

Mitja Reichenberg
WAGNER IN FILM

*Rojstvo filmske glasbe
iz duha Wagnerjevih idej*

Mitja Reichenberg

WAGNER IN FILM

*Rojstvo filmske glasbe
iz duha Wagnerjevih idej*

UMco,
Ljubljana, 2013

Mitja Reichenberg
WAGNER IN FILM

Rojstvo filmske glasbe iz duha Wagnerjevih idej

© Mitja Reichenberg in UMco, 2013
Vse pravice pridržane

Izdajatelj in založnik:
UMco d. d.

Urednik: Samo Rugelj
Pomočnica urednika: Renate Rugelj
Lektura: Mira Turk Škraba
Oblikovanje in prelom: Žiga Valetič
Fotografija na ovitku: jamesgroup, Depositphotos
Tisk: NTD d. o. o.
Naklada: prvi natis, 400 izvodov
Ljubljana, 2013

Knjižno delo je izšlo v okviru programa, ki ga sofinancira
Javna agencija za knjigo Republike Slovenije.

Brez pisnega dovoljenja založbe je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, javna priobčitev, predelava ali druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v kakršnem koli obsegu ali postopku, skupaj s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki, v okviru določil Zakona o avtorski in sorodnih pravicah.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.636:78(091)
78(430):929Wagner R.

REICHENBERG, Mitja
Wagner in film : rojstvo filmske glasbe iz duha
Wagnerjevih idej / Mitja Reichenberg. - 1. natis. -
Ljubljana : UMco, 2013

ISBN 978-961-6803-76-2

268650752

UMco d. d.

Leskoškova 12, 1000 Ljubljana • tel.: 01/520 18 30
e-pošta: premiera@umco.si • www.premiera.si

VSEBINA

UVOD	7
WAGNER IN FILM 1900–1909	11
WAGNER IN FILM 1910–1919	23
WAGNER IN FILM 1920–1929	39
WAGNER IN FILM 1930–1939	51
WAGNER IN FILM 1940–1949	71
WAGNER IN FILM 1950–1959	85
WAGNER IN FILM 1960–1969	109
WAGNER IN FILM 1970–1979	123
WAGNER IN FILM 1980–1989	137
WAGNER IN FILM 1990–1999	151
WAGNER IN FILM 2000–2009	165
WAGNER IN FILM 2010–2013	177
FILMSKI SKLADATELJI NADALJEVALCI	
WAGNERJEVIH IDEJ	191
FILMI O WAGNERJU	233
WAGNERJEVE OPERNE PRIPOVEDI	241
RIENZI	242
VEČNI MORNAR	245
TANNHÄUSER	248

LOHENGRIN	251
TRISTAN IN IZOLDA	254
MOJSTRI PEVCI NÜRNBERŠKI	257
RENSKO ZLATO	260
WALKÜRA/VALKIRA	263
SIEGFRIED	266
SOMRAK BOGOV	269
PARSIFAL	273
WAGNER NA KRATKO	277
LITERATURA (ŠTUDIJSKA IN CITIRANA)	281
ABECEDNI SEZNAM FILMOV	289
SEZNAM CITIRANEGA FOTOGRAFIJA	303

UVOD

Leto 2013 je za glasbeni svet zelo pomembno – obeležujemo namreč dvestoletnico rojstva velikana nemške romantične opere *Richarda Wagnerja* (1813–1883), ki je naredil pomembne osnovne korake za razvoj filmske glasbe, čeprav filma dejansko ni poznal. Velja sicer za eno najbolj znanih in hkrati najbolj kontroverznih imen v glasbeni zgodovini, priznati pa moramo, da je še danes vroča tema za mnoge razprave, študije in različne kongrese (muzikološke, filozofske, sociološke itn.). Trdimo lahko celo, da je Richard Wagner tako glasbeno-muzikološki, kakor tudi glasbeno-sociološki in hkrati tudi filozofski *problem*, s katerim se je treba ukvarjati. Glasbeni zgodovinarji radi trdijo, da so bili njegov težavni značaj, glasbena usmerjenost in politično prepričanje bolj kot pri katerem koli drugem skladatelju razlog za številne razprave, študije ter razlage njegovih glasbenih del, danes pa vemo, da je njegova glasbena zapuščina tako kompleksna, da jo je treba obravnavati v različnih poljih zgodovine, humanizma in ne nazadnje tudi glasbe in celo filma. Mnogi njegovi nasprotniki radi poudarjajo, da sta bili glavni Wagnerjevi lastnosti pravzaprav resnični egoizem in neskončna prevzetnost, katere se je navzel zaradi uspehov in spoštovanja pri občinstvu, ob tem pa mu radi pripisujejo še nebrzdano strast na številnih področjih vsakdanjega življenja. Govor je predvsem o strastnem posvečanju glasbi, literaturi, filozofiji ter seveda ljubezni. In ne nazadnje: zavistneži vidijo večinoma le mnoge (njegove) ženske, velike *wagnerjanke* tedanjega časa, ki so ga občudovala in katerim je Wagner vračal strast na različne načine.

