

Peter Žargi

Ljubezensko pismo osemdesetim

Popularna kultura že več kot desetletje piše ljubezenska pisma osemdesetim in njeno navdušenje še kar traja; glasba, denimo, se je devetdesetih naveličala, še preden so izvrгла zadnji kitarski riff, pa tudi modne znamke in grafično oblikovanje že leta gravitirajo v smer osemdesetih. V Hollywoodu je reciklaža nostalgичnega materiala seveda pričakovana (*Iztrebljevalec*, *Izganjalci duhov*, *Tron: Legacy*, *Transformers*, *Robocop* in *Vojna Zvezd* vsake pol leta), je pa toliko bolj zanimiv val retro odišavljenе sintetizatorske glasbe kot tudi vsesplošne estetike in mentalitete osemdesetih v televizijskih in filmskih produkcijah zadnjih let. Od prezrtih skoraj-B-krimičev (*Cold in July*, *The Guest*) do bolj odmevnih mainstream projektov (*Drive*, *It Follows*, *Halt and Catch Fire*) ter v zadnjih dveh letih najopaznejših, *Stranger Things* in *Good Time*.

V čem torej leži tolikšna privlačnost? Z osemdesetimi se hkrati vračamo v naše spočetje – izbruh popularne kulture v obliki in ideologiji, kot jo poznamo danes – in k tistemu, kar smo žal v osemdesetih tudi pustili. Če se osredotoči-

mo na glasbo: takratni zvok je bil najdlje od sterilnega minimalizma in perkusivnega orkestralnega simulakra napetosti, ki trenutno vladata filmski glasbi. V spomin priklіče do-it-yourself mentaliteto ter skladatelja, ki doma z nekaj instrumenti opremi film. Spajal je podtalne struje industrialia in elektronike z dostopnostjo novega vala in nove romantike, predvsem pa čustev in forme ni skrival za cinizmom in jezo ter za polovično razvitimi motivi. Zato ni čudno, da se najprepoznavnejša filmska glasba zadnjih let naslanja na tovrstno zapuščino, saj ji »žanrskost« osemdesetih avtomatično dovoljuje manj brzdanosti in več eksplicitnosti. Z drugimi besedami: če bi pompozno uvodno temo filma **Zlo za petami** (*It Follows*, 2014, David Robert Mitchell) poskusili vrniti v ne-žanrski film v recimo orkestralni verziji, ne bi bila nikoli odobrena.

Glasbena in vizualna umetnost osemdesetih sta dopuščali oziroma spodbujali seciranje šol, dnevnih sob in spalnic ameriškega višjega ter srednjega razreda skozi žanrsko prizmo in subverzivnost ter vzporedno ponujali tako formo kot vsebino, hkrati pa je to obdobje zaznamovalo tudi začetek posameznika kot seštevka znamk, ki jim izraža naklonjenost. Nikoli poprej se potrošnik ni mogel tako identificirati s produkti; vse od subkulture do hrane in športne obutve je postalo podaljšek posameznika, *branding* pa je začel dokončno brisati mejo med popularno in visoko kulturo, med alternativo in mainstreamom. Grafiti so postajali visoka umetnost, računalniški geeki superheroji. Znanstvena fantastika je dokončno utrdila svoje mesto na televiziji in

Zlo za petami, 2014



na platnu, subverzivni avtorji pa so ironično lahko dosegli množice gledalcev – kapitalizem svojih kritikov še nikoli ni bolje financiral.

Netflixova nadaljevanka **Stranger Things** (2016–2017, Matt in Ross Duffer), ki je bila večkrat nagrajena ne le za izvirno glasbo, temveč tudi za glasbeno opremo, se pod težo referenc na osemdeseta kar šibi. Pokrije vse od Spielberga do Jamesa Camerona, od Johna Hughesa do Stephena Kinga in Johna Carpenterja. Leta 1983 se v mestecu Hawkins na TV in v kinu vrtijo kultni filmi, mularija posluša kultno glasbo in igra kulturne igre, žre kulturne sladkarije, nad vsem tem pa preži lovecraftovska entiteta iz paralelnega sveta, ki čaka, da požre mularijo in njihovo kulturno kulturo. In ker je lovecraftovska entiteta tudi v resničnem svetu požrla večino tistega, kar je osemdeseta naredilo tako zanimiva, se je vrniti tja v resnici zelo težko.

