaja — prepoznavanje, prosuđivanje i pobuđivanje. U većini slučajeva tjelesna je komponenta našeg doživljaja zanemariva, gledatelji jednostavno prepoznaju emocionalna svojstva filmske glazbe. Zatim te emocionalne elemente koriste u svrhu stvaranja suda i izvođenja zaključaka o situaciji opisanoj u dijegezi.* Kada jačina tjelesne komponente proizvede očite fiziološke promjene, možemo reći da je film u gledatelju izazvao emocionalnu reakciju. Glazba nije jedini razlog takvim reakcijama, prije bismo rekli da je riječ o kombinaciji filmske glazbe i

priče, s tim da svaki od elemenata posjeduje vlastitu emocionalnu valentnost. Dakle, iako sud i osjećaj čine sastavni dio svih oblika emocionalne uživanja u film i glazbu, jedan uvijek može nadići drugi proizvodeći niz mogućih reakcija. Budući da kognitivne i emotivističke teorije glazbe opisuju različite hijerarhije suda i osjećaja, obje su nužne za razumijevanje uloge filmske glazbe u gledateljevu emocionalnom doživljaju.

Emocije i dramske funkcije filmske glazbe: glazba koja odražava ugođaj scene nasuprot glazbi koja odražava raspoloženja lika

U prošlom sam se poglavlju trudio demonstrirati uloge suda i emocije u gledateljevu emocionalnoj reakciji na filmsku glazbu. U ovom ću poglavlju pokazati u kakvoj su vezi s dramskim funkcijama filmske glazbe. Iako se opisi funkcija neznatno razlikuju od proučavatelja do proučavatelja, tipično obuhvaćaju niz glazbenih i narativnih međudjelovanja: filmska glazba (1) ostavlja dojam kontinuiranosti, (2) pojačava formalno i narativno jedinstvo, (3) prenosi elemente ambijenta, (4) naglašava psihološka stanja likova, (5) te ustanovljava opći emocionalni ton ili ugođaj. Sve te funkcije mogu uključivati i emocionalne elemente, no posljednje tri osobito su važne u sklopu opće sposobnosti filmske glazbe da bude emocionalni označitelj.

Teorija Noela Carrolla o 'modificirajućoj glazbi', na primjer, daje iznimno lucidno i suvislo objašnjenje kako filmska glazba karakterizira radnju i određuje ugođaj. Carroll napominje da glazba i vizualni zapis egzistiraju u nekoj vrsti komplementarnog odnosa, te tvrdi da, grubo rečeno, glazba djeluje kao lingvistički modifikator, te pomaže pojasniti određeni ugođaj, lik ili emocionalno značenje pojedine scene ili radnje. S druge strane, filmska slika, naracija, dijaloz i šumovi ispunjavaju filmsku glazbu referencijalnošću koja joj karakteristično nedostaje. U Carrollovu primjeru iz *Gunga Dina* za glazbu se može reći da je živahna, laka, komična, te da filmskom tekstu dodaje neeksplicitan sloj emocionalnog značenja. Pritom i drugi filmski elementi pomažu prilikom pobližeg određivanja izražajnosti, te je rezultat toga da glazba, priča i vizualni elementi zajedno označuju muževno, bezbrižno razmetanje lika i naraciju filma.²³

Mogli bismo reći da filmska glazba samo pojačava emocionalne elemente u sceni ili, recimo, da vizualna komponenta filma sama po sebi izražava suptilne emocionalne nijanse. No *ct* primjedbe nisu utemeljene iz dva razloga. Prije svega, komplementarnost koja je sastavni dio ovog odnosa proizvodi određenu razinu značenja, kao i emocionalno značenje, koja se svojstvima razlikuju od značenja samih slika ili same glazbe. Nadalje, kao što kaže Joseph Anderson, gledatelji doživljavaju zvuk i sliku kao proizvod jednog događaja. Anderson smatra da je to poimanje rezultat medumodalne potvrde koja je rezultat gledateljeve potrage za nepromjenjivim svojstvima uvjetovanosti događaja. Gledateljeva sklonost da traži obrasce navodi ga da pronađe podudarnosti između emocija glazbe i događaja koji se odvijaju na platnu.²⁴ Dok bi pitanje proizlazilo iz emocije iz glazbe ili naracije bilo

Pod *dijegezom* se ovdje misli na predočena zbivanja, predočene *prizore*, (op. urednika)

primjereno za nekog estetičara, ono i dalje ostaje sporno u odnosu na gledateljev kognitivni doživljaj tog odnosa.

Carrollova teorija o modificirajućoj glazbi zanimljiva je primjena Kivyjeva kognitivističkog pristupa, no ipak je nepotpuna. Uspostavljanje općeg ugođaja tek je jedna od funkcija tipične filmske glazbe. Druga joj je funkcija označavanje emocionalnoga stanja lika. Jedan noviji vodič filmske glazbe govori o tome kao o 'glazbi koja odražava stajališta filmskog lika'. Autor ilustrira svoju zamisao scenom iz filma Blakea Edwardsa *To je život* (*That's Life*, 1986) u kojoj Gillian, koju glumi Julie Andrews, zamišljeno sjedi za stolom tijekom obiteljske večere. Da bi naglasio emocionalni podtekst scene, Edwards stišava dijalog i šumove, te nas prepušta glazbi Henrija Mancinija. Glazba u sceni naglašava Gillianin nemir i prenosi tu informaciju publici, dok istovremno članovi njezine obitelji bivaju isključeni.²⁵

Katkad skladatelji moraju izabrati hoće li skladati glazbu koja će odraziti viđenje lika ili ugođaj čitave scene. Upravo se pred takvom dilemom našao Charles Fox skladajući glazbu za film *Devet do pet* (*Nine to Five*, 1980). U jednoj sceni Violet (Lily Tomlin) krade iz bolnice tijelo svojega šefa misleći da ga je ubila. Skladajući glazbu za tu scenu Fox je morao birati hoće li igrati na njezin strah da je ne otkriju ili naglasiti komičnost scene. Foxova dilema proizrasla je iz filmske priče; Violet misli da je u velikoj nevolji, dok publika zna da nije. Prvobitno je Fox pomalo općenito podcrtao emocije scene, no redatelj Colin Higgins ga je nagovorio da ublaži komične elemente te naglasi strah protagonistice.²⁶

