

NA ZAČETKU JE BIL WAGNER

Popotovanje po filmih z glasbo Richarda Wagnerja (1. del)

Mitja Reichenberg

Leto 2013 je za glasbeni svet zelo pomembno, saj obeležujemo 200-letnico rojstva velikana nemške romantične opere Richarda Wagnerja, ki je pomembno vplival na razvoj filmske glasbe. Lahko bi rekli, da se je filmska umetnost rodila šele tedaj, ko je Wagner umrl – a se je z glasbo vseeno zapisal globoko v film. Filmski skladatelji zgodnjih filmov in določenih kompozicijskih šol še danes uporabljajo njegovo tehniko, pri kateri je pomembno, da ima vsaka stvar, pa naj bo oseba, emocionalno stanje ali predmet, svoj *glasbeni motiv*. Wagner je to tehniko komponiranja imenoval *leitmotiv*, ki se nekoliko manj posrečeno prevaja kot *vodilni motiv*. Mnogi filmski skladatelji se ga še danes držijo kot klop in eno zadnjih takšnih stvaritev po tem principu in načinu komponiranja je uporabil Howard Shore v svoji gigantski partituri za filmsko trilogijo *Gospodar prstanov* (Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson). A o tem v nadaljevanju.

PRVIČ

Če lahko verjamemo bazam podatkov, ki zajemajo uporabo klasične glasbe v filmu, vidimo, da se je njegova glasba od samega rojstva filma do danes pojavila v več kot 800 različnih filmih, prvič že leta 1904. Vpliv njegove glasbe na razvoj filmske glasbene kompozicije je bil izreden. Poljski izumitelj, pionir na področju snemanja s kamero, Kazimierz Prószyński, je leta 1903 posnel del operne uprizoritve Wagnerjeve glasbene drame *Valkira* (Die Walküre), in sicer z neke vrste prenosno kamero. Zvoka tedaj niso snemali, a je bilo za filmarje dovolj »ujeti« Wagnerjevega magičnega duha v oko kamere in ga prikazati na filmskem platnu kot primer enega največjih odrskih spektaklov tedanjega časa. Zagotovo jim je uspelo očarati občinstvo – vprašanje pa je, če je imela s tem karkoli opraviti Wagnerjeva glasba. Opera – natančneje glasbena drama – je imela v tistem času še velik družbeni pomen, saj je predstavljala vzvišeno obliko druženja. Film je želel kot medij brez dvoma vstopiti v ta družbeni prostor, in ker je bila fascinacija z Wagnerjevimi spektakularnimi uprizoritvami tako razvpita, so si jih ljudje želeli ogledati na lastne oči. Mnogi niso mogli potovali na različne konce, kjer so se uprizarjale njegove glasbene drame, zato je k njim prišel film in jim pričaral magijo mitskega germanskega sveta, pa četudi brez najpomembnejšega elementa – zvoka.



Andaluzijski pes

Prvi film, v katerem se omenja Wagnerjeva glasba, je dolg le 25 minut in je bil narejen za *kinetofon* (kombinacija zgodnjega filmskega projektorja/kamere in fonografa), ki ga je že leta 1894 izdelal Edison in z njim še istega leta pokazal prvi, delno zvočno sinhronizirani film *Dickson Experimental Sound Film*, s katerim se je zapisal v zgodovino zvoka in magije gibljivih sličic. Režiser Edwin Stanton Porter se je leta 1904 odločil, da bo občinstvu pokazal vizijo Wagnerjeve glasbene drame *Parsifal*, in s tem postavil prvi temelj za neposredno sodelovanje med opero in filmom. Film je sicer izgubljen, poznamo samo nekaj njegovih kratkih sekvenc in fotografij. Porter je sicer znan po kratkem, 12-minutnem »nemem« filmu z naslovom *Veliki rop vlaka* (The Great Train Robbery, 1903), s katerim je postavil tako rekoč arhetip ameriškega vesterna z razvpitim zadnjim kadrom – strelom neposredno v kamero/občinstvo. Njegov *Parsifal* je bil sestavljen prav tako, kakor je sestavljena Wagnerjeva opera (iz odlomkov, ki imajo naslove po delih partiture), in je bil dejansko mišljen kot filmski odgovor na velik uspeh, ki ga je leto poprej (1903) doživela ta opera v New Yorku. Producent filma je bil sam Edison, vendar je kmalu izgubil vse pravice predvajanja, saj je Cosima Wagner sprožila pravni spor zaradi avtorskih pravic – Wagnerjevo predlogo (scenarij) so namreč uporabili brez dovoljenja. Ob predvajanju filma so igrali uverturo h glasbeni drami *Parsifal*, a ker je bila ta dolga le okoli 12 minut, so dodali še nekaj kratkih odlomkov in najbolj znamenitih napevov. Kasneje naj bi glasbo celo posneli na valj oziroma valje in jih predvajali skupaj s filmom ter pri tem ustvarili resnični

učinek obiska Wagnerjevega gledališča ter pričarali užitek v združevanju umetnosti ali po Wagnerjevo v *Gesamtkunstwerku* – celostni umetnini. In film je to brez dvoma omogočal. Žal se te glasbene drame drži slab sloves, saj je bila (ob *Rienzi*) tudi ena najbolj priljubljenih predstav Adolfa Hitlerja.

Leta 1913 je Lucius Henderson posnel kar 40 minut filmskega materiala na temo Wagnerjeve opere *Tannhäuser* (v njegovem najbolj popularnem filmu, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1912], v obeh naslovnih vlogah nastopi James Cruze iz *Tannhäuserja*). Sam film je bolj preglednica in nema odslikava Wagnerjevih idej in zanimivih odrskih posebnosti. Zapisi pravijo, da so ob prikazovanju filma igrali odlomke iz opere, pač glede na slikovni material. Ker je šlo za skrajšano filmsko adaptacijo opere, so lahko zaigrali marsikaj – res pa je, da je delovala Wagnerjeva glasba oskrunjeno, saj kinematografske hiše niso imele tako velikega orkestra, kot ga je zahtevala partitura, včasih pa so bili prisiljeni igrati le klavirske izvlečke, kar je pomenilo bistveno osiromašenje Wagnerjeve zvočne spektakularnosti. Film Luciusa Hendersona o



Rojstvo naroda



Tudi rablji umrejo

junaškem Tannhäuserju je prav hitro pristal na smetišču zgodovine – še posebej zato, ker so spoznali, da je skorajda nemogoče »filmsko« zajeti opero in njeno podobo (učinek) tako velikega formata, kakor je na primer oder v Bayreuthu.

IN NAPREJ

Od tedaj naprej je bila Wagnerjeva glasba skoraj obvezna prijateljica sedme umetnosti. Eden izmed legendarnih filmov iz najzgodnejšega obdobja je brez dvoma *Rojstvo naroda* (The Birth of a Nation, 1915, D. W. Griffith), kjer slišimo Ježo *Valkir* iz opere *Valkira*. Griffithu so očitali odkrito podpiranje gibanja KKK in je bila odtlej Wagnerjeva glasba kar nekaj časa v nemilosti. Mogočnost Wagnerjeve glasbe so filmski opremjelvalci

in režiserji uporabljali skoraj vedno tedaj, ko so želeli poudarjati mitološke, romantične, skratka izredno čustveno nabite filmske vsebine, saj so jo povezovali z idejami mitičnih razsežnosti glasbenih dram, katerih vsebine je Wagner uporabljal za svoja libreta. Prav *Ježa Valkir* je navdihnila tudi režiserja Francis Forda Coppola, ki je posnel kulturni film *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now, 1979) in v prizoru masovnega helikopterskega napada uporabil ta Wagnerjev odlomek. Zanimivo je, da Coppola pokaže, da gre za resnični »posnetek«, saj glasbo predvajajo z magnetofonskega traku v enem od helikopterjev. Vendar se lahko vprašamo, zakaj je ta glasbeni motiv tako označil Griffithovo in Coppolovo filmsko podobo? Stopamo namreč v območje razumevanja afektov, ki so blizu tako glasbi kot filmu. Lahko celo

zapišemo, da je narava afektov najjasnejša prav v glasbi. Z vzponom romantike, romantične kompozicije, orkestracije in vsebin se je namreč zgodila še neka temeljna sprememba, ki pa jo moramo razumeti v strogem ontološkem statusu glasbe. Glasba (in z njo *opera*), povedano v Wagnerjevem duhu, ni več samo gola spremljava, ni več nekakšna všečna predstavitev ali zanimiva dama večernih dogodkov, ni več okras k besedam (kot še v času Mozarta, Beethovna ali zgodnejših mojstrov italijanske opere), temveč začne podajati lastno sporočilo. Začne torej avtonomno pot, se loči od same besede, s tem pa postane to, kar Wagner poimenuje *celostna umetnina*. Gre torej za idejo o umetnini, ki med seboj povezuje *enakovredne* umetniške izraze in ne več podrejenih ali izolirano oblikovanih vsebin.



Parsifal



Tannhäuser



Noč generalov

Film *Andaluzijski pes* (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel) je 16-minutni film, ki je praktično v celoti zgrajen na Wagnerjevi glasbeni temi, uverturi opere *Tristan in Izolda*. Lars von Trier je v svoji *Melanholiji* (Melancholia, 2011) prav tako uporabil to uverturo, vendar se bomo s tem filmom ukvarjali kasneje. *Andaluzijski pes* sodi med največkrat citirane filmske stvaritve, pa ne le zaradi svoje specifične nadrealistične slikovne strukture (nastale v sodelovanju z Dalijem), temveč zaradi dialoga, ki ga predstavljata slika in glasba. Prastaro keltsko legendo o Tristanu in Izoldi so prvič zapisali že v 12. stoletju, to je v obdobju razcveta trubadurske ljubezenske poezije in viteških epov, Richard Wagner pa je v tragični zgodbi o uničujoči strasti med junakom in ženo njegovega fevdalnega gospoda prepoznal svoje tedanje ljubezensko razmerje z Mathildo Wesendonck. Leta 1854, ko je začel pisati to glasbeno dramo, je bil pod vtisom filozofije Arthurja Schopenhauerja, ki je v svojem življenjskem delu Svet kot volja in predstava med drugim izoblikoval tudi metafiziko samozadostne, abstraktne glasbe, ki nam prav zaradi svoje nevezanosti na pojavni svet omogoča intuitivni in čustveni vpogled v skrito notranje bistvo sveta. Glasbeni koncept Tristana in Izolde se ujema s Schopenhauerjevo filozofijo in se razlikuje od koncepta drugih Wagnerjevih del. Skladatelj je osebe svojih junaških oper opisoval s karakterističnimi temami, imenovanimi *vodilni motivi*, v tej glasbeni drami pa vsak motiv predstavlja svoje čustvo: melodične linije simbolizirajo ljubezen, hrepenenje, čast, odpoved. Preludij k operi Tristan in Izolda zaznamuje enega od prelomnih trenutkov evropske glasbe, saj se prične s t. i. Tristanovim akordom, posebno harmonijo, ki ne najde tonalnega središča in daje vtis, da brez dokončne razrešitve lebdi v zvočnem prostoru. Ideja v filmu *Andaluzijski pes* izhaja iz Wagnerjevih konceptov videnja sveta kot prepleta mnogih abstraktnih glasbenih idej, ki pa imajo vendar nekaj skupnih imenovalcev – kakor prizori v filmu: doseči želijo določen učinek pri gledalcu/poslušalcu, publiko nagovarjajo na emotivni način, preskoki so izrazito erotično ali romantično-patetično naravnani, med spevnostjo glasbe in filmsko podobo pa nastaja večkrat disharmoničnost, kontrapunktičnost, nekakšna kontraideja, ki pa se lahko dopolni prav preko gledalčevega smisla za ironijo, komičnost, grotesknost ali ne-realnost.