Michael Stein in Kyle Dixon, člana teksaske synth-wave skupine Survive, ki stojita za glasbo *Stranger Things*, sta pri tem precej uspešna. V svojem delu se nesramežljivo vračata k vzornikom, nemškim prog-krautrock-elektro pionirjem Tangerine Dream, Giorgiu Moroderju in režiserju/skladatelju Johnu Carpenterju, ki so s svojo glasbo postavili zvočni standard grozljivkam, znanstveni fantastiki in kriminalkam za naslednje desetletje, dokler ni začel prevladovati varen, čustveno neangažiran ambientalni minimalizem, ki danes služi le še kot afirmacija napetosti oziroma celo kompenzacija za njeno pomanjkanje. Stein in Dixon nista nikoli daleč od analogne veličine in dramatičnosti vzornikov (svojega

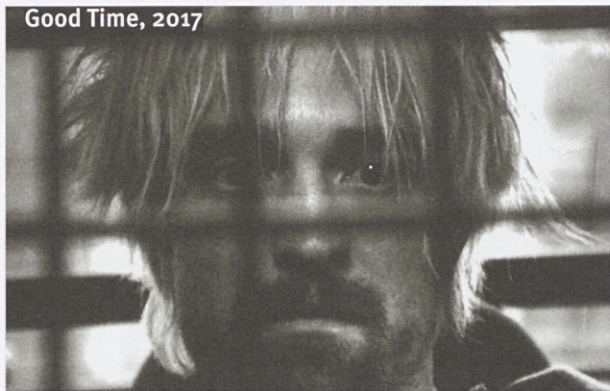
Moroderja ali Carpenterja), a njuna glasba zares zaživi šele, ko jo spustita z vajeti – ko sta svojim idolom najzvestejša. Žal pa prepogosta raba glasbe in ponekod okorna umeščenost občasno onemogočata njen potencial. Serija *Stranger Things* namreč trpi za sindromom lažnih začetkov in lažnih resolucij, kjer glasba ne razkriva nečesa nevidnega, temveč ustvarja miniaturne dramske trikotnike skozi posamezne epizode, tudi ko ni napetosti, zapletov ali razpletov. To posledično vodi v prilagoditev gledalca, ki seriji odvzame njen momentum; včasih se namreč zdi, kot da se epizoda vedno znova začneja.

Pri vpeljavi toliko vzporednih zgodb je seveda mogoče pričakovati določene motnje v dinamiki in *Stranger Things* večino vzdusja še vedno dolguje svoji izvirni glasbi. Glasbena oprema serije pa je po drugi strani predvidljiva; dodatno jo zasiči z referencami ter vsiljevanjem vzdusja osemdesetih. Ironija je ravno v tem, da bi serija v osnovi delovala tudi z drugim krajem in časom dogajanja, saj ne temelji na *retro* trenutku, temveč na žanrsko obarvanem portretu odrasčanja, najstniške ljubezni in mladostniškega prijateljstva v senci neznane groze, ki preži na skupnost – torej univerzalnih tematik, ki združujejo teror in paranojo **Osmega potnika** (1979, Ridley Scott) in **Žrela** (1975, Steven Spielberg) z najstniškimi klasikami, kot so **The Breakfast Club** (1985, John Hughes), **Stand by me** (1987, Rob Reiner) in **The Goonies** (1985, Richard Donner). V tem je serija najbolj zvesta svojim vzornikom in tudi najmočnejša. Skladbe, kot so »The Upside Down«, »Soldiers« in »The Return«, pa gledalca v

