

# MORRICONE —

## POGOVOR

Junaki ameriškega vesterna umirajo prigrustno in v ozadju. Moji junaki umirajo v ospredju in neopisno lepo.

Sergio Leone (3.1.1929 — 29.4.1989)

Naravna smrt je prava banalizacija strele iz samokresa. Saj se vsa resnica o razmerju med ubojem in prvinskim izdihom razgalja že skoz filmsko zgodovino. Ne vzameš drugega kot začetek Drugega Botra, konec Salierijevega očeta, Cvetje v jeseni ali Krike in šepetanja, pa se ti ponudijo le tri izpeljave naravnih smrti: Filma bo zdaj-zdaj konec, zamenjali se bosta rodovni strukturaciji ali pa boš zagledal kako pokopališko-sakralno sekvenco. Samokres je v primeri s tem vedno pogoj za filmsko dinamiko. Sreča je še večja, kadar režiser pojmuje strele kot naravno selekcijo za odvečne metre filmskega traku. In mu nasilje ne pomeni takšno húdo, da bi moral venomer snuti olepševalne dodatke. A se kljub temu pretvarja, ko da ima opraviti z naravno smrtjo: Kot osnoven formalni problem si zastavi nalogo, kdaj in kako posneti konec

filma, rodovno strukturacijo z rednimi vračanja v preteklost in predpreteklost tako zelo zaplete, da sama postane nosilka filmske dinamike, že tako ali tako srepeče pokopališko-sakralno ozračje pa ves čas še mitizira. Pri čemer pravo pokopališke kot odlagališče ustreljenih ali kako drugače padlih prikaže le trikrat. Prvikrat nekje na začetku, v nekem filmu o navidezni ameriški državljanski vojni, o sporu med rodovinama na Strastnem zahodu. Kjer je pokopališče narativno domislek o tem, kako prav pridejo bojujočemu se za oblast mrtvi, ležeči subjekti-objekti. Drugikrat v nekem filmu o realni ameriški državljanski vojni. Tam je scenografska grobna poljana, na kateri spretnejšega čaka kepa zlata. Tretje pokopališče je dovolj nedavno, iz nekega filma o nominalni ameriški državljanski vojni, torej o gangsterskih obračunih. To slednje je pravzaprav edino kar sam pogreb. In pretvarjanja s smrtjo je konec: Filma ni več, edina rodovna struktura, ki ostane, so živi gledalci, pokopališče pa se raztegne v žrelo

udejanjene tretje dimenzije. Režiser je umrl. „Solitary“ revolveraš, ki je bil vedno vaje odpravljati brez pogrebov, je prav zbeگان v tej situaciji, ki mora zlogovati sleherno nadrobnost svoje realnosti. Namrščen strese iz orožja prazne tulce, in še to le zato, ker je zdaj tako varen pred očesom zamrle kamere. Daleč zadaj je čas, v katerem so odjekni strelav naznanjali rojstvo staro-novega žanra. Zazre se v davno posneto daljo, zamrmra nekaj kakor „Bilo je nekoč. . .“, potem pa odmahne z roko, stiskajoč skoz zobovje: „Make believe it's nuttin'!“! Smrti poslej ne bo imel kdo ironizirati, ko pa odhaja tisti, ki je s pogumnim bližnjim posnetkom njenega obličja šele podeljeval status življenjske obrobnosti. In šele s pravkaršnjim skokom čez rob dokazal, kako zares je mislil s svojo ironizacijo. Pri čemer se je vedno vedno dozdevalo, ko da bi se bal priznavati, kako čisto občutljiv in nežen je bil v resnici. Sergej Lev je vzgojil rod, ki bo lahko ponosen na svojsko, občo duhovitost. Med filmi



ENNIO MORRICONE V ŠKARJAH ITALIJANSKE MUZIKOLOŠKE TEORIJE O FILMSKI GLASBI: NA NJEGOVI DESNI SERGIO MICELI, NA NASI DESNI ERMANNNO COMUZIO



smo družno omahovali, ali je tisto tam nabuhlo ali krhko, zdaj ko je na strani svojih zadetih, smo naposled vsi skupaj.

