**Peter Shaffer**

**AMADEUS**

## Režiser Aleksandar Popovski

Prevajalec **Branko Gradišnik**

Scenograf **Vanja Magić**

Likovna oblikovalka **Monika Milas**

Kostumografinja **Marita Ćopo**

Koreografinja **Rosana Hribar**

Asistent režiserja **Luka Marcen**

Tehnični svetovalec **Jože Šnuderl**

Lektorica **Metka Damjan**

Oblikovalec svetlobe **Sašo Bekafigo**

Asistentka kostumografinje **Mia Popovska**

### IGRAJO

Antonio Salieri **Aleš Valič k. g.**

Wolfgang Amadeus Mozart **Žan Koprivnik**

Konstanca Weber **Julija Klavžar**

Jožef II., avstrijski cesar **Davor Herga**

Grof Johann Kilian von Strack **Matija Stipanič**

Baron Gottfried van Swieten **Matevž Biber**

Katherina Cavalieri **Katarina Barbara Krnjak** k. g.

Pianistka **Sofia Ticchi** k. g.

Dvorjanki **Tina Rojko** k. g.

**Eva Mlakar Poštrak** k. g.

Glas Leopolda Mozarta **Boris Cavazza**

### Premiera 25. april 2024 v Dvorani Frana Žižka

\*\*\*\*\*

***Na kratko***

Peter Shaffer (1926–2016), s številnimi prestižnimi nagradami ovenčan angleški dramatik, scenarist in romanopisec, se je v svoji najbolj znani drami Amadeus izkazal kot mojster karakterizacij oseb, odličnih dialogov in sijajnih dramskih situacij, v katerih povzema zgodovinske okoliščine in natančno izrisuje psihološke profile protagonistov. Drama je napisana v stilu retrospektivne dramaturgije in kot taka omogoča širokopotezno epsko režijo ter mnogo priložnosti za izvrstne igralske stvaritve. Amadeus je bil krstno izveden leta 1979, svetovno slavo pa je drama dosegla po zaslugi istoimenskega Formanovega filma iz leta 1984. Amadeus temelji na izmišljeni pripovedi (mitu) o življenju in medsebojnem rivalstvu skladateljev Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) in Antonia Salierija (1750–1825). Shaffer je dobil navdih zanj v kratki igri Aleksandra Puškina Mozart in Salieri iz leta 1830, ki jo je leta 1897 uporabil skladatelj Nikolaj Rimski Korsakov kot libreto za istoimensko opero. Dokumentarna zgodovinska dejstva kažejo seveda drugačno naravo odnosa med skladateljema, toda zgodba oziroma govorice o »sumljivih« okoliščinah Mozartove smrti (bil naj bi zastrupljen), predvsem pa o Mozartovi božanski glasbeni nadarjenosti so v času romantike, ki je oboževala pojem genija, postale mit (danes bi rekli teorija zarote) in kot takšne idealno gradivo za Shafferjevo dramsko obdelavo.

V dramo nas uvede pripovedovalec, utrujen starec Salieri, in nas potem ves čas prek svojih spominov na Mozarta vodi skoznjo. Salieri je v svojem nagovarjanju občinstva pretresljivo iskren, s čimer avtor razkriva njegovo osebno stisko, pravzaprav tragičnost. Odnos do Mozarta tako ni enostranski (Mozart ni prikazan samo kot njegova žrtev). Paralelno poteka samostojna zgodba težavnega vsakdanjega življenja Mozarta in njegove žene Konstance. Prizori se med seboj filmsko prelivajo in dramaturško povezujejo ter nadgrajujejo s prikazi splošnih zgodovinskih okoliščin takratnega časa. V dramo so neposredno vključena nekatera velika Mozartova dela: Beg iz Seraja, Figarova svatba, Don Giovanni, Čarobna piščal in Rekviem. Salieri dela končni obračun s svojim življenjem in Bogom, ki mu neizmerno zameri, da je Mozartu kot osebnostno ničvrednemu človeku podaril takšen glasbeni genij, njemu kot krepostnemu človeku pa ne oziroma še več, dal mu je sposobnost, da genialnost Mozartove glasbe razume, ne more pa je ustvarjati. V svojih mladih letih je Mozartovo glasbo oboževal, zato si ga je zelo želel osebno spoznati. Toda ko se to zgodi, je nad Mozartovo pojavo popolnoma zgrožen. Salieri se z Mozartom in njegovo ženo osebno spoprijatelji, da bi lahko vplival na potek Mozartove kariere na dunajskem dvoru, kjer mu nikakor ni všeč, da je Mozarta vzel v zaščito cesar Jožef II. in mu s tem omogočil umetniški razcvet. Sledijo različne intrige, do končne, ko Salieri ponoči kot mračna senca obiskuje umirajočega Mozarta, ki sklada Rekviem.

