



Peter Žargi

DA BI VAUDEVILLE POKOPALI

Malokateri štirje toni v popularni kulturi so tako prepoznavni kot začetek teme TV-serije *Addamsovi* (*The Addams family*, 1964) izpod peresa Vica Mizzyja, takrat že veterana Broadwaya, lestvic, kinematografov in televizije. In malokateri štirje toni so v svoji navidezni banalnosti tako neobičajno umeščeni. Ponavadi se skladbe, ali pa vsaj glasbene fraze, z njimi zaključijo – *Addamsovi* pa se z njimi šele začnejo. Nato jih takoj slišimo transponirane en ton višje – prijem, ki se ga ponavadi uporablja v kasnejših delih kompozicije, na primer kot razvoj glavne teme. Na svoj nevpadljivi način je torej osnovni motiv obrnjen na glavo, še preden se razvije v subverzivni *doo-wop*, ki nato v rahlo saharinskem slogu, kakršnega bi pričakovali od tedanjih ameriških serij, napove, da ne gre za povsem tipično ameriško družino; še posebej ne takšno, kakršno so portretirali in idealizirali v letih po drugi svetovni vojni.

Zapleti serij iz petdesetih so se vrteli bodisi okoli vsevednih, pokroviteljskih *breadwinnerjev* in njihovih poslušnih in razumevajočih žena bodisi okoli operetnih verzij Stanleyja Kowalskega in njihovih poslušnih ter razumevajočih žena. *Addamsovi* so tukaj bili vsekakor črne ovce. Kljub Gomezovemu uradnemu statusu glave družine in branitelja »časti Addamsovih« nam je zgodovina popularne in nepopularne kulture redko nudila tako usklajen, harmoničen par, kot sta ustrezljivi Gomez in anti-gospodinja Morticija, ki sta s svojim navidezno brezbrzižnim odnosom do vzgoje in skupno ljubeznijo do mračnjaštva in mazohizma predstavljala popolno nasprotje prisiljeno zanesenjaškemu odnosu povojne Amerike z njenimi skavti, najstniškimi idoli in zanikanjem potencialnega nuklearnega razdejanja.

A Morticija in Gomez se, skupaj s preostalo družino, kljub odklonu, ki ga družba čuti do njih, sploh ne zavedata tega pogleda ter dajeta poudarke gostoljubju in nekakšnemu »živi in pusti živeti« modusu operandi, ki se prekine ter prelevi v neposredno kritiko le v občasnih primerih posmeha konvencionalnih okusov in trendov. Drugače pa je serija bolj parodična do svojega okolja v formalističnem smislu, saj ustreza zasnovi tedanjih serij, a s popolnoma drugačnim obnašanjem protagonistov in parodičnim kontrastom med *Addamsovimi* in preostalim svetom.

Vic Mizzy to parodijo podpira z odmevajočimi, rezkimi kitarami, s težkimi, nalomljenimi bobni, bosso novo, tvistom, mambom in seveda z dobro mero čembala (ki ga v seriji vedno igra Krč). V najboljših trenutkih naredi z lahkoto izlet tako v varno sanjavost Burta Bacharacha kot v surf rock Deltonesov. Vseskozi pa ne spusti z oči psevdoklasicističnih citatov ali pa otroških poštevank in Mozarta. Mizzy tako uspešno parodira, v smislu komentarja glasbenih obsedenosti svojega časa (epizoda *Lurch, the Teenage Idol*), in se obenem pokloni tedanjim trendom ter spogleduje s kontrakulturno prihodnostjo Amerike, tako kot serija sama.

V enem izmed prizorov Gomez in Morticija poskušata zgrožena razložiti otroškemu psihiatru, da se je njun sin začel čudno oblačiti. Psihiater ju z nasmeškom vpraša, če hoče, da bi bil videti kot bitnik, na kar mu Gomez zatrdi, da bi bilo to povsem v redu – Bucko si, žal, želi biti skavt. Vendar pa Addamsovi, kot pravi Laura Morowitz v eseju »The Monster Within«, izumetničenega ideala petdestih let ne želijo toliko spodkopati kot razširiti in izriniti iz rigidnosti vlog, tako znotraj družine kot znotraj družbe. Morowitz pravi, da Addamsovi sicer »razkrivajo razpoke v fasadi družinskega življenja«, vendar ne slikajo prihajajočih kontrakulturnih trenj kot grozovite nevarnosti, temveč le poudarjajo potrebo po odobravanju drugačnosti in reimaginaciji družine in skupnosti.

Leta 1972 so Addamsovi dobili prvo animirano različico pod okriljem legendarnega studija Hanna-Barbera; risana verzija družine je najprej gostovala v eni izmed epizod Scooby-Dooja, nato pa dobila šestnajst lastnih epizod, ki nikoli niso dosegale groteskne duhovitosti originala in so bile neprimerno manj spretne v ironiziranju navidezne neprilagojenosti Addamsovih konvencijam časa. Uvodna glasba je bila sicer zanimiva parafraza Mizzyjeve teme in tudi preostanek glasbenih elementov je kazal glasbeno eruditivnost in razpust, tipičen za skladatelja Hoyta Curtina. Curtin se je bil pred tem podpisal že pod glasbo *Kremenčkovih, Jonnyja Questa, Jetsonovih* in velike večine studijskega kataloga Hanna-Barbere. Zagotovo pa je sama umeščenost glasbe tokrat delovala veliko manj ironično, služila je bolj kot zvočna kulisa.

