

PINO DONAGGIO

OD SAN REMA DO HOLLYWOODA

Hotela Des Bains in Excelsior sta tradicionalni prizorišči zvezdniskega življenja beneškega festivala. Letošnji Mostri je uspelo rekonstruirati vsaj del nekdanjega glamourja, saj me je ob dogovorjenem času Pino Donaggio čakal v beli obleki za belim klavirjem pianobara v Excelsiorju. Videti je bil kot najboljši možni prizor iz klasičnega hollywoodskega filma. Četudi skoraj domačin (pred petdesetimi leti se je rodil nedaleč od Benetk), se je izvrstno vživel v vlogo festivalskega zvezdnika. Za generacije, ki so odrasle ob črno-beli televiziji, je bil legenda sanremskega festivala, od koder je sloves njegovih kancon (najbolj znana je gotovo You don't have to say you love me) šel naravnost v svet. Zato je mnoge presenetilo, da se je v začetku sedemdesetih let pojavil kot avtor filmske glasbe — in to kar za horror filme! Ves čas razgovora so njegovi prsti spleтали glasbeno kuliso, ki jo jezik pisane besede žal ne more prevesti.

EKRAN: Vsiljuje se vprašanje, ki sicer ni ravno izvirno: Kako ste sploh prišli k filmu?

Pino Donaggio: Odgovor je še bolj trivialen: Povsem po naključju. Zgodilo se je prav tukaj, v Benetkah, kjer sem preživel večino prostega časa. Režiserja Nicolasa Roega sem sicer poznal že prej. Predstavil se mi je kot veliki oboževalec mojih pesmi. Jeseni leta 1972 je svoj film **Don't Look Now** snemal v Benetkah, kjer sem bil tedaj po naključju tudi jaz. Odpravil sem se na kosilo, deževalo je, in kar naenkrat se je tik ob meni pojavil gospod z dežno pelerino, ki je vztrajal na tem, da tudi sam vstopi v gondolo, ki sem jo zaustavil. To je bil Nicolas. Tistega dne nikoli nisem prišel do načrtovanega kosila, Nicolas pa je bil popolnoma fasciniran nad tem, da je naletel name prav v trenutku, ko je poskušal najti skladatelja. V najinem srečanju je videl znamenje z neba in me prepričal, da se lotim dela. Tako zdaj slavim dvajsetletnico ukvarjanja s filmsko glasbo — in to spet v Benetkah.

Pa vendar bi vaša izvrstna glasba

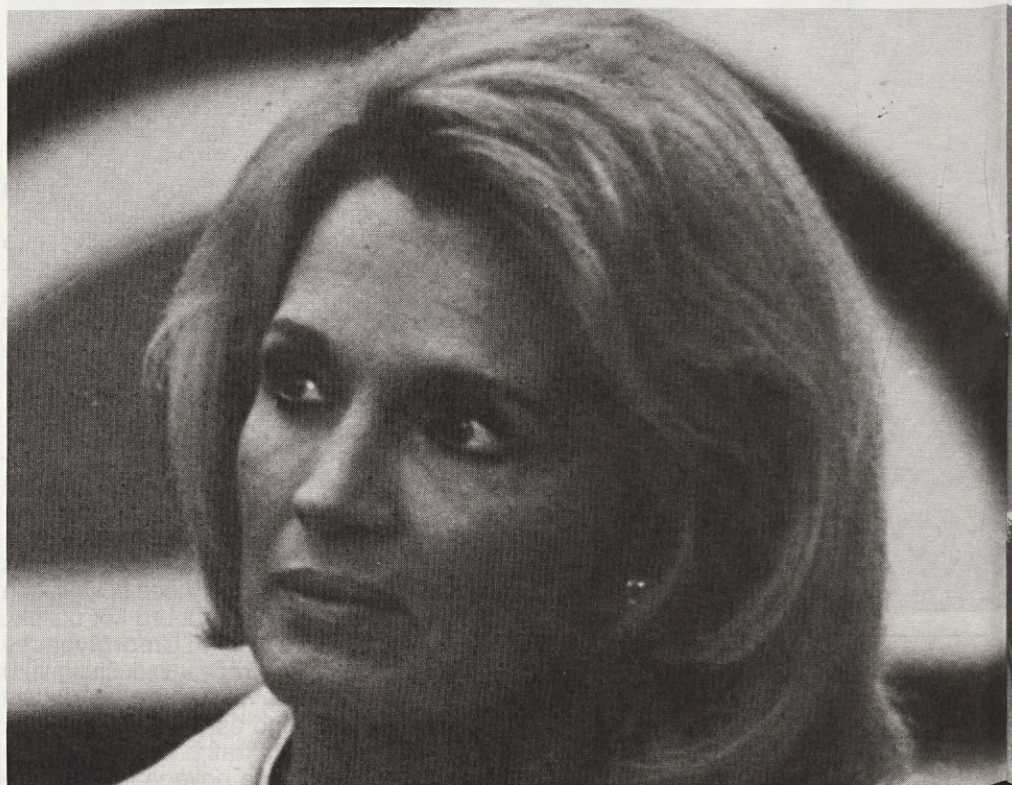
*za **Don't Look Now** morda vseeno ostala le lepa epizoda, če ne bi prišlo do srečanja z Brianom De Palmom.*