Glazba Brada Fiedela za film *Optužena* (*The Accused*, 1988) još je jedan primjer glazbe s dramskom funkcijom. Riječ je o sceni okrutnoga grupnog silovanja Sare Tobias (Jodie Foster). Murray Smith je detaljno analizirao tu sekvencu filma da bi se suprotstavio interpretacijama koje se zasnivaju na sklisku, a katkad i pojednostavnjenu poimanju poistovjećivanja. Smith tvrdi da je filmski prikaz silovanja mnogo složeniji i slojevitiji nego što se to čini kad biva promatran kroz reducirajući filter pojedinačnog poistovjećivanja i uistinu nam omogućava čitav raspon emocionalnih i osobnih vide-nja.²⁷

U osnovi se potpuno slažem sa Smithovim argumentima, no smatram da je previdio bitan element scene kojim bi mogao još čvršće poduprijeti svoju tvrdnju: glazbu. Fiedelova glazbena podloga zvuči kao klasičan primjer praćenja stajališta lika, te zapravo djeluje baš kao i glazbena podloga u prije navedenom primjeru iz *To je život*. Redatelj Jonathan Kaplan postupno stišava dijalog i šumove tijekom silovanja i scenu prepušta Fiedelovoj glazbi. Glazba jasno naznačuje Sarinu povrijeđenost, poniženje i emotivnu tjeskobu iako ostali likovi toga uopće nisu svjesni. Na taj nam način glazba omogućava emocionalnu uživiljenost u Sarinu situaciju, a potkopava pomisao da bismo se mogli poistovjetiti s Kennethom Joyceom (Bernie Coulson), svjedokom kroz čiji *flashback* gledamo scenu. Kao što sam Smith ističe, svaka je interpretacija scene koja privilegira Joyceovo stajalište nepotpuna ili tvrdoglava.²⁸

Iako to nije uobičajeno, glazba se može koristiti i za označavanje emocionalne valentnosti pojedinog ambijenta. Razmo-

trimo, na primjer, kako glazba Bernarda Herrmanna za film *Psiho* (*Psycho*, 1960) karakterizira dom Batesovih. Kuća ne djeluje samo staro, nego jezivo. Na isti način glazba Jerryja Goldsmitha u *Tudincu* (*Alien*, 1979) naglašava neobičan izgled planeta na koji se spuštaju Ripley (Sigourney Weaver), Dallas (Tom Skerritt) i ostali istraživači. Slično tome optimistična *funky-sklz&ba Car Wash* Rose Royce ostavlja dojam da je u filmu riječ o živahnu i šaljivu mjestu.

Svi ti primjeri odgovaraju Kivyjevu kognitivističkom modelu. Spomenuti glazbeni motivi pozivaju se na niz glazbenih konvencija koje publika normativno i intersubjektivno shvaća kao izraz određenog emocionalnog svojstva. U svakom od primjera filmska glazba izražava određen osjećaj (bojazan, strah, nemir), no ne mora neizbježno i gledatelja dovesti u isto emocionalno stanje. Nadalje, narativni kontekst pomaže glazbenim temama da podrobnije odrede emocionalne elemente glazbe tako da se općenito emocionalno značenje scene razlikuje od značenja izražena glazbom ili slikom. To se osobito odnosi na glazbu koja izražava stajalište određenog lika, pri čemu uz pomoć narativnih indikatora i naracijskih procesa gledatelji shvaćaju da glazba izražava Gillianinu tjeskobu, Violetin strah ili Sarinu patnju.

Naglasak na izražavanju emocija znatno razlikuje kognitivnu teoriju od psihoanalitičkih pogleda na filmsku glazbu. Iz Chellova je prikaza jasno da je zašivni učinak filmske glazbe razlog što gledatelj emocije povezane s pričom, ambijentom i likovima smatra svojim. Kathryn Kalinak kaže da filmska glazba na taj način »veže gledatelja za platno dok među njima odzvanjaju emocije«. ¹⁹ Zgruvavajući u jedno tekstualne i gledalačke osjećaje, Chellov prikaz ne dopušta mogućnost da gledatelji ne osjećaju isto što i lik. Iz prethodnih primjera vidimo da kognitivna teorija zaobilazi taj problem razlikujući komponentu prosuđivanja i emocionalnog pobuđivanja kao sastavnice svake emocionalne reakcije. Razdvojišvi te dvije komponente, kognitivna se teorija usredotočuje na možda najuobičajeniju funkciju filmske glazbe — prenošenje emocionalnih elemenata gledateljima. Na taj način filmska glazba navodi gledatelje da izvode zaključke o događanjima, ambijentu i likovima filma da bi si time olakšali shvaćanje priče. Kognitivna teorija sugerira da iako pritom može doći do pobuđivanja emocija, nije nužno da se to i dogodi.

Emocije, filmska glazba i psihologija: Polarizacija i emotivna sukladnost

Postoje li ikakvi empirijski dokazi u korist te teorije filmske glazbe i emocija? Znatno broj psiholoških istraživanja filmske glazbe provedenih tijekom prošlog desetljeća donekle potvrđuje važne aspekte tog stajališta.³⁰ Iako rezultati psihološkoga istraživanja nisu konačni, ipak nameću zaključak da izražajnost filmske glazbe uključuje dva procesa. Prvi je polarizacija, audio-vizualno međudjelovanje pri kojemu emotivno značenje glazbe približava sadržaj slike određenom svojstvu te glazbe. Drugi je emotivna sukladnost i sugerira da se istovremenim usklađivanjem emocionalnih značenja glazbe i slike pojačava ukupni gledateljev doživljaj.

Učinci polarizacije ilustrirani su nizom eksperimenata Annabel Cohen. U prvom je eksperimentu Cohenova testirala

učinke filmske glazbe na gledateljevu interpretaciju kratkog, apstraktnog animiranog filma. Film je prikazivao međudjelovanje tri geometrijska lika koji ulaze i izlaze iz pravokutne ograde. Film je prikazan u pratnji dva glazbena djela kontrarnog tempa, jedno je bilo *allegro*, a drugo *adagio*. Ispitanici su zatim ocjenjivali glazbu i film bipolarnim pridjevskim ljestvicama koje su nadalje podijeljene u dimenzije vrednovanja, potencije i aktivnosti. Svaka se ljestvica sastojala od niza parova poput miran/uznemiren, tužan/veseo, zločinački/junački, ili ozbiljan/šaljiv. Rezultati ispitivanja pokazali su da ne samo da je glazba utjecala na percepciju likova, nego je i vremenska usklađenost između glazbe i slika usmjerila gledateljevu pozornost na određene detalje te tako proizvela vezu između značenja glazbe i lika prikazana na ekranu. Glazba je na taj način pogurnula značenje vezano uz svaki objekt prema jednom od polova na bipolarnoj semantičkoj ljestvici.³¹

