

Lovrenc Rogelj*

Nietzsche, Wagner, kompozicijski miniaturizem

Med letoma 1924 in 1933 so v Berlinu izšli štiri zvezki z naslovom *Skrivnost oblike pri Richardu Wagnerju*.¹ Avtor obsežnega dela je bil Alfred Lorenz, avstrijski dirigent in navdušen wagnerjanec, ki je z delom želel ponuditi vpogled v arhitektoniko časovno in vsebinsko kolosalnih dejanj glasbenih dram, kar vedno služi tudi kot izvrsten pripomoček za dirigente pred spopadom z njimi, hkrati pa najbolj sistematično dotlej odgovoriti na očitke glede skladateljeve dozvedno pomanjkljive veščine skladanja v velikih formah. Omenjena opazka ima najčvrstejše korenine gotovo v pisanjih Friedricha Nietzscheja.

Po slavi znanilcu preporoda antične umetnosti skozi nemškega duha v *Rojstvu tragedije* Nietzsche tudi v štiri leta kasnejšem zapisu *Richard Wagner v Bayreuthu*² še uporablja presežnike o Wagnerjevi glasbi in skladatelja postavlja sebi ob bok kot *času neprimernega*:

Wagner je po mladostniških eksperimentih zrasel v vsevednega mojstra glasbe in odra ter inovatorja in razvijalca v vseh pogledih. Nihče ne bo več dvomil, da je postal največji vzor za vso najvišjo umetnost. Ampak postal je še veliko več, in da bi to postal, mu tako kot komurkoli drugemu ni bila prihranjena največja naloga privajanja vsega, kar je najvišje v kulturi. In kako je vse to naredil! V užitek je to spremljati; pobiral in vpiljal je z vseh strani *in ko je zgradba postajala vse večja in težja, se je z njo okrepila tudi čvrstost miselnega loka, ki je bila nujna za upravljanje z njo*.³

¹ Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, zv. 1: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*, zv. 2: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«*, zv. 3: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg«*, zv. 4: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Parsifal«*, Berlin, Max Hesse, 1924–1933.

² Četrtega od spisov, ki so izšli pod naslovom *Času neprimerna premišljevanja*, je Nietzsche napisal leta 1876, ko sta s skladateljem še redno prijateljevala.

³ Friedrich Nietzsche, »Richard Wagner in Bayreuth«, prev. R. J. Hollingdale, v Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, str. 205; poudarek dodan.

* Podiplomski študent muzikologije in filozofije, Ljubljana

Obstajalo je tudi pred-dramatično obdobje Wagnerjevega življenja, njegovo otroštvo in mladost, mimo njih ne moremo, ne da bi se srečali z ugankami. [...] Slikarstvo, pesništvo, gledališka igra in glasba so mu bili ravno tako blizu kot strokovna vzgoja in učenjaška prihodnost; ob površnem pogledu bi se komu utegnilo zazdeti, da je bil prav rojen za vlogo diletanta.⁴

Ko je Nietzsche prekinil odnos z Wagnerjem, hkrati pa sam dokončno filozofsko dozorel, lahko na različnih mestih njegovih pisanj postopoma opazimo, da se s tem spreminja tudi odnos do samega umetniškega dosežka glasbenih dram. Vidimo, da je v *Času neprimernih premišljevanjih* ta še nedvoumno opevan, dobrih dvajset let pozneje pa se očitki proti Wagnerjevi kompozicijski tehniki v *Primeru Wagner* zgostijo v oznaki »naš največji *miniaturist* glasbe«⁵. Diletantstvo in miniaturizem, dve ključni besedi, ki lahko v napačnih rokah hitro služita kot priročni rokohitrski zavrnitvi, četudi ob podrobnejši obravnavi prav tako lahko služita kot sredstvo afirmacije.⁶

