

Ne vidim se v filmih, ki nimajo morilskega sentimenta

Intervju z Warrenom Ellisom
Gregor Bauman

Nicka Cavea je imel film vedno rad, dokler se je zgodba odvijala v podzemlju. Wenders zato ni imel težav svoje *kar-nijanske* filozofije vplesti v *Nebo nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987) ali v tem primeru katakombe pod njim. Ko je Warren Ellis leta 1995 vstopil med interprete morilskih balad, je že bil del Dirty Three programa, ki je *down under* nadaljeval sceno po Nickovem odhodu. Samo vprašanje časa je bilo, kdaj ga bo Nick Cave inavguriral kot obvezni sestavni del »slabih semen«, še zlasti ker se je konec 90. poslovil berlinski arhitekt Blixa Bargeld. Z njim in Mickom Harveyjem je Nick sestavil dva soundtracka za filma Johna Hillcoata (*Duhovi mrtvih državljskih pravic* [Ghosts ... of the Civil Dead, 1988], *To Have & to Hold* [1996]). Prazno mesto je bilo kot nalašč za Warrena Ellisa, mojstra nešteti instrumentov, in kasneje njegovega brata »po orožju in pričeski«. Skupaj sta zagrešila kar nekaj soundtrackov in občutek je, da še nista rekla zadnje besede. Pred dobrim letom sta sestavila jako užitno kompilacijo preteklega filmskega dela *White Lunar* (glej *Ekran*, oktober 2009) ter zagrešila še drugi *Grinderman* album. Tale pogovor je tako nastal kot »appendix« dolgometražnega *Grinderman* intervjuja pred koncertom v Križankah.

Za Nicka Cavea je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bo posvetil filmski glasbi, vendar ni bilo pričakovati, da bo v ustvarjalnem (avtorskem) kontekstu zahteval tudi vaš podpis.

Z Nickom odlično sodelujeva (ali se slišiva) zadnjih petnajst let, zato se dobro pozna tudi izven studia – imava sorodne ideje, pogosto izpeljeva razne glasbene zamisli, tako da niso potrebna nobena vprašanja ali usklajevanje. To ne pomeni, da se podvajava, temveč da se razumeva na začetku improvizacije in v njeni poznejši izpeljavi. Znotraj izvedbe imava proste roke, da ideje razvijeva ali zadušiva, kadar spoznava, da je pravi čas za to. Le prvi vtis je stvar ohlapnega dogovora, spontanah zamisli – ureditev je tu še prisotna – kam in kako bova odpeljala skladbo, je prepuščeno občutku trenutka. Najino *pisanje* filmske glasbe zatorej ni primerno za vsakogar, za vsak film. Ne predstavljam si najinega početja v *Gospodarju prstanov* ali *Jamesu Bondu*, razen če bi posneli *underground* »remake«.

Glede na to, da se tradicija danes velikokrat rada posodobiti ali preslika tako prostorsko kot časovno, lahko pričakujemo, da bodo nekateri spektakli zaživel v podzemlju Pariza, Berlina, New Yorka ...

Vse je mogoče, odprt sem za vse mogoče eksperimente. Nikomur ne zapiram vrat ali ga že vnaprej izključim. Vendar režiserji sami dobro vedo, kdo je in kdo ni primeren za njihov film. Tudi žanr odigra pri tem določeno vlogo. *Predlog* (The Proposition, 2005) ali *Cesta* (The Road, 2009) Johna Hillcoata sta primera, kjer se z Nickom takoj (z)najdeva, podobno velja za film *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew

Dominik). Ne vidim – vsaj v tem trenutku ne – pa se v filmih, ki nimajo tega morilskega sentimenta. Saj razumete, kaj mislim s tem, ne? So filmi, kjer lahko najdem, najdeva pravo zvočno barvo, in so filmi, kjer najine skice ne bi sodile na ekran. To je nekaj povsem naravnega – tudi glasba Toma Waita se pojavlja v izbranih filmih, ne v vseh.

Torej romantične komedije z glasbenim podpisom Cave/ Ellis ni pričakovati ...