U drugoj seriji testova Cohenova je mjerila utjecaj glazbenih asocijacija na interpretaciju računalnih animacija. U tom se slučaju mogla mijenjati brzina i visina odskakivanja lopte, a sliku je pratila glazba sa snažnim varijacijama tempa i tona. I ovaj se put pokazalo da kada slušne i vizualne informacije predstavimo zajedno, slušni elementi sustavno oblikuju emocionalna značenja vizualnih. Na primjer, razina sreće, vezana uz visoko i brzo odskakivanje lopte, spuštala se uvođenjem spore glazbe dubokih tonova. Na sličan je način razina sreće bivala viša kada je prateća glazba bila zasnovana na durskom kodu, a niža ako je bila bazirana na molskom.³² U ispitivanju koje je testiralo utjecaj glazbenih asocijacija na referencijalno i emocionalno značenje Cohenova je zatražila od ispitanika da spoje četiri izvataka filmske glazbe s njihovim opisnim naslovima skinutim s omota albuma. Rezultati su pokazali da su se ispitanici složili da tri od četiri naslova uistinu odgovaraju glazbenim izzacima koje opisuju, no isto su tako otkrili da postoji suglasnost u semantički diferencijalnim ocjenama sva četiri glazbena izvataka. Kada su dva izvataka upotrijebljena kao podloga kratkim filmskim ulomcima, semantički diferencijalne ocjene ispitanika pokazale su da će rezultati dobiveni prilikom slušanja samog izvataka biti jednaki rezultatima dobivenim ako osim glazbenog izvataka promijenimo i naslov. To znači da su glazbene asocijacije istovremeno utjecale i na denotativna i na emocionalna značenja pojedinačnih filmskih odlomaka.³³

U oba slučaja glazba je dokazano utjecala na interpretaciju vizualnih informacija približavajući emocionalno značenje vizualnog određenom emocionalnom svojstvu glazbe. Taj proces nazivamo *polarizacijom*, a podrazumijeva približavanje emocionalnog značenja vizualnog poticaja prema jednom ili drugom polu bipolarne semantičke ljestvice. Rezultati ispitivanja naizgled podupiru teoriju međuosjetilne podudarnosti budući da su ispitanici u svim slučajevima uz pomoć glazbene informacije stvorili dosljedan emocionalni uzorak preko različitih modaliteta. Utjecaj polarizacije na interpretaciju u određenoj je mjeri ovisio o naravi vizualnog poticaja. U jednu ruku, što su emocionalna značenja filmskih izvadaka bila nejasnija, time su učinci polarizacije bivali izraženiji.³⁴ U drugu ruku, kada bi vizualne i slušne informacije bile proturječne, vizualna bi informacija dobivala prioritet

nad slušnom. Drugim riječima, učinci polarizacije bili su tada prigušeni, te bi glazba jednostavno pratila emocionalna značenja vizualne informacije.

Na nekim od prijašnjih primjera možemo također promatrati kako proces polarizacije pomaže komuniciranju glazbenog osjećaja filma. Kada glazba nameće opći ugođaj, kao u Carrollovu primjeru iz *Gunga Dina* (1939), gledatelj donosi sud o emocionalnom karakteru prezentiranih mu vizualnih i slušnih informacija, te zatim uz pomoć emocionalnih značenja glazbe interpretira vizualne informacije o sceni, i obratno. U Carrollovu je primjeru glazba opisana kao živahna, energična i laka. Prepoznavši ta emocionalna značenja u glazbi, gledatelj se služi tom procjenom u interpretaciji scene bitke koju glazba prati. Sveukupni se učinak svodi na to da glazba približava scenu određenim semantičkim polovima koji sačinjavaju gledateljevu kognitivnu shemu. Scenu bitke stoga doživljavamo 'živahnom' i 'komičnom' umjesto 'tragičnom' i 'sumornom'.

Polarizacija djeluje na sličan način i u scenama u kojima glazba označava emocionalno stanje lika. U primjeru iz filma *To je život* gledatelj uz pomoć emocionalnih značenja glazbe, osjećaja slutnje i tjeskobe, interpretira Gillianinu odsutnost tijekom scene prilično svečane večere. Međutim u sceni iz filma *Devet do pet* gledatelj se koristi emocionalnim značenjem glazbe da bi shvatio Violetin strah. Zašto ponekad glazbeni osjećaj interpretiramo kao osjećaje lika umjesto kao opći ugođaj filma u velikoj mjeri ovisi o općenitim narativnim postupcima korištenim u filmu. Recimo, mi znamo da je Gillian upravo saznala da možda ima zloćudni tumor. Također znamo da Violet misli da uklanja dokaze ubojstva koje se nije dogodilo. U oba slučaja, način na koji film raspoređuje te spoznaje utječe na našu prosudbu emocionalnih svojstava glazbe, te nas navodi da ih vežemo uz pojedini lik radije nego uz scenu.

Poput polarizacije, i emocionalna sukladnost uključuje međudjelovanje vizualnih i glazbenih informacija, no na način da glazbene informacije utječu na interpretaciju vizualnih. No za razliku od polarizacije, emocionalna sukladnost ne uključuje toliko mijenjanje i pomicanje emocionalnih svojstava slika koliko njihovo pojačavanje. Emocionalna sukladnost omogućava gledatelju da emocionalna obilježja osjeti mnogo snažnije nego što bi ih osjetio samo na temelju slike ili samo na temelju glazbe.

Iako je o emocionalnoj sukladnosti napisano mnogo manje radova nego o polarizaciji, ipak postoji nekoliko zanimljivih studija. Koristeći rad Sandre Marshall i Annabele Cohen kao odskočnu dasku, George Sirius i Eric F. Clarke razradili su ispitivanje kojim su željeli utvrditi rezultira li kombinacija glazbe i slike njihovim zbrojem ili proizvodi semantičke učinke poput istinskog audiovizualnog percepta.³⁵ Za potrebe istraživanja ispitanici su trebali rasporediti grupu glazbenih izvadaka i računalnih slika na ljestvicu s dvanaest pridjevskih parova. Slike su sadržavale trodimenzionalne prikaze geometrijskih tijela, a glazbeni izvaci posebno su skladani u stilu određenog glazbenog ili filmskog žanra, poput diska, španjolske glazbe, trilera i špageti vesterna. Iako Sirius i Clarke naglašavaju da je riječ tek o privremenim rezultati-

ma, oni ipak pokazuju da je glazba imala tek dodatni utjecaj na odnos između zvuka i slike.³⁶ Izrazito ekspresivna glazba jednostavno je povisila ocjene audio-vizualne kombinacije u kojoj je korištena, bez obzira na to koji je vizualni izvadak prikazan. Kada je vizualni izvadak bio dvosmislen, polarizacijom se interpretacija temeljila na emocionalnim svojstvima glazbe. No kad bi semantičke vrijednosti vizualnog prikaza bile izraženije, zbrojni učinak glazbe samo je pojačao emocionalna značenja prisutna u oba izvataka, zvučnom i slušnom. Drugim riječima, zbrojni je učinak glazbe jednostavno pojačao ispitanikove dojmove emocionalnog značenja glazbe, tako da je doživljaj kombinacije bio veći od doživljaja svakog percepta zasebno.