Gotovo je bil Lorenzev namen obračunati tudi s prehitrimi očitki umetniku, ki ga je tako zelo cenil. Tudi po vojni je njegovo delo obveljalo za avtoriteto na področju formalnega uvida v Wagnerjeva zrela dela. Nova vprašanja, povezana z Wagnerjevimi oblikovno-dramaturškimi rešitvami, je odprl najprominentnejši nemški muzikolog povojnega obdobja Carl Dahlhaus, ki je že meril tudi na metodološke pomanjkljivosti in nerazrešena vozlišča v Lorenzevem delu. Usodo *Skrivnosti oblike* je dokončno zakoličila dekonstruktivistična študija Stephena McClatchieja *Analiziranje Wagnerjevih oper: Alfred Lorenz in nemška nacionalistična ideologija*,⁷ ki je pod vprašaj postavila predvsem Lorenzevo analitično metodo, hkrati pa je razkrila avtorjevo opazno in predvsem za muzikološke

⁴ *Ibid.*, str. 200; povzeto po prevodu S. Širca (Thomas Mann, »Trpljenje in veličina Richarda Wagnerja«, v S. Širca (ur.), *Spisi o Wagnerju*, prev. S. Širca, Nova Gorica, Založba Univerze v Novi Gorici, 2015, str. 115).

⁵ Friedrich Nietzsche, »Primer Wagner«, v Friedrich Nietzsche, *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce homo, Antikrist*, prev. J. Moder, Ljubljana, Slovenska matica, 1989, str. 126.

⁶ Tako denimo Thomas Mann prej navedeni Nietzschejev odlomek komentira: »Dejansko lahko ob ne zgolj površinskem, temveč strastnem in občudujočem pogledu rečemo – in ob tem tvegamo, da bomo napačno razumljeni –, da je Wagnerjeva umetnost z najvišjo močjo volje in inteligence monumentaliziran in na raven genialnosti povzdignjen diletantizem.« Mann, »Trpljenje in veličina Richarda Wagnerja«, str. 115.

⁷ Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester, University of Rochester Press, 1998.

znanstvene aspiracije pretirano privrženost ne samo Schopenhauerjevi filozofiji ter romantičnemu pojmovanju umetnika kot genialno navdahnjenega posameznika, temveč tudi nemški nacionalsocialistični stranki.

V ta kontekst se vpenja sorazmerno nova in zajetna knjiga ameriškega muzikologa Karola Bergerja *Onkraj razuma: Wagner proti Nietzscheju*,⁸ ki se s prevetrenimi metodološkimi pristopi vklaplja v živo akademsko razpravo o Wagnerjevi uporabi glasbenega oblikoslovja. S pomočjo pričevanj, pisem ter drugih zapisov zakoncev Wagner in »bayreuthskega kroga« avtor osvetljuje idejno ozračje somraka razsvetljenskega optimizma v 19. stoletju, kot ga je skozi svoja zrela dela upesnil operni reformator. Namenjena je kar najbolj raznolikim občinstvom – od popolnih začetnikov brez muzikoloških ter filozofskih predznanj do strokovnjakov, ki bi jih zanimal Bergerjev pristop k prenovi Lorenzevih razmislekov, ali pa nazadnje tistih, ki si svoje osnovno poznavanje Wagnerja želijo poglobiti in jim knjiga ponuja vstopno točko v nabor zares obširne (v prvi vrsti muzikološke) strokovne literature s to temo; skozi slednje izhodišče je nastalo tudi besedilo, ki je pred vami.

Ravno zaradi raznolikih namembnosti besedila kot celote ga je Berger primoran izoblikovati kot kompendij. V začetku nam ponudi učbeniški pregled miselnih struj, ki so vzvalovile in zaznamovale evropsko in predvsem nemško javnost 19. stoletja: različna razbiranja zgodovine človeštva (Kant, Hegel, Marx), vznik novega pojmovanja naroda (Herder in kultura, Rousseau in politika) in z njim povezanega nemškega nacionalizma (Fichte) ter antisemitizma in rasizma (Gobineau, Chamberlain). Ključni figuri sta Arthur Schopenhauer in Charles Darwin – Berger bo zagovarjal tezo, da je pozni Wagner, podobno kot Nietzsche, Schopenhauerjevo voljo bral predvsem skozi darvinistični kontekst in s tem vzgojil povsem lastno umetniško artikulirano filozofsko stališče. Druženje mladega Nietzscheja in Wagnerja pa je sploh »najbolj dolgotrajno in intenzivno srečanje med zares velikima skladateljem in filozofom v celotni evropski zgodovini«,⁹ ki mu Berger nameni celoten epilog. Vendar o tem več besed v nadaljevanju.