Brian je tedaj zaključeval **Carrie**. Glasbo bi prvotno moral delati Bernard Herrman, ki je pred tem zanj že delal glasbo za **Obsesijo**. Če je prej De Palma potreboval nekaj takega, kar je Herrman delal za Hitchcocka, tedaj je zdaj rabil tisto, kar je Herrman naredil za **Obsesijo**: mešanico romantike in suspenza. Iskal je po Evropi in končno po ogledu Roegovega filma poklical mene.

*Očitno je šlo za ljubezen na prvi pogled, saj sta nato skupaj delala še filme **Dressed to Kill**, **Blow Out**, **Body Double**, vse do zadnjega, **Raising Cain**.*

Prej bi si upal trditi, da je šlo za popolno umetniško razumevanje, ki sva ga kasneje nadgradila še z velikim prijateljstvom. Brian ni eden tistih režiserjev, ki bi skladatelju puščal dvajsetsekundne luknje, ki naj jih ta potem zapolni z glasbo. Odprt je za sugestije, že vnaprej ve,

ANGIE DICKINSON
V FILMU **DRESSED TO KILL**
(BRIAN DE PALMA, 1980)



AGGIO LLYWOODA

kakšen tip glasbe hoče in kam jo postaviti. Zato začnem z delom, ko je on še sredi snemanja. Občinstvo je nekako že identificiralo njegove podobe z mojo glasbo.

Imajo vas predvsem za skladatelja horror glasbe.

Delal sem tudi druge filme. Ravno z Brianom sem naredil lepo melodramo **Home Movies**. Če bi bil ta film uspešnejši, bi se morda lotil še številnih drugih lirskega zadev. Vendar film kritiki ni bil všeč, pa tudi občinstvo ga ni maralo. Brianu in meni pa je všeč. Vendar vam moram povedati, da me z umetniškega vidika prav nič ne moti, da me imajo za skladatelja horror filmov. Vsi veliki umetniki so praviloma ustvarjali v enem samem žanru — v tistem, v katerem so bili najboljši: Murillo, Rafael, Leoncavallo ...

Ste pred dvajsetimi leti, ko ste pričenjali, imeli kakšne vzornike v svetu filmske glasbe?

Herrmana, seveda, saj sta me nanj opozorila tako Roeg kot De Palma. Vendar ga nisem poskušal oponašati, temveč

zgolj razumeti. Poskušal sem se tudi naučiti pravil žanra. Če je horror brez glasbe, tedaj je ponavadi tudi brez sponza, saj se ta gradi prav z razmerjem glasbe in tišine. Prav glasba je ponavadi tista, ki gledalca vrže s sedeža. Za vzdušje najpogosteje uporabljam godala. Godalci vplivajo na emocije.

Veste, Herrman je z glasbo praviloma opozarjal gledalce na tisto, kar se bo zgodilo. Jaz jih raje sprostim in uspavam, nato pa jih neusmiljeno napadem (smeh).

Pa vendar vaši glasbi najpogosteje pravijo kar »herrmanovska« ...

Pojasnil vam bom razliko na primeru dveh identičnih prizorov. V prizoru pod tušem v Hitchcockovem **Psycho** se močan godalni poudarek prične, še preden Anthony Perkins zada prvi udarec Janet Leigh. Vse do tega trenutka se je glasba stopnjevala in tako gledalcu napovedovala, da se bo nekaj zgodilo.

V prizoru pod tušem v filmu **Dressed To Kill** pa se prvi glasbeni poudarek pojavi šele po prvem udarcu z britvijo po telesu Angie Dickinson. Do tega trenutka tako prečudovita arija kot *slow-motion* gledalca dobesedno uspavata.

Sprva sem tudi sam uporabil Herrmanov recept, vendar nisem bil zadovoljen. Prosil sem Briana za krajši počitek, odšel v hribe in razmišljal o milni peni, ki se cedi po njenem telesu. Glasba je prišla kar sama. Precej manj romantično pa je seveda dejstvo, da telesi, ki ju vidimo v obeh filmih, pripadata dvema anonimnim dekletoma, ne pa Angie in Janet. Toda tudi to je film.

Morda je Herrman res veliko vplival name, toda navsezadnje se je tudi sam učil pri drugih, še največ pri Schonbergu in Mahlerju ... Vsi smo ptički, ki ves čas pojejo isto pesem.