Toliko lepše, ker polnokrvna razumevanja na tem svetu niso pogostoma vtkana v kraljestevca objektov. V kakšne pomembne filme. Uspeh, kakršnega sta dosegla nedavni umrli in tisti, ki je zdaj za trenutek onemel in si zaprl klavir, je izjema. Mikavna, ker je pustila nerazkrite intimne skrivnosti. Zapuščino torej sestavljajo zasebniški čar, kinoteka, za navrh pa še mit. Glasbenik je zdaj ostal sam in bo živel življenje tistega „solitary“ s samokresom. Bilo je nekoč, ko sta bila za streljanje potrebna dva. Hitchcock in Herrmann, Fellini in Rota, Leone in Morricone. . . so nam zapustili rano, Spielberg in Williams, Frears in Myers, Greenaway in Nyman. . . pa se še trudijo, prestreliti nemogoče razmerje med podobo in zvokom. Vedno se posreči šele z dokončno žrtvijo. Ko je že prepozno za slavo. Ko ostane le še človek iz kina, slep in gluha za resnične osebe iz filmskega sveta.

**MORRICONE:** Neverjetno, kako vsi vpraševalci nasedate slepilu, da je Sergio Leone počasen režiser. Če je kdo močne postave in poredkoma snema filme, še ne pomeni, da je počasen. Saj vam vendar struktura vseh njegovih filmov lepo kaže, kako garaško si je moral razporejati delo, že ko jih je snoval. In jaz. Jaz nikakor nisem hitrejši od njega. Narobe — če hočem pravočasno spisati štiklce za njegov film, moram začeti s skladanjem precej pred pisanjem zadnje različice scenarija.

**EKRAN:** Mar ve za vaše zamisli? Bi lahko rekli, da narava in struktura vaših štiklcev kakor koli vpliva na dokončno podobo scenarija? Na čas? Montažo?

**MORRICONE:** Ne samo to. Vpliva tudi na sam potek snemanja. Ponajvečkrat tedaj sicer ne čepim zraven, je pa precej impresivno. Tiste prve, grobe studijske posnetke z ne preveč dobrimi glasbeniki, vsekakor pa ne z istimi orkestri, kakor jih lahko slišite s plošč, si odnese tudi na snemanje. Tam jih včasih reproducira na deset in deset tisoč vatov glasno. Dveh takšnih prizorov se živo spominjam. Prvikrat je bilo med snemanjem filma **Nekoč na Divjem zahodu**. Tisti štiklec, ki ga unisono z glasom spremlja Ed- da Dell'Orso. Bil je edini iz filma, pripravljen že za snemanje. In Leone si je tudi privoščil eksperiment: Ali ga uporabiti samo za spremljavo vožnje po divjini ali pa že med prihodom Claudie Cardinale na železniško postajo. Seveda je moral oboje znova in znova preskušati v naravi in kulise so se kar majale, ko je navijal tisto muziko. Sam sem moral biti tiho. Pogodba je bila podpisana. Moral sem skrbeti le še za opremo drugih prizorov, ta je bil že narejen in si ga je Leone docela lastil. Poznam skladatelje, ki se v takšnih primerih ne znajo obnašati racionalno. Ko da ne bi vedeli, da pisanje filmske glasbe vedno zahteva takšen davek. Davek, ki šele omogoča užitek v sodelovanju.

Drugokrat je bilo v Montrealu, kjer so tehnik postavili judovsko četrt za snemanje **Bilo je nekoč v Ameriki**. Še zdaj ga slišim, kako je

SERGIO LEONE NA SNEMANJU FILMA **BILO JE NEKOČ V AMERIKI**



med vrtenjem tiste reminiscenčne teme do-povedoval Jamesu Woodsu in Burtu Youngu, naj vendar poslušata 'gospoda Morriconeja', češ da jima je ustvaril že pol vloge. Povsem mirno; edino, kar je bilo glasno, je bila glasba. To so trenutki, ki so hkrati mučni in odločilni . . .