⁸ Karol Berger, *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*, Oakland, University of California Press, 2017.

⁹ *Ibid.*, str. 363.

Analizi glasbenih dram, nastalih po letu 1848, ko je bil Wagner zaradi sodelovanja v dresdenski vstaji prisiljen prebežati v Švico, kjer je nato teoretsko utemeljil nujnost in smernice svoje dokončne operne reforme,¹⁰ je namenjen večji del knjige: tetralogiji *Nibelungov prstan*, *Tristanu in Izoldi*, *Mojstrom pevcem nürnbergskim* in *Parsifalu*. Drugače kot večina doslejšnjih analiz se Bergerjeva ne osredotoči na vodilni motiv (*Leitmotiv*) kot tisti element, ki členi in poganja glasbeni tok, temveč na kar najširšo formalno strukturo dejanj in tudi glasbenih dram kot sklenjenih oblikovnih celot. Če se je Adorno v svojem *Poskusu o Wagnerju* metodološko osredotočal na tiste najmanjše glasbene geste in prehode, skozi katere Wagner miniaturist mojstrsko spreminja vsakokratna razpoloženja,¹¹ je tu primarni zor povsem odmaknjen od virtuoznosti šivov in usmerjen navzven proti glasbeno-dramaturški zgradbi, skozi katero se šele v drugem planu izrišejo manjše poteze, ki so v službi slikanja notranjega dogajanja in razpoloženja protagonistov, glasbene oblike in premen v libretu. Dahlhaus je pri motrenju novosti, ki jih prinaša reforma opere v glasbeno dramo, opazil Wagnerjevo nujno, da med drugim ukine »antigledališke« in nerealistične trenutke afektivnega in refleksivnega suspenza časovnosti, ki jih je dotlej predstavljala arija kot vsakokratni glasovni vrhunec, za kar je potreboval oziroma izumil vodilni motiv. Pridobitev tega glasbenega sredstva omogoča, da je trenutek venomer povezan s (preteklo in prihodnjo) celoto, orkester slika zamolčano psihološko dogajanje in vedno »ve« več kot sami liki.¹² Tradicionalna namembnost členitve točk na recitative in arije (dvojnost dramskega dogajanja in zamrznjenega časa afektivne re-

¹⁰ V slovenščino so prevedeni trije Wagnerjevi eseji iz obdobja, ko je prebival v Zürichu: *Umetnost in revolucija* (objavljen 1849), *Umetnina prihodnosti* (1849) in *Sporočilo prijateljem* (1851). Prim. Richard Wagner, *Umetnost in družba: Izbrani spisi*, prev. T. Petrič, M. Dobnikar, K. Žižek, Ljubljana, Studia humanitatis, 2014.

¹¹ Berger torej metodološko postopa tako rekoč diametralno nasprotno od Adornovega *Poskusa*. Slednji začne od najmanjšega, »miniaturističnega«, torej tistega, kar so pred njim v Wagnerjevi glasbi občudovali že mnogi. Tudi pri Adornu je torej Wagnerjev miniaturizem afirmativna oznaka. Adorno v celotnem Wagnerjevem skladateljskem podjetju najbolj ceni ravno njegove miniaturne glasbene poteze: »Metoda moje knjige je mikrološka. V njej ni splošnega utemeljevanja, nobene krovne analize del, nobenega povzemanja in sklepanja, temveč se njena konstrukcija začne neposredno z obravnavo posamičnega, nato pa naj bi ob interpretaciji podrobnosti in najmanjših, značilnih potez rasla proti celovitejšemu spoznanju celote.« Theodor W. Adorno, »O knjigi, ki je sprožila toliko razprav«, v Širca (ur.), *Spisi o Wagnerju*, str. 312.

