

Popularna glasba kot element filmskega jezika

IGOR HARB

»Mnogi mladi scenaristi se odločijo začeti zgodbo s prizorom, v katerem junak vstane iz postelje in se aktivno požene v nov dan ob zvokih 'Get Up Stand Up' Boba Marleyja, ker je tako energična, pozitivna pesem odlična za začetek,« je na seminarju o glasbenih pravicah v AV delih na Festivalu slovenskega filma leta 2014 razložil britanski strokovnjak za glasbo v filmu in nekdanji glasbeni založnik Laurence Kaye. Nato pa je dodal: »Jaz sem tukaj, da vam povem, da to ni mogoče. Pravice za to pesem so predrage za neodvisne filmarje.«

Morda je to takrat še držalo, zadnjih nekaj let pa vsekakor ne več, še posebej za Netflixove filme, kjer si tudi komajda opazni izdelki (ki bi jih pred nastopom pretočnih videostoritev označili kot neodvisno produkcijo) privoščijo hite, na primer Despacito, ali pa pesmi Davida Bowieja in Missy Elliot. Slednje se konkretno nanaša na neuspešno komedijo **Ibiza** (2018, Alex Richanbach), ki je glasbo uporabila enako kot iz TV-uspešnic prepoznavno zasedbo (Gillian Jacobs, Michaela Watkins, Richard Madden), namreč, da bi prikrla šibek scenarij, odsotnost razvoja likov in splošne ustvarjalnosti. Režiserji vse pogosteje popularne hite uporabljajo kot elemente filmskega jezika, kjer vsebina pesmi bodisi z neposrednim besedilom v prizoru bodisi s splošno prepoznavnostjo nadgradi sporočilnost. V angleščini se je takega pristopa prijel izraz »needle drop«, kar se nanaša na prvi stik gramofonske igle s ploščo. To poletje je ta prijem zaznamoval številne filme, najbolj odmevno **Army of the Dead** (2021, Zack Snyder) in **Fear Street: Part One – 1994** (2021, Leigh Janiak). Seveda ta dva avtorja nista izumila »needle dropa«, zato si, preden analiziramo aktualen trend, oglejmo nekatere bolj slovite primere iz zgodovine.

Pri filmu kot večmedijski umetnosti celovitost dela sestavljata slika in zvok. Slednji je praviloma sestavljen iz

dialoga, scenskih zvokov in filmske glasbe, katere cilj je ojačati čustveno potovanje junakov in posledično tudi gledalca. Nekateri skladatelji so takšni mojstri obvladovanja tega medija, da njihova glasba lahko zaživi svoje življenje, ločeno od filma; denimo Ennio Morricone z glasbo za špageti vesterne Sergia Leoneja, John Williams z glasbo za **Vojno zvezd** ali Danny Elfman z glasbo za **Batmana** (Tim Burton, 1989). Režiserji lahko namesto scenske glasbe uporabijo že obstoječo, denimo v filmu **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick). Kubrick je sicer pristopil k filmu na tradicionalen način in je celo naročil kar dvema skladateljema, naj ustvarita glasbo, a se je nato med poprodukcijo odločil uporabiti klasična dela, najbolj slovito valček »Na lepi modri Donavi« Johanna Straussa II, ki spremlja vrtenje vesoljske postaje. Še bolj zanimiva je uporaba skladbe »Tako je govoril Zaratustra« skladatelja Richarda Straussa, ki jo je navdihnil istoimenski filozofski roman Fridericha Nietzscheja. Straussova skladba ima močno zvočno podobo, ki v obeh primerih uporabe podkrepi dramatično dogajanje (na začetku pri t. i. učlovečenju in na koncu pri t. i. vesoljskem dojenčku), a lahko si jo razlagamo tudi kot »needle drop« sporočila o nastopu nietzschejskega »nadčloveka«.