Učinak pojačavanja emocionalne sukladnosti potvrđuju i studije o filmskoj glazbi i pamćenju koje potpisuju Marilyn Boltz, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra. Iako se istraživanje bavilo pitanjem u kojoj mjeri glazbena podloga utječe na gledateljevu sposobnost pamćenja filmskih događaja, autori su otkrili zanimljivu vezu između glazbenih ugođaja i ishoda događaja. Sama prisutnost glazbe nije bitno poboljšavala sposobnost pamćenja. Naime, istraživanje je pokazalo da je sjećanje gledatelja bilo znatno poboljšano samo u slučajevima kada je glazba bila u vremenskom i emocionalnom skladu s ishodom događaja. Čak i kad ispitanici ne bi uspjeli prepoznati melodiju, slušanje im je često pomagalo da se prisjete događaja koje je melodija pratila. Autori su takve rezultate objasnili činjenicom da emocionalna značenja glazbe usmjeravaju pozornost gledatelja na osnovni ugođaj scene. Drugim riječima, filmska glazba usmjerava našu pozornost na uzorke aktivnosti koji odgovaraju emocionalnim svojstvima glazbe. Postupkom medumodalne potvrde, zajednička emocionalna značenja glazbe i slike usmjeravaju našu pozornost na zajedničke formalne odlike, koje zatim pojačavaju i pobuđuju emocionalno značenje scene. Na taj način, usklađenost ugođaja proizvodi suvisli audio-vizualni percept snažno nabijen asocijacijama. Oba stanja poboljšavaju sposobnost uma da izvuče audio-vizualne informacije pohranjene u kratkotrajnom pamćenju.³⁷

Iako su ti rezultati još nepotpuniji od onih dobivenih proučavanjem polarizacije, prvo istraživanje ipak ukazuje na tendenciju da emocionalna sukladnost pojača emotivno značenje audio-vizualnih kombinacija, dok drugo istraživanje djelomično objašnjava kako se to pojačavanje postiže. No najvažnije je svakako da rezultati oba istraživanja podupiru hipotezu da filmska glazba, kao dio izražajnog kombinatornog repertoara, može pobuditi emocionalnu reakciju. Zbrojni učinak emocionalne sukladnosti vrlo je važan s obzirom da sugerira da kombinacija emocionalno snažnog vizualnog izraza i emotivno izražajne glazbe pojačava emocionalna značenja do te mjere da može izazvati fiziološku reakciju gledatelja. Procjena fiziološke reakcije uzrokuje u gledatelja određenu svjesnost samoga sebe koju on pripisuje emocionalnoj izražajnosti filma. Ako to primijenimo na scenu iz *Čovjeka slona*, možemo reći da emocionalna sukladnost emotivne glazbe Samuela Barbera pojačava emocionalna značenja scene te time izaziva moju instinktivnu reakciju na smrt Johna Merricka.³⁸

Psihomuzikološka istraživanja nude niz zanimljivih opažanja o temi značenja filmske glazbe, no treba biti oprezan pri njihovoj uporabi. Razlozi za to mnogobrojni su. Ponajprije, kao što ističe Cohenova, ne možemo predvidjeti u kolikoj mjeri glazba oblikuje gledateljevo poimanje slike.³⁹ Stoga zaključci istraživača uglavnom opisuju određene tendencije u spoznaji glazbe umjesto uzrokovalačkih mehanizama. To se, naravno, slaže s općim shvaćanjem da glazba, za razliku od jezika, nema semantičku dimenziju. No, budući da među istraživačima postoji stupanj slaganja koji je, manje-više, tek nešto veći od slučajnog, ni iz tih dokaza ne možemo izvući nikakve presudne zaključke.

Nadalje, preuzimajući diferencijalnu semantičku ljestvicu, istraživači prihvaćaju i neke ključne pretpostavke kognitivni-stičkog modela. Umjesto da istražuju koja raspoloženja glazba može izazvati, njihovi eksperimenti provjeravaju ispitanikovu sposobnost da prepozna emocionalna svojstva te da ih zatim pripíše određenoj razini međusubjektivne podudarnosti. Jedan od razloga zašto ti eksperimenti teže potvrditi Kivjjev model glazbenog osjećanja može biti u tome što su oni već predodređeni da to čine. No pritom je važno napomenuti da uporaba diferencijalnih semantičkih ljestvica ograničava vrste interpretativnih vještina koje bi ispitanik mogao upotrijebiti prilikom slušanja. Ispitivanja s nešto otvorenijim pitanjima ukazuju na pojavu da su emocionalna svojstva često vezana uz elemente glazbenoga prikazivanja. Philip Tagg proveo je ispitivanje tako da su ispitanici prvo poslušali kratak glazbeni broj iz filma ili s televizije te su zamoljeni da zapisu što bi se moglo događati na ekranu. Tipični su odgovori sadržavali verbalno-vizualne asocijacije emocionalnih svojstava poput 'svjetlost' i 'romansa', ali su uključivali i konkretnije elemente poput 'bijela haljina', 'livada', 'usporeno kretanje' i 'šampon'.⁴⁰

Na kraju, treba napomenuti da u pokušaju da se ostvare idealni uvjeti za ispitivanje, ispitanici često bivaju testirani na način koji se bitno razlikuje od tipična odlaska u kino. Na primjer, ispitivači se koriste filmovima i glazbom snimljenima posebno za ispitivanje. Cohenova se tako u ispitivanjima koristila jednostavnim animacijama skakutave lopte ili geometrijskih tijela u funkciji 'lika'. Dobiveni rezultati svakako su zanimljivi utoliko što nam govore o sposobnosti glazbe da oblikuje značenja nenarativnih događaja, no nikako ne nalikuju tipičnom filmskom doživljaju. U mnogim se eksperimentima za ispitivanje odnosa filmskog i glazbenog značenja koriste samo kratki izvaci. Iako mogu biti korisni, i ti su rezultati dobiveni na način koji nimalo ne nalikuje načinu na koji se većina filmskih priča proteže u vremenu. Ova ispitivanja uglavnom testiraju ispitanikovu sposobnost da prepozna lokalizirana emocionalna značenja te se stoga možda više odnose na zasebne motive nego na cjelokupno glazbeno djelo.⁴¹