Ne verjamem, da bi do naju prišel kakšen režiser s takšnim scenarijem in naju zaprosil, da bi posnela glasbo za romantični film.

Hja, danes zna biti tudi smrt romantična, kar je dokazal prav vaš pajdaš v zločinah Nick Cave z »morilskimi baladami« in video adaptacijo *Where the Wild Roses Grow* (1995, režija Rocky Schenck).


Zorni koti gledanja in razumevanja se res spreminjajo, tudi prehodi med žanri so danes veliko manj boleči. Ljudje gledamo na stvari drugače – in ta pestrost je osnova za iskanje drugačnih rešitev. Z Nickom se gibljeva v krogu ljudi, kjer vlada spoštovanje, neka spontanost in sorodne vizije, zato se v te ideje ni težko poglobiti. Ko pride k nama John Hillcoat in predstavi idejo, že dobiva neko grobo skico, kako bova pristopila k izvedbi glasbene kulise. Poznamo se že toliko časa, da vemo, kako delujejo naše misli in kaj lahko kdo pričakuje. Vendar pri vsej stvari ni samo režiser tisti, ki »upravlja« s filmom. Vsa stvar na filmu namreč lahko fino funkcionira, dokler ne pride producent, torej denar, ki vse zaplete. Moja prva izkušnja na filmu je prav takšna – viziji režiserja in producenta se nista ujeli, zato s(m)o morali stvari rezati in na novo lepiti. Nekaj glasbe sva z Nickom posnela tudi na novo in priznati moram, da je nov »score« za film *Jesse James in strahopetni Robert Ford* izpadel mnogo bolje od »originalnega«.

Večkrat ste poudarili, da je nadgradnja vajinega »pisanja« glasbe improvizacija, vendar na *Jesse Jamesu ... izrazito pleteta izvedbo okoli osnovne melodične naracije*.

Osnovni skelet partiture je takšen, tega ne zanikam, zato se melodijska večkrat ponovi, vendar nikoli več nima tistega osnovnega nastavka. Izvedba – dialog klavirja in violine – postopoma lomi izbrani motiv na več koncih, tako da od »špice« ostane samo še melodični spomin, vse ostalo je povsem nova izpeljava. Ravno tu sva se veliko ukvarjala z dinamiko izvedbe, zato se kakšni spomini tudi povrnejo, vendar nikoli v takšni obliki, da bi bilo moč sekvenco nekje iztrgati in jo prilepiti drugam.

Podobno torej kot pri Jessejevem sodobniku Billyju Kidu? S tem mislim na filmsko glasbo Boba Dylana za *Peckinpa-hov film iz leta 1973, seveda*.

Bob Dylan je uporabil sorodno metodo, ja ... Se opravičujem, midva sva uporabila sorodno metodo, s tem da je Dylan skladbe številčno označil – vsaj večino, če se dobro spomnim – midva pa sva jih naslovlila.


Predlog
Dylan se, za razliko od vaju, najverjetneje tudi ni zanašal na improvizacijo.

Zagotovo ne, saj so skladbe zelo dodelane in usklajene. Manjšo podobnost vseeno najdemo. Z Nickom ne piševa nekajsekundnih glasbenih del, temveč imajo najine skladbe daljšo minutažo. Ne vidiva se v predlogu: »V tem kadru imata dvajset sekund prostora, kjer potrebujem neko zvočno podlago.« Tega nisva sposobna, vsaj ne tako, kot pričakuje režiser, ker v tem času niti ne ogrejeva instrumentov, kaj šele razvija idejo. Najini inserti trajajo od tri do štiri minute (včasih več), šele potem pa skupaj ugotovimo, kateri del bi najbolje odgovarjal dogajanju na filmu. Takoj na začetku sva poskusila z nekaj desetsekundnimi kolaži, a se pod to »zmešnjavo« nisva mogla podpisati. Najin način filmskega dela je »organski«, na nek način podoben tistemu, s katerim operira Grinderman, in daleč stran od tega, kar počnemo z *The Bad Seeds*. Pri filmu *Pat Garrett in Billy Kid* je bila podobna situacija, saj se večina skladb izteče s *fade outom*, kar pomeni, da so si fantje v studiu privoščili še veliko več, kot je kasneje pristalo na albumu in filmu.