Neločljivi pari

Skozi zgodovino so nekateri filmi in pesmi ustvarili tako močno sozvočje, da so postali neločljivi. Eden najbolj znanih je denimo **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), kjer uvodna scena filma prikaže junake, kako se z vetrom v laseh zapodijo na motorjih v prostranstvo prerije ZDA, medtem ko iz zvočnikov udarijo Steppenwolf z »Born to Be Wild«. Tukaj pesem odlično povzame *credo* glavnih junakov in poda ritem celotnega filma. V romancah so bile pesmi pogosto tesno



Diplomirane (1967)



Goli v sedlu (1969)

povezane s filmom, v katerem so se prvič pojavile; vendar gre velikokrat za pesmi, ki jim je bilo najbrž tudi brez tega usojeno postati uspešnice, v sklopu filma pa dodajo (običajno melanholično) vzdušje, pogosto kar prek videospotu podobne montaže. To so denimo Berlin: »Take My Breath Away« iz filma **Top Gun** (1984, Tony Scott), Roxette: »It Must Have Been Love« iz **Čednega dekleta** (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall) in Simple Minds: »Don't You (Forget About Me)« iz **Sobotnega kluba** (The Breakfast Club, 1985, John Hughes), pa še bi jih lahko našli. Posebna zgodba so pesmi, ki so narejene po naslovu filma, kot sta Ray Parker: »Ghostbusters« iz filma **Ghostbusters** (1984, Ivan Reitman) in Will Smith: »Men in Black« iz filma **Možje v črnem** (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld), kjer se besedilo pesmi nanaša na vsebino filma tako, da poslušalec skozi glasbo podoživlja film.

Ena najbolj zanimivih navezav popularne glasbe in filma je **Diplomiranec** (The Graduate, 1967, Mike Nichols), kjer je režiser med montažo najprej uporabljal pesmi Simona in Garfunkla za določanje ritma in naj bi jih nadomestila tradicionalna filmska glasba. Kmalu se mu je posvetilo, da bi bilo bolj imeti kar njuno glasbo in je tudi naročil tri nove pesmi, vendar jih glasbenika zaradi turneje žal nista imela časa posneti, zato je Nichols vzel njune obstoječe uspešnice (»Sound of Silence« in »Scarborough Fair«) ter prepričal Paula Simona, naj preimenuje pesem o Eleanor Roosevelt v »Mrs. Robinson«. A morda še bolj zabavna je Nicholsova uporaba pesmi »Sound of Silence«, postavljena v trenutek, ko mladi Benjamin podleže čarom starejše gospe Robinson, saj ta njegovo nelagodnost pomiri z ugasnjeno lučjo, ravno ko se zaslišijo verzi: »Hello darkness, my old friend« (Pozdravljena tema, moja stara prijateljica).

Prava mojstra uporabe glasbe sta režiserja Wes Anderson, ki z glasbo skupine The Kinks in drugih izbranih doda vzdušje in pomen v filmih, kot sta **Veličastni Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001) in **Kraljestvo vzhajajoče lune** (Moonrise Kingdom, 2012), ter seveda Quentin Tarantino, ki je s **Šundom** (Pulp Fiction, 1994) ustvaril eno najbolj nepozabnih glasbenih plošč iz filmov vseh časov. A čeprav Anderson in Tarantino z glasbo močno zaznamujeta svoje filme, pa ta služi predvsem vzpostavljanju vzdušja, sloga in deloma karakterizacije junakov, teme pesmi pa se le redko prebijejo v vsebino zgodbe.

