



Podlih osem

Tarantino

Peter Žargi

Podlih osem in glasba vesternov

Ob napovedi **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) Quentina Tarantina je veliko zanimanja sprožila novica, da to ne bo samo prvi Tarantinov film z originalno glasbo – in to z glasbo Ennia Morriconeja –, temveč tudi prvi skladateljev soundtrack za vestern po 35 letih. Morricone sicer ni znan le po tovrstni glasbi, vendar je šele on za ta žanr izumil zvočno pokrajino, ki se je obdržala desetletja in ki je postala sinonim za Divji zahod. Kljub temu da so vesterni stari kot film sam, pred-morriconejevska kombinacija bombastičnih aranžmajev in pesmi iz časov državljanske vojne nikoli ni delovala povsem immanentno.

Vestern je bil enostavno bolj svež in bolj ameriški kot njegovi soundtracki, in ko so najstniki začeli našivati najbolj ameriški inštrument, električno kitaro, bi morali biti pompozni orkestraciji skoraj sto let starih popevk šteti dnevi. Hollywood tega seveda ni opazil in je še večino šestdesetih nadaljeval skoraj po ustaljeni poti. Če se je filmov samih v

vsebinskem smislu vmes že loteval dvom o Divjem zahodu in Ameriki (Fordova **Iskalca** [The Searchers, 1956], **Mož, ki je ustrelil Libertyja Valancea** [The Man Who Shot Liberty Valance, 1962] ter Zinnemannov **Točno opoldne** [High Noon, 1952]), je glasbeno vestern vztrajal pri svoji okoreli estetiki. Tako je najbolj ameriškega filmskega žanra morala pokazati pot Evropa; natančneje Sergio Leone in Ennio Morricone (kot so istočasno najbolj ameriškega glasbenega žanra – bluesu – pot utirali Britanci).

Citate tipa »Some day this country's gonna be a fine good place to be« in Johna Wayna so počasi zamenjali protagonisti, ki so bili veliko bolj cinčni in skeptični glede prihodnosti dežele, predvsem pa izrazito oportunistični. In to je odsevala tudi glasba. Tam-tame zlobnih Indijancev, popevke, ki so opevale ljubezen, čast in dolžnost (**Točno opoldne**), shizofrene čustvene zasuke (Steinerjeva glasba za **Iskalca**) in pretirano junaške melodije (**Veličastnih sedem** [Magnificent Seven,



Mrtvec



Pat Garrett in Billy the Kid

1960, John Sturges]) so počasi zamenjali Morriconejevi hijenski glasovi, električna kitara in žvižgi, polni pesimizma novega vesterna, ki je postal alegorija za kapitalizem in Vietnam. V njem ni šlo več za spopade časti, temveč konflikt interesov.

Hkrati pa so Morriconejeve razgibane, melanholične melodije k filmom ogromno prispevale tudi s svojo elegičnostjo. Nikoli ni dopuščal čiste, neoskrunjene zmage: v strelskih dvobojih ni samo gradil suspenza, temveč je risal človeško stanje, in tudi zmaga se ob njegovi glasbi in Leonejevih kadrih zdi kot samo odložen poraz.

Ostali italijanski avtorji so sledili Morriconejevemu zgledu in v nekaj letih je vsak vidnejši italijanski skladatelj (Riz Ortolani, Piero Piccioni, Luis Bacalov, Bruno Nicolai, Piero Umiliani) prispeval svojo mero kitar, sopranov in huronskih medmetov. Medtem je ameriški vestern počasi doumel razsežnosti Vietnama ter ameriške nenasitnosti in relevantnejši vesterni so se začeli obračati stran od svojega prej poveljčevanega okolja. Pozna šestdeseta in zgodnja sedemdeseta so prinesla – tudi v glasbenem smislu – novo smer: če smo pri obračunih na koncu Leonejevih vesternov vseeno lahko začutili obliko zadoščanja ali pravice, četudi začasne, so Altmanovi (**Kockar in prostitutka**, McCabe and Mrs. Miller, 1971) in Peckinpahovi liki (**Pat Garrett in Billy the Kid**, 1973) ob zvokih Cohena in Dylana umirali zaman in neizbežno. Sam Peckinpah sprva nad Dylanom ni bil navdušen, a ga je producent Gordon Carroll prepričal v nujnost sodobnega (a ne vsiljenega!) soundtracka. Tudi Leonard Cohen v sivem, blatnem, mrzlem zametku mesta, kjer se nastani McCabe, zveni, kot da tam prebiva, oziroma kot da se film dogaja v sedemdesetih, in enako velja za glasbo Burta Bacharacha, ki s svojim povsem drugačnim, lahkotnim značajem v **Butch Cassidy in Sundance Kid** (1969, George Roy Hill) nudi sanjavo protiutež neizbežnemu koncu naslovnih junakov.