**EKRAN:** . . . Leone se med pripravo tega filma ni posebej obremenjeval z judovsko zgodovino, s kako sociologijo njihovega ameriškega življenja. Pri vas pa je vpliv judovske glasbe očiten. Kaj so bili viri — Bloch, tretji stavek Mahlerjeve Druge simfonije, klasična vzora, ali morda tudi najboljši prispevek filmske glasbe na tem področju, Vrt Finzi-Continijevih?

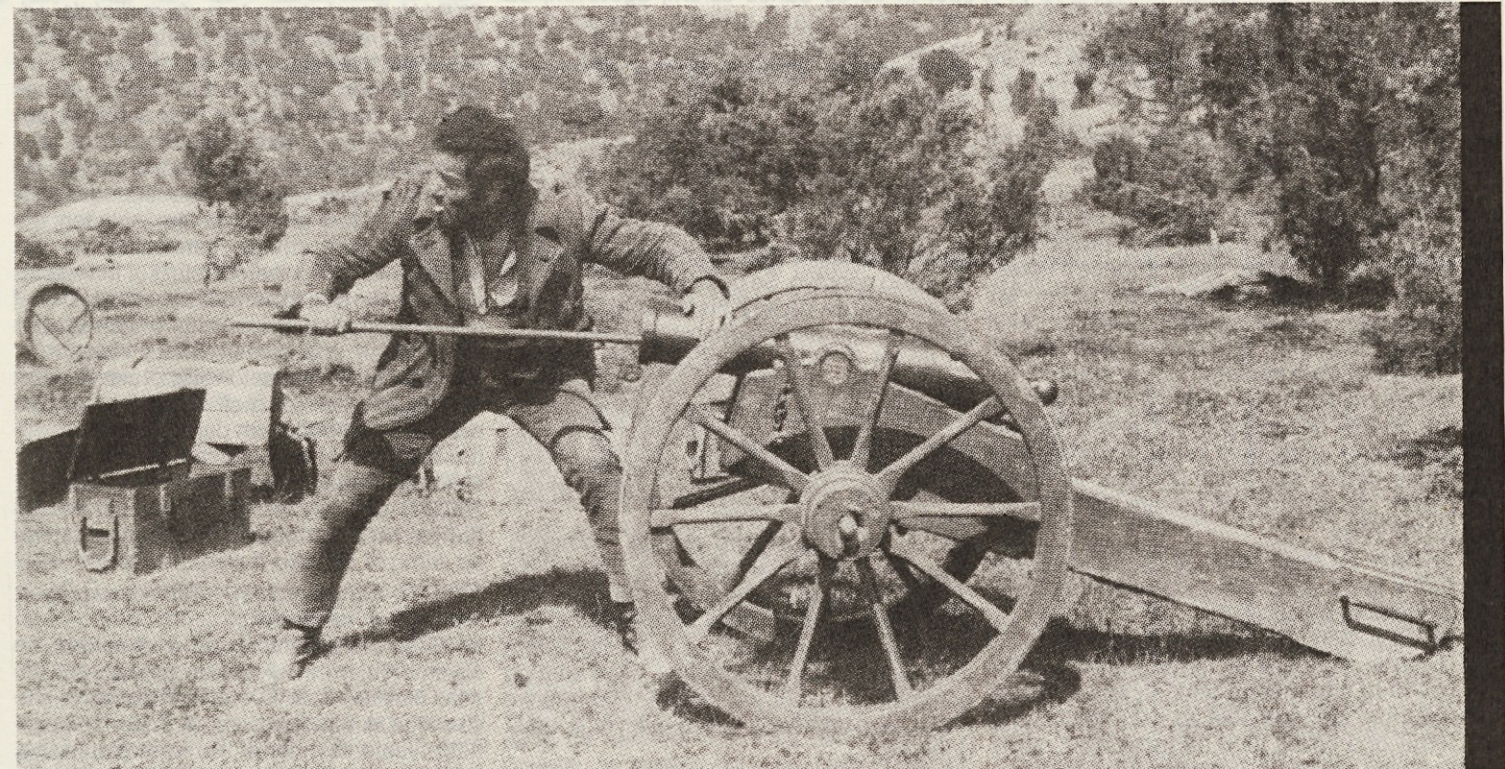
**MORRICONE:** Nikoli se ne prepuščam tradicionalističnim vzorom kot takim, obenem pa ne zanikam njihovega nezavednega vpliva. Kadar skladam, nimam v mislih nobene konkretne skladbe razen svoje. . . Sicer pa sem hotel prej dodati še na tisto témo, kako in kaj Leone ve o mojih zamislih. . . Tega ne kaže travmatizirati kot težavo, ker ni po-