V tej knjigi se bomo ukvarjali predvsem z njegovo glasbo, ki je bila citirana in uporabljena v mnogih filmih tako rekoč od

samega začetka filmske zgodovine pa vse do današnjih dni. Ob tem nedvomno obstaja fenomen pogostosti njegove citiranosti, kljub temu da še danes mnogi poudarjajo težo, nerazumljivost in zapletenost njegovih glasbenih zamisli. Richard Wagner ni poznal filma, lahko pa trdimo, da je njegovo videnje *celostne umetnine*, imenovane *Gesamtkunstwerk*, temeljilo na tem, kar film prinaša s svojo edinstveno formo združevanja različnih umetnostnih zvrsti. Njegove glasbene ideje in gradnja vodilnih motivov (nem. *Leitmotiv*) pa so tudi temeljno izhodišče razvoja filmske glasbe, ki se je najprej naslanjala na njegove kompozicijske principe. Ko k temu dodamo še njegovo orkestracijo, dobimo zmagovalno kombinacijo, ki jo lahko poimenujemo *osnova filmskoglasbene govorice*. Pri tem moramo omeniti še njegov princip tonskega slikanja (nem. *Tonmalerei*), h kateremu so se zatekali tudi drugi skladatelji kasnejšega časa in ne le filmski opremljevalci ali skladatelji. Ko vse to povežemo v razumljiv glasbeno-filmski šopek, zlahka ugotovimo, da gre za izredno glasbenozgodovinsko osebnost, ki je gradila svoje muzikalne poglede na idejah, kakršnih si v njenem času večina drugih ni mogla niti zamisliti.

Čarobnost, iluzionističnost, lahko bi rekli celo magičnost in hipnotičnost so učinki, ki so namenjeni Wagnerjevim scen-skim spektaklom, glasba pa se pojavlja kot sublimna govori-ca in kot čarodejevo prišepetavanje občinstvu, ki se mora popolnoma predati njegovi ustvarjalni moči in pripovedi. Morda je bil Wagner res zapletena osebnost, polna protislovij, morda je tudi res, da mu večine njegovih pomanjkljivosti ne moremo zlahka odpustiti, a ne glede na vse to moramo s spoštovanjem občudovati njegova glasbena dela, saj je pustil globok in neizbrisen pečat v razvoju glasbene zgodovine dvajsetega in enain-dvajsetega stoletja.

Knjiga prinaša v osrednjem delu pregled najopaznejših fil-mov s citirano glasbo Richarda Wagnerja, ob tem pa premisle-ke, naslone in interpretacije glasbe, vse v povezavi s filmsko snovjo, ki je pred nami. Prav tako se v tem delu srečamo s fil-mi, ki so predstavili Richarda Wagnerja kot osebnost in se pri tem dotaknili mnogih velikih osebnosti tedanjega časa, s kate-rimi je bil tesno povezan. Richard Wagner je izkazoval veliko ljubezni in naklonjenosti svoji družini, spoštoval je prijatelje in z mnogimi delil svoje različne poglede, o čemer pričajo številna pisma, ki si jih je izmenjeval z najvidnejšimi predstavniki poli-tičnega, kulturnega, glasbenega in intelektualnega sveta teda-nje Evrope. Med njimi so bili Friedrich Nietzsche, Franz Liszt, Hans von Bülow, Heinrich Heine, Ernst Kietz, Giacomo Meyer-beer, Georg Herwegh, Pierre-Auguste Renoir, kralj Ludvik II., kralj Paul von Turn und Taxis, princ Otto von Bismarck, grofica Maria von Schleinitz, cesar Wilhelm I., angleška kraljica Vikto-ria in še mnogi drugi.