Po skorajšnjem labodjem spevu vesterna s filmom *Pat Garrett in Billy the Kid* – po njem je bilo res težko povedati še kaj več – je žanr skoraj dvajset let hiberniral (nekateri krivijo **Nebeška vrata** [Heaven's gate], megaflop Michaela Cimina iz leta 1980, nekateri bivšega filmskega kavboja Ronalda Reagana). Ko se je vrnil, predvsem s filmom **Neoproščeno** (Unforgiven, 1992) Clint Eastwooda, so bili njegovi protagonisti še bolj utrjeni, kot smo jih videvali dve desetletji pred tem, in tako

kot novi protagonisti vesternov je tudi glasba postajala vedno bolj utrujena. Medtem ko je bil *Neoproščeno* glasbeno precej skromen, je Neil Young tri leta kasneje s svojim meditativnim, distorziranim kitarskim soundtrackom Jarmuschevega **Mrtveca** (Dead Man, 1995) nastavljal ton vesterna za naslednjih dvajset let. Kar je nakazal Altman s *Kockarjem in prostitutko*, je postala stalnica; iluzija o velikih planjavah je bila do konca uničena. V resnici niso nikoli mogel prav daleč pobegniti. In če so v prvih desetletjih anti-vesterna oziroma revizionističnega vesterna bili zlikovci železniški koncerni, korporacije, vlade in rančerji (*Kockar in prostitutka*, **Deadwood** [2004–2006, David Milch], *Pat Garrett in Billy the Kid*, **Divja horda** [The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah]), je novejši vestern ugotovil, da bežimo pred samim seboj oziroma da se bomo dobesedno požrli (**Sestradani** [Ravenous, 1999, Antonia Bird], **Bojna sekira** [Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler]).

Junaki sodobnih vesternov streljajo malodane po pomoti (William Blake v *Mrtvecu*) ali pa v končnem obračunu sploh ne pridejo do pištole (Stanley v **Ponudbi** [The Proposition, 2005, John Hillcoat], Silas v **Slow West** [2015, John MacLean]). Brad Pitt gre korak dlje in pištole odloži ter se pusti ustreliti (**Jesse James in strahopetni Robert Ford** [The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew Dominik]). Hilary Swank v **The Homesman** (2014, Tommy Lee Jones) se na tričetrt filma obesi – ne zdrži niti do konca. Tako je tudi glasba omenjenih vesternov počasna, zdelana, repetitivna in minimalistična, kot da je dokončno prepoznala, da so vsi poskusi kljubovanja zaman. Zamazani odmevi violine, klavirja, vibrafonov Nicka Cava in Warrena Ellisa (*The Assassination...*, *The Proposition* – avstralski vestern, kjer Aborigini pridejo do maščevanja še pred Djangom) so s svojo intimnostjo in introspekcijo daleč tako od pompoznega Dimitrija Tiomkina in Maxa Steinerja kot od Morriconejeve razvejane lirčnosti. Podobni estetiki sledijo tudi skladbe Marca Beltramija za *The Homesman* ter Jeda Kurzela za *Slow West*, le da s svojo neniansiranostjo puščajo okus po umetnih sladilih.

Kako se na takšnem pogorišču torej znajde *Podlih osem*? Najbolj dobrodošel del soundtracka je definitivno opomin, da se glasba v vesternu ne bi smela omejevati na kvazizgodovinsko verodostojnost, saj vestern svoje omejitve prepogosto vzame prerresno in v strahu pred nepristnostjo oziroma izgubo prizemljenosti ne upa poseči po



Velika tišina



Za prgišče dolarjev

kakršnemkoli inštrumentu, ki ga leta 1845 nisi mogel naložiti na vagon in igrati sredi prerije. Če se je vestern v šestdesetih in sedemdesetih veliko bolj samozavestno sprehajal po poteh popularne kulture (Cohen, Dylan, Bacharach, mnogo italijanskih soundtrackov: **His name was King** [Lo chiamavano King, 1971, Giancarlo Romitelli], **Sabata** [1969, Gianfranco Parolini]), je to v kasnejših letih opustil bolj kot katerikoli zgodovinski žanr; še hedonizem Coppolove **Marije Antoinette** (Marie Antoinette, 2006) so spremljali na primer New Order, ki so najstniški dvor orisali bolje kot bi ga komorni orkester.