trebno. . . Zelo si zaupava in pozna. Navsezadnje sva sošolca že iz ljudske šole. Leone je tudi zelo muzikalen. Čeprav nima prav idealnega glasu, vedno lahko razbiram zaželeno nianse. Ne le da mu je znano, kdaj in kam razmestiti glasbo, marveč največkrat tudi to, kakšen izdelek mora stisniti iz mene. Zgodi se tudi, da mečeva proč čudovite izdelke, pet, deset štiklcev samo zato, da najdeva pravega. Pri tem oba ravna že z mislijo na to, da je reči, ki sva jih zmetala proč, treba skrbno shraniti. Malo otročja sva. . .

**EKRAN:** Kaj je to „pravi“ štiklec?

**MORRICONE:** Uživam v tej prijetni muki, ko o filmu teče beseda in glasba nekaj mesecev ali celo nekaj let, preden nastane. Moje skladbe do filma živijo specifično življenje: Leone si jih vključi v scenarij, zgodbo oblikuje po njihovih zakonitostih, to je dejstvo. Tako počne samo še Stanley Kubrick ali pa morda še kdo, ki ga ne poznam. Najzanimivejši pa je trenutek, ko je treba kako staro, že pozabljeno skladbo, izvrtjek ponovno obuditi za novo filmsko domislico. Včasih





se nam zazdi, da Leone že vnaprej sluti, katera skladba bi to utegnila biti, potem pa jo stisne v pozabo samo to, da lahko rodi ni-anso.

Sicer pa je moja želja že od začetkov, od tedaj, ko sem se 1961. začel ukvarjati s filmsko glasbo, da sodelujem pri filmu že med pripravami, veliko pred snemanjem. Zato z Leonejem ne sodelujem zgolj iz naklonjenosti do starega prijateljstva, temveč prekone tudi iz razumljivega profesionalnega vodila: Kjer ti pogoje za delo olajšajo, tam lažje delaš. Samo delo ti seveda ni prav nič olajšano. Petne žile so samo moja težava, tega me ne odreši noben Leone.

**EKRAN:** Pa vendar ste posneli toliko filmov. Hitite pri delu?

**MORRICONE:** Ne, nikoli, rad imam na primer, da se ponoči zbudim. In to ne iz nervoze spričo pomanjkanja časa. Pač iz golega vzroka, da si mirno skiciram, kar bi bilo sicer ob jutrih že pozabljeno.

Toda naj sklenem to splošno pripoved o sodelovanju: Režiserjeva pripoved se mi zdi tako pomembna, ker hitreje razjasni nekatere reči. Nikoli ne sprejemem dela pri filmu, če mi režiser že takoj ne pojasni kdaj in kje, kaj zahteva in pričakuje od mene. Prav tako se ne lotim filma, če mi hoče režiser vsiliti kako svojo zamisel, svoj način razmišljanja. Lahko bi navedel kar nekaj imen režiserjev, ki sem jih zapustil, ker so mi vsiljevali svoje mnenje še preden sem se prvokrat usedel za notni papir z glavo njihovega filma.

**EKRAN:** Dajte!?

**MORRICONE:** Ne morem, morda bi bilo videti, da delam razlike na osebni ravni. Utegne se zdeti, da so to potem skoz in skoz slabi, neobčutljivi režiserji, kar pa še zdaleč ni resnice. Samo to ne gre, da nimajo občutka za dialog.

