

EKRAN: Glasba v filmu *Piano* je vse prej kot zgolj eden od elementov filmske celote. Zato si predstavljam, da ste se dela lotiti precej prej, kot to ponavadi stori pisec filmske glasbe?

MICHAEL NYMAN: Najprej sem prebral scenarij. Nato sem septembra 1991 govoril z Jane Campion. Govorila sva predvsem o klavirski glasbi. Večino glasbe sem napisal decembra 1991, s snemanjem pa so začeli tam nekje januarja, februarja 1992. Pozneje, avgusta lani, sem nato napisal še preostalo orkestrsko glasbo. Tako je bilo vse skupaj pravzaprav razpeto skoraj čez celo leto, kar je bilo več kot zanimivo. Sicer pa tudi za filme Petra Greenawayja ponavadi pišem glasbo vnaprej. Le v primeru **Utapljanja po številkah** sem napisal glasbo šele potem, ko sem videl dokončan film. Pri **Risarjevi pogodbi** sem vso glasbo napisal vnaprej, še preden sem videl film. Glasbo za **ZOO** sem pisal sproti, med snemanjem. Pri **Kuharju ...** pa je bilo podobno kot pri **Pianu**, saj je morala biti pesem, ki jo poje kuharski vajenec, na play-backu, zato jo je bilo seveda treba napisati vnaprej. Sicer pa velja za **Kuharja ...** enako kot za **Prosperove knjige**: večina glasbe je obstajala ločeno od filma, napisana je bila za druge priložnosti. Kos glasbe iz **Prosperovih knjig** je bil napisan za pariško razstavo z naslovom *La traversee de Paris*; komad *Memorial* iz **Kuharja ...** pa sem napisal že leta 1985. Ključna razlika pa je vendarle ta, da je večina glasbe, ki jo pišem za filme Petra Greenawayja, relativno abstraktna. Pri **Pianu** sem moral najti ustrezne rešitve za celo vrsto pogojev, ki smo jih narekovali scenarij, Jane, Holly in navsezadnje tudi jaz sam. Moral sem torej

intervju

MICHAEL NYMAN

najti dobesedno pravo glasbo. Če Greenawayja pravzaprav le oskrbujem z materialom, tedaj sem moral tokrat (podobno kot pri sodelovanju s Patricom Lecontom) zares najti ustrezno glasbo.

Filmsko glasbo hočeš nočeš percipiramo fragmentarno, kot bi tudi uho vodili rezi kadrov in sekvenc. Ali morda vseeno ne skladate enotnega komada, ki traja osemdeset, devetdeset minut?

Rad zasnujem zvočni trak kot simfonijo. Ne sicer v smislu velikopoteznosti kakšnega Johna Williama, prej v smislu tega, da lahko v celoti nadziram njegovo strukturo. To je zelo težko. Današnji film tega ne dopušča. Veste, režiserji si hitro premislijo. Za **Risarjevo pogodbo** sem zasnoval zelo strogo, trdno določeno strukturo. Nato pa so v procesu montaže nekatere sekvence preprosto izpadle. Kot veste, bi moralo biti dvanajst glasbenih tem za dvanajst risb. Ker je bil film predolg, je šest risb preprosto izpadlo oziroma so bile le bežno predstavljene. Tako je šlo po gobe šest glasbenih komadov! Ko skladam, teoretično predpostavim, kam katera glasba sodi, vendar se pozneje, ko Peter sliši glasbo, pogosto zgodi, da sam prerazporedi posamezne dele. V filmu **ZOO** je šlo za svojevrstno oponašanje faz darwinovske evolucije. Zato sem tudi sam pazil na to, katero glasbo dati plazilcem, katero ptičem in tako naprej ... Skušal sem ustvariti strukturo, v kateri ena živa forma generira drugo, čemur so potlej sledile številne variacije. Za človeka sem napisal precej ciničen komad, precej grob in ne preveč vljuden. Ko jo je Peter slišal, je rekel: »To je izvrstna glasba za prometno nesrečo!«. Tako je bila glasba, ki jo slišite na začetku ob nesreči, pravzaprav namenjena predstavitvi človeka.