Uza sve to, ipak ne treba odbaciti ono što se naslućuje iz psihomuzikoloških istraživanja. Doprinos je psihomuzikologije razvoju teorije filmskog glazbenog osjećaja dvojak. Kao prvo, psihomuzikološko istraživanje podupire hipotezu da gledatelji prirodno prepoznaju emocionalnu izražajnost kao jednu od dramskih funkcija filmske glazbe. Kao drugo, psiho-

muzikološko istraživanje daje nam detaljniji opis gledateljeva fenomenološkog doživljaja. Istraživanje Cohenove namjere ideju da je gledateljevu aktivnost najbolje predočiti u odrednicama asocijacionističkog modela, koji je kompatibilan s prije spomenutom teorijom izražajnosti. Cohenova definira asocijacionizam pomoću četiri svojstva. Prvo je svojstvo senzorijska, što znači da se najosnovnije komponente mentalnog života poistovjećuju s osjetilnim iskustvom. Cohenova smatra da je glazba senzorijska zato što ima izravan pristup emocijama. Drugo je svojstvo mehanističnost, što znači da se složene kognitivne konfiguracije daju predvidjeti iz senzorijske na kojoj se zasnivaju. To je svojstvo vrlo važno za razumijevanje glazbenog osjećaja budući da se slaže s pretpostavkom da sama glazba po sebi dodaje značenje nekom događaju. Zatim, treće je svojstvo redukcionističnost, tj. analizirani događaji rastavljaju se na jednostavnije percepte. Redukcionizam se na filmu odnosi na mogućnost razdvajanja glazbenih i vizualnih elemenata, pri čemu se svaki od tih elemenata procesuiraju drukčijim kognitivnim mehanizmom. Posljednje svojstvo asocijacionizma jest konekcionističnost, što znači da su ideje, osjetilni podaci, oblici sjećanja i ostali mentalni sastojci međusobno povezani u simultani ili međusobno dodirani doživljaj. Česta uporaba tema i lajtmotiva u filmskoj glazbi uklapa se u teoriju o konekcionističnosti glazbene spoznaje. Još je važnije napomenuti da se i denotativna i emocionalna značenja mogu objasniti načelom konekcionističnosti budući da glazba dobiva značenje na osnovi prijašnje povezanosti s likovima, ambijentom i idejama, te ih zatim prenosi na sekvencu filma koju prati. Dok nam analitička filozofija daje važne naputke za razrješavanje tajne emocionalne izražajnosti filmske glazbe, psihomuzikologija obogaćuje filozofski pogled detaljnim opisima načina na koji gledatelji osmišljavaju glazbenu izražajnost unutar audio-vizualnog konteksta.

Razlozi zašto filmska glazba izaziva jednu reakciju u meni, a drukčiju u drugom gledatelju vrlo su složeni. Jedan od razloga je nedostatak emocionalne specifičnosti glazbe te se samim time otvaraju mogućnosti za različite emocionalne reakcije na određenu glazbu. Ta općenitost glazbe dijelom je uzrok što glazba o liku govori jedno, a u gledatelja izaziva ponešto drukčiju reakciju. Kakvu god emocionalna određenost može imati filmska glazba, ona potječe od njezina smjštaja u narativnom kontekstu, te nikako nije svojstvo same glazbe. Pa čak i kad se glazba nađe unutar narativnog konteksta, njezina sklonost apstraktnosti omogućuje pojavu niza različitih emocija u gledatelja. Ostali razlozi za varijacije u emocionalnim reakcijama uključuju čimbenike koji ovise o samom gledatelju. John Sloboda tu spominje gledateljevo raspoloženje prije gledanja filma, te u kolikoj se mjeri narativna situacija može poistovjetiti s gledateljevim osobnim manama, strahovima, željama i bojaznima (na primjer, gledajući *Čovjeka slona* u meni se možda javlja strah od unakazanja koji drugi gledatelji možda neće osjetiti).⁴²

Iako sam se u ovom poglavlju usredotočio na procese koji utječu na shvaćanje osjećanja, važno je napomenuti da su ti procesi često povezani s drugim kognitivnim aktivnostima poput traganja po pamćenju, mentalnog modeliranja, razumijevanja naracije, te međumodalne potvrde. Dalja istraži-

vanja trebala bi ispitati kako na te aktivnosti utječu polarizacija i emocionalna sukladnost. Jedan od obećavajućih smjerova istraživanja obuhvaća odnos filmske glazbe, filmskog žanra i spoznaje. Postoje dokazi da glazbeni stilovi i konvencije u upotrebi u pojedinim žanrovima snažno utječu na gledateljevu interpretaciju vizualnog materijala, osobito oni koji uključuju izvođenje zaključaka o budućim događajima. Nadalje, budući da su određeni žanrovi vezani uz određeni ugođaj, glazba koja posjeduje žanrovsku shemu može predisponirati gledatelja prema određenim emocionalnim značenjima. Drugim riječima, romantična će glazba navesti gledatelja da prepozna emocionalna svojstva poput topline, nježnosti ili strasti. Glazba za film strave i užasa navest će gledatelja da u sceni prepozna strah, užas i tjeskobu. Glazba za komediju možda će dočaravati lakoću, poletnost i vedro raspoloženje. Kad bi se to moglo demonstrirati, istraživanja na ovom području omogućila bi bolje razumijevanje djelovanja polarizacije i emocionalne sukladnosti.

Mogli bismo također ispitivati na koji način druge narativne funkcije filmske glazbe, poput lajtmotiva i povezivanja s drugim umjetničkim djelima, mogu posredovati pri gledateljevu emocionalnom angažmanu. Uzmimo primjer iz filma *Vertigo* (1958) za koji je glazbu napisao Bernard Herrmann. U sceni kad se Scotty (James Stewart) i Madeleine (Kim Novak) ljube na vrhuncu iznad oceana, Herrmannova glazba ne dočarava samo strast koju likovi osjećaju jedno prema drugom, nego i u gledatelja izaziva osjećaj epske veličine. To drugo vjerojatno je posljedica činjenice da glazba asocira na Wagnerov *Liebestod*, povlačeći paralelu između romanse Scottyja i Madeleine i mitoloških ljubavnika Tristana i Izolde. Isto tako, što god osjećali za ljubavnike Nore Ephron u *Romansa u Seattleu* (*Sleepless in Seattle*, 1993) vjerojatno je isprepletano s nostalgичnom toplinom koju osjećamo prema plačljivom *Slučaju za pamćenje* (*An Affair to Remember*, 1958) i dobro poznatoj ljubavnoj pjesmi koja je pratila ljubavnu priču. Opsežnija teorija glazbene spoznaje trebala bi uzeti u obzir i te nadtekstualne i nadglazbene asocijacije, kao i njihovu vezu s određenim vidovima emocionalnog angažmana.

