

# Filmske adaptacije H.P. Lovecrafta in vloga glasbe v lovecraftovskem

PETER ŽARGI

Malo pisateljev ali pisateljic je tako prisotnih v nadnaravnih in grozljivih odvodih popularne kulture kot Howard Phillips Lovecraft. Ameriški avtor z začetka dvajsetega stoletja, ki je svojo kratko prozo v času življenja objavljala le v šundovskih revijah, je postal sinonim za srhljivo in za Freudov *unheimlich*<sup>1</sup>; grozo svojega vzornika, E. A. Poeja, je pogosto preusmeril v vesolje in dlje, izvor omračenega uma protagonistov pa iz posameznikove psihe v širše, nenadzorljive dejavnike. Pisatelj t. i. kozmični horor ima temelje v strahu pred neznanim, a sega vse do nepojmljivosti – navideznega spoznanja, ki pa je zunaj njegovih zmožnosti razumevanja in v nasprotju z vsem, kar ve. Groza Lovecrafta se nikoli ni skrivala v čarovništvu, obujanju mrtvih, obrednem žrtvovanju, reinkarnaciji zla ter v nezemeljskih bitjih, temveč v človeški nemoči ob soočenju z neskončno indiferentnostjo kozmosa. Lovecraftove zgodbe so znane tudi kot zahtevne za filmsko adaptacijo in tovrstnih uspešnih poskusov ni bilo zares veliko. Lovecraftov duh je tako živel bolj posredno, v marsikaterem znanstvenofantastičnem hororju kot na primer v **Osmem potniku** (*Alien*, 1979, Ridley Scott) in njegovih nadaljevanjih, **Andromedi** (*The Andromeda Strain*, 1971, Robert Wise), **Stvoru** (*The Thing*, 1981, John Carpenter), **Krvavem obzorju** (*Event Horizon*, Paul W.S. Anderson, 1997) in **Predatorju** (1987, John McTiernan)<sup>2</sup>.

1 V slovenskem prevodu Freudovega *Das Unheimliche* (1919) naslov ostaja v izvirniku, pojem pa je kasneje opisan kot (tista vrsta) »strašljivega, ki izvira iz že od nekdaj znanega, že zdavnaj domačega«, glej prispevek na MMC z dne 1. 11. 2012 Polone Balantič, »Črna romantika ali večna fascinacija z mejnim, grozljivim, neznanim, (pre)lepim«.

2 Indiferentnost kozmosa se redko kje kaže bolje kot pri *Predatorju* in *Predatorju II*, kjer sta glavna lika dobesedno le agensa zgodbe. Predator kot lik pa je seveda bolj motiv, posledica prдавnega medzvezdnega dogajanja, v

Ravno nepojmljivost in razsežnost tega kozmičnega hororja sta botrovala težavnosti filmske adaptacije Lovecraftovih del. Težko bi namreč trdili, da je Lovecraftova proza tako učinkovita zaradi kakšne posebne sintaktične spretnosti – njegovi stavki so polni ponavljanj, občutja groze in nejevere pa rad opisuje izrazito dobesedno. Suspenz bolj kot s stilom doseže z napletenostjo dejstev: nepričakovana groza tako postaja vse bolj tuja, ne vse bolj poznana. Pot Lovecraftovih protagonistov ni nikoli tako srhljiva kot razkritje, do katerega vodi, predvsem pa je ta pot pogosto del povsem naturalistične determiniranosti: Charles Ward se počasi pretvarja v svojega prednika, nekromanta Josepha Curwena, Herberta Westa pokopljejo lastne stvaritve, protagonist v »Senci nad Innsmouthom« ugotovi, da je potomec hibridov med ribami in ljudmi ter se jim hočeš-nočeš pridruži. Lovecraftov človek je soroden Zolajevemu *Človeku-zveri*<sup>3</sup>, le da je pri njem determiniranost nepomemben fragment vesolja in ne središče pozornosti. Obenem pa Lovecraftova nadnaravna bitja presegajo tipični filmski pojem pošasti kot anomalije. Ravno nasprotno: pošasti so prikrita normalnost, pogosto tisočletni speči stvori iz potopljenih mest, drugih dimenzij ali pa celo onkraj časa, in že kot takšne jih je iz popolnoma praktičnega vidika težko upodabljati – najuspešneje njihova podoba biva v stvaritvah H.R. Gigerja, iz katerih sevajo tako zgodovina kot prihodnost, tako podzavest kot grozovita brezmejnost vesolja.

