

O zapuščini Morriconejeve glasbe in njenih filmov

PETER ŽARGI

V razpravi o najvplivnejših filmskih skladateljih je že tako malo imen; poleg Ennia Morriconeja je to lahko le še Bernard Herrmann. In če je Herrmann prvi dal temelje sodobni filmski glasbi ter ji pomagal iz shizofrenosti, je akademsko izobraženi Morricone, ki se je na konservatoriju kalil pod mentorstvom Goffreda Petrassija, filmski glasbi dal oprijemljivejšo formulo, ustrezno heterogenosti filmskega medija. Bernard Herrmann je bil skladatelj brez bližnjic in pred svojim časom; prvi je dojel, koliko mora razredčiti klasično glasbo, da ustreza filmu – kjer del zgodbe, za razliko od klasične, absolutne glasbe, seveda nosi slika (uporaba nekonvencionalnih glasbil, kratkih motivov, segmentov in abstrakcij, elektronske glasbe); Morricone pa je, kot človek svojega časa, iz tega naredil obrt, *de facto* pravilo za filmsko glasbo prihajajočih desetletij. Združeval in razdruževal je množstvo stilov, od najbolj ljudske glasbe do odmevov evropske avantgarde tridesetih in štiridesetih let 20. stoletja, in vseskozi demonstriral, kaj vse je lahko filmska glasba. Za razliko od Herrmanna, ki je na popularno glasbo gledal zviška (in zato tudi razdril sodelovanje s Hitchcockom), je Morricone v njej videl le še en vir navdiha, hkrati pa jo je tudi sam pisal za italijanske izvajalce – najprodornejša je bila pesem »Se telefonando« v izvedbi Mine – in s tem tudi popevke povzdigoval v kompleksnejšo formo brez žrtvovanja dostopnosti, kar je zaznamovalo velik del njegove filmske kariere.

Filmska industrija se je v šestdesetih že naslanjala na ekonomski potencial glasbenih uspešnic, ki se s filma dobro prevedejo na lestvice. Morricone pa je bil zagotovo med prvimi, če ne prvi skladatelj, ki je idiom popularnih glasb tako uspešno in pogosto prenesel in vedno znova preoblikoval za film. Primer tega so popevke, psihedelija in soul v kriminalkah, vesternih (**Pištola za Ringa** [Una pistola per Ringo, 1965,

Duccio Tessari], **Revolver** [1973, Sergio Sollima]) in *giallih*, predvsem Lucia Fulve (**Kuščar v ženski koži** [Una lucertola con la pelle di donna, 1971]) in Daria Argenta (**Mačka z devetimi repi** [Il gatto a nove code, 1971], **Štiri muhe na sivem žametu** [4 mosche di velluto grigio, 1971]). Med glasbenimi vrhunci je **Machine-gun McCain** (Gli intoccabili, 1969, Guliano Montaldo), kjer hiper-intenzivni John Casavettes pač zahteva dovolj kul podlago, Morricone pa se še najbolj približa jazzovski usmerjenim italijanskim skladateljem svoje generacije, kot so bili Riz Ortolani, Bruno Nicolai, Piero Piccioni in Piero Umiliani. Morricone je bil sicer tudi jazzovski trobentač in soustanovitelj eksperimentalne skupine Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, močno vplivnega kolektiva, ki je črpal iz jazza ter zgodnje elektronske in elektroakustične glasbe. Vendar v svojih filmskih delih pred *McCainom* nikoli ni zaobjel jazza, soula in tedanjega r'n'b-ja do natančnosti svojih kolegov, ki so ustvarili tako rekoč kanon inteligentnega, eklektičnega *easy-listeninga* za italijansko filmsko eksplozijo, iz katerega se glasbeno podzemlje napaja še danes.