Zaključak

Ideja o povezanosti glazbe i emocija prožima kako akademske tako i profesionalne rasprave o filmskoj glazbi. Skladatelj Elmer Bernstein sažima taj stav na sljedeći način: »*Od svih se umjetnosti baš glazba najizravnije obraća emocijama.*«⁴³ A kritičar Simon Frith dodaje: »*Čini se da glazba može dočarati i pojasniti emocionalno značenje scene, te istinske 'prave' osjećaje likova u sceni.*«** Povezanost glazbe i emocija očituje se i u nekim od dramskih funkcija filmske glazbe. Posebno sam naglasio tri funkcije — označavanje osjećaja likova, prenošenje općeg ugođaja, te pobuđivanje emocionalne reakcije gledatelja — koje tvore strukturu filmskog glazbenog osjećaja, a odgovaraju različitim razinama emocionalne uvučenosti. Emotivističke i kognitivističke teorije glazbe najbolje objašnjavaju različite razine emocionalne uvučenosti budući da pretpostavljaju postojanje suptilnih razlika u načinu na koji glazba prenosi, evocira i izaziva emocije u gledatelja.

Važno je reći također da ovu strukturu podupiru dva središnja procesa fenomenološkog pogleda na glazbenu spoznaju. Polarizacija i emocionalna sukladnost uključuje gledateljev sud o određenim vrstama audiovizualnog međudjelovanja. U slučaju polarizacije emocionalna svojstva glazbe vizualni zapis približavaju jednom ili drugom polu diferencijalne semantičke ljestvice. U slučaju emocionalne sukladnosti, podudaranje glazbenih i narativnih emocija pojačava emocionalna svojstva filmskog označitelja, te ona nadilaze svojstva samih glazbenih i vizualnih komponenata. Iako se naizgled ti procesi odvijaju rutinski, ipak su ključni elementi brojnih širih aspekata narativnog shvaćanja, poput određivanja motivacije lika, anticipiranja budućih događaja, te upisivanja važnih narativnih informacija u gledateljevo pamćenje.

Emocionalna moć glazbe višestruko je očita, može natjerati gledatelje u smijeh ili suze, a kad čujemo glazbu iz nekog filma, ona u nama može evocirati određene scene, slike ili likove.⁴⁵ I Philip Sarde ističe da kad se sastanu filmski skladatelji i redatelji: »Razgovaramo samo o emocijama.«⁴⁶ No teško ćemo moći razumjeti tu emocionalnu moć ako filmska glazba ostane zaogrnutna velom misterioznosti i neizrecivosti u pogledu značenja glazbe, te u kakvoj je vezi s podsvijesti gledatelja. Najboljim načinom da se raskine taj veo smatram oprezno teoretiziranje o temi različitih procesa filmskoglabene spoznaje. Na taj ćemo način dobiti bolju sliku o tome što filmska glazba pridonosi filmu, kao i o sveukupnoj emocionalnoj izražajnosti filma.

Prevela: Mirela Škarica

Bilješke

- 1 Naravno da postoje narativni i tematski razlozi za uporabu Beethove nove glazbe, no prema dijezi jedina motivacija jest da glazba djeluje kao pojačalo za emotivnu reakciju testiranog subjekta. Ja samo želim reći da ne možemo sa sigurnošću tvrditi da note Beethovenove *Ode radosti* odražavaju ili pristaju uz gadosti prikazane na ekranu.
- 2 Claudia Gorbman: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: University of Indiana Press, 1987)
- 3 Mislim na djelo Leonarda Meyera, Eugenea Narmoura, Johna Slobode, Freda Lerdahla, Raya Jackendoffa, te Petera Kivyja. Vidi moj članak 'Unheard melodies: A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music' objavljen u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, izdanje David Bordwell i Noel Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), 230-47.
- 5 Gorbman: *Unheard Melodies*, 79-82; Caryl Flinn: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (Princeton: Princeton University Press, 1992); Kathryn Kalinak: *Settling the Score: Music in the Classical Hollywood Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992), 86-88; George Burt: *The Art of Film Music* (Boston: Northeastern University Press, 1994.), 10-11; William Darby i Jack Du Bois: *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990* Jefferson, N. C: McFarland and Company, 1991)
- 6 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 2-3.
- 7 Samuel L. Chell: 'Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives*' *Film Criticism* 8, no. 2 (Winter 1984); 27-38.
- 8 Ibid., 34-35.
- 9 Za daljnju raspravu na ovu temu vidi Smith, *Engaging Characters*: 54-63, 74-81; Noel Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990): 95-96; i Kendall Walton, 'Fearing Fictions' *Journal of Philosophy* 5, no. 1 (January 1978): 5-27.
- 10 Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3rd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1957), 204-45.
- 11 Raffman, *Language, Music, and Mind* (Cambridge: MIT Press, 1993)
- 12 Hanslick, *The Beautiful in Music*, prijevod: Gustav Cohen (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957), te Stravinsky: *The Poetics of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1942)
- 13 Za raspravu o umjetnosti i usmjerenosti vidi Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), 101-8; Smith, *Engaging Characters*, 59-63; Alan Torrey, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics* (Princeton: Princeton University Press, 1971); Patricia Greenspan, *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification* (New York: Routledge, 1988).
- 14 Kivy, *Sound Sentiment*, 102-8.
- 15 Kivy, *Sound Sentiment and Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca, N. Y: Cornell University Press, 1990). Za odgovore na Kivyjeve radove vidi Anthony Newcomb, 'Sound and Feeling', *Critical Inquiry* 10 (1984); Malcolm Budd, *Music and Emotions* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985), te 'Music and the Communication of Emotion', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 2 (Proljeće 1989): 129-38; Peter Mew, 'The Expression of Emotion in Music', *British Journal of Aesthetics* 27, br. 1 (Zima 1987): 55-61; Jenefer Robinson, 'The Expression and Arousal of Emotion in Music', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2, br. 1 (Zima 1994): 13-22; Francis Sparshott, 'Music and Feeling', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, br. 1 (Zima 1994): 23-35.
- 16 Kivy, *Sound Sentiment*, 12-26.
- 17 Ibid., 71-111.
- 18 Kivy ipak daje naslutiti što misli o toj temi. U raspravi o emocijama u književnim i slikovnim prezentacijama, Kivy priznaje da ga okrutnost Simona Legreeja iz *Ciča Tomine kolibe* kao i užas nacističkih bombardiranja prikazanih na Picassovoj *Guernici* uspijevaju ražestiti. Pretpostavlja da se ljutnja javlja i prilikom filmske obrade sličnih tema. Kivy također priznaje da postoje znatne razlike u mišljenjima oko toga kako fikcija uspijeva pobuditi tako žive emocionalne reakcije.
- 19 Gorbman, *Unheard Melodies*, 190.
- 20 Vidi Radfordov članak 'Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 1 (Zima 1989): 69-76; te 'Muddy Waters', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, br. 1 (Ljeto 1991): 242-52. Za Kivyjev odgovor Radfordu vidi 'Auditor's Emotions: Contention, Concession, and Compromise', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 1 (Zima 1993): 1-12.
- 21 Razlozi za tu različitost vrlo su kompleksni i nadilaze opseg ovog eseja. Zašto se u nekih slušatelja lako, a u nekih teško pobuduju emocije tek trebamo ustanoviti, a zasigurno će i ova tema pokrenuti mnoge rasprave. Valja spomenuti da su neki razlozi očiti iz primjera kojima teoretičari podupiru svoja stajališta. Djelomično objašnjenje može se pronaći u činjenici da je riječ o različitim vrstama glazbe. Postoje razlike u glazbenom odgoju slušatelja kao i kontekstu u kojemu se sluša, a razlikuju se i asocijacije koje slušatelji vezuju uz određena glazbena djela, te njihova raspoloženja prilikom slušanja.
- 22 Smith, *Engaging Characters*, 59-63; Greenspan *Emotions and Reasons*; te Ronald de Sousa *Rationality of Emotion* (Cambridge: MIT Press, 1987)
- 23 Noel Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988)