katerem smo ljudje le žrtvena jagnjeta. Slednje se pokaže predvsem na koncu II. dela, ko predatorji Dannyju Gloverju razkrijejo, da je bil le del tisočletja starega lova za zabavo ter da je njegova zmaga več kot le bežna.

3 Na vzporednico med Lovecraftom in naturalisti opozarja James A. Anderson v *Out of the shadows: a structuralist approach to understanding the fiction of HP Lovecraft*, 1992.



Barna iz veselja (2019)



Dosjeji X (1993-2002)



Lovecraftova bitja imajo sicer antagonistično vlogo, vendar kot literarno sredstvo, ne kot moralno pozicijo. Prava groza se skriva v dejstvu, da smo za nekoga drugega tako nepomembni ter v občutku popolne nemoči zoper entitete, ki so zunaj meja našega uma in veselja, kdaj pa tudi neodtujljiv del nas samih.

Seveda Lovecraftovega kozmičnega horororja ni tako težko prirejati le zaradi kompleksnosti antagonističnih sil, temveč zaradi same forme literature, kjer vedno vidimo manj dobesedno kot v filmu. Večni problem literarne adaptacije tako postane še večji v recimo **Barvi iz veselja** (*A Color out of Space*, 2019, Richard Stanley) – o kateri je v Ekranu julij/avgust 2020 pisal tudi Robert Kuret –, kjer Lovecraft zloveščo barvo kot posledico meteorita iz zunajosti našega kozmosa enostavno opiše kot barvo onkraj našega barvnega spektra, komaj določljivo kot barvo. V sicer šepavem filmu režiser posrečeno uporabi magento, eno najredkejših barv v naravi, ki nima svoje valovne dolžine – a jo vseeno vidimo, medtem ko je v zgodbi ne. In četudi je v knjigi opis barve iz veselja kot nečesa, česar še nismo videli, povsem paradoksalen, ostane barva nedoločljiva in nedoločena. Ne znamo si predstavljati, kako lahko ne bi še nikdar videli neke barve, zato si tudi barve iz veselja ne znamo predstavljati. Tako sta dve redki uspešni adaptaciji Lovecrafta črpali iz njegovega dobesednejšega, zabavnejšega in grotesknejšega dela *Herbert West – Reanimator*: monomanične poskuse ustvarjanja življenja iz smrti sta na film tako prenesla Stuart Gordon z **Reanimatorjem** (*Re-Animator*, 1985) ter Brian Yuzna z **Reanimatorjevo nevesto** (*Bride of Re-Animator*, 1990), ciničnima *body-horrorjema*, ki nista zahtevala abstrakcije, temveč le komentar brutalnosti in jalovosti frankensteinovskih poskusov.

Kakšno vlogo pa lahko pri elementu nepojmljivega predstavlja tisti aspekt filma, ki je v literaturi še manj prisoten kot slika – torej zvok oz. glasba? Čeprav literature ne pojmuje kot vizualno umetnost (razen npr. konkretne poezije), je filmu in literaturi bolj skupna slika kot pa zvok, saj slika v filmu seveda nadomesti akcijsko funkcijo besede v literaturi. Kljub svoji zvočnosti ima namreč beseda zvočno manjšo vlogo kot pa pomensko, predvsem pri prozi. In če premislimo o zgodovini hororja na filmu, težko najdemo žanr, ki bi bil tako tesno povezan z glasbo in zvokom – torej bi bila lahko ravno glasba manjkajoči člen pri adaptacijah Lovecrafta, če ji uspe sugerirati neupodobljivo.