Stranger Things, 2016–2017



Good Time, 2017



svoji dostopnosti in preprosti veličini ob vsakem vnovičnem poslušanju izstrelijo nazaj v srhljivi paralelni svet serije na način, ki filmski glasbi – z redkimi izjemami – manjka že nekaj desetletij. Hkrati pa nadaljevanka v svoji biti absolutno ne bi mogla biti nič drugega kot zapoznani otrok osemdesetih. Ne zato, ker apelira na čas, ko je *branding* postal veliki izenačevalec – temveč ker je tudi sama skrbno načrtovan *brand*, ki velik del kulture vidi kot seznam produktov, s katerimi se lahko gledalci identificirajo. V tem pa se seveda pridružuje večini današnje televizijske in filmske produkcije. Tako je *Stranger Things* pravzaprav nadaljevanka, ki bi si jo osemdeseta želela narediti – dolgoročna posledica vizije tistega obdobja: vprašanje ostaja samo, ali se bo začela bolje zavedati svojih okvirov in jih skušala preseči.

Film *Good Time* (2017) bratov Safdie se po drugi strani bolj naslanja na kriminalke poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih, z naivnim, neprilagojenim protagonistom, ki v želji po boljšem jutri tone vedno globlje. Skladatelj Daniel Lopatin (bolj znan pod imenom Oneohtrix Point Never) je med drugim prejel nagrado za najboljšo glasbo v Cannesu, po navdih zanj pa prav tako sega v pulzirajoč zvok analognih sintetizatorjev, kakršen je spremljal Mannove, Friedkinove in DePalmove filme. Za razliko od *Stranger Things* se *Good Time* svojim predhodnikom poklanja veliko manj opazno in ne zdrsne v preračunljivost. Ravno nasprotno: film kmalu postane podoben svojemu protagonistu – kljub dobrim namenom mu vlada kaos. Več kot očitno je del tega kaosa nameren, saj glasba vseskozi signalizira, da se vrtimo v začaranem krogu brezizhodnih situacij; a medtem ko se Robert Pattison ne more navaditi na spiralo obupanih dejanj, kamor je zašel v poskusu, da bi sebi in svojemu duševno zaostalemu bratu nudil boljšo prihodnost, se gledalec navadi na en in isti signal napetosti, ki po zakonu adaptacije postopoma izgublja učinkovitost. Če je pri razčlenjenosti zgodbe *Stranger Things* pričakovati nihanje v narativu in dinamiki, izpade *Good Time* pogosto samo iztrošen, še posebej v drugi polovici, Lopatinova glasba pa preveč derivativna, da bi lahko zapolnjevala tolikšen del filma. Bolj niansirana

Good Time, 2017



kompozicija bi omogočala večjo učinkovitost – v nasprotnem primeru pa bi bila rešitev previdnejše umeščanje glasbe kot na primer pri Michaelu Mannu z glasbo Tangerine Dream v *Thiefu* (1981) ali v Carpenterjevem *Napadu na policijsko postajo 13* (Assault on Precinct 13, 1976). Odsotnost glasbe namreč lahko ustvari napetost tako uspešno kot glasba sama, oziroma opolnomoči glasbo, ko se ta pojavi.

Lopatin sicer izzove varno glasbeno opremljanje, ki danes prevladuje tako na trgu hollywoodskih filmov, vse bolj namenjenih azijskemu trgu, kot v *arthouse* sivini. Očitno je, da režiserja nista zahtevala, naj bo glasba neopazna (kar je nekoč studio zahteval od dolgoletnega Burtonovega sodelavca Dannyja Elfmana!), vendar tokrat ravno nebrzdanost botruje prehitri iztrošenosti filma in gledalca mestoma odbija od čustvene investicije, ki jo omogoča tragičnost situacije. Vsekakor pa gre po dolgem času za film, ki uporabi kriminalko za ganljiv, a nesentimentalen portret medčloveških odnosov in umeščenosti v družbo, kar je znal odlično narediti ravno Michael Mann. Tako brata Duffer, avtorja *Stranger Things*, kot brata Safdie imajo prave vzornike; prva sta v imitaciji teh učinkovitejša, pri obojih pa lahko upamo, da bo imitacija prešla tudi v inovacijo. Navdih mora iz osemdesetih črpati več kot neonske napise in analogne sintetizatorje; vprašati se mora, kako razvijati umetnost in identiteto v kulturi, kjer je vse postavljeno na skupni imenovalec. **E**