V sklepnem delu knjige se sprehodimo še po glasbenih zgod-bah, libretih, torej dejansko po mitih, na katerih slonijo Wa-gnerjeve glasbene drame. Njegova zapuščina je resnično veli-častna in prištevamo ga lahko med redke posameznike, ki si zaslužijo naziv *genij* – o čemer priča tudi njegova vsestranska razgledanost in pronicljivost. Prepričani smo, da bo vsakdo na koncu lahko prepoznal Wagnerja kot pomembnega nosil-ca umetnosti filmske glasbe, filma in ne nazadnje gigantskih spektaklov sedanjega časa.

Toda zanj je bila tudi sama ljubezen posebna (poosebljena) *strast*, ki se ji ni mogoče upreti, medtem ko se tudi zlo v njego-vih delih udejanja z osupljivo močjo. Združitev telesnega in mo-ralnega poguma njegovih likov na koncu ustvari *Siegfrieda*, fan-tastično nebeško bitje, s kakršnim se hoče poistovetiti tudi sam

Richard Wagner 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 glasbeni 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 virtualnega sveta, *spektakla* navidezne resničnosti in iluzij.

In del tega dela današnjih dni je tudi *film*.

WAGNER IN FILM 1900–1909

Če lahko verjamemo velikim bazam podatkov, ki zajemajo uporabo klasične glasbe v filmu, vidimo, da se Wagnerjeva glasba pojavlja v več kot 830 različnih filmih že od leta 1902, torej od samega rojstva filma naprej. Vpliv njegove glasbe na razvoj filmske glasbene kompozicije je bil izreden.

Zgodovina nas uči, da se vse stvari dogodijo v nekem določenem času prav zato, ker je bilo to takrat logično, smiselno, nujno in samoumevno. Morda res ni vedno tako, a mnogokrat je. Ugotovili smo že, kdaj in zakaj se je rodil film in z njim filmska glasba – le da ta še ni imela takšne oblike in vsebine, kot jo ima danes; obstajajo pa številni filmski skladatelji (med njimi na primer Franz Waxman in Bernard Herrmann), ki javno razglašajo, da brez Richarda Wagnerja ne bi bilo filmske glasbene kompozicije. Tako se bomo na našem popotovanju ustavili nekajkrat tudi pri razumevanju tega, kar nujno spremlja zvok. Razmišljali bomo o tišini. O tišini prvih filmov, ki niso bili »nemi«.

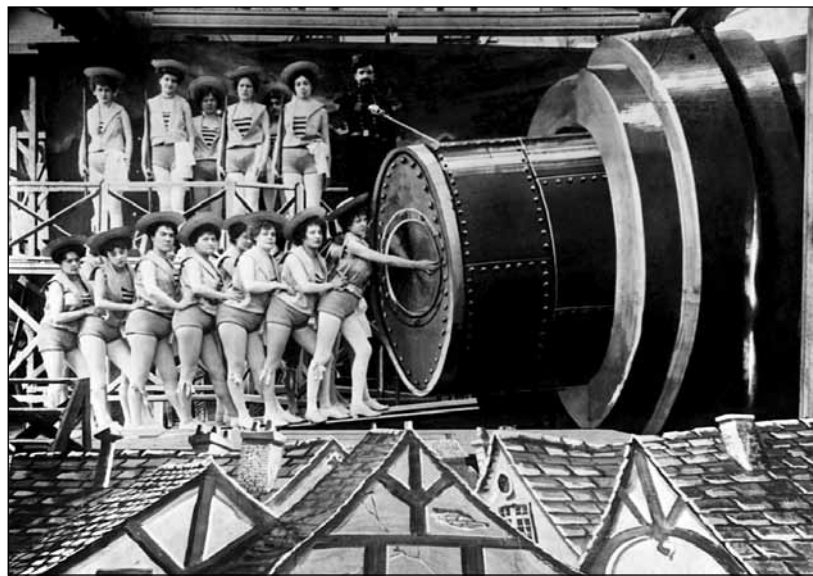
Prav zato bi lahko vzeli za prvo misel besede velikega Adorna, ki pravi, da zagotovo obstaja možnost (verjetnost), da podobne misli mislijo tudi drugje in drugi ljudje, saj verjame, da obstaja občja nujnost, ki vodi do tega, da se te in takšne misli sploh mislijo.¹