Nekatere Shafferjeve dramske tekste smo igrali tudi v mariborski Drami: leta 1978 je bil v režiji Branka Gombača uprizorjen *Equus,* leta 1997 v režiji Želimirja Oreškoviča *Črna* *komedija* in leta 2001 v režiji Sebastijana Horvata *Amadeus* (uprizoritev je bila posvečena osemdesetletnici SNG, v njej so nastopali vsi trije umetniški ansambli SNG).

Vili Ravnjak

**ODLOMKI IZ GLEDALIŠKEGA LISTA**

**Maja Borin**

**Intervju z Aleksandrom Popovskim**

**»Neke noči sem tudi jaz z Bogom sklenil dogovor«**

**Ko si pred triindvajsetimi leti prvič prišel režirat v Slovenijo, natančneje v Maribor, da postaviš na naš oder *Don Kihota*, si rekel, da te je navdušilo dejstvo, da gledališče stoji na trgu, ki si ga deli s cerkvijo. Rekel si, da si želiš v kakšnem projektu to izkoristiti, da bi se soseda, ki skozi zgodovino nista vedno najbolje idejno sobivala, povezala. Je *Amadeus* – ki že v pomenu imena oznanja, da je ljubljenec Boga – iskana vez med božjim in posvetnim?**

Fascinantna se mi zdi vez, ki obstaja med umetnostjo in vsemogočnim kreatorjem svetov. To povezavo na nek način dokazuje fenomen Mozarta, ki je svojo glasbo transkribiral – brez prepisov, brez korekcij. To, kar je zaslišal v svoji glavi, je prelil na papir. Tako si je genialnega Mozarta vsaj zamislil Shaffer, in četudi to ni čista resnica, se meni osebno zdi božanski navdih, ki ga dobi umetnik, zelo pomenljiv. In verjamem vanj.

V mojem življenju je imela glasba od nekdaj zelo posebno mesto. Med vsemi umetnostmi je zagotovo najbolj vzvišena, saj samo preko enega signala, note oziroma tona odpira druge svetove. V glasbi je nota prav ali narobe. Ni srednje poti.

Zanimiv se mi zdi trenutek v drami, ko Salieri ugotovi, da skozi Mozartovo glasbo sliši božji glas. Z grozo ugotovi, da ima Bog drugega izbranca, in se mu zoperstavi.

*Pravijo, da Boga ne smeš zasmehovati. Jaz pa ti povem: Človeka ne smeš zasmehovati! ... Mene ne smeš zasmehovati! ... (Vpije.) Dio Ingiusto! – Ti si Sovražnik! Zdaj Te imenujem: Nemico Eterno! In tole prisegam: do zadnjega diha te bom oviral na tem svetu, kolikor bom mogel! (Srepi kvišku proti Bogu. Gledalcem.) Za kakšno rabo naj bo konec koncev Človek, če ne za to, da da Bogu lekcijo?*

(Pre)drzna ideja, a ne, dati Bogu lekcijo? Ob tem sem se spomnil pogovora, ki sem ga imel v Beogradu s Stevom Žigonom v foaerju Narodnega gledališča. Rekel mi je, da ne smem gledati drugih uprizoritev, ker moram biti prepričan, da sem si vse izmislil sam. Naj torej ne poslušam drugih, ampak samo sebe. Z njegovo idejo se sicer ne strinjam, se mi pa zdi to zanimiva »teorija«. Škoda, da nam ni dano preizkusiti obeh možnosti.

**Veličastna, popolna glasba, ki lahko prihaja le kot dar od Najvišjega, je plod *»kvantaškega, primitivnega in samoljubnega«* človeka, *»te kreature«*, kot pravi Salieri. Je gledališče kljub svoji »skreganosti« z božjim na nek način božji izbranec ali prevodnik božjega?**

Salieri pravi, da je z Bogom sklenil dogovor in da mu je Bog dal vedeti, da je pogodba sklenjena. Če sem iskren, sem tudi jaz kot mlad fant neke noči z Bogom sklenil dogovor. Takrat sem že nekaj let delal v amaterskem gledališču in zelo sem si želel študirati. Dvakrat sem bil zavrnjen za igro in enkrat za režijo v Ljubljani. Tiste noči je moja gledališka skupina z uprizoritvijo, ki sem jo režiral, odpotovala z vlakom na festival v Beograd. Nisem mogel z njimi, ker sem imel naslednji dan sprejemni izpit za režijo na fakulteti v Skopju. Zdelo se mi je, da je s tistim vlakom odšlo vse, kar sem do takrat imel – moja uprizoritev in moja ljubezen do gledališča. Na poti domov sem se ustavil in vprašal Boga, kaj hoče od mene. Kaj hoče, da naredim, da mi bo dovolil študirati gledališko umetnost in delati v gledališču? Njegov odgovor sem prejel en teden pozneje, ko sem bil sprejet na akademijo.