¹² Berger z Dahlhausom sicer polemizira, da je hermenevtična uvedba orkestra kot vsevednega pripovedovalca z redkimi izjemami odveč.

fleksije) se pri Wagnerju obrne: temeljno dogajanje – v prvi vrsti ključni trenutki razvoja dramskih likov – se zgosti na s formalno čvrstostjo poudarjenih mestih. Kar je Dahlhaus z »modernističnim« Wagnerjem nekoliko zastrl, pa je bil skladatelj dolg tradiciji oziroma čisto utečenim pristopom k opernemu obrtniškememu obrazcu. Bergerjeva uspešno dokazana hipoteza je, da se posamezna dejanja glasbeno in odrsko prek recitativnih dialogov povečini stekajo v en sam prizor (monologi, dueti, ansambli), ki je venomer trdneje oblikovan. Na teh mestih Wagner praviloma poseže po že vzpostavljenih standardnih obrazcih, vedno znova pa jih preobrazi, širi meje in definicije šablon ter jih postavlja v funkcijo drame. S tem sam način izoblikovanja dobi semantično dimenzijo, priča o dogajanju, situacijski ali karakterni konotaciji likov, namesto da bi bil podvržen s strani skladatelja prezirani industriji opernega fetiša in/ali sam svoj glasbeni kliše; Wagner je bil, gotovo, prvenstveno človek gledališča. Berger torej iz svoje analitične obravnave izloči vse oblikovno nevtralne recitativne dialoge, ki ne težijo k vpenjanju v kakršnokoli širšo strukturo ter so povezani z odprto logiko kompozicije.¹³ Zanimajo ga predvsem mesta, na katerih Wagner prekine s prosto sintakso in formo zapre, običajno iz dramaturških ter širših oblikovnih ciljev.

Tovrsten pogled na Wagnerjev zreli opus osvetli njegova umetniška oklevanja in zmage ter nam ponuja uvid v genezo enega izmed spomenikov umetnosti zahoda. Wagner je ob reformi sklenil, da bo skušal dejanja oblikovati tako, kot so skladatelji doslej sestavljali posamezne točke, torej z zgostitvijo napetosti v oblikovanem glasbenem trenutku, le da tega ne bo zavzela arija kot golo slikanje afekta, temveč kondenzacija in pospešek dramaturškega razvoja. Jasno postane, da je o oblikovnem makronačrtu razmišljal že ob pisanju libretov in da je za vsako glasbeno dramo širšo obliko zastavil povsem na novo.¹⁴ Pomemben doprinos Bergerjeve metode je gotovo analiza sklepnega tretjega dejanja *Mojstrov pevcev*, ki se izkaže za preslikavo (semantično-formalnega) načrta uverture: kontroverzni drugi nagovor Hansa Sachsa ljudstvu (»Četudi se Sveto rimsko cesarstvo sesuje v prah, nam bo za vedno ostala sveta nemška umetnost!«), ki je za skladatelja značilno nazoren, neposreden, in nad vključitvijo katerega je

¹³ V mislih imamo na primer »simfonično« metodo spletnja in variiranja motivične mreže, kot jih v absolutni, čisti skladateljski tehniki denimo poznamo iz sonatnih izpeljav; v glasbeni drami so Wagnerju v glavno skladateljsko in semantično oporo seveda vodilni motivi.

¹⁴ *Nibelungov prstan* je denimo spisan kot ogromna oblika bar (AAB) z uvodnim festivalskim večerom *Renskega zlata*: *Valkira* in *Siegfried* kot ponovljeni »A« del sledita načrtu: (samo) spoznavanje heroja – heroj pridobi orožje in ga uporabi – sklep na Brunhildini skali.

tudi sam izpričano okleval, je utemeljen kot formalna nujnost *vis-à-vis* zgradbi uverture (kot formalnega načrta v malem) in ne zgolj arbitraren nacionalistični apendiks. Večina preostalega Bergerjevega natančnega analitičnega dela je zavezana muzikološkim in izvajalskim kuriozitetam (namenjenih denimo tistim, ki bi želeli ob študiju podrobneje spoznati partituro) ter spretno spisanemu, mestoma celo napetemu branju, ki nas ponese skozi librete in njihove formalne glasbene izvršitve, kjer je potek posameznih Wagnerjevih mitov na prefinjen način prepleten z na prvi vtis morda bolj suhoparnimi formalnimi uvidi in tabelnimi parceliranjmi. Ob koncu knjige so priložene Bergerjeve podrobne sheme, bralec pa lahko skozi knjigo opisanim oblikovnim odsekom v izbranih izvedbah tudi prisluhne, saj so označene s časovnimi zamejitvami.

