

KOGAR BOGOVI LJUBIJO...

Verjetno je bilo težko opaziti, da se je po petletnem rahločutnem sodelovanju razšla režisersko-skladateljska dvojica Peter Weir in Maurice Jarre. Težko že zato, ker je takšen spor kinematografsko obremen. Težko pa tudi zato, ker je Jarra, skladatelja, ki je z Weirom soustvaril **Pričo** (1985), **Obrežje papatačijev** (1986) in **Družbo mrtvih pesnikov** (1989), nadomestil Hans Zimmer, in to dovolj neopazno, da si k temu lahko privoščimo komentar. Zimmerova negotova partitura za **Zeleno karto** je toliko tišja, kolikor bolj se spominjamo njegovih izvrstnih zvočnih zapisov k **Rain Manu** ali k **Šoferju gospodične Daisy**. Toda za Zimmera imamo v rokavu pripravljeno tolažilno tezo: Ugonobila ga je Weiroma intimna želja, da bi bil med režiserji prvi, ki bi proslavil 200-letnico Mozartove smrti. Ogljemo si, kako je to storil, in pri tem poudarimo svoj skromni narcistični prispevek — **Ekran** je prva izmed filmskih revij, ki se spominja letošnjega praznika in se v gladkem faktografskem slogu sprašuje, kakšno je Mozartovo mesto v filmski zgodovini.

Jarre je Weiuru zapustil neizmerno ljubezen do aerofonov, raznih pihal: **V Družbi mrtvih pesnikov** smo se tako lahko do sitega napolnili tudi v saksofona in se čudili Robinu Williamsu/Johnu Keatingu/, ki je bil primoran požvižgavati orkestralne štikle (npr. II. temo, Es-dur iz *Uverture 1812* Petra Iljiča Čajkovskega). Jarre je nasploh Weiura navdal tudi z ljubeznijo do klasične glasbe: Če si vnovič vzamemo za referenco **Družbo mrtvih pesnikov**, vemo, da je bil tedaj aktualen Beethoven; v Keatingovi sobici se je vrtil V. klavirski koncert v Es-duru, med dijaškim nogometom je bučala *Oda radosti* iz 9. simfonije v D-molu.

Zelena karta je film drobnih duhovičenj; obnovimo le monolog, v katerem se Andie MacDowell/Brontë Parrish/ tik pred komisijo ne more domisliti, kako je ime očetu Gérarda Depardieuja/Georga Fauréja/, pa poskuša: »Bernard? Bertrand? Aaa! René!« Na videz butasta asociacija ima kakopak logično »znotrajfilmsko« razlago, če ji poiščemo zaporedje imen in fonemov: Bernard Blier — Bertrand Blier — René Claird. Weiura se je klasika očitno dobro prijel; drugi dokaz za to je že Depardieujev priimek Fauré, ki je izbran ravno prav subtilno. Francoski skladatelj Gabriel Fauré je osebnost, ki je hkrati znana in neznana, je tako rekoč klasik (1845—1924), ki zanj nihče ne ve. Predstavljajte si, da bi se Depardieu pisal Berlioz ali Debussy; to bi bil scenariistični Kiks. Tretja klasična opomba, s katero se krasi Peter Weir, pa je prišla neposredno iz Jarrove šole: **V Zeleni karti** se združujeta omenjeni radosti iz **Družbe mrtvih pesnikov** — pihala in klasična glasba —, in to v eni sami osebi. Ta ni Fauré, temveč Amadé — Wolfgang Mozart.

Brontë Parrish ima rada rože in drugo zelenje; Weiuru se je zdelo premalo, da to kaže na vsakem koraku, zato je preskusil še svojo gramofonsko roko in se povprašal, kaj je treba dodati hišni džungli, da bo v njej Andie MacDowell prikupnejši kakor s kamero



se je ves čas zavedal, da bo preminil že pri petintridesetih, in zato ni počel drugega,