Drugi zanimivejši film tega miljeja je **Danger: Diabolik** (1968) Maria Bave, psihedelična, moralno dvoumna, pronicljiva in neobremenjena popartovska krimi-komedija, posneta po istoimenskem stripu, z Johnom Phillipom Lawom, komedijantsko legendo Terryjem-Thomasom in enim ključnih akterjev francoskega filma tistega časa, letos preminulim Michelom Piccolijem. V uvodni temi »Deep deep down« Morricone razvije *swinging sixties* atmosfero – vključno s sitarjem – v glasbeno spremljavo celotnega filma, ki nudi ravno dovolj nenavadnih poudarkov in jo orkestrira v različicah od odlične komične spremljave (desetletja kasneje se je ne bi branil niti Michael Nyman) do podvodne

zasanjanosti. *Diabolik* je tako med bolj ilustrativnimi primeri Morriconejeve prilagodljivosti filmu, ne da bi zares izstopil iz svoje kože. Predvsem pa je *Diabolik* primer filma, ki bi najtežje preživel brez dobre glasbe in na ta način nekako Morriconejev popkulturni vrhunec, četudi to še zdaleč ni najboljša glasba njegove kariere. Če imajo Leonejevi filmi dovolj teže, da bi bili lahko povsem solidni – a ne toliko učinkoviti – tudi brez Morriconejevega posega, pa *Diabolik* glasbo potrebuje za čustveno investicijo in povezovalni moment – ironično, a glasba kot najabstraktnejši element filma mu daje realnost.

Obdobje italijanskih žanrskih filmov v šestdesetih je verjetno najbolj zaznamovala ravno Morriconejeva glasba za vesterne, četudi so v končnem seštevku – kot je pogosto opozarjal – predstavljali le delček njegovega opusa. Uspeh in prepoznavnost te glasbe, ki je dosegla vrhunec s filmoma **Dober, grd, hudoben** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) in **Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (*C'era una volta il West*, 1968) Sergia Leoneja, bi lahko delno pripisali tudi dejstvu, da so bili Leonejevi vesterni verjetno prvi, vsekakor pa najbolj distribuirani italijanski filmi z Morriconejevo glasbo v ZDA – vse do njegovih prvih del za specifično ameriške režiserje in trg proti koncu sedemdesetih, obenem pa od vseh njegovih del najbolj povzemajo elemente paradigme, ki jo je nastavil filmski glasbi. Kot prvo je ob zelo omejenih sredstvih tovrstnih produkcij – torej brez denarja za polne orkestre – postavil temelj novemu zvoku, ki je lahko kljub majhnosti zasedb preko tehnik snemanja zapolnil prostor, hkrati pa nikoli prenasčil slike. Posamezne fraze s tedaj neobičajnimi inštrumenti filmske glasbe – drumlica, popačeni vzkliki in kriki, glasbena skrinjica, orgle, električna kitara – so ustvarjale vezivo intenzivnim, tesnim kadrom potnih obrazov ter širokim planjavam Almerie. Aranžersko se je Morricone, očitno z distanco prejemnika ameriške kulture v Italiji, obračal tudi k tedanjim ameriškim in britanskim hitom kot *bona fide* koncentratu »ameriškosti«; vplivi *The Shadows*, *The Ventures*, Duana Eddyja in *The Tornadoes* odzvanjajo v tipični, danes pogosto imenovani ravno »morriconejevski« kitari, ki zaznamuje večino italijanskih vesternov in je Morriconeju omogočala, da je tišino zapolnjeval z odmevi, pavzami in tremolom.

Tovrstni iz nuje rojeni prijemi se pri Morriconeju redko ustavijo na ravni trika, četudi jih je kasneje vidno uporabljal kot mašilo v ogromni količini glasbe, ki jo je letno ustvaril za filmske produkcije, npr. vsiljen komični efekt drumlice v prefinjenem **Sicilijanskem klanu** (*Le clan des Siciliens*, 1969,

Henri Verneuil) in v sicer inteligentni, večplastni kriminalni satiri **Investigation of a Citizen Above Suspicion** (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970, Elio Petri). Morricone še posebej v filmih *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*, **Za nekaj dolarjev več** (*Per qualche dollaro in piu*, 1965) in *Dober, grd, hudoben* omenjene elemente vedno prelevi v kompozicijo, ki kljub dostopnosti igra na dolgi rok ter razvija svojo temo ali k njej napeljuje postopoma v teku filma. Tako v *Za nekaj dolarjev več* tema glasbene ure v orisu antagonista in dejanj, ki ga preganjajo, postane melodramatični marš, ki dolguje toliko Bachu, kot ljubezenska tema *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* dolguje Richardu Straussu in Gustavu Mahlerju. Glavni motiv orglic v istem filmu pa kulminira v polni rekviem šele v pričakovanju končnega obračuna med Henryjem Fondom in Charlesom Bronsonom ter tako osnovno temo prelevi iz suspenza v zadušnico.