Stalker

DO PARSIFALA

Zgodovina nemškega filma pa se do Wagnerjeve glasbe obnaša dokaj hladnokrvno. Sicer večkrat srečamo krajše citate ali neposredne prenose s koncertov, delno oper (kot odlomke, dele filmske pripovedi), vendar v splošnem ne pretiravajo. Med opaznejšimi filmi je zagotovo drama *Požar v operi* (Brand in der Oper, 1930, Carl Frölich), kjer filmski komponist Hanson Milde-Meissner koncipira svojo partituro tako, da kulminira prav v odlomke iz Wagnerjevega Tannhäuserja, ki je hkrati tudi del filmske pripovedi. V mnogih filmih (tudi nemških) se pojavlja znamenit poročni marš iz opere Lohengrin, ki se ga uporablja ob poročnih slovesnostih še danes. Gre za največkrat citiran glasbeno-filmski odlomek, ki po nekaterih pregledih že danes presega število 400 filmov. Mnoge priredbe tega poročnega glasbenega motiva

so zabrisale njegovo osnovno idejo – dejansko gre za poročni zbor, namenjen nevesti, vokalno-instrumentalno skladbo, ki je z leti postala sinonim velike romantične želje in zaprisege ljubezni. V znamenitem vojnem filmu po Brechtovi predlogi *Tudi rablji umrejo* (Hangmen Also Die!, 1943, Fritz Lang) so odlomki iz Wagnerjeve opere Tannhäuser tako odlično uporabljeni, da se popolnoma prepletejo z izvorno glasbo, ki jo je napisal Hanns Eisler – in bil leta 1943 nominiran za oskarja za filmsko glasbo. Vse Wagnerjeve glasbene drame so že doživele svoje filmske uprizoritve, zagotovo pa velja omeniti eno največjih, Wagnerjevo zadnje glasbeno-dramsko delo z naslovom Parsifal, ki ga je nemški režiser Hans-Jürgen Syberberg posnel leta 1982. Skoraj pet ur dolg film *Parsifal* je pravi poklon temu glasbenemu geniju, ki je bil skladatelj, libretist, režiser, pesnik, teoretik ter mislec glasbe nove dobe



Vampirjeva senca



Apokalipsa danes

in velikega obsega. Syberbergov *Parsifal* je v osnovi lahko le v film postavljena opera, vendar ob natančnejši analizi ugotovimo, da je hkrati tudi veličastna simbolna govorica vsega, kar je Wagner zapisoval v svojo partituro. Filmska scenografija je zasnovana na gigantski posmrtni maski Richarda Wagnerja, kar je pomenljivo, pa je dejstvo, da Parsifala v filmu izmenično upodabljata moški in ženski lik. Prav ta dvojnost, ki jo gre razumeti tudi v razcepljenosti glasbeno-dramske vsebine in (ne nazadnje) Wagnerja samega, nas pripelje do ugotovitve, da je bil prav Parsifal, ta junaški lik brez identitete in imena, izbran za pravega in edinega čuvarja svetega grala, naslednika velikih braniteljev skrivnosti. Erotičnost, ki veje tako iz zgodbe same kot tudi iz Wagnerjeve glasbe, je Syberberg naredil vidno in uvideno. Z odrskimi in filmskimi učinki je ustvaril veličastno filmsko epopejo, vredno prav Wagnerjeve zamisli popolnega gledališča, kjer je vse mogoče (po)ustvariti – kjer se glasba spremeni v živo in organsko tvarino, kjer se pevke in pevci, igralci in igralka potopijo v daljno mitično preteklost do te mere, da postanejo resnični.

TUDI CHAPLIN

Genialen igralec in režiser Charles Chaplin je nadvse ljubil Wagnerjevo glasbo in jo večkrat slišimo v njegovih največjih filmih. Med njimi sta pomembna *Zlata mrzlica* (*Gold Rush*, 1925), kjer zazveni odlomek iz opere Tannhäuser ter uvertura iz opere Lohengrin, ki se pojavi v filmu *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940). Lohengrin je bil vitez svetega grala, sin Parsifala, imenovan tudi labodji vitez. Nihče, niti ljubljenca Elsa, ni smel izvedeti za njegovo pravo identiteto. Snov Lohengrina se navdihuje pri srednjeveških zgodbah in se navezuje na Parsifalovo zgodbo, ki je tudi tema zadnje Wagnerjeve opere. Dogajanje je postavljeno v deviško čisto naravo, ob reke, ki tečejo skozi prvobitne gozdove, značilna je sanjava prefinjenost, ki se izraža predvsem v prihodu neznanega viteza, čigar ladjo vleče beli labod; govorimo o uverturi. Vitez reši Elso pred krivično smrtno obsodbo in se z njo poroči pod pogojem, da ga ne bo spraševala po imenu. Toda mračne spletke vodijo k razkritju – ponj pride labod in Lohengrin izgine. To pripoved pove-

mamo pravzaprav samo z enim namenom – da bi v njej prepoznali idejo in ironijo, s katero Chaplin postopa v filmu. Kot veliki diktator Hinkel se spusti z zavesa na tla in ob zvokih uverturnega Lohengrina pričara svoj ples s svetom. Glasba preko mitološke naveze prikaže diktatorja kot Tistega, ki bo odrešil svet (Elso) pred krivico – njegovo poigravanje ni le igranje, temveč na trenutke prav ljubimkanje in spogledovanje. A identiteta mora ostati prikrita, prav to pa je zaplet filma: diktatorja Hinkla zamenjajo za židovskega brivca (oboje je Chaplin), prvemu svet zaradi prevelike ljubezenske vneme počti, drugi pa vidi svet skozi oči svoje ljubljene Hanne – in prav njej spregovori ob koncu filma, ponovno ob zvokih uverture – iz Lohengrina, vendar sedaj z drugačnim poudarkom: svet je mogoče rešiti samo na en način, z ljubeznijo.

DRUGJE DRUGAČE O GLASBI

Tudi legendarni italijanski režiser Federico Fellini se je oprl na Wagnerja: v filmu *8 1/2* (1963) zazveni znamenita opera *Valkira*. V

V mnogih filmih (tudi nemških) se pojavlja znamenit poročni marš iz opere Lohengrin, ki se ga uporablja ob poročnih slovesnostih še danes. Gre za največkrat citiran glasbeno-filmski odlomek, ki po nekaterih pregledih že danes presega število 400 filmov.

filmu *Noč generalov* (The Night of the Generals, 1967, Anatole Litvak) je Wagnerjeva opera Tannhäuser tako rekoč vodilna nit celotne zgodbe, vzporedno vlogo pa ima še odlična filmska partitura, ki jo je naredil Maurice Jarre. Že Rousseau je v 18. stoletju jasno artikuliral ta poseben, ekspresivni potencial same glasbe (torej glasbe kot take, glasbe *par excellence*) in trdil, da glasba ne bi smela zgolj služiti afektivnim značilnostim samega govora, temveč naj bi imela možnost in s tem pravico »govoriti« zase. Glasbena verbalnost se je vlekla še vse prek klasicizma in tako postala (in ostala) v glavah mnogih akademikov kot »govorica, ki ne potrebuje prevoda«. Prav to ji daje nekakšno paradoksalno mesto, saj je nemogoče, da »govori zase«, ker glasba sama ne reprezentira resnice, lahko pa je Resnica v njej. In če na tem mestu parafraziramo: v nasprotju z zavajajočim verbalnim govorom je v glasbi sama resnica tista, ki govori. Kot je rekel že Schopenhauer, ki ga je Wagner tako zvesto prebiral in občudoval – glasba sama neposredno udejanja voljo, medtem ko ostaja govor omejen na raven fenomenalne reprezentacije. Glasba je torej substanca, ki lahko podaja pravo srce objekta. To pa je dobro izhodišče za nadaljnje popotovanje skozi Wagnerjevo glasbo na filmu.

Herbert Spencer v svojem delu z naslovom *Eseji o vzgoji in sorodstvu subjektov* (Essays on Education and Kindred Subjects, London, 1966, str. 327) pravi, da ima glasba skupen fiziološki temelj. Vseeno je, ali mislimo na instrumentalno ali vokalno glasbo, Mozarta, Chopina, Beethovna ali Wagnerja, čeprav se je zadnji osebno nagibal bolj k vokalno-instrumentalni glasbi. Ta temelj priča o samem izvoru glasbe in o njeni funkciji, ki naj bi bila v tem, da ne zagotavlja neposrednih užtkov, temveč razvija neko obliko govorice. Ta misel je umeščena v njegov temeljni razvojni nauk ali temeljni nauk o razvoju [*general law of progress*], ki pa ga je Spencer formuliral v povezavi z drugimi stvarmi in ne toliko z glasbo. Nadaljevanje njegovega razmišljanja vodi prav v smer, kjer opozarja na razvoj umetnosti iz homogenega v heterogeno (ločitev glasbe, plesa in besede/poezije). Toda – pozor! Film nujno prinaša obratno pot in s tem se definira filmska glasba kot edina nosilka nove vloge pri oblikovanju umetniškega polja. To pomeni smer razvoja iz heterogenega v homogeno. Prav o tem pa je že pred več kot sto leti razmišljal Richard Wagner.



Veliki diktator

Za izhodišče vzemimo dva primera. Prvi bo že omenjen znameniti Tristanov akord, s katerim prične Wagner svojo glasbeno pripoved o Tristanu in Izoldi. Lahko bi rekli, da je ta akord postal *metafora* v svetu glasbe. Svojo mogočno vlogo je pred nedavnim odigral v filmu z naslovom *Vampirjeva senca* (Shadow of the Vampire, 2000, E. Elias Merhige), glasbeni fenomen pa je bil film prav zaradi uporabe Wagnerjeve uverture. Znameniti akord je namreč temeljni element filmskega suspenza vampirja, ki se nenehno preliva, pretaka, spreminja, predeluje, umira in rojeva. Godala, ki tvorijo to lovovno napetost nerazrešenega poglavja o življenju in smrti, udejanjenega nekje v mitologiji same predstave, se vijejo prek celotnega filma kot napetost brez sprostitve. Kot Izolda, ki omahne v krču smrti iz same ljubezni (Liebestod). Glavni vlogi sta predstavila dva velika igralca filmskega platna: John Malkovich in Willem Dafoe. A vendar: nasprotje, ki obstaja med ljubeznijo in sovraštvom, ki je v samem bistvu razkol med življenjem in smrtjo, krepijo tako srečna kot nesrečna doživetja. Iz tega izhajajo občutek pa je večna in nerazrešena dilema mišljenja, ki se v filmski glasbi prepíše iz napetosti stvari [loka in strune] v napetost melodije, napetost glasbene fraze. Njena razrešitev ni v potešitvi, temveč v preigravanju napetosti do skrajnih meja. Gre za strast, nestrpnost in hrepenenje.

Drugi primer pa je izrazito poetično uporabljena Wagnerjeva glasba, ki jo lahko opazujemo v filmu *Stalker* (1979, Andrej Tarkovski). V tem filmu predstavlja Wagnerjeva glasba optimalno sožitje med izvirno partituro skladatelja Eduarda Artemyeva ter dodatnimi citati Mauricea Ravela (Bolero) in Ludwiga van Beethovna (9. simfonija). Pravi pregled Wagnerjevih glasbenih dram lahko zasledimo še v filmu *Excalibur* (1981, John Boorman), saj se sprehodimo od Parsifala in Tristana in Izolde vse do Somraka bogov (Götterdämmerung), filmsko glasbeno podobo zaokroži še znamenita Carmina Burana (Carl Orff) in mogočna izvirna partitura, ki jo je podpisal Trevor Jones.