**Bi rekel, da te fascinirajo in odrsko intrigirajo besedila, ki se gibljejo med fantazijo in stvarnostjo, zgodovino in mitom, dramskim in glasbenim, ki ponujano mesta za slikovite, sanjske, včasih tudi spektakularne scenske rešitve? So bili to razlogi, da si izbral *Amadeusa*?**

Fantazija, mit, glasba, sanje – to so zagotovo elementi, ki so vplivali name, ko sem se gledališko formiral. Tako so me navduševali ti drugačni svetovi, da sem prebral, pogledal ali preposlušal vse, kar sem našel. Zdi se mi, da sem bil prav obseden s tem, da vsak dan odkrijem vsaj kak delček teh pokrajin. Danes se še vedno trudim to početi, a mi, žal, čas tega (v takem obsegu) ne dopušča več.

Vedno me je zanimal tudi fenomen človeške kreacije in kreatorja. Beseda kreacija se v Shafferjevi drami velikokrat ponovi. Zdi se mi, da predlogo živimo v času destrukcije in da je uničevanje postalo vseprisotni agens človeštva. *Amadeusa* sem izbral, ker je to zgodba o kreatorju in njegovih genialnih glasbenih kreacijah. In verjamem, da umetnost v vseh časih kaže na nove in nove zmožnosti kreiranja ter s tem tudi druge uči kreativnega mišljenja, ustvarjanja. Umetniki so vedno bili in bodo kreatorji novih svetov, pristopov, idej, spoznanj – stopajo tja, kamor pragmatični um nima vstopa. Ko sem bil pred časom na kosilu z zbranimi direktorji bank in sem poslušal njihove pogovore, sem jim ob zaključku kosila rekel, da bi banke morale svoj denar vlagati v umetnost. Če bi ljudje vedeli, kako surov in brezsmiseln je v resnici svet denarja, bi se pobili. Umetnost ustvarja privide, a kaže tudi na življenjske smisle izven območja materialnega, stopa na mesto, kjer je včasih kraljeval mit, kjer je včasih »živela« vera. To bi morali spoznati bankirji in vsi drugi podjetniki: da z vlaganjem v umetnost raste človek, ki ima vero in upanje in ljubezen v človeka, v življenje. Brez tega nam ostane samo dokončno uničenje. Vsaj toliko denarja, koliko ga dajemo za vojsko, bi morali dajati za umetnost.

/…/

**С. J. Gianakaris pravi, a »*pod površjem vprašanj o morebitnih glasbenih spletkah med Salierijem in Mozartom leži morda najosnovnejša metafizična uganka, s katero se soočajo človeška bitja v kateremkoli obdobju: ali vesolju vlada pravični Bog?«* Po družinski vojni v *Romeu in Juliji*, vojni med barbarskimi Slovani in veličastnim Bizancem v uprizoritvi *Pod svobodnim soncem* je zdaj v Mariboru na vrsti Salierijeva vojna z nepravičnim Bogom. Kaj tvoje »gledališke vojne« sporočajo v času resničnih vojn?**

Od nekdaj me je fascinirala zgodba o Prometeju in človeškem rodu, ki je bil ustvarjen za potrebe vojne med Zevsom in Titani. In ko je bilo vojne konec, zmagovalni Bogovi niso vedeli, kaj naj počnejo s smrtniki. Prometej se je odločil, da ljudem podari ogenj (oziroma znanje), da si z njim lajšamo čas, medtem ko čakamo na smrt. Potem se je pojavila Pandora s svojo skrinjico in upanjem, ki je ostalo. In od takrat živimo med tema dvema skrajnostma, med vojnami, za katere smo bili ustvarjeni, in ognjem, ki nas dela kreativne. Upanje pa nam pomaga, da verjamemo, da nas ustvarjalnost lahko reši nas samih in smrti.

Rekli so, da muze umolknejo, ko spregovori orožje. Danes gresta skupaj terorizem in turizem, vojne in svetovna prvenstva v nogometu, kataklizme in Evrovizija.

Ko sva že pri vojnah … Septembra 2023 sem imel premiero *Vojne in miru* v Istanbulu. Zelo všeč mi je bilo, da sem lahko delal ta naslov v tem času v tem mestu. Najbolj me je nagovoril stavek, ki ga pove Andrej Nikolajevič Bolkonski Nataši Rostovi, preden umre: *»Ljubezen je ovira za smrt. Ljubezen je življenje. Vse, kar razumem o življenju, razumem samo zato, ker ljubim. Vse obstaja, ker ljubim. Ljubezen je Bog. In umreti pomeni, da se bom jaz, delček ljubezni, vrnil k splošnemu in večnemu izviru.«* /…/