pod vratom (Cf. **seks, laži in video**). Odločil se je za Mozartov tris in dekletovo obrt razložil s tremi pihalnimi koncerti. Dva izmed njih je izkoristil — resda še bolj fragmentarno — že Miloš Forman (**Amadeus**, 1984); to sta Koncert za flavto in orkester št. 1 v G-duru in Koncert za flavto, harfo in orkester v C-duru (K. 299), po daljšem času pa se je na filmu spet oglasil tudi **Andante** iz Koncerta za klarinet in orkester v A-duru (K. 622). Slednji je pravi hommage za obletnico, saj ga je Mozart zložil med poslednjimi deli 1791. Če se natančno zazremo v filmsko zgodovino, tudi vidimo, da je podkrepil že dve precej morbidni skrivnostnega kontinenta, a je v precejšnjo sramoto nekemu znamenitemu filmskemu skladatelju: John Barry se je namreč v filmu **Moja Afrika** (Sydney Pollack, 1985) polotil vnaprej propadlega projekta — variacij na Mozartov **Andante** iz Klarinette-konzerta. Gaspard de la nuit! Če pri Tavianjih ni več ljubezni, pri Pollacku ni razloga. Weir diha ljubezen. In razlog? Andie MacDowell goji rože za Mozarta.

Dvesto let po znamenitem pogrebu brez cvetja stopa Wolfgang Amadé Mozart v filmsko zgodovino še zmerom presenetljivo plašno in stihijsko. Ko da z njegovim duhom potuje stigma dezorganiziranca, ki

kakor garal in se zabaval. Videti je, da ta enolična dvojica spremlja Mozarta in njegovo filmsko usodo že od nemih časov: Medtem ko so se še v dvajsetih letih redno vrtele patetične osvetljave Wagnerja, Schuberta, Beethovna, Čajkovskega in nekaterih drugih velikašev, sta bila, kar zadeva Mozarta, delo in žur veliko premalo, da bi se zgodnji filmarji navdušili za biografijo; danes se zdi, ko da so verjeli impresiistični glasbeni zgodovini in njenemu nauku, po katerem so Mozartova krila zrasla z božjo iskro in ne po človeški meri. Očitno so bili prepričani, da je Mozartova oseba svojo subjektivnost izživel že v angelski pojavi; češ takšnih iracionalizmov pa ne preseže nobena fikcija.

Če so nemi režiserji puščali Mozartovo življenje ob strani, to še ne pomeni, da se niso poglobljali v njegove opere: Nemški posnetek **Figarove ženitve** še ni datiran, nastal naj bi bil 1919. ali 1920. leta in se je po besedah izvedencev, ki zahajajo na pordeonske Dneve nemega filma, za vselej zgubil. Američani so leta 1926 posneli prvega **Don Giovannija** in z njim preskusili enega izmed zadnjih in najpopolnejših vi-tafonov, kar so jih izumili pred optičnim zvočnim zapisom. V weimarski Nemčiji je z Mozartovo glasbo eksperimentiral avantgardistični animator Oskar Fischinger

(Ruttmannov, Langov in Disneyev sodelavec): med prvimi poskusi vizualiziranega kontrapunkta se je kajpak navduševal za Bachove fuge, potem pa je uvidel, da so za podjetje pripravnejši in zabavnejši Mozartovi **Divertimenti**. Tako je le hipec pred Hitlerjem posnel **Študijo 11** in njeno barvno inačico **Študija 11a**.

Nacionalsocialistom gre zasluga, da so Mozartovo telo skoz film zlepili z njegovo glasbo; posneli in navdihnili pa so tudi nekaj lepih zgledov domačijske umetnosti: **Mala nočna glasba** (Leopold Hainisch, 1939), **Kogar bogovi ljubijo** (Karl Hartl,



1942 — glas za arijo Tamina iz *Čarobne piščali* je posodil Anton Dermota) in **Podaj mi roko, življenje** (Karl Hartl, 1955). Poznejše biografije so zameglile avstrijsko idiliko: **Mozart — zapiski iz neke mladosti** (Klaus Kirschner, 1975) je pretenciozen, **Pozabljeni Mozart** (Slavo Luther, 1984) nepomemben, **Amadeus** (Miloš Forman, 1984) pa zgrešen film.