Z Wagnerjevo obliko glasbene drame se tako ali drugače končuje obdobje velike opere, obdobje prepevajočih primadon v kostumih in žlahtnosti koloraturnih arij. Z Wagnerjem se začenja nova glasbena zgodovina, ki temelji predvsem na tem, kar je sam začrtal kot skladatelj, libretist, kostumograf, režiser in dirigent. Začenja se združevanje umetnosti, obdobje njihovega sobivanja in ustvarjanja novih vsebin ter oblik. Wagnerjevo leto smrti (1883) lahko postavimo kot mejnik za obdobje, v katerem se je ideja o filmu že oblikovala – iz nje pa se je začela počasi rojevati tudi *filmska glasba*. Prav o njej pa v nadaljevanju.

(Nadaljevanje v naslednji številki.)



Mitja Reichenberg

NA ZAČETKU JE BIL WAGNER

Popotovanje po filmih z glasbo
Richarda Wagnerja (2. del)

FILMSKI SKLADATELJ MAX STEINER (1888–1971)¹ JE V ENEM SVOJIH INTERVJUJEV² DEJAL, DA ZAGOTOVO NI ON TISTI ODOČILEN ZA RAZVOJ SODOBNE FILMSKE GLASBE, KOT TRDIJO NEKATERI. »NESMISEL«, JE REKEL, »SAMA KOMPOZICIJSKA SHEMA IZVIRA OD RICHARDA WAGNERJA. POSLUŠAJTE NATANČNO ZGRADBO IN ORKESTRACIJO NJEGOVIH OPER! ČE BI WAGNER ŽIVEL V TEM STOLETJU, BI BIL ŠTEVILKA ENA MED FILMSKIMI KOMPONISTI.«

Wagner sicer velja za enega najbolj znanih in hkrati najbolj kontroverznih imen v glasbeni zgodovini in je še danes tema polemičnih razprav, študij in kongresov. Trdimo lahko celo, da je Richard Wagner tako glasbeno-muzikološki, kakor tudi glasbeno-sociološki in tudi filozofski *problem*, s katerim se je potrebno ukvarjati. Glasbeni zgodovinarji radi trdijo, da so njegov težaven značaj, glasbena usmerjenost in politično prepričanje bolj kot pri katerem koli drugem skladatelju razlog za številne študije ter razlage njegovih glasbenih del, danes pa vemo, da je njegova glasbena zapuščina tako kompleksna, da jo je potrebno obravnavati v različnih poljih zgodovine, humanizma in ne nazadnje tudi glasbe in filma. Mnogi njegovi nasprotniki preradi poudarjajo, da so bile glavne Wagnerjeve lastnosti pravzaprav resnični egoizem, neskončna prevzetnost, ki se je je navzel zaradi uspehov pri občinstvu, ob tem pa mu izredno radi pripisujejo še nebrzdane strasti na številnih področjih življenja. Govora je predvsem o strastnem posvečanju glasbi, literaturi, filozofiji ter – ljubezni, seveda.

Morda je bil res zapletena osebnost, polna protislovij, in morda mu večine njegovih pomanjkljivosti ne moremo zlahka odpustiti, a vseeno moramo s spoštovanjem občudovati njegova glasbena dela. Njegova zapuščina je resnično veličastna in prištevamo ga lahko med redke ljudi, ki si zaslužijo naziv *genij* – o čemer priča tudi njegova vsestranska razgledanost in pronicljivost. Wagner se je imel za odličnega pesnika in dobrega misleca, vendar moramo biti zgodovinsko korektni in zapisati, da so njegove »filozofske



Richard Wagner

razprave« na bolj majavih nogah, njegov operni libreti pa včasih predolgi, kar pa ga je po drugi strani sililo k ustvarjanju obsežnih glasbeno-odrskih del. Prav slednja nekako »rešujejo« skladateljeve simfonične zamisli, ob tem pa se celo zdi, kakor da Wagner ne more in noče brzdati svojega zagona, ko spregovorijo liki iz njegovih oper.

V mislih imamo na primer Wotanov bohoten slog izražanja (iz opere *Somrak bogov*), izredno dolgo Tristanovo umiranje (v operi *Tristan in Izolda*), Tannhäuserjevo razmišljanje o dobrem in slabem (iz opere *Tannhäuser*) ter slavni patriotski spev Hansu Sachsu ob zaključku opere *Mojstri pevci*. Lahko bi rekli, da so omenjeni deli skladb še najzanimivejši zaradi odlične simfonične zasnove in izredno bogate orkestralne barvitosti, vendar vsaka opera predstavlja večji problem kot le glasbenega.

Za Wagnerja je bila sama ljubezen strast, ki se ji ni mogoče upreti, medtem ko se tudi zlo v njegovih delih udejanja z osupljivo močjo. Združitev telesnega in moralnega poguma njegovih likov na koncu ustvari *Siegfrieda*, fantastično nebeško bitje, s kakršnim se hoče poistovetiti tudi Wagner sam in čigar prve zametke lahko prepoznamo že pri Wotanu. Poslušalci lahko spoznajo veličino umetnika, ki morda izvira iz neuresničenih sanj povsem običajnega človeka, toda njegov govor je tako veličasten in prepričljiv, da gre

za resnično zanosno dejanje skladatelja, ki je zrl v bodočnost, v čas glasbe (glasbene drame, opere) kot obredja kot vir današnjega spektakla.

In del tega spektakla današnjih dni je tudi – *film*.

Za našo raziskavo so v nadaljevanju zanimivi tudi filmi, v katerih je Wagner glavna ali stranska osebnost. Prav pred sto leti, torej ob stoletnici Wagnerjevega rojstva, je nastal nemi film z naslovom *Richard Wagner* (1913, Carl Froelich)³, v glavni vlogi pa je nastopal Giuseppe Becce – slednji je napisal tudi glasbeno »spremljavo« za ta film, saj so bile pravice za izvajanje Wagnerjeve izvirne glasbe predrage. Becce ni naredil ravno odlične partiture, je pa znal dobro posnemati. S podobno orkestracijo, kot jo najdemo pri Wagnerjevih največjih odrskih delih, je pričaral vzdušje, kakor bi poslušali mojstrovo glasbo, ki je ni nikoli napisal, oziroma njeno imitacijo. Veliki patos, ki ga je Becce dosegal večinoma s trobili, je bil pač nekakšen zaščitni znak wagnerjanstva, glasbenega zanosa mitičnih razsežnosti. Simulacija sicer ni povsem uspela, lahko pa nekdo, ki Wagnerjevo glasbo vsaj bežno pozna, v njej začuti »duha« velikega mojstra. To pa je tudi vse.

3 Film se je pojavjal tudi pod naslovom *The Life and Works of Richard Wagner*.

1 Avtor velikih filmskih partitur, med katerimi so postale legendarne tiste za filme *King Kong* (1933, Merian C. Cooper), *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming) in *Casablanca* (1942, Michael Curtiz).

2 V letih 1945–1947 jih je za Radio Hollywood posnel več kot 20.

Leta 1920 je Rolf Raffé režiral film *Tišina ob jezeru Starnberg* (Das Schweigen am Starnbergersee), ki se ukvarja s smrtjo kralja Ludvika ob naslovnem jezeru leta 1886. Ta je bila ob času nastanka filma še živa v spominu ljudi, prav tako pa na bavarskem še niso potihnille govornice ob njeni skrivnostnosti. Stilistično dokaj rudimentaren, okorno teatralen in nazoren film, ki se sicer ne spušča v te raziskave, je za nas zanimiv, ker se praktično vso prvo polovico osredotoča na Richarda Wagnerja (Karl Guttenberger) in njun odnos z Ludvikom, pri čemer evidentno izpostavi kraljevo mecensko vlogo. Čeprav je Wagner zasnovan kot zvijačen in izkoriščevalski lik, sta v končni luči »višjega cilja« vendarle oba prikazana pozitivno, kljub značajskim in življenjskim spodrslijajem obeh. Nekaj let kasneje je nastal kratek dokumentarec z naslovom *Richard Wagner* (1925); njegovo avtorstvo je še vedno uganka. Prav tako bi bilo potrebno ugibati, kakšno (katero) glasbo so za ta film uporabili, iz redkih dokumentov lahko razberemo le to, da je bil film »posvečen liku in glasbi« tega umetnika.

Mnogo kasneje je nastal film *Madžarska rapsodija* (Ungarische Rhapsodie, 1954, Peter Berneis in André Haguët), v katerem smo priča filmskemu srečanju med Richardom Wagnerjem (Peter Lehmbrock) in Franzom Lisztom (Paul Hubschmid), vsekakor nekoliko zgodovinsko prirejenem in bolj kot ne dramsko pretiranim. Vendar je dejstvo, da sta ta velika duhova resnično prijateljela, saj je Liszt dirigiral Wagnerjeva dela, medtem ko se je skladatelj tudi v resnici poročil z Lisztovo hčerko Cosimo. Originalno glasbo za ta film je ustvaril Jacques Bazire, pravzaprav je to edini film, za katerega je kdaj napisal glasbo. Njegova partitura temelji na preigravanju več ali manj predvidljivih širokopoteznih orkestrskih prijemov, kakor bi želel varno pluti med obema velikanoma pozne romantične glasbe 19. stoletja. V tem času je nastal še film *Magični ogenj* (Magic Fire, 1955, William Dieterle), v katerem je Wagnerja upodobil Alan Badel, ob njem pa



Ludvik



Tišina ob jezeru Starnberg

so bili še Yvonne DeCarlo (Minna Planer), Carlos Thompson (Franz Liszt), Rita Gam (Cosima Liszt) in Valentina Cortese (Mathilde Wesendonck). Originalno glasbo je napisal Erich Wolfgang Korngold – vendar imamo nenehno občutek, da poslušamo Wagnerja. Korngold je predelal nekaj Wagnerjevih melodij, od citatov pa slišimo odlomke iz različnih delov tetralogije *Nibelungov prstan*. Zanimivo, v filmu nastopi celo Korngold – kot dirigent Hans Richter.

Istega leta je bil posnet *Ludvik II.* (Ludwig II: Glanz und Ende eines Königs, 1955, Helmut Käutner). Glavno vlogo je prevzel tedanji veliki igralec O. W. Fischer (Ludvik II.), ob njem pa so bili Marianne Koch (princesa Sophie), Paul Bildt (Richard Wagner), Friedrich Domin (Otto von Bismarck) in Rolf Kutschera (grof Holnstein). Erica Balque (Cosima von Bülow) je zaigrala samo epizodno vlogo. Originalno glasbo je naredil Heinrich Sütermeister, ki pa se nenehno spogleduje z Wagnerjevimi partiturami, na trenutke prav moteče, saj s svojo večinoma preprosto melodiko skoraj karikira Wagnerjeve zamisli.

Morda je zanimiv tudi Wagnerjev portret v filmu *Pesem brez konca* (Song Without End, 1960, Charles Vidor), čeprav gre bolj kot ne za film o Lisztu; tega je upodobil Dirk Bogarde, Lyndon Brook pa je bil Wagner. V filmu je zanimiv tudi prikaz srečanja s Chopinom. Originalno glasbo sta naredila Morris Stoloff in Harry Sukman, a te ne štejemo med njune velike dosežke. Ker gre večinoma za preplet

časa in dramatičnih ljubezenskih zapletov, je glasba temu primerna. Res pa se je že po tretjini snemanja zamenjal režiser, saj je Vidor umrl, kar je pomenilo tudi spremembo v glasbenih konceptih. Krmilo je do konca snemanja prevzel George Cukor, v njegovo glasbeno ljubezen do Wagnerja pa gre dvomiti. Bližje so mu bile lahkotnejše teme (npr. *Moja draga lady* [My Fair Lady, 1964], zato je ta komponenta filma manj izrazita.