\*\*\*\*\*

Benjamin Virc

**Mozart in Salieri – med zamolčano kolegialnostjo in potenciranim rivalstvom: poskus demistikacije nekega razmerja**

/…/

Toda resnici na ljubo je treba priznati – ne glede na to, kako močno si nekateri teoretiki zarot in revizionisti zgodovine želijo prikazati Mozarta kot tragično figuro v podobi visoko etičnega genija, ki se ne zmeni za vsakodnevne bivanjske težave in živi le za svojo umetnost, pri čemer postane ultimativna žrtev perfidnega sistema in najrazličnejših intrig –, da je Mozart v resnici bil daleč od ideal(izira)ne podobe umetniškega genija. Številni primarni viri, med drugim tudi skladateljeva osebna korespondenca, v kateri je (vsaj od zgodnje odrasle dobe naprej) uporabljal francosko različico srednjega imena Amadeus, torej Wolfgang Amadé Mozart, potrjujejo njegov vihrav, pogosto zaletav in zapravljiv značaj, pri čemer je še posebej poveden njegov specifičen in skatološko obarvan smisel za humor.[[1]](#footnote-1) Še več, kot navajajo različni biografski viri, naj bi k njegovi prezgodnji smrti bistveno prispeval predvsem nestanoviten način življenja (občasno pijančevanje, kontinuirana izpostavljenost stresnim dejavnikom), pri čemer sta svoj delež k postopnemu slabšanju zdravstvenega stanja prispevali tudi vsaj dve dokumentirani epizodi revmatične vročice (lat. *febris rheumatica*) pri šestih in desetih letih, ki sta bili najverjetneje neposredni posledici Mozartovih večmesečnih turnej z očetom Leopoldom po različnih državah Evrope.[[2]](#footnote-2)

/…/

Ne glede na poskus objektivne oziroma realistične ocene Mozartovih glasbenih sposobnosti, pa iz njegovih ohranjenih skladb več kot očitno veje nekaj »presežnega« – individualni slog, ki bi ga lahko zlasti v njegovem zadnjem dunajskem obdobju opredelili kot eksemplarični primer klasi(cisti)čne glasbene arhitekture, ki lirično in dramatično ekspresijo uspešno spaja v jasno polifono in harmonično konstelacijo. A ne glede na individualne poteze Mozartovega (poznega) sloga je treba priznati, da je do potankosti poznal glasbeno obrt in pri tem v razmeroma kratkem času prehodil dolgo trajektorijo formativnega habitusa – od rahločutnega oziroma galantnega sloga, mannheimske šole vse do italijanske *cantabile* tradicije *opere serie* in *opere buffe* in postopne osamosvojitve od Haydnovega vpliva. V tem kontekstu se je Mozartova umetniška persona zaradi izkazane glasbene invencije in silovite ustvarjalne moči povsem prekrivala z razsvetljensko idejo ustvarjalnega genija, ki se je utrdila v filozofiji Immanuela Kanta, čeprav se je pojavila že v spisu *Conjectures on Original Composition* angleškega pesnika in filozofa Edwarda Younga (1683–1765), ki o tem zapiše: *»Genialnost bi primerjal s krepostjo, učenje pa z bogastvom. Kot je bogastvo najbolj zaželeno tam, kjer je najmanj kreposti, tako je učenje tam, kjer je najmanj genialnosti. Kot lahko krepost brez veliko bogastva prinese srečo, tako lahko genialnost brez veliko učenja prinese ugled ... Učenje je izposojeno znanje, genialnost pa prirojeno znanje in povsem naše.«*

Seveda je treba še posebej pri Mozartu poudariti dejstvo, da sama genialnost pri posamezniku še ne predpostavlja etične superiornosti, kot (zmotno) predpostavlja Young in kar nam sporoča tudi Salieri že na samem začetku filma *Amadeus*. Gre za simbolno nadvse pomenljiv prizor, ko ga v njegovi sobi psihiatrične bolnišnice, kamor so ga odvedli po poskusu samomora, obišče duhovnik Vogler, ki ga nagovarja k spovedi. Prizor, ki je eden izmed stalnih referenčnih točk filma vse do njegovega zaključka, nam v več epizodah, ki jo prekinja evolucija dogodkov po Mozartovem prihodu na Dunaj, naslika poskus Salierove sprave z Bogom in v posthumnem smislu tudi s samim Mozartom. Salieri, ki je kot mladenič prosil Boga, naj mu nakloni postati velik skladatelj, da bi lahko s svojo glasbo častil njegovo slavo, duhovniku na klavikordu zaigra dva odlomka iz svojih skladb, ki pa ju ta ne prepozna; šele tretji primer v podobi uvodne teme iz Mozartove serenade *Mala nočna glasba* (K. 525) v duhovniku sproži spominski odziv, da celo sam – na Salierijevo bridko začudenje – zaključi Mozartovo temo. V nadaljevanju pogovora Salieri razkrije, da je po očetovi smrti naglo napredoval v glasbeni umetnosti, čez nekaj let pa je že postal dvorni skladatelj (cesarski kapelnik). Pri tem je še posebej indikativen naslednji pasus: *»Pravzaprav [cesar, op. a.] sploh ni imel posluha. Ampak kaj potem? Oboževal je mojo glasbo. [...] Le zakaj bi Bog za svoj inštrument izbral prostaškega otroka?«[[3]](#footnote-3)*