Glasba je v hororju sicer pogosto sugerirala dimenzije neznanega (tudi kot nadomestek ali dopolnilo posebnih efektov, torej kot sredstvo za prepričevanje o grozljivosti nečesa in kot gonilo dogajanja); ko je označevala neznano,

zunajzemeljsko in nadnaravno, se je tudi obračala k tedaj najsodobnejšim oblikam klasične glasbe, sprva k atonalnosti in serialnosti druge dunajske šole in Stravinskega ter kasneje k aleatorični glasbi<sup>4</sup>. Danes se seveda paralela tujemu s tujim v glasbi izgubi, če je ta izraz tujega v glasbi vezan na že utečeno glasbeno percepcijo tujega. »Pomladno obredje« Stravinskega je bilo zagotovo povsem tuje med svojo razvpito premiero v Parizu leta 1913, in četudi se je glasbena kvaliteta tega baleta ohranila, njena tujost ostaja takšna izrazito manjšemu številu ljudi. Tudi zlovešči zvoki **Zone somraka** (*Twilight Zone*, 1958, Rod Serling), **Dneva, ko je obstala zemlja** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951, Robert Wise) in kasneje *Osmega potnika* so postali del standardnega repertoarja tovrstnih filmov in atonalna glasba se je odmaknila od *unheimlich* k domačnemu, ko je postala prepoznavni kod za grozo. Tako je začela služiti predvsem pripovedovalni vlogi, v smislu »to je grozno, boj se« ali pa »pazi, nekaj prihaja«, če poenostavimo. Temu je večinoma nedomišljeno sledila na primer glasba **Castle Freaka** (1995, Stuart Gordon), **The Resurrected** (1991, Dan O'Bannon), **From Beyond** (1986, Stuart Gordon)<sup>5</sup> in *Reanimatorja*; pri zadnjih dveh adaptacijah je s svojo izrazito žanrskostjo pristajala črnemu humorju filmov, v prvih dveh pa le medlo podpirala žanrska pričakovanja.

Kam se lahko torej ozremo za primere glasbe, ki se v lovecraftovski svet vpletajo na drugačen način? Enega najzanimivejših glasbenih izletov v lovecraftovsko so občinstva vsekakor lahko videla na malih ekranih v **Dosjeh X** (*The X Files*, 1993–2002), seriji, ki se pisatelju najbolj približa skozi dialektiko resnice kot osvobajajočega imperativa našega življenja ter kot nedoločljive kompleksnosti, ki se ji je bolje ogniti. Celotna serija je vpeta v temo intergalaktične kolonizacije in nemoči človeštva proti starejšim, razvitejšim in vseprisotnim silam, pa tudi v vsakodnevno morbidnost človeške zveri in njenih prvinskih potreb. Vzporedno vsebini serije se je tudi uvodna tema *Dosjejev X* zapisala v kulturno zgodovino kot nekaj najprepoznavnejših tonov televizije. A v svoji glasbeni naravi glasba Marka Snowa ni zares vsebinsko predvidljiva: začne se s kombinacijo razvezanega molovega trozvoka na prvi stopnji ter nadaljuje polton višje, kar prejšnji mehki noirovski melanholičnosti doda nerazvezanost in napetost. Tako s štirimi toni skoraj določi vzdušje vse serije; trozvoku sledi najprepoznavnejši del teme, in sicer žvižgajoča pentatonična

4 Glasba, ki del svoje vsebine prepušča naključni izbiri.

5 Priredbe Lovecraftovih del »The Outsider«, »The Case of Charles Dexter Ward« in »From Beyond«.

melodija, ki kompoziciji delno pretvori pomen. Žvižganje – torej zvok s tipično konotacijo brezbriznega – preneseno v kontekstu temačnega je bilo kot kontrastna tehnika ovekovečeno že z Langovim **M – Mesto išče morilca** (1931, M – Eine Stadt sucht einen Mörder), kjer si naslovni morilec požvižgava Griegovno temo »V dvorani gorskega kralja«<sup>6</sup>, pa tudi kasneje s Herrmannovo glasbo za **The Twisted nerve**<sup>7</sup> (Roy Boulting, 1968). A žvižganje v *Dosjejih* – sestavljeno iz sintetiziranega in pravega – nima ne brezbrizne ne zares temačne tonalnosti. Njegova pentatonika je skoraj otožna, bližje motivom slovanske folklore; pravzaprav bi bila brez pravega tona in v tričetrtinskem taktu skoraj analogna prvim taktom »Mojčine pesmi« iz **Kekca** (1951, Jože Gale). Tako uvodna tema nemudoma ustvari svet, ki takoj seže dlje od tistega, kar pričakujemo od znanstvenofantastične kriminalke.