Ravno počasi se razvijajoča, tragična ali pa vsaj melanholična liričnost Morriconejeve glasbe je t. i. špageti vesternom dajala element introvertiranosti in skepse do junaškega mita divjega zahoda, ki jo je ameriški vestern šele začel sprejemati, in sicer s Samom Peckinpahom ter njegovim prvim filmom, **Ride the High Country** (1962), za katerega je glasbo, primerno tonu filma o koncu Divjega zahoda, spisal George Bassman, a se veliko bolj opira na tradicijo ameriške klasične glasbe.

Četudi so ekstravagantni aranžmaji Leonejevih vesternov omogočili Morriconeju mednarodno prepoznavnost, pa je skoraj istočasno napisal glasbo za Corbuccijevo **Veliko tišino** (*Il grande silenzio*, 1968), ki sicer ne sodi med bolj znane skladateljeve teme, vsekakor pa film uvršča med najboljše, za katere je kadarkoli napisal glasbo. Če so Leonejevi vesterni vsebovali ogromno skepse do militarizma, je *Velika tišina* povsem odkrito politična, pacifistična tragedija – lovci na glave, ki terorizirajo mesto, so tokrat na strani zakona in ne izobčenci –, kjer bi bila pretirana ekstravagantnost aranžmaja v napoto intimnemu, komornemu duhu filma ter nememu protagonistu.

Po ameriškem uspehu Leonejevih filmov so sedemdeseta leta Morriconeju prinesla tudi prva mednarodna sodelovanja. Med temi najbolj izstopajo **Pokol v Rimu** (*Rappresaglia*, 1973) Georgea P. Cosmatosa, ki ga zaznamuje Morriconejevo eksperimentalno udejstvovanje v Gruppo Nuova Consonanza, nadaljevanje **Izganjalca hudiča** (*Exorcist II: The Heretic*, 1977) v režiji Johna Boormana ter ena bolj prezrtih Morriconejevih kompozicij, **Orca** (1977, Michael Anderson), ki morda ob omenjenih vesternih in *Diaboliku*



DANGER: DIABOLIK (1968)

BOŽANSKI DNEVI (1978)



najbolje povzame skladateljevo prepričljivost. Film namreč velja za senzacionalističen, okoren poskus vnovčitve uspeha dve leti starejšega **Žrela** (Jaws, 1975, Steven Spielberg), čeprav iz boja človeka z naravo potegne popolnoma drugačno (in kompleksnejšo) psihologijo. Morriconejeve prve harmonije napovejo nekaj precej bolj avanturističnega in epskega, medtem ko se kmalu izkristalizira otožna tema izgube, kot jo občutita tako ribič Richard Harris kot ubijalski kit.

Žrelu je film soroden le po fabuli; prikazuje nesmiseln, egocentričen poskus podjarmljenja narave, ki vodi do neizbežno bridkega konca. Spielbergov film kmalu odpluje stran od prvotnega atavističnega strahu pred globino v prikrito družinsko pustolovščino, čemur sledi tudi Williamsova glasba, *Orca* pa kljub občasni režijski nespretnosti ostaja zvesta svojemu pesimizmu in grozi, pri čemer jo rešujeta ravno odlična podvodna fotografija in elegična glasba, ki s svojimi skoraj neopaznimi, a učinkovitimi preobrti v metrumu in ritmiki nudi filmu večjo kredibilnost, kot bi si jo morda zaslužil. Če pri *Žrelu* glasba pravzaprav nenehno opozarja, da je to le film, pri *Orci* ravno ob glasbi kljub vsej nerodnosti izpeljave skoraj pozabimo, da gre le za film.