Ne smemo pozabiti na film *Ludvik* (Ludwig, 1972, Luchino Visconti), v katerem Richarda Wagnerja predstavi Trevor Howard, njegova Cosima von Bülow pa je bila tedanja diva italijanskega filma Silvana Mangano. Kralj Ludvik je bil Helmut Berger, kar ni njegova najboljša vloga. Seveda slišimo precej Wagnerjeve glasbe, med citati pa se najde tudi Jacques Offenbach. *Ludvik* predstavlja zaključek Viscontijeve t. i. »nemške« trilogije, v kateri sta še filma *Smrt v Benetkah* (Morte a Venezia, 1971) z znamenito glasbo Gustava Mahlerja in film *Somrak bogov* (La caduta degli dei, 1969), za katerega je več kot odlično glasbo prispeval Maurice Jarre.

Sledil je film *Ludvik: rekviem za deviškega kralja* (Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König, 1972, Hans-Jürgen Syberberg), v katerem pa imamo pravo enciklopedijo zmešnjav: Harry Baer (Ludvik II.), Ingrid Caven (Lola Montez), Oskar von Schwab (Ludvik I in Karl May), Eddy Murray (Winnetou), Gerhard März in Antette Tirier (Richard Wagner I in II), Hanna Köhler (Sissi) in Johannes Buzal-

ski (Hitler). Res pa je, da je glasba samo in edino Wagnerjeva. Prav tako, kakor imamo v nastopajočih likih zmedo, je zmeda tudi v glasbenem smislu. Za odlomke, ki jih slišimo, imamo nenehno občutke, da jih izvaja ne preveč uglašen (uglajen) simfonični orkester, določenih delov pa bi raje sploh ne slišali – ne le, da gre za slabo preigrane partiture, temveč za karikaturu tega, kar je (morda) Ludvik II. slišal ali pa želel slišati v Wagnerjevi glasbi.

V nadaljevanju je med cineasti postal popularen film *Lisztomanija* (Lisztomania, 1975, Ken Russell), kjer je Wagner (Paul Nicholas) bolj kot ne eden od skladateljev, s katerimi se zaplete Liszt (Roger Daltrey, član skupine The Who), kot Papež pa nastopi tudi Ringo Starr, nekdanji bobnar skupine The Beatles. Glasbo je napisal mojster sintetičnih zvokov Rick Wakeman, ki pa nastopi v filmu tudi kot nordijski bog Thor. Skratka – zanimiv tobogan glasbe in (glasbenih) podob. Nekoliko kasneje je nastala kulturna 10-delna televizijska serija *Wagner* (1983, Tony Palmer), kjer je velikega skladatelja upodobil Richard Burton, ikona velikega platna. Ob njem nastopajo še Laurence Olivier (Pfeuffer), Gemmo Craven (Minna), Vanessa Redgrave (Cosima von Bülow), Martha Keller (Mathilde Wesendonck) in Ronald Pickup (Friedrich Nietzsche). Serija je boljša zaradi igralske zasedbe kot zaradi prezentacije Wagnerjeve glasbe, ki je je kar precej, vendar ni predstavljena kot osnovno Wagnerjevo početje, saj se vrti mnogo bolj

okoli vloge skladatelja znotraj revolucionarnega leta 1848 in njegovega aktivnega političnega življenja.

Leta 1987 je bil izven tekmovalne konkurence v Cannesu predstavljen film *Wahnfried* (Wahnfried: Richard und Cosima, 1986, Peter Patzak) z dokaj povprečno zasedbo: Otto Sander (Richard Wagner), Tatja Seibt (Cosima Wagner), Anton Difrting (Franz Liszt), in Beate Finckh (Elisabeth Nietzsche), Friedricha Nietzscheja pa je odigral Christoph Waltz. Ob glasbi je še najzanimivejše to, da je bil film večinoma sneman na originalnih lokacijah.

Presunljiv celovečerec, v katerem imamo prav tako omenjen lik Wagnerja, je drama z naslovom *Ko je Nietzsche jokal* (When Nietzsche Wept, 2007, Pinchas Perry), dejansko film o filozofu Nietzscheju (Armand Assante), z nekaj pomembnimi figurami, ki se razkrijejo skozi neverjetno zgodbo. Tako se pojavijo Josef Breuer (Ben Cross), Freud (Jamie Elman) in Zarathustra (Andreas Beckett), vse pa je obdano z odlično glasbeno kopreno skladateljev Wagnerja (Ježa Valkir), Straussa (Dunajski valček), Gioacchina Rossinija (Tatinska sraka), Beethovna (Simfonija št. 3), Brahmsa (Rekvijem), Bizeta (Habanera iz opere Carmen) in Antonia Rossinija (Seviljski brivec).

Zadnji takšen filmski lik Wagnerja je v filmu *Ludvik II.* (Ludwig II., 2012, Marie Noelle in Peter Sehr, 2012), kjer sledimo filmski pri-

povedi kralja Ludvika, v kateri ne moremo mimo prijateljevanja z Wagnerjem (Edgar Selge). Originalno glasbo je prispeval Bruno Coulais, vendar gre večinoma za precej dobra spogledovanja (ponovno) z Wagnerjevimi glasbenimi idejami, ki sovpadajo s časom naveze kralja in komponista.

Alfred Hitchcock je v svojem celovečercu *Umor* (Murder, 1930) citiral preludij k operi Tristan in Izolda, ki se sliši preko radia. Ker je v film postavil tudi citat Beethovnov 5. simfonije, gre očitno za smiselno glasbeno sovpadanje. V naslovu gre sicer za umor, toda iz samega filma je razbrati, da na sodišču, kjer bi naj sodili za umor, med člani porote obstaja tudi dvom. Kaj, če je bil umor iz ljubosumja, kaj, če je ljubezen pravzaprav stanje posebne norosti, neprištevnosti? Ali lahko potem sodimo nekemu, čigar um je tako pomračen, da ne loči več dobrega od zla? Tristan in Izolda, usodna ljubimca, združena v ideji smrti, sta glasbena povezovalca te psihodrame. Beethoven je nekakšen vmesni lik, saj se njegova znamenita 5. simfonija pojavi kot triumf, kot »usodni« kljubovalni moment, v katerem se srečujejo življenje, ljubezen, smrt, dvom in zvestoba.

Obstaja pa tudi kar precej dobra komedija, v kateri se pojavi (sicer kot operna parodija) Wagnerjeva glasba. Gre za film z naslovom *Hi Diddle Diddle* (1943, Andrew L. Stone), ki je bil leta 1944 nominiran za oskarja za najboljšo izvorno glasbo v kategoriji drame ali komedije⁴. Partituro je napisal Phil Boultelje, pianist in skladatelj nekaterih nadvse uspešnih filmov. Oskarjevske nominacije je bil deležan za filmsko glasbo še leta 1940 za film *Veliki Viktor Herbert* (The Great Victor Herbert, 1939, Andrew L. Stone), vendar tudi tokrat ni imel sreče⁵. Parodijo izvede Pola Negri, sedeč za klavirjem in oponašajoč velike wagnerjanke, ki se po njenem obnašajo strašno patetično in glasno. Kasneje slišimo še arijo iz Tannhäuserja, vendar bolj kot ne podobno družabnemu večeru (saj pojejo vsi samo la-la-la ..., ker pač ne obvladajo besedila), k temu pa se pridruži še kratka

4 To je bilo zgodovinsko leto, ko je kot najboljši film slavila *Casablanca* (Michael Curtiz), oskarja v kategoriji, kjer se je potegoval tudi Boultelje, pa je dobil Alfred Newman za film *Bernardkina pesem* (The Song of Bernadette, 1943, Henry King).

5 To leto je dobil oskarja za izvorno glasbo Herbert Stothart za film *Čarovnik iz Oza* (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), sicer pa je slavil prav tako Flemingov *Vrtincu*.



Magični ogenj

animacija, ki ponazarja ob tuljenju psov še vse, kar pač menijo, da sodi k parodiji. Pridružijo se tudi slike s tapete – in tako pridemo tudi do konca tega filma.

Amerika se je uspešno norčevala iz Wagnerjeve glasbe, saj so menili, da je po 2. svetovni vojni to celo »primerno«. Tako je že leta 1946 nastal film z naslovom *Sestri iz Bostona* (*Two sisters from Boston*, 1946, Henry Koster); ker gre za komedijo, je temu primerna celotna glasbena zasnova. Originalne songe so prispevali Calvin Jackson, Conrad Salinger in George Stoll, od »resnejših« kompozicij, s katerimi je režiser dosegal komične učinke, slišimo *Preludij in Ljubezenske sanje* (*Liebestraum*) Franza Liszta, odlomek Violinskega koncerta v e-molu Felixa Mendelssohn-Bartholdyja ter odlomek iz *Lohengrina* in *Mojstrov pevcev* (napev *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*) Richarda Wagnerja.

Če preskočimo nekaj let, vendar ostanemo zvesti »duhu« Wagnerja, pristanemo pri filmu *Rojstvo* (*Birth*, 2004, Jonathan Glazer). Gre za silovito dramo, v kateri vdova Anna (Nicole Kidman) spozna desetletnega dečka (Cameron Bright), ki trdi, da je reinkarnacija njenega pred desetimi leti umrlega moža Seana (Michael Desautels). Njen sedANJI zaročenec Joseph (Danny Huston) mora postati del te misteriozne igre. Odlično originalno glasbo je napisal Alexander Desplat, slišimo pa dva Wagnerjeva citata: *Preludij k prvemu dejanju* opere *Valkira* ter *Poročno koračnico* iz opere *Lohengrin*. Drugi odlomek je bil pričakovan, premišljeno izbrana je tudi Valkira. Anna prisluhne temu slikovitemu uvodu v gledališču, kjer lahko v mirujočem kadru z njenega obraza razberemo vso skrb, dvom, nemoč, hrepenenje, spomine, trpkost, zasanjanost in žalost. Odlična filmska sekvenca, v kateri je ta Wagnerjeva glasba globoko intimna in neskončno lepa.



Magični ogenj



Madžarska rapsodija

Morda pa je Anna dejansko Valkira, ki mora popeljati hrabrega junaka v Valhalo, da tam najde svoj večni mir in veselje. Spoznanje, ki ga je mogoče razbirati tako iz same opere kot iz filmske vsebine, je pretresljivo. Smo pripravljeni verjeti, da se s smrtjo končajo vse vezi, ki smo jih spletli v času življenja? Da ne ostane tisto, v kar je Wagner verjel in zaupal? Da ne ostane večna zaveza ljubezni, ki je sposobna premagati tudi vrata smrti in odpreti pot novi, drugi možnosti? Wagner nas v svojih delih pravzaprav vedno prepričuje nasprotno – samo zaupati mu je potrebno.

Zgodba o Tristanu in Izoldi je prastara keltska legenda iz 12. stoletja. V tem času so se najbolj razvijali trubadurska ljubezenska poezija in viteški epi. V zgodbi je Wagner prepoznal svoje ljubezensko hrepenenje po Mathildi Wesendonck. Glasbeno dramo *Tristan in Izolda* je dokončal leta 1865, medtem pa se je že ljubezensko zapletel z ženo svojega prijatelja, dirigenta Hansa von Bülova, gospo Cosimo, hčerko velikega klavirskega virtuozu Franza Liszta. Po burnih srčnih avanturah je postala njegova žena. Ko je Wagner ustvarjal Tristana in Izoldo, je bil pod močnim vplivom dveh velikih umov – mladega prijatelja in filozofa Friedricha Nietzscheja ter filozofskih misli Arthurja Schopenhauerja. Kot je pri vsaki stvari najpomembnejši začetek, je najpomembnejši tudi v operi *Tristan in Izolda*. Preludij se začne s t. i. *Tristanovim akordom*. Gre za zapleteno disonantno harmonijo, ki nikakor ne najde svojega tonalnega središča. Ne samo da ga ne najde: morda ga sploh nima. S tem imamo pred seboj akordično strukturo, ki načenja pomemben element, ki se mu kasneje pridruži prav film. Ta struktura namreč podira temeljna izhodišča tonalne glasbe.