**EKRAN:** Konkretizirajva malo pogovor. Pri Leoneju se nenehno ponujajo mesta občin razmerij med filmskim, montažnim rezom in nizanem kompozicijskih skladov. Naj povem natančneje: Redkokje skrijeta vsak svojo iskrenost. Zdi se, ko da nimata nobene ambicije — vi po poseganju v red podobe, on, da bi skrbno nadziral glasbene začetke in konce. Ko da sta ena sama dvoobrazna oseba. Želel bi slišati majhno retrospektivo teh velikih stičnoodmičnih točk. Kar zadeva ohranjanje dveh individualnih principov pod eno samo streho mi kar naprej pada na misel pokopališka sekvenca iz filma *Dobri, Grdi, Hudobni*...

**MORICONE:** ... Tudi meni. ... če mislite na tisto razvpito s konca, v redu, če na tisto kot jaz, še bolje. ... Ja, prejšnja, ko eden glavnih junakov išče neki grob. Leone me je bil opozoril, da si želi, naj v tri minute in dvajset sekund dolgem prizoru nanizam 23, 24 sinhronih simbolov, motivov ali kako bi jim rekel, da bo glasbeno-terminološko razumljiveje. Priznati je treba, da se je izrazil zelo filmsko, pa ga nisem smel ubogati, saj bi mu s tako nagnetenim nizom enakovrednih domislic uničil vsakršno montažno nakano. Rezultat bi bil zelo razdrobljen glasbeni zapis in s tem razsekan film. Toda kaj storiti, ko pa velja šolsko prepričanje, naj bo filmska glasba v sozvočju s slikovnimi rezi. Vemo, da montaža drobi, krni, lomi in krpa in da je to v redu in prav, takšna sta njena govorica in namen. Glasba pa ne more in ne sme tako pasivno in pohlevno slediti tem koscem, biti mora okrogla, v sebi skladna, montažo mora podpreti s svojo logiko, ne z njeno. Za hip pa sem bil pomislil, kaj če je imel Leone v mislih poseben učinek, če je hotel ustvariti absolutno diletantsko in kičasto vzporednico zvočnega in sli-

kovnega drobirja. Toda ne, v odgovoru, skoz analizo se je pokazalo nekaj povsem drugega. Relativno nerazrezano podoba iskanja groba je hotel filmsko posneti v glasbeni logiki, meni pa prepustiti, v narekovanjih rečeno, zvočno kamero. Razložil je, da je sinhronih simbolov 23, 24, ne vem več koliko, zato, ker je do tistega mesta v filmski zgodbi prav toliko velikih menjav prizorišč. Hotel je, naj jih zvočno povzamem, naj naredim mali skriti flash-back. Jaz pa ne, rekoč: 'Sergio, poslušaj, uho tega ne zmore. Malo jih je, ki znajo z ušesi reševati rebuse.' Morda boš dobil v dvorani enega, dva človeka s tako vrhunsko glasbeno in logiško izobrazbo, da bosta to razvozlala. Sergio, uho je že a priori gluho v primeri z očesom. Dajva mu strukturo, ki jo prenese, obenem pa si privoščiva kako slepilo očesa. Tvoji filmi so že tako ali tako narejeni, ko da so nemi, ne zapletajva jih, naj glasba sintetizira surovost, prvinskost njihovega sporočila.' Nenavadno, a takoj se je strinjal. Nisem mogel nagnesti sedem, osem simbolov v eno minuto filmske glasbe, po ritmični logiki filma kot celote in po lastni intuiciji sem se odločil, da bom v tri minute in dvajset sekund filma vključil štiri do šest simbolov na minuto. In nastalo je, kar vidite.

**EKRAN:** Omenili ste podpisovanje pogodbe. Od tod je blizu do problematike avtorskih pravic. Dvoje me zanima: Kakšen nadzor imate nad predvajanjem svoje glasbe po svetu? In ali vas morda pri tolikšnih dohodkih niti ne prizadeva?