Prestop med svetovna imena filmske glasbe in predvsem v Hollywood je Morriconeju prinesla prva nominacija za oskarja, in sicer za Mallickove **Božanske dneve** (Days of Heaven, 1978). Sledeče obdobje je bilo po Leonejevih vesternih Morriconejevo najprepoznavnejše; začelo se je s Carpenterjevim **Stvorom** (The Thing, 1980), kjer skladateljeva tema preudarno gradi, po režiserjevih besedah, »globok, tragičen občutek, da je to konec stvari, konec vsega« in ne proizvaja le šoka ali groze. V Morriconejevi zmožnosti slediti Carpenterjevi estetiki minimalistične sintetizatorske glasbe se kaže tudi Morriconejev posluš za sedanost, ne da bi se pri tem slepo zaletaval v trende – kar se je v osemdesetih zgodilo sicer izjemnemu skladatelju Jerryju Goldsmithu in mnogim drugim. Sodobnost popkulture je vedno nadgradil s prijemi, ki so glasbo popeljali iz *soundtracka* v *score*.

A če je *Stvor* še spominjal na Morriconejeve eksperimente prejšnjih desetletij, so največji stilski preobrat prinesli štirje naslednji filmi: **Bilo je nekoč v Ameriki** (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone), **Misijon** (The Mission, 1986, Roland Joffe), **Nedotakljivi** (The Untouchables, 1987, Brian De Palma) in **Kino Paradiž** (Nuovo Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore). Velike produkcije teh filmov in morda okus njihove ciljne publike so temu segmentu Morriconejeve glasbe dali sentimentalistični priokus, ki ga nominacije za oskarje težko izbrišejo. Lirične teme flavte, piščali in oboe,

ki so bile poprej manj razkošno orkestrirane ter pogosto omejene s psevdo-baročno ritmiko, so v tokratni razvlečenosti pogosto izgubile jedrnatost ter jo le redko nadomestile s potrpežljivejšim razvojem in dinamiko, predvsem pa se je izgubil kontrast med pogosto grobo, odrezavo naravo filmov in Morriconejevo spevnostjo. *Bilo je nekoč ...*, *Misijon* in *Nedotakljivi* so sicer polni nasilja, vendar so stilistično prespolirani, prenasičeni s simboliko in sentimentom ter junaštvom. Ironično že wikipedični opis *Misijona* nehote opozori na problematiko njegove glasbe – ki je med Morriconejevimi najpogosteje izvajanimi: »delo vsebuje liturgične korale, domorodno bobnanje in španske kitare, pogosto znotraj iste skladbe, da bi ujelo različne kulture, ki jih film prikazuje«. A kot smo videli v teku desetletij, južno-ameriška džungla v filmu ne potrebuje domorodnih bobnov in španskih kitar, da jo vzamemo resno.

Ravno resnost idioma zadnjih desetletij skladateljevega dela je pogosto v konfliktu s populistično naravo filmov, ki se prav tako – relativno na svojo praznost – jemljejo preresno. Četudi je Morriconejeva glasba vedno umetelno skomponirana, kot se je zagovarjal sam, je sentimentalni nagib poprej služil večinoma nesentimentalnim filmom: od osemdesetih naprej pa je bilo, kot da bi sladkal kokakolo. Zdi se, da predvsem zaradi prilagoditev trgu, ki je za dobri desetletji filmsko glasbo, z izjemami, zreduciral na osladnost zgodovinskih razsežnosti. Glasbene anahronizme in nepričakovane aranžmaje so zamenjali predvidljivi glasbeni tropi in vedno labilna tehtnica se je prevesila v prid buržujskosti. V odgovor so mnogi režiserji začeli znova posegati raje po že obstoječi, obskurnejši ali pa trenutnejši glasbi, tokrat ne zaradi ekonomije, temveč zaradi popkulturne kredibilnosti.

Za kakega drugega, povprečnega skladatelja bi lahko rekli, da je postal žrtev tovrstnega trga, vendar sta Morriconeju glasbena širina in spretnost omogočali dostojanstvo tudi v zadnjih desetletjih ustvarjanja, čeprav je – z izjemo korektnih glasbe za Tarantinovih **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) – največkrat skladal za filme, namenjene tistim, ki niso imeli dovolj potrpljenja za Fellinija. Njegova najboljša glasba pa se vsekakor pridružuje ostalim stvaritvam prvih desetletij povojne Italije, ki je v okvirih navidezne neobremenjenosti in lahkotnosti gradila (pop)kulturni panteon.