Na bežno soroden pristop smo lahko v zadnjih letih naleteli pri prej omenjeni *Barvi iz vesolja*, kjer Colin Stetson, eden najopaznejših saksofonistov zadnjega desetletja, dobrodošlo, ob skrbno izdelani (a prepolni) paleti zvokov največji učinek doseže z oprijemljivejšimi glasbenimi frazami, ki so dejansko tuje v smislu razmerja med slišanim in pričakovanim. Motiv treh in nato petih tonov<sup>8</sup> nudi začetek nečesa, kar se nikoli ne razveže, bežno pa celo spominja na temo **Terminatorja** (The Terminator, 1984, James Cameron). Podoben pristop sta pri **Annihilation** (2018, Alex Garland) uporabljala Geoff Barrow in Ben Salisbury, kot eno svetlih točk filma, ki v upodobitvi groteskne mutacije in zunajzemeljske barvitosti precej presega kasnejšo *Barvo iz vesolja*. In ravno v tem nerazvijanju teme ter odmiku od kromatičnih in atonalnih tropov se skriva najboljša možnost približka nepojmljivosti. Stetson sicer poskuša prečudnost naslovne barve doseči tudi z množico težko določljivih zvokov, a je v tem manj uspešen; kakršna koli abstraktnost zvočne podobe se v svoji nasičenosti kmalu izgubi in kljub obetavnemu nastavku na koncu nudi premalo nedorečenega. Pri filmski glasbi je dobro vedeti tudi, kdaj potrebujemo tišino, tako na nivoju glasbe *on/off* kot znotraj glasbe same – v prostorih med toni, notami, torej znotraj *slišanega*.<sup>9</sup>

6 Grieg je skladbo, prvotno za Ibsenovega *Peera Gynta*, napisal izrazito parodično. Glasbeno je hotel izraziti provincialni značaj tedaj popularne glasbe narodnega prebujenja in je želel, da bi skladba »smrdela po kravjekih« – kar se še dodatno ujema s protinacionalističnim duhom Langovih del.