*Vrniva se k **Pianu**. Imel sem občutek, da klavir v filmu oddaja glasbo tudi tedaj, ko nanj nihče ne igra.*

Potemtakem niste pisali le glasbe za klavir, temveč tudi glasbo klavirja?

Ja, je glasba klavirja. Ko sva z Jane izbirala

glasbo, sva določila tudi mesta, na katerih naj bi vstopala v igro. Sama jo je nato po lastnem preudarku še nekajkrat uporabila, zato se mi na trenutke celo zdi, da je prevečkrat uporabljena. Sam sem namreč precej občutljiv na to, če se isti motiv večkrat ponavlja: tudi Peter je v **ZOO** to nekajkrat storil, pa je bilo potem videti kot rahla lenobnost skladatelja. V **Pianu** gre za glasbo, ki je sicer določna, a jo je mogoče igrati na različne načine in v različnih vzdolžjih. Zato dobro funkcioniira, ima svoje emocije in odzvene. Tudi kadar Ada le misli na svoj klavir, ko se ne more dokopati do njega, je slišati klavirsko glasbo.

Bi mu potemtakem lahko rekli kar »objet sonore«, zvočni predmet?

Nisem sicer mislil na to, vendar drži. Bilo je ravno obratno kot ponavadi: klavirska glasba je narekovala glasbo orkestra. Zato jo je bilo navsezadnje relativno enostavno pisati, saj se mi ni bilo treba zmišljevat kaj posebej novega. No ja, nekaj novosti sem si pa le izmislil. Veste, zanimivo je, da v procesu pisanja delujem predvsem instinktivno. Ta instinkt še dodatno okrepijo drugi ljudje, tokrat pač Jane. Šele ko je zadeva že končana in jo vidite na filmu, pravzaprav začnete o njej teoretsko razmišljati. Iskreno povedano, nisem čisto natančno vedel, kako bo glasba delovala. Čeprav je bil film Jane Campion bistveno bolj razdelan na emocionalni ravni, kot so, denimo, filmi Petra Greenawayja, vseeno nisem čisto natanko vedel, kako močan bo središčni motiv. Nisem vedel, kako bo vplival na ljudi iz ekipe. Vedno je lepše imeti nekaj, kar raste in se razrašča, kot pa da bi se zmanjševalo. Z glasbo v tem filmu je kot z drevesom, posajenim v naravni pejzaž. Prime se in začne rasti — in vam se zdi, da veste, kam in kako bo zrasel. Potem pa se zgodi, da raste hitreje od pričakovanj, morda celo v smeri, ki so popolnoma drugačne od predvidenih.

Ste šli tudi sami pogledat na »kraj zločina«, kako raste?

Najprej sem napisal glasbo, nato pa sem šel v Novo Zelandijo učiti Holly. To je bilo še



pred snemanjem. Zelo dobro se je naučila igrati na klavir, tako da se je moja vloga omejila le na nekaj drobnih opazk. Na samem snemanju me ni bilo — in kot vidite, me niso pretirano pogrešali!

*Film **Piano** se sicer vrti v znamenju (Adine) nemosti, vendar je poln govoric: ljudje govorijo s telesi, pisna sporočila pa povzročajo neposredne posledice na telesih. Kam bi v tej topografiji govoric umestili glasbeno govoric?*

Ves čas pisanja glasbe sem imel v mislih, da klavir dejansko ni zgolj pripomoček na prizorišču, da ni igrača, temveč se okrog njega in na njem odigrava drama vprašanja njene identitete. Veste, da se kar dve kupčiji dotikata vprašanja njegovega posedovanja. Toda to je posest prostora in zasebnosti hkrati. Zdaj, ko tudi sam razmišljam o tem filmu, se mi zarisujejo različni načini, s katerimi Ada beži od moža; skozi razmerje s hčerko, skozi razmerje s klavirjem, ki pa neposredno odpira razmerje s Harveyjem Keitelom.