Vajine skladbe so na albumih vseeno (pretežno) zaključene, imajo nejasno uverturo, a logični konec ...

Tako je na albumih, vendar deluje glasba na filmu povsem drugače. Najina predzgodba je drugačna od skladateljev, ki se s filmsko glasbo ukvarjajo strogo profesionalno. Če pogledate najine filme, se praktično nobena skladba ne izteče v celoti, nočeva pa delati samo »vmesnega dela«. Zato skladbo zgradiva do konca, režiser pa potem v njej poišče tisti del, ki mu najbolj ustreza. Ravno to je glavni razlog, da najino filmsko delo ni primerno za vsakega režiserja – tega se zavedava in od tega ne odstopava, vsaj za zdaj ne. Nikoli pa ne veš, kam te v prihodnosti zanese. Takšna je tudi zadnja izkušnja z Grinderman. Ko smo šli v studio, nismo vedeli, kaj bo nastalo. Vedeli smo, da bo stvar drugačna, nismo pa vedeli, kako drugačna. Ko je album v začetku jeseni izšel, sem videl, da smo se močno oddaljili od prvenca, kar je prav. Pri pisanju/snemanju glasbe za naslednji film se lahko zgodi nekaj podobnega. To je osvobajajoče.



Jesse James in strahopetni Robert Ford

Zanimivo, da večkrat omenjate to »osvobajanje« v zvezi s filmskimi projekti. Zakaj?

Kadar grem v studio z The Bad Seeds ali Dirty Three, nimam(mo) jasne slike, kako naj bi stvar zvenela – zato porabimo veliko časa, da uskladimo ideje in stvar poženemo. Pozneje je veliko nasnemavanj, piljenja, preobračanja ... Ko govorimo o filmski glasbi, je stvar nekoliko manj zahtevna, saj nama osnovno skico da že scenarij, temu sledi ogled nezmontiranih posnetkov ... Tako dobiva idejo za aranžmaje, ki jih potem razvijava v izvedbi. Zapreva se v studio in igrava, razvijava glasbo na določeno temo ... Včasih nastane tudi nekaj ur muzike, ki jih kasneje skupaj z režiserjem »režemo« in vstavljamo na film. Takšen pristop je drugačen kot v mnogih primerih filmskega skladanja.

Uspeva vama nekaj, kar ni ravno pogosto v tem biznisu – posamezne skladbe zaživijo tudi neodvisno do filma. Takšen privilegij je dan samo redkim, pa še ti so veliki skladatelji (Ennio Morricone, John Williams, Dimitri Tiomkin).

Takšen je način najinega dela: najini *soundtracki* namreč niso samo glasba za film, temveč glasba z namenom. Tudi zato piševa zaključene skladbe; vsaka živi sama zase, lahko je del filma, lahko je del nečesa drugega. Resda z Nickom delava za film, vendar hkrati delava tudi album, ki lahko živi neodvisno od filma. Celotna kompilacija, kot je White Lunar, ki skicira samo nekaj utrinkov s petih *soundtrackov*, deluje kot samostojna enota, s katere si lahko sposodimo posamezne skladbe. Seveda imajo med ljubitelji največjo ceno tiste, kjer je prisoten Nickov vokal – kar je logično za njegov status – a prava »off« in filmska igra se igra v instrumentalnem delu ...

... ali tišini, če iz kompilacije iztrgamo zadnjo skladbo *Sorya Market*, kjer je za dobrih deset minut tišine med dvema instrumentalnima deloma.

Tišina je sestavni del glasbe, velikokrat še pomembnejša od vsega hrupa, ki ga zganjamo. V prihodnosti bo v glasbi prisotno veliko več tišine, ne zato ker ne bi imeli idej, ravno narobe: ker bo povedala veliko več kot instrumentalne sekvence.