Drugi aspekt knjige, ki mu bomo namenili več pozornosti, je namenjen spremljanju razvoja Wagnerjevih filozofskih stališč in njihove artikulacije na vsakič novem terenu posamičnih glasbenih dram. Tu je avtor zavezan staremu hermenevtičnemu idealu, ob katerem ga ne zanima, ali je avtor v svojih delih pustil kaj več, kot je morda nameraval, temveč se brskanja za karseda ustreznimi razmisleki, ki jih je Wagner nameraval postaviti na oder, loti skozi vse ta hip dostopne biografske vire. Bergerjeve strogo znanstvene interpretacije (vsekakor si drzne več na svojem domačem muzikološkem terenu) prelivanja Wagnerjevih sočasnih filozofskih ozadij v vsako sprotno delo so zato bolj ali manj že poznane: po zadušeni dresdenski vstaji in begu v Švico začne »mladoheglovski« skladataelj pisati libreto *Nibelungovega prstana*, bere in navdušuje se nad Proudhonom in Bakuninom ter glavno trenje sebi sodobne družbe locira med brezobzirnim diktatom kapitala v podobi Nibelunga Albericha ter univerzaliziranimi starimi zakoni, na katerih je osnovana Wotanova predmoderna božanska oblast. Wagnerjev optimizem naj bi se prelil v herojskega Siegfrieda, ki v enem samem dejanju ubije božansko simbolno oblast v obliki Wotanove sulice ter zmaja, počivajočega na nakopičenem bogastvu, in z zrušitvijo materialnih in idejnih podpornih stebrov obstoječe družbe odpre možnost za novo ureditev. Ker pa se je med dobrega četrto stoletja trajajočim pisanjem *Prstana* Wagner seznanil in povsem navdušil nad Schopenhauerjevo filozofijo, je bilo kmalu jasno, da je vzpon nedolžnega Siegfrieda ustavljiv – zarota Alberichovega potomstva ga privede do izdaje prenovljenih idealov, ki naj bi jih zastopal, tragedija terja njegovo smrt, padec Valhale pa naznanja nujo prenove temeljev družbenih vezi, katerih jedro naj bi poslej predstavljala medčloveška ljubezen, zgledujoč se pri Feuerbachu.

V *Tristanu in Izoldi* ter *Mojstrih pevcih nürnberskih* je Wagner že povsem schopenhauerjevski, posledice njegove filozofije zgolj prestavi na dva različna nivoja, zasebnega in javnega. V *Tristanu in Izoldi* to dvojnost simbolizirata noč in dan – zaljubljenca sta skupaj lahko le ponoči, saj podnevi družbo krojijo tuzemska morala in zakoni, ki buhteče transcendence strasti ne morejo zaobjeti. Ljubezen, ki je že samozadostnega Siegfrieda prvič razcepila, ga »od-samosvojila«,¹⁵ se v *Tristanu* dokončno izoblikuje kot eksistenčni davek volji. *Eros* postane tisto najbolj tragično in hkrati najvišje v vsem človeškem bivanju ter edino, kar tuzemsko nazadnje presega. Odrešitev od večnega hrepenenja ponuja zgolj dokončna odpoved volji, (ljubezenska) smrt. Edino v njej je par lahko znova Eno – ona Tristan, on Izolda. *Mojstri pevci* pa se dogajajo »podnevi«, v svetu, ki ga urejajo institucije ter *Sittlichkeit*. Wagner se tu po Bergerjevih besedah avtobiografsko razcepi. Na eni strani opazujemo umetnikovo (ustvarjeno) podobo mladega Waltherja, romantičnega umetnika, ki poje »iz srca«, ob tem pa se ne zmeni za cehovska pravila dobrega oziroma pravega pesniškega okusa, na drugi pa Hansa Sachsa, ki mu pomaga pri prenovi zaprašenih ter preveč samoumevnih umetniških vzorcev in družbenih praks, ki jih zapovedujejo starešine. Schopenhauerjeva volja tu postane kolektivni *Wahn*, gibalno zgodovine, ki se sprva materializira v splošnem nočnem pretepu ob koncu drugega dejanja, naloga Sachsa v sklepnem pa je manipulativno obvladati javno mnenje, znova vzpostaviti etično mestno občestvo in *Wahn* Nürnberžanov usmeriti po svoji volji: proti ustoličenim zastarelim *arbitrom elegantiae* in za državo, temelječo na stvaritvah umetnikov, ki homogeni skupnosti kažejo pravo pot.¹⁶ Oblast, ustoličena ob umetnosti in za umetnost, je novi odgovor na zagato konca *Prstana*. Dodajmo še, da Berger ponudi dovolj dokazov, da v Waltherju res lahko razpoznamo dresdenskega Wagnerja, ne poveže pa jih v sklep, da bi v že tako večpomenskem Waltherjevem upiranju sprejetju v mojstrski ceh s sklepnimi besedami: »*Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein!*« lahko zaznal sklic na Wagnerjev mladostniški anarhizem, ki ga nato starejši in modrejši Wagner v podobi Sachsa ob navdušenem vzklikanju zbrane množice podučí o nujnosti milejše in postopne družbene spremembe ter razvoja umetniških sredstev.