- 24 Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996), 86-89.
- 25 Fred Karlin and Rayburn Wright, *On The Trach: A Guide to Contemporary Film Scoring* (New York: Schirmer Books, 1990), 140.
- 26 Ibid., 128.
- 27 Smith, *Engaging Characters*, 5-8.
- 28 Moram naglasiti da ističući kognitivni prijam glazbenog osjećanja ne tvrdim da gledatelji neće osjetiti Sarinu povrijeđenost. Dapače, emocionalni doživljaj pojedinačnog gledatelja može biti sukladan doživljaju lika. Međutim želim napomenuti, ako je Fiedelova glazba publici učinkovito prenijela Sarinu emocionalnu tjeskobu to znači da je glazba izvršila tu određenu dramsku funkciju.
- 29 Kalinak, *Settling the Score*, 87.
- 30 Osim istraživanja u svrhu ispitivanja odnosa filmske glazbe i emocija, istraživao se i odnos filmske glazbe i sjećanja, filmske glazbe i svjesnosti, te filmske glazbe i zatvaranja naracije. Nadalje, istraživali su i sposobnost gledatelja da spoje scenu s glazbom skladanom za nju, te kako uporaba filmske glazbe u pojedinim žanrovima utječe na gledateljevo razumijevanje narativnih razvoja te na izvođenje zaključaka o ishodu priče. Vidi, na primjer, Annabel J. Cohen, 'Understanding Musical Soundtracks', *Empirical Studies of the Arts* 8, br. 2 (1990): 111-24; Marilyn Boltz, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra, 'Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events', *Memory and Cognition* 19, br. 6(1991): 593-606; William Forde Thompson, Frank A. Russo i Don Sinclair, 'Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events' *Psychomusicology* 13 (1994): 9-27; Scott D. Lipscomb i Roger A. Kendall, 'Perceptual Judgement on the Relationship Between Musical and Visual Components in Film', *Psychomusicology* 13 (1994): 60-98; i Claudia Bullerjahn i Markus Giildenring, 'An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis', *Psychomusicology* 13 (1994): 99-118.
- 31 Sandra K. Marshall i Annabel J. Cohen, 'Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures', *Music Perception* 6, br. 1 (Jesen 1988): 95-113.
- 32 Annabel J. Cohen, 'Effects of Music on the Interpretation of Dynamic Visual Displays', iz Annabel J. Cohen (predsjedateljica), 'Symposium on Recent Developments in Music Cognition: Processing of Internal and External Structure', *Canadian Psychology* 30 (1989): 343.
- 33 Cohen, 'Understanding Musical Soundtracks', 115.
- 34 Annabel J. Cohen, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', *Contemporary Music Review* 9 (1993): 163-78.
- 35 George Sirius i Eric F. Clarke, 'The Perception of Audiovisual Relationships: A preliminary Study', *Psychomusicology* 13 (1994): 119-32.
- 36 Autori naglašavaju da su jednostavnost i nedostatak narativnog konteksta u vizualnim komponentama studije možda jedan od važnijih razloga što nisu uspjeli izmamiti semantička značenja u skladu s pravim audiovizualnim perceptima.
- 37 Boltz, Schulkind i Kantra, 'Effects of Background Music', 600-602.
- 38 U drugih gledatelja, međutim, pobuđivanje emocija ne mora dosegnuti istu jačinu. Umjesto da budu duboko dirnuti, jednostavno će prepoznati emocionalna stanja izražena kombinacijom glazbe i priče. U tom slučaju gledatelji će shvatiti emocionalna svojstva scene donijevši sud o djelovanju i motivima glavnog lika. Drugim riječima, gledatelji shvaćaju Merrickovo žaljenje i rezignaciju, ali ih to ne pogađa.
- 39 Cohen, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', 173.
- 40 Philip Tagg, 'An Anthropology of TV Music?', rad je predstavljen na godišnjem susretu Društva Sonneck za američku glazbu, u Madisonu 1995.
- 41 Postoje dokazi da su glazbeni osjećaji uvijek lokalni. Barbara Tillman i Emmanuel Bigand proveli su istraživanje u kojemu su od ispitanika tražili da ocijene izražajnost Bachovih, Mozartovih i Schonbergovih djela za klavir uz pomoć 29 stupnjeva semantičke ljestvice. No došlo je do promjene i samo je pola ispitanika čulo djela u originalnom obliku. Druga je polovica čula izokrenute verzije djela: djela su iscjepkana na kratke segmente dužine šest sekundi koja su zatim nasimljena drukčijim redoslijedom. Iako se u obje grupe pokazalo da postoji snažna veza između glazbe i izražajnosti, redoslijed segmenata na to nije imao nikakav utjecaj. Iako je segmentiranje uništilo opću strukturu djela, ispitivači su zaključili da formalna struktura djela ima vrlo malen utjecaj na sveukupni dojam izražajnosti glazbe. Takvi su rezultati od velike važnosti za filmsku glazbu budući da sugeriraju da se emocionalna značenja mogu prenijeti i u segmentima kratkim svega šest sekundi, te da opća struktura djela ima mali utjecaj na prepoznavanje emocionalne izražajnosti glazbe. To je osobito važno jer, iako fragmentiranost filmske glazbe može nauditi glazbenoj suvislosti, očito nema utjecaja na njezinu emocionalnu izražajnost. Vidi Barbara Tillman i Emmanuel Bigand, 'Does Formal Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?' *Psychology of Music* 24 (1996): 3-, 17. Tillman i Bigandova posvećuju se problematici glazbene strukture te se ne osvrću na vezu izražajnosti i narativnog konteksta. To je važan vid proučavanja filmske glazbe budući da je opće vjerovanje da stvaranje niza asocijacija putem narativnog teksta ima izravnog utjecaja na izražajnost glazbe. Na primjer, u *Doručku kod Tiffanyja* skladba *Moon River* ima jače emocionalno značenje na kraju filma nego na početku budući da je u međuvremenu vezala na sebe niz specifičnih asocijacija izvučenih iz priče.
- 42 Sloboda, 'Empirical Studies of Emotional Response to Music', 33-39.
- 43 Vidi Bernsteinov članak 'The Aesthetics of Film Music: A Highly Personal View', *Film Music Notebook* 4, br. 1 (1978)
- 44 Simon Frith, 'Mood Music: An Inquiry into Narrative Film Music' *Screen* 25, br. 3 (1984): 83.
- 45 To se smatra jednim od glavnih razloga zašto gledatelji kupuju albume s filmskom glazbom. Detaljnije informacije pronaći ćete u mojoj knjizi *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (New York, Columbia University Press, 1998)
- 46 Citat iz knjige Freda Karlina *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music* (New York: Schirmer Books, 1994), 14.