Tako se v filmu znajdejo tudi pesmi, ki na srečo izpadejo veliko manj očiten poklon kot na primer pri **Djangu brez okovov** (Django Unchained, 2012) ali **Ubila bom Billa 1&2** (Kill Bill vol.1/vol.2, 2003/2004), vendar delujejo samo na ravni posamezne scene, ne pa celotne dramaturgije. Ko se kamera ustavi na okrvavljenem obrazu odlične Jennifer Jason Leigh ob zvoku »Apple Blossom« White Stripes, pesem liku napove večji razvoj, kot ga film dejansko uresniči. Podobno velja za reciklažo »Now You're All Alone« Davida Hessa, ki se na podoben način pojavi v **Zadnji hiši na levi** (The Last House on the Left, 1978) Wesa Cravena, vendar v izrazito nelagodnejšem in psihološko izčrpavajočem prizoru, zato v Hateful Eight deluje spet le kot dramaturško nerodno umeščena referenca v zvezi s stranskim likom, za katerega že od prve minute vemo, da bo kolateralna žrtev in mu je posvečanje takšne scene le škodljiva kaprica.

Še očitneje se ta problem pojavi pri uporabi Morriconejeve »Regan's theme« iz **Izganjalca hudiča II** (The Exorcist II, 1977, John Boorman) ob počasnem posnetku kočije v snegu, ki je očiten poklon skladateljevi glasbi za enega najmočnejših vesternov, **Velika tišina** (Il Grande Silenzio) Sergia Corbuccija iz leta 1968. Ne le da je »Regan's theme« zasnovana zelo podobno kot glavna tema Corbuccijevega filma, temveč je v obeh filmih uporabljena na zelo podoben način. Vendar v *Il Grande Silenzio* lepota glavne teme sklone krog ob skrajno pesimističnem, mrkem koncu, ki ga ne le dojamemo, temveč začutimo, v veliki meri tudi zaradi glasbe. V *Podlih osem* pa omenjena tema iz *Izganjalca hudiča* deluje kot pastiš; vrinjena in prekratka, uporabljena, ker je bilo nujno vsiliti še en poklon.

Vsekakor največkrat omenjana plat glasbe *Podlih osem* so predvsem nove Morriconejeve kompozicije, ki v kombinaciji

z nekaj še neuporabljenimi odlomki Morriconejeve glasbe za Carpenterjev **Stvor** (The Thing, 1980) ustvarjajo večino podlage. V svojem slikanju naslovne podlosti je Morricone v osnovi uspešen le delno: glasba je s premikom v področje srhljivk dobrodošel umik iz prezatohlih zakonitosti žanra, po drugi strani pa skladbe niso tako robate, srhljive in razgibane, njihovi zlovesčni intervali ne zbuja takšnega nelagodja kot recimo pri sorodnih delih Miklosza Rosze ali Bernarda Hermannja, dveh mojstrov napetosti. Za razliko od *Stvora* na trenutke celo preveč vsiljuje naslovno podlost in ni si težko predstavljati, zakaj je Carpenter za *Stvor* uporabil samo del ponujene glasbe – in to seveda subtilnejšega.

Ne nazadnje pa lahko Morriconejev prispevek v visceralnosti sega le tako globoko, kot seže slika, ki jo spremlja – in filmu le na trenutke uspe zares sprožiti občutek paranoje in groze, kot je to uspelo *Stvoru*, saj so takšni izseki preveč utesnjeni med ciklofreničnim humorjem in preobremenjenostjo s postmodernizmom. Humorju samemu je treba priznati neko uspešnost, saj je bil v vesternih pogosto najbolj okorno izpeljana stvar – z izjemo legendarnih enovrstičnic Clint Eastwooda in iskrivih trenutkov v nekaterih poznejših filmih, na primer *Mrtvecu*, *Ponudbi*, *Slow Westu*. Tarantinu pa je dobra šala bistvo, in porodi se vprašanje, ali je tako, ker se lahko v trenutni situaciji le še smejimo, ali pa je to največ, kar avtor premore.

V vsakem primeru je glasba delno onemogočena, ker ji vsebina in zgradba enostavno ne dopuščata več. Glasbo je pač težje brati na isti način kot film. Leonejevi **Za prgišče dolarjev**, **Za dolar več** in **Dober, grd, hudoben** (Per un pugno di dollari, 1964; Per qualche dollaro in più, 1965; Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) niso večni le zaradi tega, kar iz njih lahko preberemo, in enako velja za večino omenjenih filmov. Pri Tarantinu ameriški sod sodnika na filmu sicer lahko vidimo, preberemo, a ga ne občutimo povsem, in brez te transcendence od filma ostanejo samo dialogi in citati. Tako tudi od glasbe ne ostane kaj dosti – je ena od kolateralnih žrtev. A vseeno *Podlih osem* ponuja oziroma ponovno obudi nekaj glasbenih izhodišč, ki jih žanru ne bi škodilo upoštevati, v kolikor le ne zaide v isto past.