

JUG, JUGOZAHOD

Izdelek, ki so ga na 15. glasbenem bienalu v Zagrebu prikazali v okviru programa Zvok in film 11. aprila (1989), bi mogli, če bi se prepuščali površnosti, meni nič tebi nič poimenovati provokacija modernizma ali spreten domislek, ko bi nas proti temu ne nagovarjalo kar precej razlogov tako empirične kakor teoretske narave: Sedemminutni dosledni eksperiment **The Song of Rio Jim** (1978) režiserja Mauricea Lemaitrea je čisto žanrski western, saj premore moškega, ženske, drugega moškega, strele, Indijance in glasbo. Edino, kar na filmu manjka (ja, kar manjka na filmu, ne, kar *manjka filmu*), je slika. Ta ni odvzeta, zatemnjena, zbrisana, zaslepljena ali prestavljena, marveč je nikoli ni moglo biti. Do nje ni prišlo. Ko bi bila, bi moral biti film daljši od sedmih minut, da bi zmoget povedati, kar lahko pove sicer. Sleherni segment povnanjavanja aditivne strukture, torej proces, skoz katerega se *gesamtkunstwerk* razodeva kot razumljiva in pregledna množica točk iz koda historičnih in intuitivnih senzorjev, namreč zahteva novo mentalno potovanje, novo referenčno povelje, novo očiščenje duha, novo časovno dimenzijo, ki je hkrati svoja, samo-svoja, in vcepeljena fokusu totala: Segment — pač „umetnostno področje“ — v celostni umetnini ni niti strukturalna „vpetost“ ne geometrična „napetost“, je marveč umetnostna „formalnost“. Če kaj odpade, je stvar v časovni okrnjenosti enaka neokrnjeni celoti z daljšim časom. Pri čemer seveda forma in čas nista bodisi v premem ali obratnem sorazmerju, temveč oklepata območje metafizične osmoze: Kdor krni formo, mora biti predvsem v formi za čas — po navadi pravimo, da je umetnik s suspenzom ali intenco ali „občutkom“. Wagner si je pomagal s klavirskimi razmerji med arijami, zbori in instrumentalnimi parti, Glass/Wilson sta si pomagala z repetitcijo, film si pomaga z žanrom.

V projekcijski dvoranci filmskega središča v zagrebškem Študentem centru je oko uzrlo le obe špiči, v katerih je bilo za popolno iluzijo vpisano tudi igralsko moštvo, drugo je bila tema oziroma — natančneje povedano — snežeča prevara: Ko da bi si kljub povedanemu kdo zapletel učinek s potjo in si prihranil vedenje edinega, ki je videl sliko; ko da bi šlo za univerzalno celostno umetnino, ki ji lahko vzameš zdaj sliko zdaj zvok zdaj čas za predstavo zdaj gledalca zdaj igralca. Mar je western res celostna umetnina, pri kateri je odvzem neškodljiv? Se je Lemaitre z odpovedjo slike zares odpovedal času, tistemu, ki ga kot brušen diament ritma določa šele montaža, režiserju pa je na voljo kot vdih, tisto, čemur se v literaturi pravi vmesni stavki? Mora biti tudi presvetljeni, temni, neslikovni film zmontiran, da lahko v njem prepoznamo diegetske podatke o nekem žanrskem kodu?

Western si je za glasbo vedno jemal dosti časa. Na žanrski mikroravni je sleherni western tudi musical ali vsaj glasbena komedija. V grobem že zato, ker nima tipologije, oziroma bolje povedano, ker je njegova tipologija prenosljiva tudi na druge geografske prostore, ne le na ameriški Zahod ali Jug. Celo v Evropo — tisto, kar v osnovi poznamo pod „kavbojskim štiklicem“, je grška pentatonika, ki se ji je — na kratko — Evropa odrekla zaradi cerkvenega petja in novih srednjeveških izumiteljev tonskih sistemov. Arhaični grški lestvici dodaš kar koli od tistega, kar je Evropa že premogla s folkloro (Zahod in Jug od Španije in Keltov), pa dobiš Ameriko. In žanrsko čist western seveda ne mara jazzu, sužnjem in ragtimeov. Ima naravnost takšno in tisto melodijo kot je *The Song of Rio Jim*: Res je melodija, fraza, ni kak zapleten kontrapunktični preplet, štirje toni, pet, ki jih igra oboja ali angleški rog, kadar jih pač kdo ne poje. Čas, v kate-