¹⁵ Berger nasproti *Tristanu in Izoldi* ter Siegmundu in Sieglindi kot dvema utelešenjema pristinemu ljubezni postavi Siegfrieda in Brünhildo kot dvojico, ki goji »ideološko«, nujno, »od zgoraj« sproženo vez.

¹⁶ V samovoljnem in spretnem vodenju kolektivne zavesti Nürnberžanov se odraža Sachsov tolikokrat komentirani totalitarni nastavek.

Spoznali smo sprva prevratniškega, nato pesimistično-budističnega Wagnerja, ki pa v *Parsifala* vključi še problem krščanstva. Berger pokaže, kako v slovesno posvetitveno igro (*Bühnenfestspiel*) vnese lastno filozofsko držo, še vedno temelječo na Schopenhauerju, vendar z optimističnim, etičnim in ekološkim obratom, ki vabi k *Sprung des Glaubens* tudi po izpraznjenju simbolov ter počasnem zatonu klasičnih institucionalnih religij. Glavno nasprotje postane kultura-narava oziroma natančneje človek-žival, oba pa družita volja ter predvsem razmnoževalni nagon. Najvišja človeška zmožnost je upreti se (spolni) sli, *eros* sublimirati¹⁷ v *agape*. Živa narava je kruta, naloga človeka (ki je po Darwinu dokončno njen del) pa je, da jo s sočutjem odreši vsaj kanca njene neusmiljenosti – od tod tudi izvira Wagnerjevo vegetarijanstvo in nasprotovanje vivisekciji. Parsifal, na začetku nedolžen, dobesedno »čisti norček«, se skozi svojo epopejo ové tragedije človeških strasti, jih uspe ukrotiti in s tem uresniči vlogo odrešenika med vitezi grala. Kar je Tristana in Siegfrieda pognalo v smrt in Nürnberžane v diktaturo umetnika, Parsifalu uspe v mi(s)tičnem, s »prenovljeno« simboliko naphanem okolju povzdigniti v krščansko etiko ljubezni do bližnjega. Dokončen Wagnerjev optimistični zasuk Schopenhauerja se zgosti v Hansu Sachs in Parsifalu: po odpovedi volji – vodja skupnosti, odrešenik, umetnik, pacifistični vegetarijanec ... Wagner.

Sklepni del študije ponudi vpogled v edinstven dogodek odnosa med protagonistoma miselnega in umetniškega vrhunca druge polovice 19. stoletja. Sprva je to pregled zorenja mladega Nietzscheja ob »očetu« Wagnerju in splošen oris njegove filozofske poti. Petnajststranski pregled tako mnogoplastne misli, kot je Nietzschejeva (četudi za propedevtične namene), terja davek pretiranih pomenostavitev, ki jim tudi Berger ne uide, hkrati pa se mestoma preneha skrivati za metodo in na filozofa naslovi nekaj znanih opazk (apolitični individualizem, etična arbitrarnost, protidemokratskost, filozofiranje naj bi bilo mogoče zgolj znotraj liberalno vodene družbe ...). Na tem ozadju bere Wagnerja kot protipol, če ne celo nujno dopolnitev Nietzschejevega stališča. Že na prvi pogled vidimo, da se Wagner in Nietzsche ukvarjata s podobno težavo. Schopenhauerjeva diagnoza je zadela srčiko postrazsvetljenske filozofije, nihče od njiju pa se ni mogel sprijazniti ali zadovoljiti s filozofovim lekom resignativne nirvane v krotanju in nazadnje odpovedi volji. Biografsko brskanje nam razkrije, da je Wagner mla-