Še bolj tragično od Mozartove smrti, ki je, mimogrede, ni zakrivil Salieri z zastrupitvijo svojega rivala, kot namiguje že Puškinova poetična drama, ampak najverjetneje akutni bakterijski endokarditis zaradi streptokokne okužbe,[[4]](#footnote-4) se zdi Salierijevo spoznanje o lastni povprečnosti, ki ga v filmu izpove duhovniku Voglerju: *»Vaš usmiljeni Bog. Uničil je svojega ljubljenca, namesto da bi povprečnosti namenil najmanjši delček svoje slave. Mozarta je ubil, mene pa pustil pri življenju, da bi me mučil! Dvaintrideset let trpljenja! Dvaintrideset let počasnega opazovanja, kako izumiram. Kako bledi moja glasba, kako vedno bolj bledi, dokler je nihče več ne igra, njegova pa ... [...] Govoril bom namesto vas, Oče. Govorim v imenu vseh povprečnosti na svetu. Jaz sem njihov prvak. Njihov zavetnik. [...] Vsepovsod povprečnosti ... Odpuščam vam. Odpuščam vam.«*[[5]](#footnote-5)

Čeprav se nam zdi Shafferjeva in Formanova upodobitev Salierija, ki je bil gotovo seznanjen z idejo umetniškega genija, ki jo je kot svojo mantro samopreseganja in nadčloveških ustvarjalnih naporov s pridom uporabilo nemško viharništvo, boljkone pretirana, celo patetična in s tem zgolj v dramaturški funkciji emfatičnega zaključka filma, pa nas lahko danes ob poplavi »povprečnosti« na družbenih omrežjih in drugih dostopnih platformah opomni na to, da je morda največja grožnja, ki se lahko pripeti umetnosti, prav povprečnost. Gotovo bi težko trdili, da to velja za Salierija, saj je njegov opus, ki po zadnjih podatkih šteje okrog 652 del, od tega vsaj 37 oper, nadpovprečno velik, tudi če ga ob boku »genialnega Mozarta« označimo zgolj kot glasbenega obrtnika. Povsem drugo vprašanje pa je, kar je sicer Salierijevo intimno vprašanje vrednotenja lastnega opusa, ali mu je uspelo v svojih skladbah doseči »nekaj radikalno novega«, kar se je v času razsvetljenstva pričakovalo od »resničnega« genija.

Kot zapiše Dorothea E. von Mücke, je razsvetljenstvo postopoma razvilo idejo izvirnega (ali ustvarjalnega) genija v več fazah, pri katerih je bila prva gotovo najradikalnejša v smislu imperativa po ustvarjanju nečesa radikalno novega: *»Do določene mere je bil ta koncept izvirnosti zasnovan v analogiji z znanstvenim odkritjem ali izumom, še posebej s sklicevanjem na model linearnega napredka. Toda znotraj te paradigme prihaja ideja o izvirnem geniju zaradi popolnega neupoštevanja tradicije v neposredni konflikt z ustaljeno paradigmo, ki regulira in proceduralizira način produkcije znanstvene vednosti. Ta problem je prepoznal Kant, ko je celo Newtona izvzel iz vrst izvirnega genija. (prev. a.)«[[6]](#footnote-6)* Idejo o izvirnem geniju sta pozneje dodelala še Johann Gottfried Herder in Johann Wolfgang von Goethe, pri čemer je prvi v kontekstu lastnega historicističnega pristopa poudaril predvsem produkcijo *»edinstveno diferencirane (umetniške) totalitete«*, drugi pa je, sklicujoč se na ideje umetnostnega zgodovinarja Johanna Joachima Winckelmanna, poudarjal predvsem humanistični etos oziroma poglobljeno razumevanje tega, kaj pomeni biti človek, in sprejemanje danosti človeškega bivanja.

Za Goetheja je omenjeni etos, ki ga je označil kot temeljno poganskega in estetskega, predpostavljal vključevanje vseh aspektov človeškega izkustva kot nekakšno iskreno zavezanost življenju v sedanjosti, pri čemer je genija naposled pojmoval kot izjemno osebnost, ki se nahaja v ekscentričnem razmerju do lastne zgodovinske situacije.[[7]](#footnote-7) Morda je bila v kontekstu imanence zgodovine res največja Salierijeva težava – v mislih imamo seveda filmsko reimaginacijo Salierijevega značaja – ta, da je bil Mozartov sodobnik, da je lahko z lastnimi očmi spremljal evolucijo fenomena, kakršen naj bi bil Mozart, čeprav je tudi on ustvarjal dela, ki bi jih lahko brez pretiranih zadržkov označili kot kulturno komoditeto, namenjeno razvedrilu in uživanju. Zato je že zaradi dolžnosti, ki jo dolgujemo zgodovinski resnici, še toliko bolj pomembno, da se pri ponovnem odkrivanju Mozartovih in Salierijevih del bolj poglobimo v glasbo in vsaj začasno postanemo slepi za bleščeče in gotovo tudi vsaj deloma nepristno mitološko okrasje, ki lahko zamegli to, kar naj bi bilo »resnično vredno«. Morda pa nas lahko globoko preseneti ali celo šokira ugotovitev, kako podobna sta si v umetniškem smislu bila v resnici Mozart in njegov večni »sekundant« Salieri.