7 Današnjim občinstvom bolj znana iz uporabe v Tarantinovem *Ubila bom Billa* (2003).

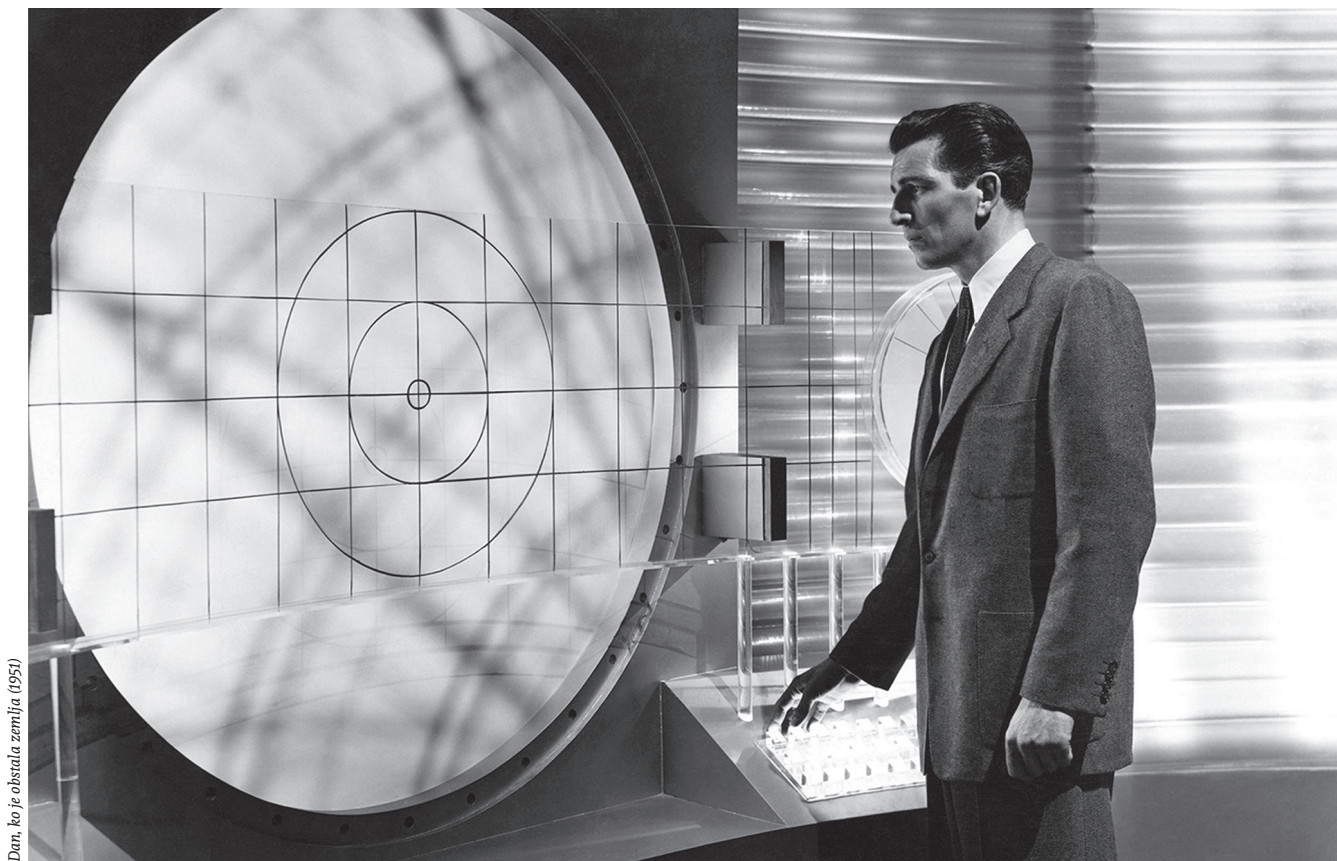
8 Ta oprijemljiveša tema se pojavi le nekajkrat, glej skladbo »The Color«.

9 Npr. Ennio Morricone, *The Thing*, ter dela Johna Carpenterja; tudi Johan Johansson, *Sicario*.

Drugi opaznejši izlet zadnjega časa v lovecraftovsko predstavlja lanskoletna serija **Lovecraftova država** (Lovecraft Country, 2020–), ki veliko stavi na glasbo in zgodbo gradi na paraleli med rasnimi trenji v ZDA in bojem za magijo, v katero se po naključju vplete afroameriška družina v 50. letih 20. stoletja. Ambicija subverzivnosti se začne že z imenom serije ter pomežikom Lovecraftovim stvaritvam, saj je bil pisatelj odkrit rasist in ksenofob. Vendar pa se serija s svojo nezmožnostjo pobega pričakovanjem popularne kulture kaj kmalu zaleti v zid konvencionalnosti – vse je popolnoma takšno, kot bi pričakovali, od seksa do pošasti in dialoga – ter ne naredi usluge ne afroameriški skupnosti ne Lovecraftu. *Lovecraftova država* želi namreč poudariti, da dejansko nasilje, tako direktno kot sistemsko, ki ga izkušajo Afroameričani, povsem zasenči Lovecraftovo obremenjenost z majhnostjo človeka znotraj nepreglednega kozmosa; a tisto, kar naj bi si bila od pisatelja vseeno sposodila, je vpeto ravno v »fizični strah in banalni gnus«, pred katerima svari Lovecraft in dodaja, da »formalizem ter avtorjev pomežik vedno odstranita tisti pravi pomen morbidno nenaravnega«. Zato se lahko vprašamo, zakaj se ustvarjalci niso enostavno odločili za serijo o rasnih trenjih z dodatkom srhljivega, namesto da so priključili Lovecrafta zgolj za promocijo, ironijo in spodleteli subverzivni trik. Groza pred neznanim in neizbežnim ter pogosta izoliranost in prezrtost protagonista, ki edini vidi zlo v neki skupnosti, bi bila odličen material za serijo: vsekakor boljši od pošasti, kakršne videvamo v večini filmov preteklih desetih let.