A pomembno je še naslednje: Wagner je v tej operi odgovoril na Schopenhauerjevo vprašanje, ki se glasi: Kaj je glasba? Njegov (Wagnerjev) odgovor je enoznačen – glasba je Ženska.

Glavni zvočni, glasbeni diskurz se vrši izven filmskega polja. Vrši se tam, kjer se nahajajo gledalci, ujetniki teme in magije filma. S tem pridemo do bistvenega problema, o katerega osrednjem mestu lahko zgovorno pričajo vse mogoče razprave in mnogo analitičnih, teoretskih postopkov, namreč do vprašanja simbolizma. Glasba, zvok, beseda – vse to temelji na *simbolnem redu*, a razlike ilustrirajo različne poti, po katerih se film udejanja. Za lažje in hitrejšje spoznavanje povezovalnih parametrov bi si morali ogledati konstitucijo subjekta teoretične filozofije.

Gre za subjekt v delu *Kritika čistega uma* mojstra Immanuela Kanta. Ta subjekt je glasba, ki prestopi tišino, ji poda dušo in jo tako oživi. S tem napeljujemo na sobesedno filmsko igro o animaciji (*animatio*, *anima* = lat. duša). Torej gre za oživljanje, kajti oživljanje je vendar bistvo filma, ki je želel »oživiti« mirujoče fotografije. Mu je uspelo? Seveda ne. Fotografije so še zmeraj negibne, le filmski trak moramo natančneje pogledati, pa bomo videli. Zato gre za *iluzijo* in za branje simbolov znotraj te iluzije, saj imamo pred seboj še eno oživljanje, animiranje: *glasbo*. Glasba je zakodirana v partituro, torej v notografijo – simbole glasbenega jezika. Interpretiranje teh simbolov nas pripelje do tega, da prepoznamo Beethovnov simfonijo, Chopinov valček ali Wagnerjevo glasbeno dramo.

Kot najvišji princip rabe našega razuma, torej kot tisto, kar na koncu poveže vso čutno raznolikost v izkustvo enega samozavedanja, Kant ob zaključku transcendentalne dedukcije kategorij, tega svojega vrha teoretične kritične filozofije, deducira na sintetično enotnost *a-percepcije*, kar lahko prenesemo v Wagnerjevo idejo *Gesamtkunstwerk*, s katero je pravzaprav tlakoval pot filmu. Ta ideja je znameniti kantovski spoznavni subjekt *Jaz mislim* in je imenovan čista apercipcija. Pomembno pa je, da jo razlikujemo od empirične [izvirne] apercipcije. To je namreč tisto (samo)zavedanje, ki sicer proizvede predstavo »o« *jaz mislim*. Ta ima namreč moč spreminjati vse druge in je v vsej svoji zavesti vedno ena in ista. V mislih imamo predstavo o tem, da je v filmu sploh možno dejati *jaz mislim*, sploh pa v kantovski drži – a morda mestoma s filmom in z Wagnerjevo glasbo. Filmska tišina nas nagovarja k temu, da je film edini, ki lahko misli, zato obstaja neposredna povezava med subjektom čistega spekulativnega uma in subjektom čistega praktičnega uma. Vsaka od obeh Kantovih kritik se namreč ukvarja z drugo zmožnostjo duše (Gemüt). Gre namreč za *zmožnost spoznanja* in končno – za *zmožnost želenja*. Wagner se tukaj postavi v odnos do samega filma, čeprav zanj sploh še ne ve, in preko glasbenih struktur (vodilnih motivov) kaže na možnost povezovanja elementov. To pa je rojstvo *koncepta* filmske glasbe, o katerem je (v uvodu) govoril Max Steiner.



Wahnfried

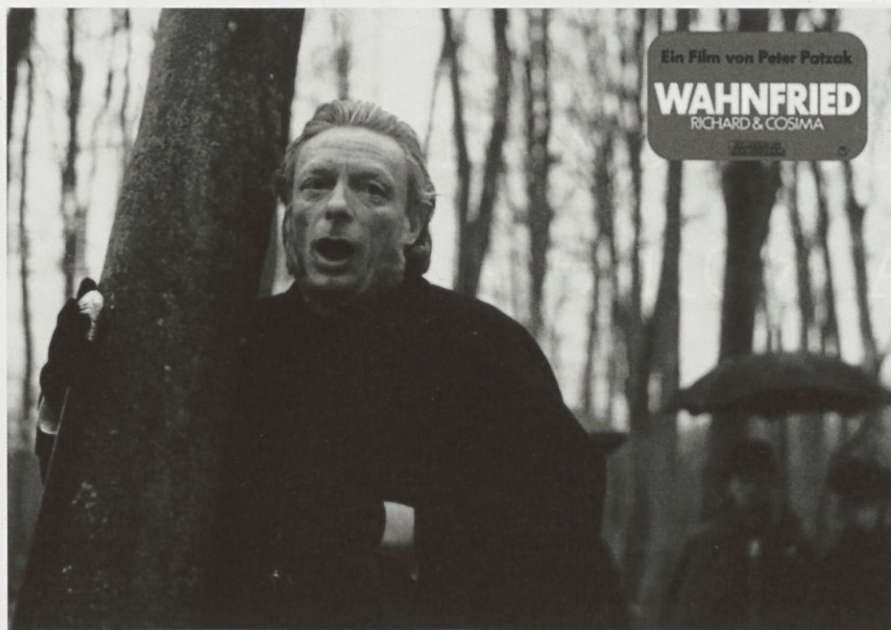
Slišati dušo tišine zgodnjega filma pomeni seveda tudi razumeti tišino duše filma, pogledati izza ovinka že omenjenih Chaplina in Buñuela. Ta glasba, na primer poznomantični operi/glasbeni drami *Tristan in Izolda* ter *Lohengrin*, je dokaz, da obstaja transcendentna pot od negibne fotografije do njene animacije samo in le preko glasbene duše. Šele ko se ta dva elementa spojita (sicer res le navidezno), nastane magija nove resničnosti. Gre za vprašanje interpretacije tega etičnega stališča, iz katerega tako Chaplin kot Buñuel (in kasneje mnogi drugi) črpata. S tem je moralni subjekt (tako glasbe kot filma) tisti, ki nima nobene partikularne vsebine več, hkrati pa vsebuje največji in edini smoter sam na sebi. Nastane namreč puntualnost subjekta, ta pa z drugimi besedami pomeni: nič njegove partikularnosti. Nima torej nobenih posebnih vsebin, nobene določenosti, nobene duše. Razlog za takšno puntualnost filmskega gledalca (subjekta), ki je v poziciji do filma enak

omenjenemu moralnemu subjektu, lahko prepoznavamo v konstituciji teoretičnega diskurza. V tej smeri bi lahko razumeli tudi to fenomenalno povezanost filma, ta sistem *Gesamtkunstwerk*.

Veliko črnila je bilo že prelitega okoli »ljubezenske smrti« (Liebestod) iz opere *Tristan in Izolda*, pa je morda na tem mestu prav, da se ob razvpitih citatih (Buñuel, von Trier) zazremo še v film s preprostim naslovom *Arija* (Aria, 1987)⁶. Gre za deset filmskih pogledov na (ali »skozi«) znamenite operne arije različnih skladateljev. Ta del, ki ima preprost naslov *Liebestod*, kot zadnja arija opere *Tristan in Izolda*, je režiral Franc Roddam in v njem nastopata dva lika – Ona (Bridget Fonda) in On (James Mathers). Prisluhimo: preko prazne pokrajine pelje avto – v mesto, polno luči. Las Vegas. Mesto svetlobe, zabave, denarja, avtomatov, casinojev, sanj, pohlepa, pozabljanja, usode. Besedilo pravi: mehko in nežno, kako se smehlja (*Mild und leise, wie er lächelt...*), hotelska soba, polna topline in nežnosti. Tudi poljub je dolg in pričakovati je to, kar obljublja prvi del naslova arije, torej brezpogojno predajo ljubezni. *Liebestod*, Ljubljena-Smrt. Ne vemo, ali je Smrt ljubljena, ali je Ljubljena smrt; sicer pa ni to pomembno, dokler ne stojimo pred njo. Kozarec pade na tla in ostanejo kosi stekla – kopalna kad in steklo postanejo vrata do oblube večnosti; do ljubezni, ki ne pozna (več) jutra, saj odteče tja, kamor mora. In avto pelje po ravni cesti naprej.

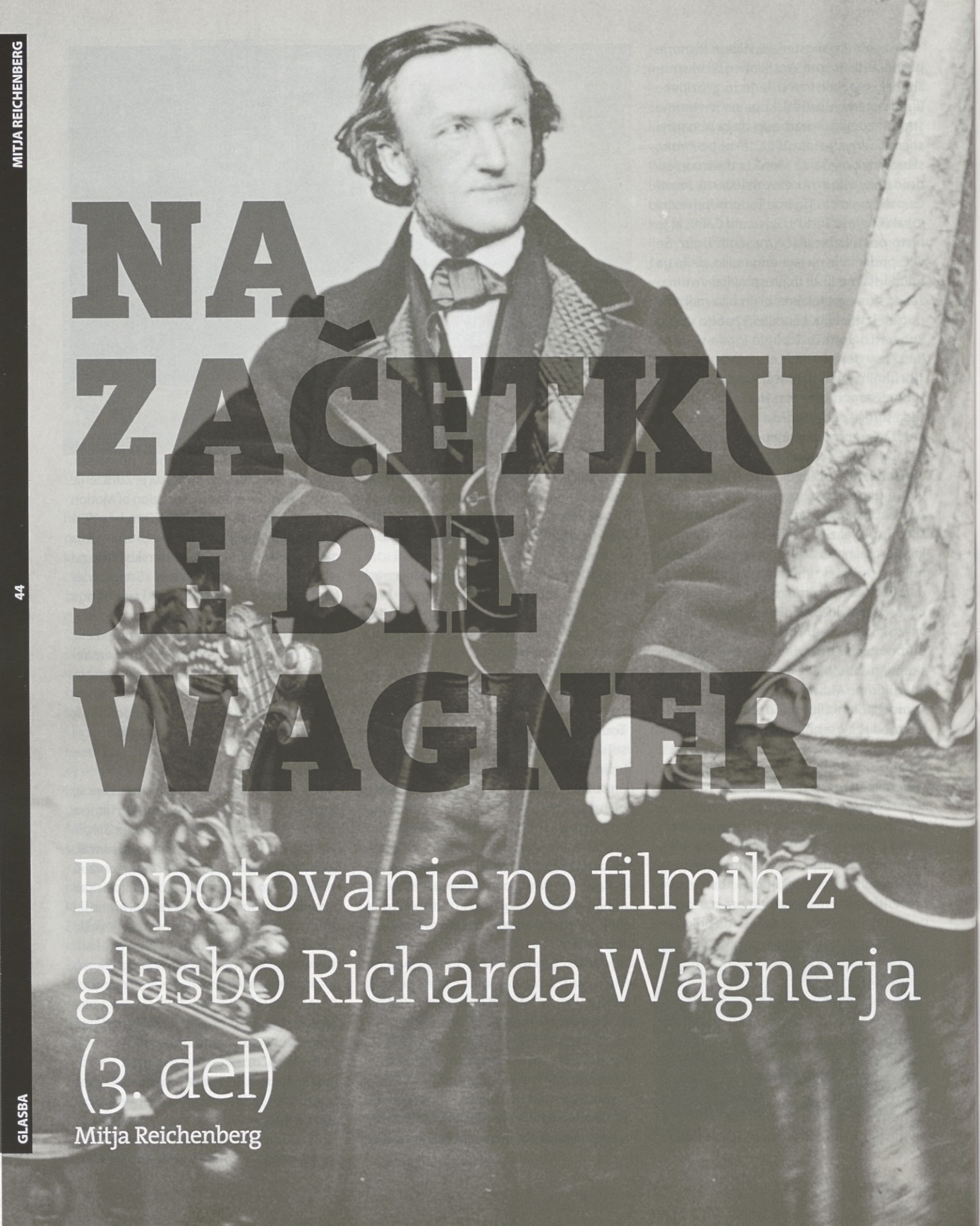
Richard Wagner zapisuje filmsko glasbo še naprej.