Katera od glasbenih oprem za De Palmove filme vam je najljubša?

Naj še enkrat ponovim, da De Palma pušča glasbi veliko prostora. V **Carrie** je bila glasba lirična in eksplozivna. Rad imam tako glasbo. **Dressed to Kill** ima morda najlepši *lightmotiv*. **Home Movies** so žal ostali nerazumljeni, glasba v njih pa mi je zelo všeč. Še najmanj mi je všeč to, kar sem naredil za **Body Double**. Sicer pa mi je najdražji **Blow Out**, saj ima glasba v njem pravo mero, navkljub lirizmu je zelo ritmična, lepo se razvija, vse dokler na koncu ne eksplodira v pravo malo simfonijo. Mislim, da je to tudi Brianova najljubša glasba. Seveda imam rad tudi glasbo za film **Raising Cain**, saj gre za zadnje delo, od katerega se še nisem v zadostni meri oddaljil. Vedno imate najraje najmlajšega otroka.

Kako pa je s sodelovanjem z drugimi avtorji, denimo J. Dantejem?

Najteže je bilo sodelovati z italijanskimi režiserji, saj so pogoji za delo precej težji. Vse premalo razmišljajo o glasbi. Lažje je delati za ameriške producete, saj je več tako denarja kot časa. Z Dantejem sem delal glasbo za filma **Piranha** in **Howling**. Tudi on je še en Herrmanov oboževalec. V **Piranhi** smo uporabili izkušnjo Hitchcockovih **Ptic**. Tako smo

si za jate piranh izmislili elektronske zvoke, kakor je to on počel v **Pticah**. Navsezadnje je tudi Dante avtor horror filmov. Moji rojaki mi bodo zamerili, če ne poudarim, da sta tako De Palma kot Dante — Italoameričana!

Kakšno pa je vaše mnenje o vaših italijanskih kolegih skladateljih:

Morricone, Ortolani, Piovani ...?

Morricone je veliki skladatelj, četudi za moj okus nekoliko preveč tehničen. Njegovo glasbo določa predvsem štoparica, moja pa emocija. O drugih pa ne vem, kaj reči, saj njihova uspešnost varira od primera do primera. Vsi po vrsti pa smo zrasi na veliki tradiciji *belcanta*, Pucciniju, Verdiju, Belliniju ...

*Kaj ste uporabili kot izhodišče za glasbo v filmu **Raising Cain**?*

Predvsem dobesedno raznolikost lika, ki ga igra John Litgow. Del njega je krasen oče, sprog in otroški zdravnik; njegov alter ego pa je ubijalski maniak. Na tej dihotomiji sem zgradil dve osnovni temi filma. Tu je še ljubezenska tema njegove soproge, ki jo igra Lolita Davidovich...

... ki zveni zelo znano.

Seveda. To je moj stari hit *You Don't Have To Say You Love Me*, le da sem ga malo zakamufiral. Bal sem se uporabiti temo z glasbeno uro, saj sta prva asociacija tu Leone in Morricone. Tako sem pač citiral samega sebe in nevarnosti ni bilo. Samega sebe vendar ne morete plagiatirati, mar ne? (smeh)

Tudi tokrat sem imel zelo veliko prostora, še posebej na koncu filma, ko se emocija pod vtisom šoka ohrani vse do konca odjavne špice. Tudi sicer je lepo, ko se na neki način vrnete k samemu sebi in k svojim začetkom. Navsezadnje pa se je še zgodilo, da prav film **Raising Cain** odpira letošnji beneški festival, tako da sem se po dvajsetih letih spet znašel na kraju zločina, kjer se je vse sploh začelo ...

Kaj pa načrti?

Veste, jubileji so po malem neprijetni, saj za hip zavijete s poti in pričnete razmišljati. Kompromisi postajajo breme. Če ne bi skladal filmske glasbe oziroma glasbe za tiste, ki prihajajo na festival v San Remu, bi bil morda veliko bližje avantgardnemu zvoku, bližje Beriu ali Stockhausnu, ki bosta čez dvajset let tako pomembna kot Wagner. Naj še enkrat ponovim, da sem imel pravzaprav ogromno srečo, da sem lahko sodeloval z avtorji, kot so Roeg, Dante in Brian, ki razumejo bistvo dela, ki puščajo dovolj prostora glasbi.

Bi morda končala s kakšnim nasvetom mladim skladateljem?

Najprej se morajo učiti pri filmu. Morajo ga imeti radi, da bi ga razumeli. Nato pa ne smejo izgubljati časa z analiziranjem Herrmanovega, Morriconejevega ali mojega dela. Učijo naj se pri Schonbergu, pri katerem se je učil tudi Herrman, ko je delal glasbo za **Psycho**.

DINKO TUCAKOVIĆ

JOHN LITGOW
V FILMU **RAISING CAIN**
(BRIAN DE PALMA, 1992)