Slavni »Mozartov ansambel«, ki ga je v Dunajski državni operi vzdrževal štajerski dirigent Karl Böhm, je okarakteriziral tudi večino najboljših filmanih oper: **Figarova ženitev** (Georg Wildhagen, 1949), **Don Juan** (Walter Kolm-Veltée, 1955) in **Don Giovanni** (Paul Czinner, 1955 — Don Ottavio poje in igra tenorist Anton Dermota); v 60. in 70. letih sta politiko filmsko-televizijsko-opernih koprodukcij krojila tudi intendant Rudolf Bing in Rolf Liebermann — arhivirala sta seveda tudi

posnetka **Bega iz seraja**, **Čosi fan tutte** in **Idomenea**; ekranizacij, ki jih končujejo nedavni pretresi v režiji Petra Sellarsa, ne kaže niti naštevati, toliko jih je. Povsem zase pa stojita pelikuli, ki sta stopili v zgodovino še pred nastankom, vulkanska **Čarobna piščal** (Ingmar Bergman, 1974) in marksistični **Don Giovanni** (Joseph Losey, 1979). Naš hitri pregled bi bil okrnjen, ko bi ne omenili hitrih asociacij na Mozartovo zgodbo. O tem, kaj se pripeti, kadar gre ambiciozni veleumestni režiser delat v podeželsko gledališče, govori film **Don Juan, Karl-Liebkecht-Str. 78** (Siegfried Kühn, 1980); če si kdaj poželite vzorčnega glasbeniškega dokumentarca, sezite po prebliku **Od Maa do Mozarta**, **Isaac Stern na Kitajskem** (Murray Lerner, 1980); če vas vleče k ameriškemu pogledu na Mozartovo ljubezen do treh sestra Weber, si kdaj oglejte **Zaljubljenega Mozarta** (Mark Rapaport, 1975); izvirno farso o »moči glas-



fantazija« o političnih, seksualnih, družbenih in družabnih pritiskih z zgodbo **Figarove ženitve**. Renoir je bil seveda dovolj obscen, da je svojo ostro ritmizirano prozo še pospešil s citati iz opere **Figarova ženitev**. Težko bi našli bolj antipoden položaj, kakor se razteza skoz film **Na smrt obsojeni je pobegnil** (Robert Bresson, 1956) — zdaj ni množice, zdaj ni več »medsebojnega«, zdaj se linearna gradnja vboči v mozaičen konstrukt, ki mu ustreza čisto drug Mozart, **Kyrie** iz Maše v C-molu (K. 427). Poznamo tudi filme, v katerih vas utegne marsikaj tako dolgočasiti, da lahko čas izkoristite za učenje skladbe; tako na primer v **Elviri Madigan** (Bo Widerberg, 1967), po kateri je razprostrl ves Mozartov Klavirski koncert št. 21 v C-duru (K. 467). Za konec se spodobi zapisati kakšno manj znano anekdoto, ki spaja Mozarta in film: Režiser Peter Brook si je pred snemanjem silma **Moderato cantabile** (1960) vroče želel, da bi pisateljica Marguerite Duras popustila in mu dovolila blefirati. Anekdote pravzaprav ni, gre samo za to, da je Brook hotel znameniti **Moderato cantabile**, skladbo Antonia Diabellija, s katero se vse zaplete in potem nič pretresljivega ne zgodi, zamenjati s kakšnim Mozartovim andantejem. Rekoč, da svet pozna štikle, ki so v ušesih bolj, kot drugi. Kakor da bi film že nešteto krat ne dokazal, da njegovi najzvestejši gledalci zaupajo predvsem odkritjem in raziskovanjem. Kakor da je filmski gledalec žival, ki bi ji bilo kaj do koncertnega užitka. Kinematograf ni kraj za preverjene vrednote.

MIHA ZADNIKAR



bene umetnosti» **Brata Mozart** (Suzanne Osten, 1986) pa si je kos ljubljanskega občinstva lahko ogledal v lanskem ciklu švedskih režiserk.

Besedilo smo uvedli in izpeljali spricho treh partikularnih Mozartovih prispevkov k Wei-rovu duhovitosti, sklenimo pa ga s tremi splošnimi rabami Mozartove glasbe. Že med površnim ogledom briljantnega **Pravila igre** (Jean Renoir, 1939) gledalcu ni težko vleči vzporednic, ki jih ima »dramatična