Če so Addamsovi nato bolj ali manj poniknili za slabi dve desetletji, je njihov vpliv ostal prisoten. V šestdesetih so bili poleg grozljivk in grotesk Rogerja Cormana eni redkih, definitivno pa najbolj mainstreamovskih glasnikov Poejevske mrakobnosti in čudaškosti, četudi v lahkotni preobleki; a na koncu sedemdesetih so bili le še eden izmed mnogih vplivov na gotsko subkulturo, ki je vzcvetela v Združenem kraljestvu skupaj s post punkom, v filmih pa dobila svojega zastopnika predvsem v Timu Burtonu in njegovem rednem glasbenem sodelavcu Dannyju Elfmanu, ki sta v letih 1988 do 1990 posnela tri kultne mračnjaške klasike, *Beetlejuicea, Batmana* in *Edvarda Škarjerokega*.

Ravno Burton je bil tudi ena izmed prvih izbir za režiserja celovečerca *Pri Addamsovih (The Addams Family)* leta 1991, vendar je režijo na koncu prevzel Barry Sonnenfeld, glasbo pa Marc Shaiman – ki se seveda potencialnemu Elfmanovemu vplivu ni mogel izogniti. Tukaj so vsi elementi, ki jih je Elfman samo v nekaj letih delovanja kot filmski skladatelj nabral iz različnih koncev in zacementiral v jezik filmske mrakobnosti. Celesta, harfa in zvončki so

v prejšnjih desetletjih predvsem v grozljivkah tvorili svojevrstno ironijo kontrasta nežnih, po konotaciji nedolžnih zvokov, s srhljivostjo dogajanja; pri Elfmanu in posledično Shaimanu pa je tovrstna zvočna paleta dobila svoj dom v orisu gotske, intimne fantazije. Ta je v devetdesetih dajala zatočišče malim in velikim neprilagojencem, temeljila pa je na kontrastu med pastelnim, omejenim malomeščanstvom in buržoazijo ter čudnim, izobčenim in ranljivim podtaljem alternativne Amerike, ki si ni zatiskalo oči pred temno platjo obstoja.

Po F. W. J. Schellingu je srhljivo tisto, kar bi moralo ostati skrito, a je privrelo na dan; a čar Addamsovih nikoli ni bila zares srhljivost tistega, kar je privrelo na dan, temveč katarza sprejemanja tistega, kar je privrelo na dan. Njihova glasba ni glasba smrti, temveč muzanja v trenutku spoznanja, da je smrt za vogalom. Če je v TV-seriji glasba Vica Mizzyja igrala predvsem vlogo parodije, pri Shaimanu kljub glasbenim citatom od ruskih poznih romantikov do Nina Rote in romske glasbe ne gre za pastiše, ki bi jih morali prepoznavati, temveč za poklon tako (neo)romantični lirični tradiciji filmske glasbe kot tudi dediščini warnerbrotherske tradicije glasbenih idiomov, kakršne je ovekovečil skladatelj Carl Stalling v *Looney Tunes* in *Merry Melodies* in ki s svojo hiperaktivnostjo še danes predstavljajo nenadkriljivo gonilno silo filmske akcije. Shaiman tako ne poskrbi za prepričljivost le na čustvenem nivoju, torej da vzamemo komedijo »resno«, temveč tudi zelo ustrezno artikulira dogajanje fantazije, ki se odvija pred nami; še ko Morticija odpre oči, slišimo zvončke, ki dodatno podčrtajo Gomezovo hiper-romantično percepcijo svoje žene.

Shaimanov glasbeni izraz v *Pri Addamsovih* in v *Pri Addamsovih 2 (The Addams Family Values)* tako služi kot vezivo, ki s kombinacijo kromatike, praviloma povezane z grozljivkami, ter velikimi intervalskimi skoki lirične motivike osvetljuje fantastičnost prečudne družine ter hkrati parodira melodramo in ustvarja dejansko dramatičnost. Glavna tema priključuje v spomin valčke Prokofjeva, Šostakoviča in Hačaturjana, v nadaljevanju pa skladatelj zaobjame vse od tanga, svinga, klezmerja in kabareta do pompozniš wagnerjanskih harmonij, ki že več kot stoletje predstavljajo vhod v glasbeno domišljijo filma.

Zatočišče naboru glasbe z vseh vetrov predstavlja tudi mnogo kasnejši broadwajski mjuzikel (2010), ki pa nudi nov razmislek: kako na Addamsove aplicirati zvrst, ki je hkrati reden del tistega camp in kič kanona, katerega del so Addamsi sami, obenem pa tudi del popularnega vaniljastega okusa, ki ga družina že tradicionalno zasmehuje? Poleg tega so tokrat prvič postavljeni v situacijo, v kateri se mnogo bolj zavedajo svoje idiosinkratičnosti. Je torej (meta)komentar samega sebe – kot družine nasproti družbi in kot umetniške stvaritve ter blagovne znamke (kar je bilo v serijah in filmih popolnoma odsotno) – nekarakterističen preobrat ali pa v današnjem času neizogibna nujnost? Bi se Addamsovi sploh še lahko ne zavedali svojega predalčka oziroma tržne niše dežurnih alternativcev? V vsakem primeru, kot reče Gomez v eni izmed epizod, Addamsovi »ne prihajajo, da bi vaudeville pokopali, temveč da bi ga slavili«.