**MORRICONE:** Ves čas se moram zavedati, da ustvarjam filmsko glasbo, kjer je reč z avtorskimi pravicami urejena nekoliko drugače. Odvisen sem od filmskega producenta in ne od kakega založnika, saj partiture za film redkokdaj izidejo. S tem hočem reči,



da je lahko film še tako dober, z njim tudi glasba, toda če nima posebnega finančnega uspeha, ne izdam niti gramofonske plošče. Seveda imam privilegij, da od tega nisem več eksistenčno odvisen. Vseeno pa me velikokrat stisne, ko podpisujem. Bolj zaradi preprek, ki mi prepovedujejo popravke, kakor zaradi slave. Tudi nasledniki bodo imeli korist le od prodaje plošč. Same skladbe so prepuščene radiu, supermarketom, kulisi in producentom.

**EKRAN:** Na našem Radiu je neki mož, ki si med svojimi kramljalskimi oddajami redoma vrti vaš štiklc iz filma *Nekoč na Divjem zahodu*. Mu lahko sporočite kakšno prepoved?

**MORRIGONE:** Ne, to bi bilo smešno. Tudi moji agentje imajo preveč dela s tekočo glasbeno tvarino. Veste, teh zlorab je iz dneva v dan več, skoz programe se prekotali zelo veliko glasbe, zakaj bi bil pravičniška izjema, če je ljudem všeč drugače? Potem ko sem spisal in predal glasbo za film *Misijon*, sem sprejel številna, lahko bi rekel neprijetna pisma, češ da so to glasbo vrteli v nespodobnih reklamah in da sploh ni ustrezala prikazanemu sporočilu. Priznam, da me zloraba prizadene edino takrat, kadar je prisiljena k drugi sliki kakor prvotno. Če je veliko veliko padla simbiotična kvaliteta, potem pobesnim. Ne morem iz svoje poklicne kože.

**EKRAN:** Se zavzimate, da bi se za ta poklic tudi v Italiji lahko šolali na posebnih šolah za filmsko glasbo?

**MORRIGONE:** Poglejte, če ima Italija toliko izvrstnih skladateljev filmske glasbe, to sicer še ni argument o tem, da ima Italija torej dobre splošne šole za neki poklic, ki je temu zelo blizek in ki ga mora vsak opravljati vsaj deset let, petnajst, tako se mi dozdeva, preden se loti opreme podob. Zelo zapam skušnjam, te so mi dale praktično vse, kar imam danes pokazati. Fantom, ki me prihajajo vpraševati po nasvetih, vedno govorim, naj se spravijo k študiju. Da nima druge izbire, kot da se učijo kompozicijo, ki za navrh sploh ni tako strašna in težka. No ja, težko je ustvarjati, toda sam študij kompozicije je prijeten, seveda ko ga končate. Na samem začetku je to zelo strog in krut študij, vsaj v Italiji, kako je drugod, ne vem. Študij je zame veliko moralno vprašanje. Nekdaj in zdaj.

**EKRAN:** Je dejstvo, da ste tako zapisani nekaterim domačim tradicijam kakor rimski, beneški šoli ali Frescobaldiju, očiten ostanek napornega študija ali posebna ljubezen?

**MORRIGONE:** Kaj vem? Oboje. Čeprav mi ni všeč izraz, da sem „zapisan tradicijam“, ker sem si gotov, da tradicije uporabljam zelo suvereno. Kdor ima znanje, ni zapisan drugemu kot samo sebi.

**EKRAN:** Dovoljujem si majhno predrznost, saj se mi zdi, da ste v nekaterih filmih, ki dokazujejo to znanje, imeli dokajšnjo smolo. Tako na primer pri Cavanijevi (*Galileo... In vendar se premika*) in pri nedavnem Bologniniju (*Benečanka*). Do katere stopnje lahko za neuspeh privijete režiserja?

**MORRIGONE:** Vprašanje se mi zdi nejasno. Vendor je nekaj v njem povsem jasno. Da nekatere filme, ki so mi ljubi in ki so dobri, ocenjujete slabo, napačno. To mi je popolnoma jasno. Bologninijevi filmi niso bili nikoli slabi, tudi oba filma, ki sem ju delal s Cavanijevim, ne.