Bibliografija

- Anderson, Joseph, 1996, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale; Southern Illinois University Press
- Bernstein, Elmer, 1978, 'The Aesthetics of Film Music: A Highly Personal View', *Film Music Notebook* 4, br. 1 (1978)
- Boltz, Marilyn, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra, 1991, 'Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events', *Memory and Cognition* 19, br. 6 (1991): 593-60
- Bullerjahn, Claudia i Markus Giildenring, 1994, 'An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis', *Psychomusicology* 13 (1994): 99-118
- Burt, George, 1994, *The Art of Film Music*, Boston: Northeastern University Press., 10-11
- Carroll, Noel, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press

- Carroll, Noel, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge:
- Chell, Samuel L., 1984, 'Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives*' *Film Criticism* 8, no. 2 (Winter 1984): 27-38
- Cohen, Annabel J., 1989, 'Effects of Music on the Interpretation of Dynamic Visual Displays', u Annabel J. Cohen (predsjedavateljica), 'Symposium on Recent Developments in Music Cognition: Processing of Internal and External Structure', *Canadian Psychology* 30 (1989): 343.
- Cohen, Annabel., 1990, 'Understanding Musical Soundtracks', *Empirical Studies of the Arts* 8, br. 2 (1990): 111-24
- Cohen, Annabel., 1993, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', *Contemporary Music Review* 9 (1993): 163-78
- Darby, William i Jack Du Bois, 1991, *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, N. C: McFarland and Company
- de Sousa, Ronald, 1987, *Rationality of Emotion*, Cambridge: MIT Press
- Flinn, Caryl, 1992, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton: Princeton University Press
- Frith, Simon, 'Mood Music: An Inquiry into Narrative Film Music' *Screen* 25, br. 3 (1984): 83.
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: University of Indiana Press
- Greenspan, Patricia, 1988, *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification*, New York; Routledge.
- Hanslick, Eduard, 1957, *The Beautiful in Music*, prijevod: Gustav Cohen, Indianapolis: Bobbs-Merrill
- Kalinak, Kathryn, 1992, *Seattling the Score: Music in the Classical Hollywood Film*, Madison: University of Wisconsin Press
- Karlin, Fred, 1994, *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York: Schirmer Books
- Karlin, Fred and Rayburn Wright, 1990, *On The Trach: A Guide to Contemporary Film Scoring*, New York: Schirmer Books
- Kivy, Peter, 1989, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple University Press
- Kivy, Peter, *Sound Sentiment and Music Alone*, 1990, *Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, N. Y: Cornell University Press
- Kivy, 1993, 'Auditor's Emotions: Contention, Concession, and Compromise', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 1 (Zima 1993): 1-12.
- Langer, Susan, 1957, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3rd ed., Cambridge: Harvard University Press
- Lipscomb, Scott D. i Roger A. Kendall, 1994, 'Perceptual Judgement on the Relationship Between Musical and Visual Components in Film', *Psychomusicology* 13 (1994): 60-98
- Marshall, Sandra K. i Annabel J. Cohen, 1988, 'Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures', *Music Perception* 6, br. 1 (Jesen 1988): 95-113
- Mew, Peter, 1987, 'The Expression of Emotion in Music', *British Journal of Aesthetics* 27, br. 1 (Zima 1987)
- Newxomb, Anthony, 1984, 'Sound and Feeling' *Critical Inquiry* 10 (1984)
- Radford, Colin, 1989, 'Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 1 (Zima 1989):
- Radford, Colin, 1991, 'Muddy Waters', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, br. 1 (Ljeto 1991): 242-52
- Robinson, Jenefer, 'The Expression and Arousal of Eotion in Music', *Jornal of Aesthetics and Art Criticism* 2, br. 1 (Zima 1994): 13-22
- Sirius, George i Eric F. Clarke, 1994, 'The Perception of Audio-visual Relationships: A Preliminary Study', *Psychomusicology* 13 (1994): 119-32.
- Smith, Jeff, 1996, 'Unheard melodies: A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music', u David Bordwell i Noel Carroll, ur., 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press
- Smith, Jeff, 1998, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, New York, Columbia University Press
- Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press
- Sparshott, Francis, 1994, 'Music and Feeling' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, br. 1 (Zima 1994):
- Stravinsky, Igor, 1942, *The Poetics of Music*, Cambridge: Harvard University Press
- Thompson, William Forde, Frank A. Russo i Don Sinclair, 1994, 'Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events' *Psychomusicology* 13 (1994): 9-27
- Tillman, Barbara i Emmanuel Bigand, 1996, 'Does Formal Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?' *Psychology of Music*.24(1996):3-, 17
- Torney, Alan, 1971, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton: Princeton University Press
- Walton, Kendall, 1978, 'Fearing Fictions' *Journal of Philosophy* 75, no. 1, January 1978): 5-27.