Tako je bilo tudi pred več kot sto leti, ko se je rojeval film – in z njim se je rojevala tišina. Ko se vprašamo, kaj sploh je tišina, lahko zelo poenostavljeno odgovorimo: odsotnost zvoka. Na neki osnovni in načelni ravni je to res, vendar je mogoče

¹ Adorno, Theodor W.: *Resignations*. V: *Telos 35*, pomlad 1978; glej tudi njegove opombe v: *Marginalien zu Theorie und Praxis. Stichworte*.

postaviti tudi drugačno optiko. Recimo, da je zvok odsotnost tišine. Navadili smo se namreč na to, da nas nenehno obdajajo nekakšni zvoki, pa naj bo to šum, ropot, glasba, govor, kar koli. In ker smo potopljeni v ta zvočni svet in v to morje poslušanja, ne moremo enakovredno zaznavati tišine. Prvi filmi so jo. Glasba, ki so jo nato pritaknili k sličicam, je predstavljala odsotnost tišine. Toda v tišini je posebna magija.

Georges Méliès je bil velik čarovnik. Bil je Francoz, rojen v Parizu 8. decembra 1861, umrl pa je 21. januarja 1938. Ustvaril je posebne filme, med katerimi je prav gotovo izredno zanimiv znanstvenofantastični utrinek *Potovanje na luno* (*Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902). Narejen je bil leta 1902 in je bil sprva predvajan v popolni tišini. Premislimo najprej, zakaj. Ugotovili smo že, da je bila tišina prvi in neločljivi del filma prav tako kakor glasba, ki so jo izvajali ob filmu. Ker so bili filmi večinoma kratki (dolgi le nekaj minut), so zaobjeli le



Slika 1

eno skladbo, ki se je nekako »podala« ob gibljive sličice. Ali pa tudi ne. Lahko da so igrali samo eno izmed tedaj popularnih klasičnih glasbenih točk, kakšen ples ali pa popevko. Mojster Méliès je želel snemati svoje filme zelo drugače od drugih in se je ukvarjal tudi z vprašanjem zvoka. Od glasbenikov, ki so »spremljali« njegove filme, je zahteval, da so si film pred predvajanjem dobro ogledali in resnično sledili različnim poudarkom (smešnim, čudnim, sanjskim ali drugačnim prizorom).

Lahko bi zapisali, da je ustvaril prvo pogodbo med sliko in zvokom, saj je hotel, da bi obiskovalci njegovih magičnih večerov čim bolj uživali in bili čim bolj ujeti v njegovo umetnost. Prav zato si je izmišljeval vedno nove in nove trike, filmske posebnosti in učinke. Tišina, ki je bila ob filmu zapolnjena z glasbo, pa je v obdobju zgodnjega filma pomenila tudi vprašanje filmske podobe. Ker poznamo snemanje nemih filmov še danes,² moramo vpeljati še razmišljanje o nujnosti zvoka oz. glasbe v filmu. Na samem začetku se je pokazala glasba kot odlična partnerka, saj je preglasila hrup projektorjev. Igrali so tako rekoč od prve sekunde, ko je projektor stekel, pa dokler ljudje niso zapustili dvorane. Včasih so začeli izvajati glasbo že prej. To so imenovali filmske uverture, kar je pomenilo, da se bo film vsak čas začel in naj ljudje že končno vstopijo. Nato so ugasnili luči in začeli s predstavo. V najbolj dramatičnih trenutkih je orkester igral najbolj glasno in dramatično glasbo, ki jo je zmogel. Pri drugačnih prizorih pa so poskušali z glasbo ustvarjati »vzdušje« in podpirati pripoved ali dogodek. Ker so bili filmi večinoma kratki, ni bilo mogoče razviti zelo zapletene

² Pod pojmom nemi film danes razumemo film, v katerem ni besed. Gre torej za zavestno odsotnost igranih dialogov, za film brez besed. Za samo filmsko pripoved namreč zadostujejo slika (podoba), igra, mimika, glasba, scena, kostumi in drugi filma (montaža, tehnike snemanja itd.).

zgodbe in tako tudi ni bilo potrebe po zapleteni glasbeni obliki. S časom se je to seveda spremenilo in spremenila se je glasba.

In z njo pomen tišine.