Vidite, vsakič, ko vidim film, se mi zdi kompleksnejši. Glasba igra ključno vlogo v kupčiji. Zato sem nekoč za šalo celo dejal Jane, da bi morala film imenovati *Pianistova pogodba*, *The Pianist's Contract*. Natanko za to gre, mar ne? V lekcijah ima glasba dvojno vlogo: po eni strani je podlaga za kupčijo, po drugi pa mora posredovati nekaj Bainesu. Enkrat samkrat je glasba namenoma rabljena, če naj tako rečem, »lingvistično«, s sporočilom — gre za prizor, v katerem Ada igra moj valček, konča pa s Chopinovim *Preludijem v A-molu*. To je zanjo dejansko način, kako pokazati superiornost nad Bainesom. Prekine eno vzdušje in mu da vedeti, da ničesar ne ve. Dobesedno govori s pomočjo svoje omikanosti in kulture. Moj namen ni bil zgolj zbrati repertoar, ki bi ga Ada lahko igrala, temveč narediti tako, kot da bi to dejansko lahko bila njena lastna glasba. Zamislil sem ji jo torej kot divjo škotsko skladateljico iz sredine devetnajstega stoletja, ki si dela svojo lastno glasbo — tako kot si je delala lastna oblačila in kot si je navsezadnje zgradila tudi lastno življenje. Zame je bilo to izjemno zanimivo, saj me je nekako osvobodilo številnih referenc na tedanjo glasbo. Najprej sem namreč nameraval zgraditi nekakšen pastiš različnih sodobnikov, nato pa so počasi odpadali drug za drugim. Referenca na Chopina je potemtakem zares referenca na njeno kulturo — kot je navsezadnje tudi sam klavir. Veste, ko pišete glasbo, ne mislite na vse posledice. Na srečo ... To vam moram povedati: glasbo za filme Petra Greenawaya pišem z velikim zanimanjem

za to, kaj bo on storil z njo. Potem pa me praviloma več ne zanima. Lahko si sicer rečem, da je glasba za **Kuharja ...** močna in da drži film skupaj, tako fizično kot emocionalno — toda kot taka me ne zanima več! S **Pianom** pa je drugače: zdaj, ko sem ga drugič videl in govoril z veliko ljudmi, me vedno bolj zanimajo posledice glasbe in njena morebitna sporočila.

Je kaj posebnega v tem, da ste za to glasbo dobesedno postali drugi, pravzaprav druga?

Ja, Greenawayu praviloma »prodajam« svojo glasbo. Pri Patricu Lecontu sem zelo zvesto sledil dogajanju filma — pa vendar sem bil to še vedno jaz, ki nekaj počne od zunaj. Če je šlo za nežen, erotičen prizor, je bila taka pač tudi glasba. Tudi o tem pretirano ne razmišljam. Zato pa me pri **Pianu** dejansko zanimajo posledice. Po svoje me veseli najin današnji pogovor, saj sem bil presenečen, da se v kritikah filma, ki je vendarle očitno ves zgrajen okrog glasbe, te praviloma sploh ne omenja. Navsezadnje Holly le ne igra potpurija Lizsta in Paganinija, temveč je glasba mišljena kot nadomestna govoric.

Se poleg različnih umetniških praks po inspiracijo zatekate tudi k drugim disciplinam misli, k filozofiji ali znanosti?