\*\*\*\*\*

**Maja Borin**

***Amadeus* – ljubljenec Boga**

Britanski dramatik Peter Shaffer (1926–2016) sodi med vidnejše angleške dramatike 20. stoletja, ki je že z dramami *Vaja s petimi prsti* (1958), *Kraljevi lov na sonce* (1964), *Črna komedija* (1965) in *Equus* (1973) požel priznanja, priljubljenost in pohvalo kritikov, z *Amadeusom* (1979) pa je dosegel svetovno slavo, finančno blagostanje in vsespološni uspeh. *»Shaffer s svojimi deli ni premikal dramatike in gledališča, kot so ga zgodnja dela Becketta, Ionesca, Pinterja in Bonda, njegov doprinos k dramatiki je bolj evolucijski kot revolucijski, a njegov opus kaže na svežo, energično, močno in vitalno različico celostnega gledališča, ki učinkovito izkorišča izstopajoče vizualne in zvočne kvalitete,«* zapiše gledališki kritik Сonstantine John Gianakaris.

*Amadeus* je krstno uprizoritev doživel v Nacionalnem gledališču Olivier v Londonu novembra leta 1979 in kmalu postal najuspešnejša uprizoritev v zgodovini tega gledališča. Shaffer je za *Amadeusa* prejel številne nagrade, med drugimi nagrado londonskega časnika *Evening Standard* za najboljšo dramo, nagrado drama desk, tonyja, za priredbo drame v filmski scenarij pa še zlati globus in oskarja (istoimenski film Miloša Formana je prejel osem oskarjev, med drugimi tudi oskarja za najboljšo režijo, film in najboljšega glavnega igralca). In čeprav *Amadeus* velja za najbolj priljubljeno Shafferjevo dramsko delo, za njegovo »dramsko mojstrovino«, je predvsem lik Salierija sprožil številne polemike. O Salierijevem »statičnem karakterju« in njegovem »lovu na Boga« Michael Hinden zapiše, da je Shafferjev Salieri postal antagonist Boga, iz katerega vre nepopustljiv pesimizem, Janet Larson pa dodaja, da je Shaffer svoj »lov na Boga« zamenjal s prezirom do publike in simpatijo oziroma sočutjem do Salierijevega cinizma.

Peter Hall, ki je režiral krstno postavitev *Amadeusa*, je v svojih objavljenih dnevnikih namigoval, da je igra, v kateri »povprečnega« skladatelja Salierija spodkopava prihod genialnega »čudežnega dečka« Mozarta, avtobiografska. Mozart naj bi po njegovem poosebljal instinktivne genialne pisce dram, kot sta bila Samuel Beckett ali Harold Pinter, v primerjavi s katerima je bil Shaffer zgolj kot Salieri – delavec.

Ne glede na to, ali je bilo to res ali ne, so, kot zapiše v *Guardianovem* članku Mark Lawson, Shafferjeve igre boljše in izvirnejše od Salierijevih skladb; vsekakor pa Shaffer ni bil pisatelj, ki bi igre pisal zlahka. Medtem ko so bili dramski teksti Pinterja in Becketta premierno uprizorjeni skoraj v enaki obliki kot natipkani, je Shaffer med vajami besedila popravljal, pilil in dopisoval. Običajno vljuden igralec Paul Scofield je ponorel, ko je pisec na zadnjih vajah pred krstno uprizoritvijo *Amadeusa* prišel z novimi idejami. *»Ne bom se naučil niti ene nove vrstice več!«* je kričal. Tudi ko je bila uprizoritev hit, je še vedno nadaljeval s popravki, zato imata prva in druga objavljena izdaja *Amadeusa* skoraj popolnoma drugačni drugi dejanji. Nezaupanje v to, kar je napisal, lahko delno pojasni, zakaj je prišlo po veličastnem uspehu z *Amadeusom* do padca Shafferjeve kariere. V zadnjih triindvajsetih letih njegovega življenja ni bilo uprizorjeno nobeno njegovo novo dramsko delo, čeprav je v intervjujih v tem obdobju najavljal, da dela na novih tekstih.

Shaffer nikakor ni napisal biografske drame o Mozartu, še manj o Salieriju. Z raziskovanjem Mozartovih biografskih podatkov, anekdot in govoric je oblikoval okvir, podprt z marsikaterimi dejstvi, a ga je umetniško priredil in nadgradil z veliko ustvarjalne domišljije. Nasproti Wolfganga Amadeusa Mozarta, skladatelja in glasbenika brez primere, v katerega je projiciral nezrelega mladeniča, ki se je v svetu izjemno strogih dvornih protokolov vedel nemoralno, prevzetno, celo prostaško, je postavil njegovega starejšega, uglajenega, uveljavljenega »kolega« in tekmeca, dvornega skladatelja Salierija, ki je v tedanji Avstriji predstavljal najvišji glasbeni esteblišment.