rem lahko štiklec izpove svojo formalno in vsebinsko nujo, je enak času drobnega avantgardističnega filma. Sedem minut, kar je tudi čas, ki ga je potreboval vzorec westernovske praklike, drugi stavek simfonije št. 9 (5) v e-molu, op. 95 (*Iz Novega sveta*) Antonina Dvoráka, da je s češko ritmiko v westernovski otožnosti začel svoj usodni vpliv, ki se je po slavni svetovni krstni izvedbi (1893) širil po filmu na dvojce: Proti hollywoodskemu westernu in 'horse operi'. Prvega so urejevale geografske in podnebne razmere v Kaliforniji, tako da se je hodilo dobesedno iz naravnega dežja pod producentsko kap. Ko je 1905. leta igravec, jezdec in mojster scene Gilbert M. Anderson s serijo **Broncho Billy** kreiral kavbojski film, je bil jasnoda pionir v žanru, kar zadeva film, na tem mestu pa je veliko pomembnejše, da se je glasbena spremljava za te filme (zanjo kajpak ni materialnih dokazov kinotečne narave, so pa materialni dokazi bibliotечne kulture) uvažala z vzhodnega obrežja, kar se je v filmski snovi kot takšni zgodilo šele sredi dvajsetih (na primer **Rio Rita**, broadwayska uspešnica, z Johnom Bolesom in Bebe Daniels, 1927.). Hollywoodu je kar deset, petnajst let primanjkovalo zavesti o celostni umetnini — naj parafraziram Jerzyja Toeplitza: „Menjavali smo konje in glasbo, nismo pa menjavali scenarijev,“ bi lahko govoril Anderson za svoj princip neskončne zgodbe. Ki seveda ne moti, kadar jo strukturira mit, kadar premaguje naracijski čas s fetišističnim karakterjem, z detajlom, predzgodovino, toda v Andersonovem primeru je res vse slonelo na abstraktni opori: zgodbo, fetiš in zgodovino so poznali že vsi in eden od presežkov, ki je še gnal ljudi, da so si zanj jemali čas, je bila glasba. Nemi western je moral postati eruditski, politeističen in evropeiziran, če ni hotel naplesti lastno preteklost kot reklamo za bodočo endonemionalno vzdušje. Na ta račun so si westernovske partiture in ilustratorski priročniki lahko počasi privoščile pogumni odmik od koračnic Johna Philippa Souse (*Washington Post, Stars and Stripes Forever*), že tako ali tako socialne menjave kravarjev za kaplarje, k novi evropski temi za angleški rog in orkester (Largo iz uverture k Rossinijevemu *Viljemu Tellu*) in k še radikalnejši sekvenci ježe (*Allegro vivace* iz iste uverture) in *Allegro brillante* iz *Lahke konjenice* Franza von Suppéja. Mimogrede: Ko so pisali glasbo za naslovno temo televizijske serije **Bonanza**, so pobrali od Suppéja dva takta, potem pa skušali z zvokom izgovoriti zloge bo-nan-caaa. Če so bila 10. leta klavirske pentatonike in oboe in angleškega roga, so se 20. premaknili k trobilom. Mahoma ni bilo več nikjer slišati drugega Dvorákovega stavka, zadeva se je premaknila k tretjemu in četrtemu. Ta dva vsebujeta dramaturško pot, drugi je nima, drugi je pesemska oblika, tako rekoč časovna statika, linija samozadovoljnega žanra. Na tem mestu se nam izluščita značilnosti westernovskega razmerja med svetovno, neobremenjeno muziko in okorelo, obremenjeno žanrsko formulo:

1. western nemega kina ni maral za leit motive ali vpičene ideje, ki bi skoz glasbene vzorce delila karakterne poteze junakom ali ozračjem,
2. pa tudi ne za kake psihoformalne zvočnosti, ki bi skušale gledalca pripraviti na najhujše, najpretrajnejše, najaktivnejše dogodke, kar je kajpak razumljivo, saj je western kljub izmišljenim povestim vedno že del zgodovine, fiktivni suspenz bi ga takoj pahnil v kak drug žanr. Glasba zato v westernu (in to se je ohranilo od nemega kina sem) ni določevala žanra, marveč je kvečjemu spremljala do njegovih meja. Tako je bila glasba del zgodbe, tudi kadar ni imela vloge, kadar ni spremljala kakega ansambla na plesu v zgodbi: Že minimum prepoznavne westernovske glasbe (torej marsikaj izmed Country

& Western glasbe, zaigrane na ustno harmoniko, in coplandovske simfonike v delih kakega Elmerja Bernsteina) — in za minimum v tradicionalnih glasbenih normah in pravilih velja osem taktov — nas spomni na zgodbo, ki je ena sama. Za to univerzalistično sodbo pa se mora resnica, da so si najmočnejši scenariistični odmiki kakor po pravilu (Italijani) privoščili najprirednejšo, nezmotljivo glasbo. Osebnostni žanr pač ne nasprotuje nihanjem v konformizmi z utečeno prakso. Kar zadošča enemu, je že žanr, če si le najde referenčno točko kod v razliki od pravila. **The Song of Rio Jim** jo nahaja v slepoti gledalca, ne v temoti slike. Ker je gledalec vaju pravila, se navidezno „nov eksperiment“ lahko zanaša na njegovo presenečenje edinole s strogim pristajanjem na to, da ne najde presenečenja v polju, ki je dovolj prostrano za novosti. Gledalcu je treba odvzeti nespremenljivo formo, in najnespremenljivejša je slika. Ko bi skušali kar koli spreminjati v scenariju, bi ne nalleteli niti na budno oko ne na odprta ušesa. Sprememba scenarija ustreza žanru, ki je zgodovinsko rasel s filmsko zgodovino, na primer thrillerju ali vohunski zgodbi. Ko bi namreč med še tako fiktivno povestjo o kriminalnem deliktu poročali o preteklem dogajanju z navedkom pesmi ali skladbe iz kakega drugega filma istega žanra, bi to vklopilo gledalčevo logično intenco (A — mogoče je, da znana glasba evocira spremembo časovnega okvira, B — kazalo bi paziti na nadrobnosti v sliki, kajti čaka nas citat iz zaslišanega filma).

V westernu je citat brez poetološkega pomena, saj je zaprt krog scenske mašinerije, ki je v njem edini odprti izsek nonšalance iz sveta celostne umetnine glasba. Ko v **Union Pacific** (1939) iz peresa skladatelja Johna Leipoldsa zaslišimo *Clementine*, je to kvečjemu stvar osebne nostalgije ali obče rabe muzejskih vrednot. Kaotična raba glasbenih vplivov in šol, ki jih je bilo mogoče snuti v westernih, nam preprečuje, da ga ne imenujemo ekskluzivistični žanr. Enako velja za medžanrske prehode: Kadar v druge vrste filmu zaslišimo (ali zagledamo) citat iz westerna, gre gotovo za omahljiv žanr glasbene komedije ali parodijo. Mutatis mutandis — kadar so v Hollywood prenašali broadwaysko westernovsko glasbeno komedijo, ji je bilo nemogoče zatajiti izvir. MGM je snemala filmsko različico Berlinovega „Broadwayčana“ **Annie Get Your Gun** 1950. Ne glede na to, da je bilo v New Yorku fenomenalnih 1147 ponovitev (v Londonu z Dolores Gray pa še 1304), in da je zgodba o Franku Butlerju, Annie Oakley in Buffalu Billu poznal vsak Američan, zveni eklatantno površinsko, da so kritiki v *Varietyju* po svetovni premieri filma pisali, kako je „opazno blizu izvirnika“. So stvari, pri katerih je žanrska identifikacija negativen pojav. V razmerju med filmom in gledališčem so poleg vdorov in obrtnih neuspehov posebno poglavje tudi prepoznavne geografije. Kar zadeva Divji zahod, vzhodno in zahodno obrežje plešeta krog njega poljubno eksilno-azilno vrtavko.