Skladatelj piše za film, in reč se mu sicer lahko dobro posreči, vendar to na sam film ne vpliva kako posebno. Kadar pa je film slab, se glasbi dogodi tako, kako pravi pre-

govor: Tako grd par, ampak mož je lepši. Ali me razumete? Nisem mogel najti boljšega primera.

**EKRAN:** *Včeraj smo gledali Frantic Romana Polanskega. Mislim, da je bilo za marsikoga prijetno presenečenje, ko smo slišali „elektronske“ zvoke spod peresa zakrknjenega akustika Morriconeja.* . .

**MORRIGONE:** . . že pred davnimi leti sem študiral, kako komponirati elektronsko glasbo. In če se danes ozrem, ugotovim, da sem to počel, ne da bi sploh vedel, kaj naj z njo, kakšnim filmom naj jo ponujam in kako naj ravnam s tistimi gromozanskimi napravami, s tistimi pošastmi. S prijateljem sva jih tedaj dobila s popustom. Za vse skupaj nisva plačala niti deset milijonov lir. Samo da potem nisva ničesar razumela, preveč zapleteno je bilo vse skupaj.

Nekaj mesecev sem hodil v uk k maestro Felicu Pugazzi v Rim, da bi lahko obvladal odtujeno napravo. Še po nekaj mesecih je bilo toliko težav, da se ji nisem upal blizu. Naprava je bila nenavadna in povsem jasno mi je, da je skladatelj v očitnem podrejenem položaju, kadar je ne more razumeti in je potem tudi ne zna spretno uporabljati. In to poslušalec pod pogojem, da je kolikor toliko aktiven, zavna že po nekaj sekundah poslušanja. Naprava takšno glasbo in takšnega skladatelja vsrka.

Ker se mi ni posrečilo skupaj z napravo, sem delo nadaljeval sam in za elektroniko prirejal razne partiture. Instrument sem potem prodal. Potem sem se ukvarjal z možnostmi spreminjanja z vključevanjem elektro-akustičnih postopkov. Tega sem po kriminalkah nasul kar precej. Elektronske zvoke sem zmešal s tistim, kar mi je dajal orkester.

Kar zadeva film *Frantic*, sem se še posebno dolgo pripravljaj, saj sem si — pa čeprav s takšno zamudo — zelo želel delati s tistimi sintetizatorji, ki jih danes uporabljajo že vsak zelenec. Odločil sem se, da bom z njimi ustvaril ozračje, kakršnega še nisem nikjer, nekakšno zasebnost, ki si jo lahko privoščijo samo človek, ki se s čim ubada privikrat. Z velikim navdušenjem sem skomponiral osnovno témo, ki naj nad drugimi, že davno spoznanimi in naštudiranimi zvoki vlada kot svež kralj. Nenavadno lahkotno sem ustvarjal in temu kralju natančno zrisal dramatično podobo. Za navrh pa je bil tisti del partiture, ki ga je za film spisal kolega Fesco, takšen, da je zbujal odpor do tega kralja. Harmonije, ki so spremljale to elektronsko svežino, so bile v literarnem pogledu zelo berljive, preproste. Slutil sem, da ke Fesco že nasičen z elektroniko in da je zato proti kralju nastopil tako negativistično. In to se mi je, potem ko sem ga pobaral, tudi potrdilo. Averzija se mi je sprožila zlasti po ogledu tiste sekvence, ki je postavljena na pariške strehe. Tam nisem več prenesel diskrepance v odnosu do zvoka, zato sem s posebnim režiserjevim dovoljenjem elektronsko zamenjal s harmoniko. To je zdaj to, kar slišite. V filmu so sicer porazdeljene štiri različne teme mojega elektronskega produkta, ki pa jih istočasno slišimo samo enkrat. Z drugimi besedami to pomeni, da sem moral za film spisati kar štiri cele partiture, zares domala štirikrat več kot za kak drug film. Zato pa je bila dovolj lahka realizacija. Na voljo sem imel 24-stezno aparaturo in še dodatnih osem stez, vse asinhrono, kar je omogočalo izjemne tonske variacije na osnovno témo; mešal sem lahko popolnoma po svoje. In odkril poseben mik elektronske: Ko sestavljaš tisto sintetiko skupaj, se sicer zelo mučiš, saj nima vse