*»Na idejo za to uprizoritev sem prišel po tem, ko sem veliko bral o Mozartu. Presenetilo me je nasprotje med vzvišenostjo njegove glasbe in vulgarnim norčevanjem v njegovih pismih. Pogosto me kritizirajo, da Mozarta prikazujem kot imbecila, v resnici pa sem samo poudarjeno posredoval njegovo otroško plat: njegova pisma se berejo kot nekaj, kar bi napisal osemletnik. Ob zajtrku bi bratrancu pisal otročje prostaškosti; do večera pa bi med klepetom z ženo dokončal mojstrovino,«* je v intervjuju za *The Guardian* povedal avtor.

С. J. Gianakaris v svojem eseju *Dramatikov pogled na Mozarta: Amadeus Petra Shafferja* ugotavlja, da »*pod površjem vprašanj o morebitnih glasbenih spletkah med Salierijem in Mozartom leži morda najosnovnejša metafizična uganka, s katero se soočajo človeška bitja v kateremkoli obdobju: ali vesolju vlada pravični Bog? Če je odgovor da, potem lahko izpeljemo zaključek, da obstaja urejen univerzalni sistem. Toda če je odgovor ne ali celo morda, potem lahko upravičeno dvomimo v razumno ureditev našega celotnega sveta. V* Amadeusu *se osrednje vprašanje osredotoča na os metafizike in estetike: ali so lahko nekomu, ki ni pobožen in bogaboječ (Mozart), poklonjeni talenti genija, medtem ko, nasprotno, 'dobra' oseba, predana Bogu (Salieri), izostane kot umetniško inferiorna? V* Amadeusu *spraševalec – Salieri – odkrije, da je odgovor da, kar ga spodbudi k temu, da se odreče krivičnemu božanstvu in Bogu napove vojno.«*

Na začetku igre Salieri izpove, kako je v svoji mladosti sklenil kupčijo z Bogom in mu v zameno za skladateljsko slavo ponudil krepostno življenje in čaščenje njegove vsemogočnosti s pomočjo glasbe. Salierijev bog je podoben Merkurju, starorimskemu bogu trgovine, s katerim baranta.

*»Bil sem resnoben šestnajstletnik, poln obupnega čuta pravičnosti. Pokleknil sem pred Boga kupčije in z vso dušo molil v prepereli mavec (poklekne): 'Signore, daj, da bom skladatelj! Nakloni mi dovolj slave, da se je bom veselil. V zameno pa bom živel krepostno. Prizadeval si bom izboljšati usodo svojih tovarišev. In vse dni svojega življenja Te bom častil z veliko glasbe!'«*

Tako je Bogu vdani Salieri, otrok provincialnih trgovcev iz Legnaga, podpisal »faustovsko pogodbo« in odšel v svet. Postal je dvorni skladatelj avstrijskega cesarja Jožefa II., sina Marije Terezije; zasedel je visoke položaje v dunajskih glasbenih krogih in bil eden najvidnejših skladateljev svojega časa. A imel je to »nesrečo«, da je živel (pre)dolgih 74 let in da je moral v tem času spoznati, da je njegovo glasbeno delo bolj ali manj povozil čas, medtem ko se je genialni Mozart, ki je za časa svojega kratkega življenja dosegel le »zmeren uspeh«, po smrti dvignil do nepredstavljive slave in vsesplošnega priznanja svoje genialnosti. Salieri se tako ob svoji smrtni uri pogovarja z Bogom in ga sprašuje, zakaj je izdal in zlorabil krepostnega skladatelja, ki si je bolj kot karkoli želel ustvariti absolutno glasbo, ter mu namenil zgolj ta talent, da je bil edini človek, ki je nemudoma prepoznal naravni genij Mozarta, tega nesramnega, otročjega primitivca, katerega srednje ime Amadeus poleg vsega pomeni »od Boga ljubljeni«?