Tudi z glasbenega vidika *Lovecraftova država* trpi zaradi težav, ki ne presežejo v prejšnjih odstavkih omenjenega pričakovanega, delno pa še poudarjajo vsebinsko problematiko serije.

Izvirna glasba serije namerno prikljuje v spomin ravno skladatelja Jerryja Goldsmitha, znanega predvsem po znanstvenofantastičnih in horor klasikah *Osmi potnik*, **Planet opic** (The Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), **Zvezdne steze** (Star Trek: the Motion Picture, 1979, Robert Wise), **Loganov beg** (Logan's Run, 1976, Michael Anderson), **Poltergeist** (1982, Tobe Hooper) in **Znamenje** (The Omen, 1976, Richard Donner). Žal goldsmithovski stil tu ni nadaljevanje neke zapuščine – kot npr. pri Micah Levi – temveč le kopiranje manierizma: sicer večje in ne vedno brez učinka, a vseeno večinoma zataknjeno v poprej omenjene kode napetosti in groze. Vendar glasba Laure Karpman in Raphaella Saadiqa nudi vsaj dobrodošel oddih od popularne glasbe, brez katere *Lovecraftove države* ne zmore začeti nobenega prizora, in ki jo mora za validacijo svoje ulične kredibilnosti nenehno postavljati v ospredje. Ta strategija je verjetno



Dan, ko je obstala zemlja (1951)

najopaznejša hiba na poti do kakršnekoli subverzije ali ideologije. Ko protagonistka Loti ob zvokih razživetelega gospela razbija avtomobile kretenskih belih sosedov, ki s hupami izražajo neodobranje priseljevanja črncev v sovesko, scena izgubi kakršno koli tesnobo ali bes. Zabavna industrija si jo takoj prilasti in spremeni v le še en izdelek, ki nas hipno poteši, tako da nam ni treba razmišljati, temveč se lahko zgražamo in navijamo.

Še slabše umeščene so otročje, hipertekstualne rabe sodobnih glasbenih lestvic; to ni nikjer očitneje kot pri »Money« Cardi B in Rihanninemu »Bitch better have my money« kot glasbeni spremljavi scen, ki se vrtijo okoli denarja (!) ali pa moulin-rougeovski »Lady Marmelade« v prizoru pariškega kabareja Josephine Baker. Ob hkrati vsiljenemu in podcenjevalnemu anahronizmu se lahko vprašamo, v kakšnem kulturnem ekosistemu potrebuje prizor sodobne R'n'B/hip-hop izvajalke, da lahko poudari *swag* afroameriške protagonistke izpred polovice stoletja – ali naj si mislimo, da

duh teh bork živi naprej v materialističnem (navideznem) opolnomočenju današnjih ustvarjalok? Takšni prijemi razbijaajo kakršne koli potencialne subtekste o razmerjih moči, v katere zatava serija že tako in tako bolj po pomoti in se tam nikoli ne zadrži predolgo – v svojem boju za enakopravnost nam morda celo da nehote vedeti, da je izenačevalec le eden, in sicer denar. Sistem, ki lahko tako poenostavlja kakršno koli kulturo, naj bo afroameriško ali pa lovecraftovsko, je sistem izprijene enakopravnosti, saj so zanj tako črnici kot Lovecraft le del kvaziustvarjalne mašine, ki bljuva izdelke. Ravno nasprotno kot na primer pri *Dosjejih X*, kjer glasba pogosto osvetljuje Drugost tudi preko nediegetske rabe tedaj izrazito subkulturnih bendov nudi še dodaten uvid v ameriško margino, se *Lovecraftova država* s svojim pristopom parazitiranja na uspešnicah odmika od upodobitve Drugega ali tujega. H.P. Lovecraft pa še naprej ostaja v domeni prikritega, čakajoč na ustrežnejše adaptacije, kot eden izmed njegovih spečih, grozljivih malikov.