Veliko priložnost v tem majhnem svetu žanrske spodobnosti je začutil Elmer Bernstein (**The Sons of Katie Elder, True Gift, The Scalp hunters, The Tin Star, The Hallelujah Trail, The Man with the Golden Arm, Birdman of Alcatraz, Hawaii**), ko je snoval glasbno za **The Magnificent Seven** (John Sturges, 1961) in za **Return of the Seven** (Burt Kennedy, 1966). Ne le, da je za oba filma porabil docela isto snov; ne le, da je isto snov za oba filma vnaprej naslovil, temveč je že v enem štiklcu za **Sedem veličastnih** zapisal naslov nadaljevalnega filma **Vrnitev sedmih veličastnih**. Prav dejstvo, da v obeh filmih nastopa v različne namene (prvokrat kot spremljava ježe, drugikrat kot naslovna tema), nas vrača k začetnemu vprašanju o žanrskem relativizmu v westernih, kar zadeva razmerje med sliko in zvo-

Annie Get Your Gun,
režija Irving Berlin, 1950



kom v westernu. Nadaljevanje, remake ali izvleček v westernu sploh ne more biti tako zelo drugačen od izvirnika, da bi se ne mogla domnevati stara glasbena primernost: Kar je bil material izvirnika, je materija naslednika. To gensko zakonitost je Bernstein razvil, kjer so vsi vedeli zanj, pa se nihče ni upal storiti prvega koraka. Če smo spočetka rekli, da si film, kar zadeva celostnost umetnine, pomaga z žanrom, si v primeru westerna pomaga z glasbo. Osnovna teza je, da je western poganjala glasba. Povsem razumljivo je, kako so mu do pestrosti v filmski zgodovini pomagali raznoliki režiserski postopki in garnitura igralcev, ki so se westernu bodisi zapisali ali pa se v njem vsaj poskusili, toda glasba si je zadržala bistvo v formalno-estetskoškem pogledu: Bernstein je, takšna je vsaj podoba, reč čutil še daljnosežnejše, kakor smo zapisali v tezi. Bil je namreč prvi, ki si je upal v westernu oglasiti se z jazzom. S tem ni le opozoril na nekdaj široko svojih kolegov, korepetitorjev in ilustratorjev v nemem kinu, marveč je soočil dva ameriška koda, dve samoumevnosti, ki se je zanj zdelo, da napredujeta inertno in fascinirata zgolj s sproščujočo formulo neskončne rabe. Celostna umetnina je tako zategnila zanko svoje formalne zahteve. Kar se je svoj čas pletlo kot širina, poljubnost, anarhična poljana v bežni navezavi na predobro znano stvarino, je tod eksaktna in spretna izkoriščevalska manira. Bernstein je obrat postopka, ki nas je v Zagrebu napeljal k temu tekstu, westerna brez slike — Bernstein je za western to, kar je denimo v celostni umetnini premik od Wagnerjevega *Parsifala* k Syberbergovemu; z dodatnimi spleti dobro premišljenih aditivnih elementov se žanr sprošča, spet začne s potovanjem po časovnem traku, si spet postavi temelje v navidez obrobni segmentaciji, glasbeni praksi, si spet določi okvire, ki dobijo konotacije. Saj se z jazzom ali podvojitvami v štiklcih začne poseg v scenarij. V 60. letih, ko si v Ameriki ni upal westernovske naracije spreminjati niti en režiser, se je to Bernsteinu posrečilo z eno samo (resda radikalno) potezo. Vsekakor je moral biti v iskanju nove napetosti forme vztrajnejši od Syberberga, ki je imel za krinko kar cel medij, film. Res pa je, da pri Syberbergu z odvzemom filma ne dobimo Wagnerja, medtem ko se pri Bernsteinu, če utišamo film, skristalizira žanr v najčistejši, najprimitivnejši, najprepričljivejši manifestativni vpregi, v zgodovini lastnega kotaljenja. Ko je Lemaitre spregledal sliko, je bilo čuti, kako je žanr močan, ko je Bernstein sliko okreplil, ni bilo več daleč spoznanje, kako je demokratičen. In zgodovinopisje 70. v westernu nam zagotovo pokaže, ali sta bili moč in demokratičnost pri tem vdora iz obrazcev ali pa resnična formalna nagovora težko izrekljivi zavesti glasbene distance.