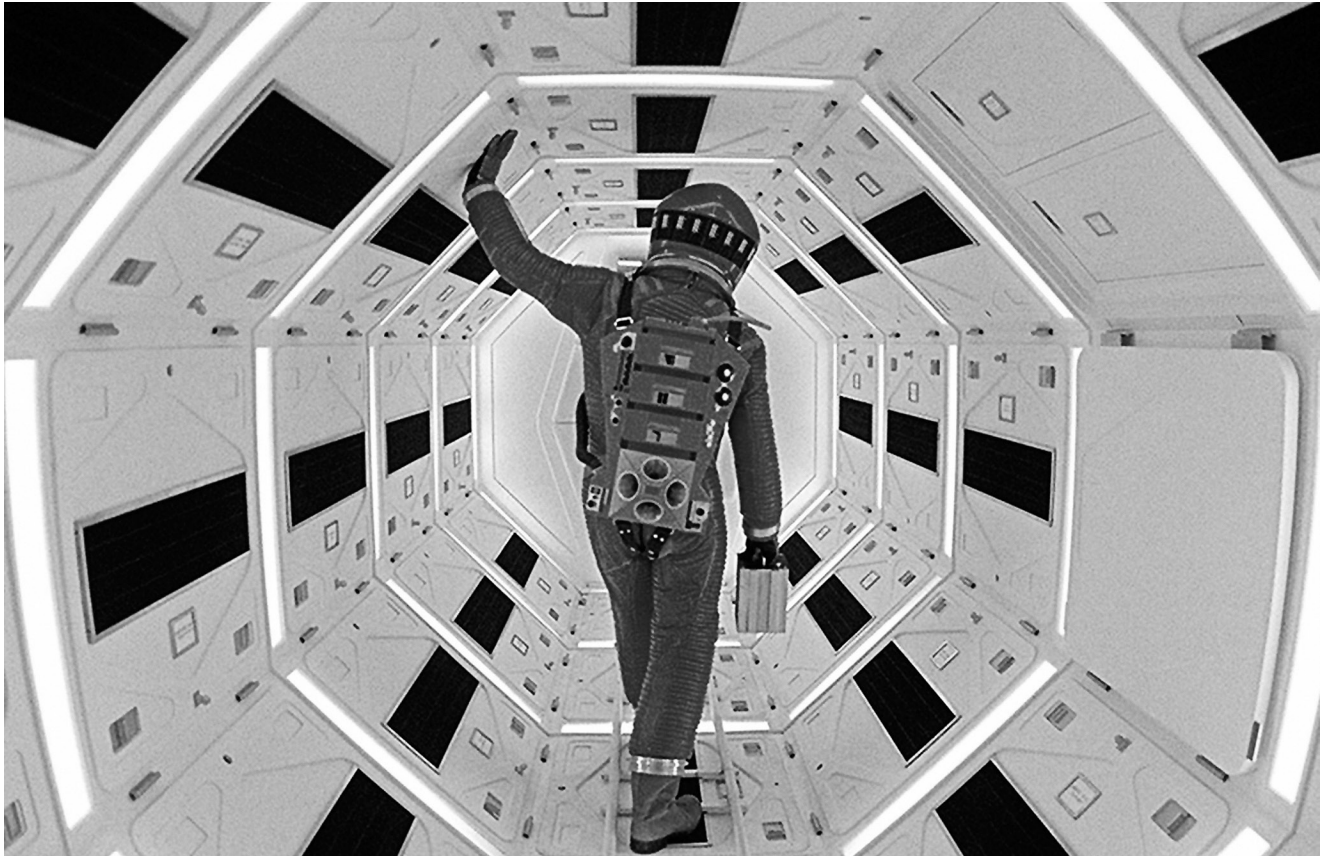
V domači produkciji je najbolj opazen primer izdatne uporabe popularne glasbe v vizualnem mediju serija **Ja, Chef** (2021, Marko Naberšnik in Igor Gajič), kjer je pri produkciji sodeloval tudi glasbeni producent Aleš Vovk – Raay. Tako so

v vsaki epizodi uporabljene vsaj tri pesmi, katerih vsebina se nazorno nanaša na dogajanje na ekranu. Že v prvih minutah prve epizode tako med sceno s seksom Jan Plestenjak in Eva v pesmi »Od pekla do raja« prepevata, kako sta »mokra od ljubezni«, kar je podobno subtilno kot montaža, ki med podobami ljubimcev prikazuje postopke priprave hrane s seksualnimi konotacijami. Glasba je na tak način uporabljena skozi vsa prvo sezono serije, žal pogosto s še manj občutka.