Devet zjutraj — malo zgodaj je še za taka vprašanja. Pa vendar: ena od zanimivosti sodelovanja z drugimi umetniki je gotovo v tem, da se soočite s sistemom ali govoric ali zgodovino, ki so si ga sami ustvarili kot nekakšen strukturalni sistem za potrebe svojega dela. Vzemite Greenawayu in najino »pogodbo«: slejkoprej naletite na stike med tem sistemom, strukturo ali disciplino in glasbo. To sicer zgotovo ne bi delovalo z vsakim skladateljem, morda celo z mnogimi ne — zame je pač zanimivo, ker so me vedno zanimala eksterne strukture. Trudim se poiskati analogne strukture v glasbi. To sicer nikoli ne gre do konca, toda umetnik tako ali tako potrebuje predvsem začetno točko, izhodišče. Če je struktura rigidna, jo zavržemo. Ne zanima nas umetniško delo kot reprezentacija strukture, temveč nas privlači prav njegova avtonomija. Toda nekje globoko na dnu jih vendarle družijo skupen jezik, podobne zgodbe ... Če vzamete dvanajst motivov iz **Risarjeve pogodbe**, tedaj sem skušal kopičenju grafičnih informacij na papirju poiskati analogijo v kopičenju glasbenih informacij. Tako bi od najenostavnejšega prvega dne postopoma prišli do šestega, ki bi ga zaznamovala dovršena, najbolj razvita reprezentacija izbranega glasbenega sistema. To je torej moj način iskanja

analogij. Morda je eden od vzrokov najinega dobrega sodelovanja s Petrom prav v tem, da je bil Peter prepričan, da počnem natanko isto kot on. Do neke mere je to morda celo bilo res. Nato sem se nekega dne nehal iti to igro — saj je zahtevala ogromno dela, kaj lahko pa se je zgodilo, da je bila glasba na koncu razkosana, sistem pa razstreljen. Veste, da **Utopljanje po številkah** temelji na izjemno kompliciranih igrah števil. Moja prva misel ob tem filmu je bila: zgraditi enako kompliciran sistem na osnovi števil tudi v glasbi. Po približno petih sekundah sem si rekel: »Saj to je vendar popolna izguba časa, ko pa bodo stvari še stokrat spremenjene!«. V **Kuharju ...** pa so bile zelo zanimive diskusije o različnih barvah sob: predlagal sem, da bi tudi orkestracija glasba spremljala te razlike. Kaj hitro sem odnehal, saj bi projekt zahteval izjemno precizno sinhronizacijo, ki pa bi se kaj lahko podrla z eno samo montažno spremembo.

Najbrž štejete za žalitev, če vam ljudje skušajo prodati klasično definicijo filmske glasbe kot tiste, ki je najboljša takrat, ko je sploh ne slišimo?

Čemu je tedaj sploh delati? Če ni slišana, čemu? Če ljudje ne morejo v hipu reči: »O, to je pa Michael Nyman!«, tedaj res nima smisla. Je pa res, da so mi mnogi prav za ta film rekli, da si nisem prav nič podoben ...

Je mar mogoče, da sredi devetnajstega stoletja v Novi Zelandiji sploh še niso slišali za Michaela Nymana?

Natanko na to sem moral paziti. Zelo preprosto: niti nota glasbe, ki jo igra Ada, bi ne mogla biti napisana leta 1850. In če je že bila napisana leta 1992, tedaj sem jo lahko napisal samo jaz. Tako sem pravzaprav moral izumljati nove načine, kako biti — Michael Nyman! To je zelo zanimivo za moje prihodnje delo. Veste, ko ljudje poslušajo *soundtrack* Greenawayevih filmov (in očitno jih poslušajo zelo podrobno), imajo vtis, da gre za uniformiran, enoten stil Greenawayevih filmov. Zanimivo je, da Greenawayev slog ni Greenawayev slog, temveč tam govorim jaz — in to kar najbolj osebno! Moj problem je bil potemtakem v tem, da ljudje, ki ne marajo Greenawayu, niti prisluhnili niso tej glasbi. Upam, da sem že s sodelovanjem z Lecontom, sedaj pa še z Jane Campion dokazal, da znam tudi kaj drugega. Ljudje, ki poznajo moje delo, me tukaj ustavljajo in mi čestitajo: kot bi se prebudil in končno našel glas, ki ga lahko tudi sami sprejmejo. To me rahlo skrbi!

STOJAN PELKO