skupaj nobene tonske globine, zato pa lahko pri mešanju uporabiš vse kompozicijsko znanje klasične zvrsti. To pa ugotovi le tisti, ki ga premore. V tem je past elektronike. Pri *Franticu* dopuščam še to možnost, da je tisto, kar slišite kot elektronsko glasbo najčistejšega žanra, v bistvu le zakonit vrstni red, ki skoz film spremlja igro štirih tém. Mar kdo lahko ugotovi, kje pri mešanju nisem zakrknil v klasično kompozicijsko užitek? Ne, zato moram to povedati, ne?

**EKRAN:** *Znani ste po tem, da redkokdaj odklonite naročilo. Je v govorici zrno resnice?*

**MORRIGONE:** No, filmi so mi všeč, če le imajo dober zaplet, dobro režijo, dobre igralce in dobro glasbo. In k sreči mi ponudbe pošiljajo takšni producenti in režiserji, da lahko že po imenih spoznam, da bo štirim pogojem vsekakor zadoščeno. Zgodi se, da napišem glasbo za film, ki je lep, a v komercialnem smislu zanesljivo ne bo uspel, tako da bo malo zaslužka. In tega se ob podpisu pogodbe tudi zavedam. Denar me velikokrat sploh ne zanima. Pa ne zato, ker ga imam zdaj zares veliko, po prodoru v Ameriko sploh zelo zelo veliko, tako je že od nekdanj. In tako se v moji notranjosti pripeti tudi to, da se odpovem denarju pri filmu samo zato, ker bi tisti hip rad kaj počel z veseljem. Prejšnji mesec sem odklonil 200.000 dolarjev in se odločil za domač film, ki mi bo prinesel štiri milijone lir. Naj se vam zdi še tako neverjetno, je res.

**EKRAN:** *Kaj pa razmerje filmska glasba in teorija, vas kaj zanima?*

**MORRIGONE:** Zanima že, a se s tem ne obremenjujem in ukvarjam preveč. Niti nisem človek racia. O številnih rečeh iz glasbenega in filmskega sveta imam že desetletja vsajeno mnenje. Ne spreminjam ga, tako da se nekateri prijatelji iz filmske srenje, kjer je videti, kot da moraš brati tudi težavna gradiva, če hočeš biti umetnik, že sprašujejo, kako lahko s takó konservativno estetiko sploh sledim temu svetu. Sploh ne vedo, da marsikaj vsrkam in poznam, le razglašam ne s tujimi besedami. Ravnina mojega izražanja je drugod. Za besede naj si hranijo čas drugi ljudje.

*Z maestrom Enniom Morriconejem sem imel decembra 1988 v Trentu pogovora, v katerih je bilo izrečeno več kot je tu zapisano. Gre kratko malo za to, da se je nakopičilo tudi precej splošnih ugotovitev iz „hitre estetike“ filmske glasbe. Tega sem se skušal pri zapisovanju pogovora izogniti, pa kljub temu ohraniti dokaj prirovedi. Spustil sem tudi neko daljše „tehnicistično“ predavanje, za katerega spoznanja pa bralec Ekрана ne bo prikrajšan. Nisem si tudi mogel kaj, da bi ne spisal posebnega uvoda. To sem storil iz dveh razlogov. Ker je davek časa okrnil veliko sodelovanje mojstrov svojih umetnosti. In ker se mi zdi, da se prav iz tega žalostnega vzroka nekrologa enemu ne da ločiti od pogovora z drugim. Preliži se morata drug v drugega, da se pokaže, kako ostaja življenje njenih šestih skupaj nanizanih filmskih biserov prvo, kar nas mora pritegovati kot dokaz neločljivega prijateljstva. Zato sem tisti del pogovora, ko je beseda tekla o Sergiu Leoneju, zgnel v kos, ki sili v ospredje. Upam, da mi bo rez oproščen!*