Dogodilo se je torej tudi to, da so različni skladatelji prispevali svojo glasbo za isti film. S tem so močno vplivali na samo sprejemanje filma, saj vemo, da nam prav glasba v odločilnih trenutkih filmskih prizorov največ pove o filmskem ozadju. Tako kot je Méliès ustvarjal posebno in prvo resno magijo filmskih podob, je hkrati tudi ustvarjal prvo magijo tišine. Po korakih, ki jih moramo razumeti, je stopal tudi film in tako posebil tišino kot del svoje biti. Zvočni učinki [*sound effects*] so postali pomembna prava filmske tišine, dejstvo pa je, da so jih ustvarjali ob samem prikazovanju filma, saj še niso poznali zapletenega procesa, danes imenovanega *tonska postprodukcija*.³ Tako so prvič posegli v magični prostor filmske tišine, v katerem ni pomembna ne glasba, ne beseda (dialog) in ne slika (filmska podoba). S tem mislimo predvsem na zvočni prostor, ki ga ustvarimo umetno. Recimo, da smo videli snemanje filmskega odlomka, v katerem je v prvem planu avto – kaj je pred tem prizorom ali za njim, za nas v tem trenutku ni pomembno. Zaenkrat je pomembno le to, da vemo, kaj sploh je zvočni prostor v filmu. Ali je to *zvok avtomobila* ali je to njegov *pomen*, ki ga ima ta zvok v nekem trenutku. Filmski teoretik Keith Cohen⁴ pravi, da film sestoji iz časovnih in prostorskih segmentov. Tako ga je mogoče zaznati skozi časovni potek in čas v prostorski konkretnosti.

³ To je postopek, ko v tonskem (sinhro) studiu po montaži filma posebej dodajamo zvok, ko torej med seboj »sinhroniziramo« ton in sliko.

⁴ Mislimo na njegovo delo z naslovom *Film and Fiction: the Dynamic of Exchange* (1979). Morda še zanimivejše delo, ki lahko drugače osvetli sam film (in s tem vso teorijo filma), knjiga z naslovom *The Third Body*, ki jo je Keith Cohen prevedel iz francoščine. Avtorica je *Hélène Cixous*.

Vsekakor pa je za prostor značilno dvoje:

- a) *da daje učinek materialnih lastnosti filma in*
- b) *da sprovede učinek postopkov in sredstev same filmske reprezentacije.*

Najbolje je, da gremo po vrsti, preden se natančneje seznanimo z začetki uporabe glasbe Richarda Wagnerja. Filmska slika je v osnovi dvodimenzionalna podoba, lahko bi ji celo rekli *ploska podoba*, vse druge dimenzije, ki nam jih pričara film, pa so narejene zaradi občutkov, vtisov, ki nam jih želi izvabiti filmski umetnik. Med njimi sta tudi globina polja in kader. Oboje se odlično poda prav v vprašanje odsotnosti zvoka – v iskanje tišine, kljub temu da hočemo slediti Wagnerjevi glasbi. Zakaj? Verjamem, da je obstajal *razlog* za to, da so jo uporabili. To ni bila le odsotnost tišine – morda je bil razlog prav v posebnostih, ki jih nosi določena glasba v sebi in/ali na sebi. Kajti: ker film daje *učinek* materialnih lastnosti in se obnaša, kakor da mu to tudi resnično uspeva, se mora zvok [glasba, učinki] obnašati enako. Ker sledi v naslednjem koraku proizvajanju učinkov posameznih postopkov in lastnih (jezikovnih) sredstev filmske reprezentacije, se znajdemo v dvojni podobi. Eno proizvedemo sami zaradi vprašanja [dojemanja] filmskega (vizualnega ali zvočnega) prostora/polja po lastni izkušnji, druga nam je posredovana prek slike in tona. Vse komponente se morajo med seboj nekako uglasiti, ujeti, sinhronizirati in spojiti – tedaj in samo tedaj pa jih razumemo tudi kot enovite. In prav to hočemo na samem začetku razumeti kot idejo Wagnerjevega principa *Gesamtkunstwerk*.⁵

Zvočni prostor ima v sebi prav to, po čemer se tudi lahko sprašujemo: tišino. Za ohranjanje distance med filmom kot čisto

⁵ Prevod: *celostna* (celovita, enovita) *umetnina*.

umetnostjo in filmom kot gledališko predstavo, je treba upoštevati še to, da je film umetnost časa in časovno-prostorskih odnosov, v osnovi pa je umetnost prostora.⁶ Izhajajoč iz tega imamo pred seboj vprašanje zvočnih pokrajin [*sound-scapes*], okolja [*sound-ambients*] in zvočnih predmetov – objektov in subjektov [*sound-objects* in *sound-subjects*]. Priznati moramo, da obstaja v polju zvoka, glasbe in tišine nekakšna dialektika, sploh če jemljemo čisto dialektiko kot *nauk o mišljenju*, torej *vedo* o tem, kako najdemo resnico, s tem ko odkrivamo nasprotja. V tem primeru zvok – glasbo.