Salieri v zaključku prvega dejanja v razgovoru z Bogom pravi: *»Capisco! Razumem svojo usodo. Zdaj prvikrat čutim svojo praznoto, kakor je Adam čutil svojo nagost ... (Počasi se spravi na noge.) Nocoj je v tej ali oni gostilni nekje v tem mestu hihitav otročaj, ki lahko, ne da bi sploh odložil svojo biljardno palico, vrže na papir kot tjavdan note, spričo katerih se moje najbolj premišljene spreminjajo v čačke brez življenja. Grazie, Signore! Navdal si me z željo, da bi ti služil – potem pa poskrbel, da je služba pomenila sramoto za služabnikova ušesa. Grazie! Navdal si me z željo – ki je večina ljudi ne občuti – da bi te slavil – potem pa si me storil mutastega. Grazie tante! Vsadil si vame dovzetnost za Neprimerljivo – ki se o njem večini ljudi sploh ne sanja! – Potem pa uredil tako, da bi se jaz za vselej zavedal svoje povprečnosti. (Glas se mu krepi.) Čemu? ... V čem je moja krivda? Do tega dne sem neizprosno sledil kreposti. Samo za to, da bi lahko na koncu, v umetnosti, s katero se ukvarjam in ki mi edina dela ta svet razumljiv, lahko slišal Tvoj glas! In zdaj ga slišim – pa izreka eno samo ime: MOZART! ... Zamerljivi, hihitavi, samoljubni, otročji Mozart! – ki ni niti minutke delal z namenom, da bi pomagal drugemu človeku! – ta kvantaški Mozart s svojo ženo, ki tepe po ritki! – njega si izbral za edinega svojega prevodnika! Moja edina nagrada – moj vzvišeni privilegij – pa je, da sem edini živi človek tega časa, ki naj jasno spozna tvojo inkarnacijo! (Divje.) Grazie e grazie ancora! (Premolk.) Bodi tako! Odslej sva si sovražnika – ti in jaz! Tega od tebe ne sprejmem – me slišiš? ... Pravijo, da Boga ne smeš zasmehovati. Jaz pa ti povem: Človeka ne smeš zasmehovati! ... Mene ne smeš zasmehovati! ... Pravijo, da duh veje, koder hoče: jaz pa ti pravim NE! Veti mora po zasluženju ali pa naj sploh ne veje! (Vpije.) Dio Ingiusto! – Ti si Sovražnik! Zdaj Te imenujem: Nemico Eterno! In tole prisegam: do zadnjega diha te bom oviral na tem svetu, kolikor bom mogel! (Srepi kvišku proti Bogu. Gledalcem.) Za kakšno rabo naj bo konec koncev Človek, če ne za to, da da Bogu lekcijo?«*

*/…/*

1. Znano je, da se je Mozart znal velikokrat spontano in otročje norčevati iz družinskih članov, svojih prijateljev in glasbenih kolegov. Njegova neobremenjenost glede družbene etikete, vulgaren smisel za humor in opevanje različnih hedonističnih užitkov se tako denimo kažejo v več uglasbitvah kanonov z zelo sugestivnimi naslovi, kot denimo *Leck mich im Arsch* (K. 231), *Leck mir den Arsch fein recht schön sauber* (K. 233), *Bei der Hitz im Sommer eß ich* (K. 234), *Gehn wir im Prater, gehn wir in d’ Hetz* (K. 558), *Difficile lectu mihi Mars* (K. 559), *O du eselhafter Peierl* (K. 560a) in *Bona nox* (K. 561). [↑](#footnote-ref-1)
2. William Stafford, *Mozart’s Death: A Corrective Survey of the Legends Surrounding His Death*. Palgrave Macmillan, 1991, str. 65. [↑](#footnote-ref-2)
3. Zvočni prepis iz filma *Amadeus* (1984): *»Actually, the man had no ear at all. But what did it matter? He adored my music. [...] Why would God choose an obscene child to be his instrument?«* [↑](#footnote-ref-3)
4. Kot dokazuje Stafford, je na podlagi zbranih dokumentov in pričevanj o simptomih in poteku Mozartove poslednje bolezni, ki je vodila v smrt, bilo možno z veliko verjetnostjo potrditi, da je Mozart umrl naravne smrti, ki jo je najbrž pospešil tudi neprimeren način zdravljenja. Stetoskop, ki bi morda razkril kakšno srčno anomalijo, je bil izumljen šele trideset let pozneje. Zdravnik Thomas Closset, ki je obiskal Mozarta in je veljal za enega najuglednejših zdravnikov tedanjega Dunaja, je Mozartovo bolezen diagnosticiral kot *»hitziges* *Frieselfieber«* (frizijsko vročico z vročino), kar je zabeleženo tudi na mrliškem listu kot vzrok smrti (Stafford, 1991, str. 57). [↑](#footnote-ref-4)
5. Zvočni prepis iz filma *Amadeus* (1984): *»Your merciful God. He destroyed His own beloved, rather than let a mediocrity share in the smallest part of His glory. He killed Mozart and kept me alive to torture! Thirty-two years of torture! Thirty-two years of slowly watching myself become extinct. My music growing fainter, all the fainter till no one plays it at all, and his... [...] I will speak for you, Father. I speak for all mediocrities in the world. I am their champion. I am their patron saint. [...] Mediocrities everywhere … I absolve you. I absolve you. [...]«* [↑](#footnote-ref-5)
6. Dorothea E. von Mücke, *The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public*. Columbia University Press, New York, 2015, str. 61. [↑](#footnote-ref-6)
7. Prav tam, str. 62. [↑](#footnote-ref-7)