Devetdeseta in zombiji

In tako smo pri Netflixovem *Fear Street: Part One, 1994*. Ta zgodbo trdno zasidra v devetdeseta tudi skozi uporabljeno glasbo, najbolj pa izstopa prizor na začetku filma, kjer glavna junaka prispeta v šolo, njuno vzdušje pa kar dobesedno opišejo izbrane pesmi. Ker je šola stresna, najprej slišimo skupino Bush z uvodnim verzom uspešnice Machinehead: »Breathe in, breathe out« (Vdihni, izdihni), nato mladenič zagleda dekle, ki mu je všeč, in zaslišimo Sophie B. Hawkins z »Damn, I Wish I Was Your Lover« (Prekletu, zakaj nisem tvoja ljubica), nato pa kamera preklopi na njegovo depresivno sestro, ki je ravno končala razmerje, tako da zaslišimo Portishead in Sour Times z verzom »Nobody loves me, but you« (Nihče me ne ljubi razen tebe). Čeprav ta prizor traja le dobro minuto, pusti močan odtis na vsem filmu, saj nato izstopa vsaka pop pesem, ki se jo zasliši v ozadju, ker začne gledalec podzavestno povezovati njeno vsebino z vsebino filma ali občutjem junakov.

Zack Snyder je glasbo kot sporočilni element uporabljal že v nekaterih svojih prejšnjih filmih, denimo v **Zori živih mrtvecev** (Dawn of the Dead, 2004), kjer čez uvodni prikaz apokaliptičnega razdejanja zombijev zazveni Johnny Cash z »The Man Comes Around«, pesmijo o prihodu Antikrista, podobno pa v **Varuhih** (Watchmen 2009) čez uvodno montažo predvaja Boba Dylana The Times They Are A-Changin'. **V Prikritem udarcu** (Sucker Punch, 2011) igra glasba pomembno vlogo, s pesmimi, kot so »White Rabbit« (Jefferson Airplane), ki vzpostavi navezavo na Alico v čudežni deželi, in pa »Army of Me« (Björk) ter »Search and Destroy« (The Stooges v priredbi Skunk Anansie), ki hrumita skozi akcijske prizore filma. V najnovejšem spektaklu »Army of the Dead« Snyder izbere še bolj dobesedni pristop, ko uvodno montažo infestacije zombijev v Las Vegasu prekrije z Elvisovo uspešnico »Suspicious Minds«, kjer odmeva refren »We're caught in a trap« (Ujeta sva v pasti), nato pa za največje klanje preklopi na »Viva Las Vegas«, živel Las Vegas. Kasneje to le še nadgrajuje z uporabo »The End« (The Doors v priredbi Raveonettes)



2001: Odisseja v vesolju (1968)

in odlomkom iz opere Somrak bogov Richarda Wagnerja, ki se vrti med tem, ko vdirajo v velikanski sef z istim imenom (Götterdämmerung). Film zaključí pesem »Zombie« (The Cranberries), kar je neumna in netaktna izbira, saj pesem sicer nosi naslov po pošastih iz filma, a je njena tema severnoirski konflikt iz 20. stoletja, naslovni »zombi« pa se nanaša na ljudi, ki ne razumejo, da je treba konflikt končati in iskati pot naprej v miru. Kar seveda nima niti najmanjše povezave z vsebino filma in je razhudilo precej oboževalcev skupine Cranberries ter ljudi irskega porekla.

»Get Up Stand Up« je odlična pesem s krasnim ritmom, a prav tako kot pri pesmi »Zombie« bi bila njena uporaba za jutranji ritual protagonista zloraba osnovnega sporočila, saj pesem izpostavlja pomen boja za pravice in posameznikove odgovornosti za to, ne pa denimo pitja kave, obsijane s sončnimi žarki. Uporaba »needle drop« trenutkov lahko nadgradi vsebino filma in doda pomene, a pretirano poigravanje s tem učinkom hitro začne presedati, neustrezna izbira pesmi pa

lahko pokvari vzdušje. Velja torej isto pravilo kot pri mnogih elementih filmskega jezika: da so najučinkovitejši pristopi pogosto tisti, ki so najmanj pričakovani, denimo uporaba »Sympathy for the Devil« (Rolling Stones v priredbi Guns N' Roses) v zaključni sceni **Intervjuja z vampirjem** (Interview with the Vampire, 1994, Neil Jordan), ki se zasliši, ko vampir Lestat vključi avtoradio po ugrizu novinarja, ki predstavlja perspektivo publike, s čimer film namigne, da je Lestat nekaj več kot zgolj vampir. ■