Sama pozicija dialektičnosti v filmu podaljšuje čarovnijo ustvarjanja in razumevanja teh skrivnostnih povezav. Nekako zvito nas vabi, da se ji odzovemo, da brskamo po njenih odtujenih lastnostih. Toda – kot bi rekel Kant: *vse se vrne v Duhu*. Torej – ali smo ubili tišino, če smo na njeno mesto postavili zvok? In obratno, seveda. A prav v tem obratu je dialektičnost najbolj občutljiva, saj ne moremo vedno narediti zrcalnega obrata. In kakor bi rekli sedaj še z Nietzschejem: Ali smo ubili boga, če smo na njegovo mesto postavili človeka?⁷

Kot opomba k temu razmišljanju: Kaj pa se je zgodilo z mestom, kjer je prej stal človek? Kaj se je zgodilo z nemim, v tišino poglobljenim filmom, če smo na njegovo mesto postavili zvok, če smo tja uvrstili glasbo? Morda gre za preprosto ljubezen do resnice, ki je udobna in prijazna pojava, ki vsem obstoječim silam vedno znova zagotavlja, da si glede nje nikomur ni treba delati skrbi, saj gre vendar le za čisto znanost. Toda za

6 Če želimo razmišljati o tem vprašanju še bolj poglobljeno, se lahko ukvarjamo s knjigo *Estetika in psihologija filma* [*Esthétique et psychologie du cinéma*] avtorja Jeana Mitryja. Najdete jo lahko tudi v srbskem prevodu, ki ga je izdal Inštitut za film (Beograd).

7 Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Werke I*. Ullstein Verlag, Frankfurt-Berlin-Wien 1969, str. 299.

kompletno toleranco razmerja med zvokom in tišino, moramo razumeti še korak, ki se imenuje montaža. A o tem morda kje drugje.

Postavimo se še enkrat na začetek. Radikalno gledano smo se približali nememu filmu nekako s strani. Tega nismo naredili zato, da bi ugajali ali da bi želeli (preprosto povedano) presojati nekaj *sublimnega*, nekaj, kar nosi oddaljeno obdobje zgodnjega filma v sebi; ne, ideja je, da je treba vsak pojav, ki nam (z)more biti dan, vzeti v pogled kot celoto, saj je ideja, ki nam jo razlaga in ponuja zakon našega uma, za vsakogar veljavna in nespremenljiva; gre za vprašanje razumevanja *absolutne celote*, prav po Wagnerjevo, bi dodali. V tem je še ena iluzija – absolutna celota je v našem primeru film, ki je seštevek mnogih umetnosti. Prav zato sproža občutke nelagodja.

Ker se vendarle ukvarjamo s filmom kot s fenomenom določene polja, ki stoji z eno nogo tudi v vzgoji in z drugo v zabavi, je lahko celo tvegano razmišljanje o čisti umetnosti. Vendar zagotovo ni nesmiselno.

Poljski izumitelj, pionir na področju snemanja s kamero, Kazimierz Prószyński je leta 1903 posnel del operne uprizoritve Wagnerjeve glasbene drame *Valkira* (orig. *Die Walküre*), pri čemer je pomembno, da je bila njegova kamera pravzaprav prenosna. Zvoka tedaj niso snemali, zanimivo pa je bilo dejstvo, da so filmarji vsekakor želeli »ujeti« Wagnerjevega magičnega duha v oko kamere in ga tako (pa čeprav brez glasbe) pokazati na filmskem platnu kot primer enega največjih odrskih spektaklov tedanjega časa. Zagotovo jim je uspelo nekako očarati občinstvo, vprašanje pa je, ali je imela ob tem kakršno koli zaslugo tudi Wagnerjeva umetnost – glasba. Opera – natančneje glasbena drama – je imela v tistem času še velik družbeni pomen, saj je pomenila posebne oblike druženja, srečavanja in izmenjavanja