(Nadaljevanje v naslednji številki.)



Wahnfried

6 Deset režiserjev, deset kratkih filmov opernih arij, njihovih usod in zgodb – režiserji so Robert Altman (uvertura v opero *Les Boréades*/Jean-Philippe Rameau), Bruce Beresford (pesem *Glück, das mir verblieb* iz opere *Mrtvo mesto* [Die tote Stadt]/Erich Wolfgang Korngold), Bill Bryden (*Vesti la giubba* iz opere *Glumači* [I Pagliacci]/Giuseppe Verdi), Jean-Luc Godard (odlomki iz opere *Armida*/Jean-Baptiste Lully), Derek Jarman (*Depuis le jour* iz opere *Louise*/Gustave Charpentier), Franc Roddam (arija *Liebestod* iz opere *Tristan in Izolda* [Tristan und Isolde]/Richard Wagner), Nicolas Roeg (odlomki iz opere *Ples v maskah* [Un ballo in maschera]/Giuseppe Verdi), Ken Russell (*Nessun dorma* iz opere *Turandot*/Giacomo Puccini), Charles Sturridge (*La virgine degli angeli* iz opere *Moč usode* [La forza del destino]/Giuseppe Verdi) in Julien Temple (odlomki iz opere *Rigoletto*/Giuseppe Verdi).



NA ZAČETKU JE BIL WAGNER

Popotovanje po filmih z
glasbo Richarda Wagnerja
(3. del)

Mitja Reichenberg

V prejšnjem premišljevanju smo zapisali, da je filmski skladatelj **Max Steiner** (1888–1971) dejal, da za razvoj sodobne filmske glasbe ni odločil on, temveč Richard Wagner. Zato je prav, da se tokrat ozremo po partiturah nekaterih velikih filmskih komponistov in najdemo dokaz za Steinerjevo trditev.

Ko se je Steiner preselil z Dunaja v New York, je na Broadwayu našel službo kot dirigent muzikalov (Gershwin, Kern, White, Ziegfeld, jr.). Leta 1929 se je spoznal s Harryem Tierneyem in ta ga je povabi v Holivud, kjer je začel delati najprej kot dirigent in aranžer, nato pa kot komponist. Leta 1930 je bil zaposlen pri družbi RKO Radio Pictures, leta 1936 je prestopi k Warner Bros., nato pa navezal stike z David O. Selznick Production. Od 1934 do 1955 praktično ni minilo leto, da bi Max Steiner ne bil nominiran, dvakrat pa dobitnik nagrade Oskar za najboljšo glasbo, izvirno partituro ali skladbo. Jasno, komponist velikega formata, toda, mar niso prav mračne dvorane tiste, v katere se tako radi pridemo pogubit? Mar ni v tem povabilu k pogubi prav glas najbolj zapeljiv med vsemi hostesami, ki nas povedejo k sedežu¹, kakor pravi Chion?

Wagner je navdihnil mnoge Steinerjeve partiture, njegovo glasbo obdaja čista estetika stila: melodije so čiste in razpoznavne, orkestracija je poetična in hkrati silovita, nostalgčna in pogumna. Mojstri, pri/od katerih se je učil, so pustili v njem sledi simfonika in glasbenega pripovedovalca. Kot skladatelj se je podpisal pod več kot 240 filmov, med katerimi pa so z Wagnerjevim duhom zagotovo zaznamovani *King Kong* (1933, Merian C. Cooper in Ernest B. Schoedsack), *Casablanca* (1941, Michael Curtiz) in legendarni *Vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming). Pri *King Kongu* gre za wagnerjansko načelo orkestracije, pri čemer se gledalec identificira z določenim časom in prostorom – sicer bi film postal zanj nerazumljiv. Od stalnega poteka identifikacije, brez katerega bi ne bilo družbenega življenja (tako že najbolj preprost pogovor zahteva izmenjavanje *jaz* in *ti*, se pravi zmožnost obeh sogovornikov za vzajemno in izmenično identifikacijo), pa bi se tako ali tako morali vprašati, kakšno posebno obliko si nadene ta *kontinuirana* identifikacija,

1 Chion, Michel: *L'invitation à la perte / Povabilo k pogubi*, v: *Glas v filmu* (La voix au cinéma). Les éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Pariz, 1982, prevod Pelko, Stojan v: *Lekcije teme: zbornik filmske teorije*. Ljubljana, DZS, 1987, str. 202, 208.



Frankensteinova nevesta

katere glavno vlogo v najbolj abstraktnem sklepanju so pokazali mnogi psihologi, za Freuda pa je bila *družbeno početje*.² Ideji wagnerjanskega leitmotiva sledi *Casablanca*, saj Steiner pretvori napev *As Time Goes By* v elemente filmske partiture, kajti označevalci glasu/zvoka so neločljivo povezani s kinestetičnimi senzacijami napetosti in meje, ki pa še niso senzacije kože, dotika.³ Glasbena kompozicija v filmu sledi tem načelom. Kako in kaj se zvočno povezuje z neko gledalčevo imanentno podobo pri koncertni glasbi, bi lahko imenovali z logiko doživljanja skulpture na fotografiji. To, kar vidimo, in tisto, kar v naši notranjosti nastaja, ni isto. Vidimo zgolj fotografirano ploskev neke plastične figure, pa vendar smo sposobni fotografiran objekt prepoznati kot »original«, da sploh ne govorimo o podrtih razmerjih v velikosti ali barvi. In hkrati s tem lahko poslušamo njegovo najbolj wagnerjansko partituro od vseh – filmsko glasbo za *Vrtincu*. Tam imamo pravzaprav skoraj za vsako dejanje, prizor, zaplet in razplet, pa tudi like, hišo in posestvo posebno glasbeno temo. Najbolj razvpita in neštetokrat igrana

2 Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire / Imaginarni označevalec*. U.G.E., coll. 10/18, Pariz 1977, prevod Rotar, Braco v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*. DZS, Ljubljana 1987, str. 256–257.

3 Vasse, Denis: *L'Omblic et la voix / Popek in glas*. Le champ freudien, Éditions du Seuil 1987, str. 304.

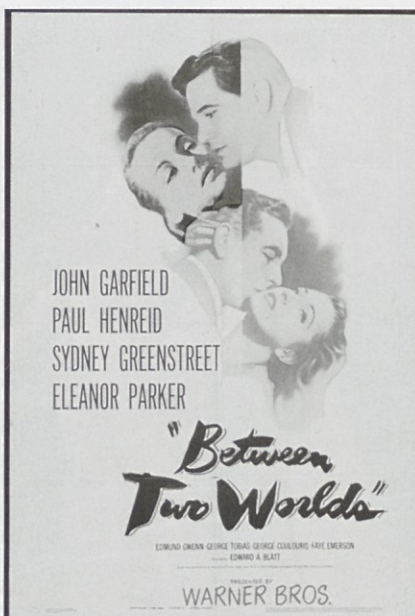
je seveda *Tara* s tisto oktavo, ki s predtaktom napenja celotno frazo. Podobno idejo je uporabil Marjan Kozina, dober učenec wagnerjanskega modela kompozicije, za glavno temo filma *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic).

Lahko bi zapisali, da se je **Dimitri Tiomkin** (1894–1979) rodil skupaj s filmom, toda zelo daleč narazen: film v Franciji, Tiomkin pa v Ukrajini. Najmočnejši komponist filmske glasbe je bil v Holivudu v zgodnjih 50. letih do poznih 60. let, sicer pa se je podpisal pod več kot 120 filmov. Znameniti motiv, napev *Do Not Forsake Me, O My Darlin'*, narejen za film *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann), je zlog za zlogom položen pod tone, ki se kar zlijejo skupaj v ritmično in melodično celoto. Ves film je prežet s tem enim motivom, ki ga Tiomkin variira na za Wagnerjevo razmišljanje tipičen način leitmotiva, s katerim daje glasbenim dramam enovit glasbeni pomen. Kassabian⁴ nam ponuja mnogo idej o podobnih filmskih prijemih, saj razmišlja o zvočnih identifikacijah in glasbenih identifikatorjih, ki izhajajo iz glasbene zgodovine. S tem konceptom lahko razložimo briljantnost te teme, ki je osvojila zgodovino filmske glasbe in velja za mojstrovino. Če se oddaljimo od njegovih vesternov, naletimo še na eno

4 Kassabian, Anahid: *Hearing Film*. Routledge 2001, str. 117 in dalje, poglavje *Opening Scores*.



plakat za film Joan of Arc



plakat za film Between Two Worlds

wagnerjanskim načelom zvesto partituro. Gre za glasbo za film *Propad rimskega cesarstva* (The Fall of the Roman Empire, 1964, Anthony Mann), kjer se posveča glasbi glavnih likov in jih med seboj »glasbeno« spaja, ločuje in prepleta: Lucilla (Sophia Loren), Livius (Stephen Boyd), Marcus Aurelius (Alec Guinness), Timonides (James Mason) in seveda Commodus (Christopher Plummer). Tako ne moremo mimo glasbenih idej, ki jih je Wagner zapisal med letoma 1838 in 1842, gre pa za romantično dramo z naslovom *Rieni* – zadnji tribunal. Gre za nekakšno glasbeno-filmsko zrcalo, sicer pa je film kakor zrcalo, kot pravi Metz in nadaljuje: »Vendar je glede nečesa zelo pomembnega drugačen od prvotnega zrcala – čeprav se vanj lahko projicira vse, pa nekaj, zgolj nekaj, vendarle nikoli ne odseva v njem: samo gledalčevo telo.«⁵ Tako je Tiomkin odlično zrcalo Wagnerjeve epopeje Cola di Rienza, prav tako Rimljana, živečega na robu propada cesarstva (1313–1354).

Teško bi govorili o razvoju filmske glasbe, če bi ne omenili **Ericha Wolfganga Korngold**a (1897–1957). Njegovo poznanstvo z Maxom Reinhardtom ga je leta 1934 peljalo v Holivud. Do Anschlusa leta 1938 se je še vračal v domačo Avstrijo, nato pa je prevzel

5 Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire / Imaginarni označevalec*, U.G.E., coll. 10/18, Pariz, 1977, prevod Braco Rotar, v: *Lekcija teme : zbornik filmske teorije*. DZS, Ljubljana 1987, str. 256.

ameriško državljanstvo in v Ameriki ostal do smrti. V Holivudu je bil le med letoma 1934 in 1946, vendar je naredil v tem razmeroma kratkem času kar nekaj dobrih partitur (vsega skupaj 24), prejel pa je tudi oskarja za izvirno filmsko glasbo za film *Pustolovščine Robina Hooda* (The Adventures of Robin Hood, 1938, Michael Curtiz). Njegova z Wagnerjevimi idejami najbolj prežeta partitura je bila narejena za film *Between Two Worlds* (1944, Edward A. Blatt), saj posega po melodiki in orkestraciji dramskega okusa, ki je najbližje Wagnerjevemu Parsifalu, veliki drami o usodi. Tudi ta film je drama o različnih usodah, glasbeni enačaj pa lahko potegnemo, ker pri Wagnerju in Korngoldu usoda ni temačna, tragična, grozljiva ali patetična, temveč čista predanost lepoti zaveze življenja, ki ji ni mogoče oporekati in/ali se ji izogniti. Beg od poti je le navidezen, povezave med ljudmi so pa tiste nujne niti,



Plakat za film Casablanca

ki pripeljejo življenje do premišljenega in uravnoveženega zaključka. Lepota Wagnerjeve glasbe je v njenem izjavljanju, Korngoldova pa temu sledi v širokih in emocionalno izraženih lokih, ki sooblikujejo zapletene in težke trenutke življenja različnih posameznikov in posameznic na platnu.

Alfred Newman (1901–1970) je pisal glasbo za filme vse do svojega 70. leta, z glasbo pa je že v 30. letih prejšnjega stoletja postavjal razvojne smernice poznejši generaciji drznejših zvočnih oblikovalcev, Vangelisa, Williamsa in Morriconeja. Holivudski krogi so ga radi poimenovali »kameleon«, saj je bil tako vsestranski glasbenik-interpret-dirigent-komponist-igrallec-aranžer, da res ne vemo, katero od njegovih ustvarjalnih osebnosti imamo v nekem trenutku pred seboj, kot komponist pa se je podpisal pod več kot 220 filmov. Newman je bil na nek način že glasbeno-filmsko sodoben, kot Wagner v svojem času, toda sodobnost je prav čudna kislja juha. Sodobna glasbena kompozicija morda še toliko bolj, saj so razrahljana vsa načela, prav mnogo novih pa ni. Govorimo o tistih, ki so uporabna, in ne o onih, ki jih najdemo za vsakim muzikantskim vogalom. Filmska glasba ima vsaj koncepte, ki temeljijo na spoznanju in reflektiranju glasbenika, filozofa in teoretika Theodorja W. Adorna⁶, ki med drugim pravi, da je v vedenju kompozicijskega subjekta v najnovejši glasbi reflektiran odstop subjekta.⁷ S tem in v tem lahko razpoznamo marsikatero današnjo filmskoglasbeno packarijo in jo kot takšno tudi označimo. Newman je dobil za svojo filmsko glasbo kar devet oskarjev, najvidnejša filma pa sta *Kralj in jaz* (The King and I, 1956, Walter Lang) ter *Dnevnik Ane Frank* (The Diary of Anne Frank, 1959, George Stevens). V prvem, skoraj komediji, je odlična glasbena interpretacija ljubezni – skrite, prikrite, nujne, očitne. V glasbi se vse zrcali kot Narcisova samopodoba v jutranjem ribniku. Poltonski postopi v mnogih melodijah filma *Kralj in jaz* nam dovolijo, da smo nestabilni, ritmične strukture pa ne dajejo nobenih možnosti za kakršnokoli pulzno orientacijo; glasbene izpeljave melodij so vedno nadaljevanja, ki kar kličejo po novem in novem zvočnem materialu, kot bi se nikoli ne hotela izpeti,

6 V mislih imamo njegovo znamenito knjigo *Komposition für den Film* (München, 1969).

7 Adorno, Theodor W.: *Uvod v sociologijo glasbe*. DZS, Ljubljana 1986, str. 232.

dokončati, kadencirati, saj so nenehno odprta in polna novih možnosti. Kakor bi poslušali uverturo k Tristanu in Izoldi in znameniti Tristanov akord v njej. Ali ne govorimo enako o ljubezni? Newman je znal natančno vgraditi melodično formo v koncept glasbe znotraj filmskega polja in jo logično zasnovati ter s tem predrzno nagovoriti naša čustva. Medtem ko je partitura za *Dnevnik Ane Frank* trpka in težka, kakor bi govorila o človeku, ki ne zmore več, vendar ve, kaj je njegova dolžnost. In tako premišljuje tudi Nietzsche, ko pravi, da smo znali vse od začetka ohraniti svojo nevednost, samo da smo uživali komaj razumljivo svobodo, nepremišljenost, nepredvidnost, srčnost, vedrino življenja, življenje!⁸ Wagnerjeva orkestracija kar kipi iz tega dela, kakor bi združili upanje in nevednost, o kateri razmišlja Nietzsche, ter ji pridali težo odločitve, o kateri govori Wagnerjeva glasba. Tudi sam zaključek filma, njegova glasbena apoteoza, zveni kot oddaljena Valhala, kot pogorišče somraka bogov. Prepričani smo lahko, da je Newman to partituro dobro poznal.

Hugo Friedhofer (1901–1981) je želel v zgodnji mladosti postati slikar. Leta 1929 je dobil ponudbo, da postane glasbeni aranžer pri Foxu, kar je z veseljem sprejel, in tako se je s filmom nekako okužil. Hitro je postal eden najboljših in najbolj iskanih aranžerjev ter delal za komponiste, kot so bili Steiner, Korngold in Newman, in skupaj z njimi. Glasbo je študiral z nekaj zanimivimi ljudmi, med katerimi so bili Domenico Brescia, Arnold Schönberg, Ernst Toch in Nadia Boulanger. Ko je Steiner tedaj predal del neke partiture Friedhoferju v orkestracijo, ga je ta vprašal, kakšen orkestrski zvok potrebuje – saj ni predpisal instrumentov. In Steiner mu je po nemško odvrnil: »... *biti mora tako, kakor da bi bil Wagner.*« Friedhofer je mnogokrat komponiral tako, da je zapisoval različne glasbene elemente, te pa nato svobodno zložil med seboj. S tem je dobil ritmično strukturo, kar ni slaba zamisel, čeprav je lahko mnogokrat melodična struktura nekoliko bosa. Idejo bi lahko imeli sicer za strogo estetsko tvorbo v ozkem pomenu besede, a kjer je umetnost doživljana povsem estetsko, ni doživljana niti estetsko⁹, bi k temu dodal



Dnevnik Ane Frank

Adorno. Čeprav je prva značilnost moderne umetnosti, da ne pove zgodbe¹⁰, prav glasbene zgodbe pri Friedhoferju nenehno držijo rdečo nit filmov. Kot skladatelj se je podpisal pod več kot 160 partitur, vendar so najvidnejše zagotovo za *Skyline* (Sam Taylor, 1931), *The Adventures of Marco Polo* (1938, Archie Mayo) in z oskarjem za izvirno filmsko glasbo nagrajena romantično-vojna drama *Najboljša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives, 1946, William Wyler). Wagnerjanski zamah, ki ga prinaša slednji, je več kot očiten, vendar se pravi Friedhofer pokaže po glasbeno wagnerjanski plati dve leti kasneje, ko napiše odlično, žal precej prezrto partituro. Gre za film *Joan of Arc* (1948, Victor Fleming) z blestečo Ingrid Bergman. Film je dobil leta 1949 oskarja za kamero in kostumografijo, Friedhofer pa je bil nominiran. Njegova partitura je dejansko okus wagnerjanske Valkire, hrepenenja Ivane kot Brunhilde, ne manjka glasbenih idej oddaljenega Siegmunda in samote otoka in skalovja, kjer se zbirajo Valkire. Zvok in glasba lahko zelo učinkovito poudarita dinamičen značaj gibanja, še posebej glasba pa pomaga pričarati nekaj stilizacije, ki je izginila, ko je film začel preveč natančno

posnemati naravo.¹¹ In tu je Friedhoferjeva ljubezenska drama Ivane polna vzponov in padcev, razočaranj in zavedanja dolžnosti.

Franz Waxman (1906–1967) prihaja kot mnogo drugih uspešnih komponistov filmske glasbe iz Evrope in je svet filma osvojil hitro po prihodu v Holivud. Pri sedemnajstih letih je pričel glasbeni študij na akademiji za glasbo v Dresdnu, nadaljeval pa na berlinskem glasbenem konservatoriju. Bil je zelo uspešen študent, zato ga je kmalu opazil dirigent, komponist in pianist Bruno Walter ter ga podprl pri njegovem umetniškem vzponu. Leta 1928 se je seznanil s Frederickom Hollanderjem, ki ga je povabil najprej kot pianista s seboj v Holivud, kjer je odigral in aranžiral znameniti song za film *Plavi angel* (Der blaue Engel, 1929, Josef von Sternberg) z Marlene Dietrich v glavni vlogi. Vzpon na vrh filmskega sveta mu je prinesla glasba za film *Frankensteinova nevesta* (The Bride of Frankenstein, 1935, James Whale), kjer je že prestopil iz splošnih kompozicijskih načel v drznejše vode, vsekakor pa se globoko zgledoval po wagnerjanskem principu leitmotiva. Tako je pričel ustvarjati svoje prve koncepte za razvoj lastnega jezika filmske glasbe kot večine in ne le kot partiture zvočnih palet ob filmskih mojstrovinah. Oskarja za filmsko glasbo sta mu pripadla leta 1950 za *Bulvar somraka* (Sunset Boule-

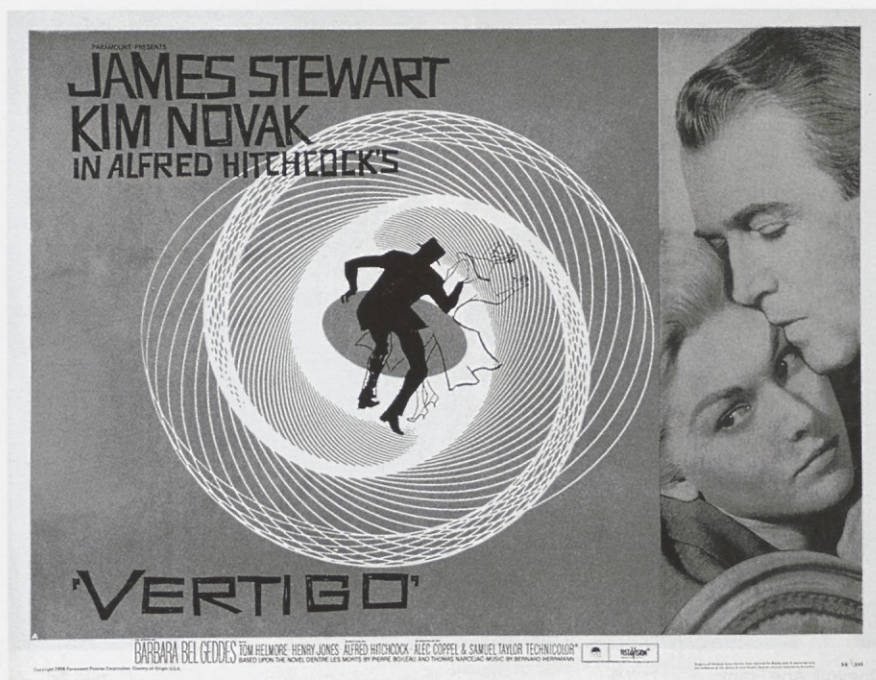
8 Nietzsche, Friedrich: *Onstran dobrega in zlega: predigra k filozofiji prihodnosti*. Slovenska matica, Ljubljana 1988, str. 32.

9 Adorno, Theodor W.:

Ästhetische Theorie. GS, zv. 7, Frankfurt 1970, str. 17.

10 Malraux, André: *The Voices of Silence: Man and His Art*. Princeton Press, Princeton 1978, str. 98.

11 Arnheim, Rudolf: *Film kot umetnost*. Krtina, Ljubljana 2000, str. 129.



plakat za film Vrtoglavica

vard, 1950, Billy Wilder) in že leto kasneje za *Prostor na soncu* (A Place in the Sun, 1951, George Stevens).

Kot wagnerjanec se Waxman najbolj izkaže pri delu s Frankensteinovo »pošastjo«. O strukturi glasbe govori tonska montaža, ko vidimo dolžine kadrov ob kreaciji žene in predvsem (zadnjih kadrih) bega pošasti pred ljudmi, ki ga hočejo ubiti. Pošast pride v svojem begu (fugi) pred »normalnimi« ljudmi do samotne hiše, v kateri prebiva slepi starec, ki igra na violino. In kaj igra? Schubertovo *Ave Marijo*, ki združi obe pojavi: sentimentalno, sladkobno, kičasto, ironično ali morda z nekim drugim sporočilom? Naj vsak presodi sam. Kdo je ne nazadnje pošast?

Francoski psiholog Paul Fraisse, ki je velik del svojega opusa posvetil preučevanju ritma kot univerzalne pojave, je napisal, da se ritmične strukture preklapljajo prek prejšnjih ritmičnih period, ki obstajajo le še v našem spominu, ker jih v zaznavi ni več, saj zaznava traja največ do 30 sekund dlje od tistega, kar pulzira v trenutni percepciji.¹² S tem bi lahko razložili dolge tone, ki jih Waxman polaga ob divje oblikovano ritmičnomelodično strukturo ježe kozakov v Dubno (v filmu *Taras Bulba* [Taras Buljba,

1962, J. Lee Thompson]), kakor bi poslušalo ježo Wagnerjevih Valkir. Orkestracija je napihnjena, pulziranje tolkalne/ritmične sekcije pa bi zlahka primerjali še z odmevi v percepciji, na katero opozarja Fraisse, saj čez čas ne opazimo več ne kozakov, ki dirjajo, ne glasbe, ki vibrira, temveč postanemo del dogodka, nemočni opazovalci, prepuščeni imaginariju filmske umetnosti, ujeti v mreže pripovedovalca izven nas. Zvok, ki ga Waxman pri tem ustvari in ki koketira s slikami, moramo enačiti z učinkom glasbe mojstra spektakularne glasbene drame, Richarda Wagnerja.

In kdor je bral knjigo z naslovom Doktor Faustus, delo Adornovega občudovalca Thomasa Manna, naj jo doda h konceptu Adornove tonske idiosinkrazije, ki nas navorja in odpira vprašanja ne le slogovnih posebnosti, temveč in predvsem konceptualnosti umetniškega principa. Le tako lahko razumemo sledeče: prizorišče napredka v umetnosti niso posamezna dela, temveč njihovo gradivo. Kajti to gradivo ni (kakor dvanajst poltonov s svojimi fizikalno determiniranimi razmerji do zgornjih tonov) naravno nespremenljiva in ob vsakem času identična danost.¹³ Razumljivo, da Adorno ne govori samo o zvočnem gradivu *nove dobe*, temveč o prenašanju gradiva iz starih

znanj v nove svetove. Torej od Wagnerja v film.

Med filmskimi skladatelji je fenomen, imenovan **Bernard Herrmann** (1911–1975), čigar leto in kraj rojstva sta v glasbeni zgodovini zaznamovana z nekim drugim dogodkom: s smrtjo. Le nekaj mesecev pred Bernardovim rojstvom je nekaj ulic stran v New Yorku umrl velik komponist in dirigent, ki je nekoč izjavil, da je kot skladatelj tujec med dirigenti, kot Evropejec tujec v Ameriki, kot Jud pa tujec povsod. Ime mu je bilo Gustav Mahler. V Herrmannovi družbi najdemo sredi 40. let zanimiva imena tedanjega časa: Charlesa Ivesa, Orsona Wellesa in Johna Greena. Kot skladatelj filmske glasbe se je podpisal pod več kot 80 filmov, od katerih je vrsta postala zgodovinskih mejnikov. Njegovo sodelovanje s Hitchcockom je legendarno, je pa pisal glasbo praktično za vse žanre, kot precej zvestega nadaljevalca Wagnerjevih glasbenih idej, načina in sistema pa ga prepoznavamo v dramah in romantičnih sekvencah. Že njegov prvi film, *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), je poln wagnerjanskih idej, ena najvidnejših pa je zagotovo glasbena tema Rosebud, ki se pojavlja od začetka filma do konca kot leitmotiv, kot rdeča nit uganke celotne glasbene kompozicije. Temu sledi tudi v romantični drami *Jane Eyre* (1943, Robert Stevenson), kjer glasba kar kipi od čustvene napetosti – srečamo pa tudi posebni glasbeni temi za Edwarda (Orson Welles) in prelepo Jane (Joan Fontaine), kot bi šlo za Lohengrina in Elzo. V *Vrtoglavici* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) Herrmann napiše glasbeno temo vrtoglavice tako, da imamo resnično občutek vrtenja, kar je naredil Wagner v uverturi Renskega zlata. Da ne govorimo o filmu *Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), prežetim z wagnerjanskim materialom – že če pogledamo osnovno temo, vidimo vlogo, ki jo je Herrmann dal rogovom in godalom: prav to je sunkovit motiv, ki zaznamuje Wagnerjevega Večnega mornarja (Holandca), s katerim se pričinja tako rekoč Wagnerjevo obdobje glasbene drame. V fenomenalni *Marnie* (1964, Alfred Hitchcock) je glasbeni suspenz enak wagnerjanskemu vprašanju Tristanovega akorda, sploh če poslušamo uvodno temo v film, ki se praktično ne razreši vse do konca. Pa še potem je vprašanje, ali se. Ali pa Truffautov *Fahrenheit 451* (1966), kjer je njegov glasbeno zažigalni motiv *par excellence* motiv velikega Logeja iz Somraka bogov, ki

12 Fraisse, Paul: Essai d'une théorie psychologique du rythme. V: *Proceeding Papers*. Edinburgh, 12th International Congress of Psychology, 1948

13 Adorno, Theodor W.: *Reaktion und Fortschritt*. v: *Anbruch*, letnik 12, junij 1930.

na koncu zažge Valhalo. Tudi konec filma je apoteoza Siegfrieda, čigar duh zmaga, saj so stari bogovi izginili, novi pa iz moči knjig vstajajo dejansko iz pepela.

Med »velikimi« wagnerjanci filmskega platna je tudi **Ennio Morricone** (1928–). Svojo prvo partituro za film je takrat 33-letni Ennio ustvaril leta 1961 za film *The Fascist* (Il federale, 1961, Luciano Salce) in tako pričel svojo strmo kariero v svet sedme umetnosti. Pri 85 letih lahko Morriconeja brez dvoma štejemo med najproduktivnejše filmske komponiste, saj njegova kakovost vsa leta – in skozi 500 filmov (!) ni zanihala. V zgodnjih letih je uporabljal kar dva psevdonima (Dan Savio, Leo Nichols), zato je potrebno skrbno prebirati filmografijo tako italijanske kot tudi holivudske produkcije, da res polovimo vse njegove glasbene stvaritve. Njegove partiture so nekaj posebnega – kristalno jasne, kompozicijsko dognane in ustvarjalno žive. Do popolnosti se prepletejo s filmsko zgodbo in nemalokdaj se zalotimo, da se prej spomnimo glasbe kot pa naslova filma. Jasnost kompozicijskega stavka uvršča Morriconeja v sklop tistih komponistov, katerih skladbe se izvajajo na koncertnih odrih prav tako kot klasična dela. Sicer pa je napisal tudi precej komorne in koncertne glasbe, dva baleta, v letih 1965–1972 pa je aktivno aranžiral in dirigiral mnoge pesmi z znanimi italijanskimi pevci: med njimi so imena Mario Lanza, Gianni Morandi, Miranda Martino ... Kljub petim nominacijam oskarja ni prejel, dobil pa ga je za življenjsko delo. Njegova filmska glasba se nam zavleče pod kožo, nekam daleč v notranjost, v nezavedno, v naše globoke želje in – ali ni prav to tudi del želje same, kjer filmska glasba prevzema vlogo pripovedovalca in napovedovalca¹⁴ in s tem referenta, na katerega lahko obesimo vse fantazme tega sveta.

Kje torej začeti, kako ubesediti več kot 500

14

Ta pomen filmske glasbe je dobro opisal Davis Richard knjigi *Complete Guide to Film Scoring* (Berklee Press, Boston, 1999). Filmska glasba, ki v nekem trenutku prevzema vlogo Drugega, je postavljena v film kot sokreatorka in interpretorka iz ozadja (zato se ji po neumnem dodaja pojem *ozadja* kot zvočne kulise ipd.), zato pa tem bolj močna, ker je nevidna akterka v vrtincu dogodkov. Njena moč je v interpretaciji, ki jo filmski komponist vtke v notno črtovje, iz njega pa zraste brezbesedna misel, ki se preplete s podobo in fabulo do te mere, da ne vemo več, ali je naš občutek res samo naš, ali pa je nastal pod taktirko zvočne – glasbene sugestije. Filmska glasba res ni preprosta.



plakat za film Propad rimskega cesarstva

filmov? Ne gre. Wagnerjanska je filmska tema *Nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone), kjer se prepletajo hrepenenje, moč smrti in zaveza, nato *Ime mi je Nobody* (Il mio nome è Nessuno, 1973, Tonino Valerii), kjer je z glasbo oblikovan in vedno pospremljen prav naslovni Nobody (Terence Hill), kot njegov protipol (tako v glasbenem kakor tudi filmskem smislu) pa nastopa Jack (Henry Fonda). Potem je tukaj film *Dvajseto stoletje* (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci) z znamenito temo upora, ki se spreminja skozi film, prav tako kakor Wagner spreminja temo Siegfrieda. Tu je še veliki *Misijon* (The Mission, 1986, Roland Joffé), iz katerega je tema Gabrielove oboe postala že davno koncertni hit, njena zgradba pa je brez dvoma tista neskončna melodija, nikoli ustavljena, nikoli pripeljana v zavetišče tonike, blodeča po harmonijah kozmosa – kakor bi vstal Wagner in zapisal še enkrat svoj »Liebestod« za Izoldo. Še en film moramo omeniti, kjer je Wagnerjev vpliv nedvoumen: to je drama z naslovom *Kino Paradiz* (Nuovo Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore), kjer je zaključna sekvenca sestavljena iz glasbe poljubov, umaknjenih iz vseh prejšnjih filmov, ki jih je stroga roka župnika-recenzenta dala izrezati iz filmov. Glasba je sestavljena iz *manka*, iz tistih neslišanih emocijsko prepotreb-

nih tonov, ki jih vsako takšno dejanje pač potrebuje. Kopenasta snov ljubezni, dotikov in hrepenenja je ideja Wagnerjevega Tannhäuserja, ujetega med mitom, legendo in ljubeznijo. Njegov manko je njegovo ime, manko filmskih poljubov pa filmska podoba skupaj z glasbo Ennia Morriconeja. In filmska glasba je ponovno sodelavka pri oblikovanju (nevidnih) likov¹⁵, kakor pravi London, kar pa so vedeli že komponisti nemega filma.

Med odlične filmske wagnerjance sodobnega filma štejemo še **Johna Williamsa** (1932–), pa **Howarda Shora** (1946–), predvsem po veličastnem glasbenem gigaprojektu *Gospodar prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) in sedanjem *Hobitu* (The Hobbit, 2012–2014, Peter Jackson), potem je tukaj **Zbigniew Preisner** (1955–) s svojimi partiturami za filme Krzysztofa Kieślowskega, pa **Hans Zimmer** (1957–) in še vrsta drugih.

Več o tem pa bo mogoče prebrati letos jeseni, ko bo izšla knjiga, poglobljena študija Wagnerjeve glasbe v filmu, z naslovom *Wagner in film* (UMco, 2013).

15

Več o tem v: London, Kurt: *Film Music*. Arno Press, UK 1936.