¹⁷ Omenimo, da Berger ob faličnih mečih in ojdipskih spodrslijah Wagnerja večkrat razglasi za Freuda pred Freudom, sicer pa »preostalo« psihoanalizo označi za psevdoznanost.

dega akademika, svojega gorečega občudovalca, želel izkoristiti kot eno izmed ključnih figur, ki bi širila bayreuthski duh; Nietzsche pa je kmalu opazil, da je skladatelj preprosto premočna, preveč vplivna osebnost, da bi se v njeni senci lahko samostojno intelektualno razvijal. Točko preloma v odnosu predstavlja izid knjige *Človeško, prečloveško* leta 1878. Navedimo 220. aforizem, naslovljen »Onostranstvo v umetnosti«:

Ne povsem brez globoke bolečine si priznamo, da so umetniki vseh časov v svojem najvišjem zanosu k nebeškemu povelečevanju ponesli ravno tiste predstave, ki jih zdaj spoznavamo kot napačne: so povelečevalci religioznih in filozofskih zmot človeštva, kar sicer ne bi mogli biti brez verovanja v njihovo absolutno resničnost. Če verovanje v takšno resničnost na splošno popusti, zbledijo mavrične barve okoli skrajnih koncev človekovega spoznanja in umišljanja: tako ne more nikoli več zacveteti tista vrsta umetnosti, ki – kot divina commedia, Rafaelove slike, Michelangelove freske, gotske katedrale – ne predpostavlja le kozmičnega, pač pa tudi metafizični pomen umetnostnih objektov. Iz tega, da je obstajala takšna umetnost, takšno umetniško verovanje, bo nastala ganljiva pripovedka.¹⁸

Trditev, da umetniki ustvarjajo malike minljivim resnicam, Wagnerja v enem zamahu kanonizira kot stvaritelja umetniškega viška določene ere človeškega duha ter ga prizemlja kot otroka svojega časa, ki je podlegel preveč *sočasnim* filozofijam, v prvi vrsti Schopenhauerjevi.¹⁹ Mimo Bergerja dodajmo še, da je Wagnerja lahko zmotil tudi napad na poudarjanje racionalnega ustroja glasbenega stavka. Z razvijanjem vodilnih motivov je ta za celovito recepcijo glasbene drame gledalcu postavil tudi nalogo sledenja skladateljski rabi sredstev v orkestrski naraciji. Že v naslednjih besedah lahko zaznamo, zakaj bo Nietzsche čez dobro desetletje veliko raje od Wagnerja poslušal Bizeta:

Naša ušesa postajajo zaradi izjemnega urjenja, ki ga je intelekt deležen z umetniškim razvojem nove glasbe, čedalje bolj intelektualna. Zato zdaj prenesemo veliko večjo glasnost, veliko več »hrupa«, saj smo veliko bolje kot naši predniki usposo-

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Človeško, prečloveško*, prev. A. Leskovec, Ljubljana, Slovenska matica, 2005, str. 150.

¹⁹ Malo pred *Onostranstvom* Nietzsche v aforizmu *Glasba* pomenljivo zapiše: »Nobena glasba ni na sebi globoka in pomembna, ne govori o 'volji', o 'stvari na sebi'; to si je intelekt lahko umišljal šele v času, ki je za glasbeno simboliko osvojil vse razsežje notranjega življenja.« *Ibid.*, str. 146.

bljeni, da prisluhujemo *umu v njem*. Dejansko pa so vsi naši čuti prav s tem, da takoj vprašujejo po umu, torej po »to pomeni«, in ne več po »to je«, postali nekoliko otopeni [...]. Kaj je posledica vsega tega? Kolikor bolj postajata oko in uho sposobna za misli, toliko bližje sta meji, kjer postaneta nečutna: veselje se premesti v možgane, čutila otopijo in oslabijo, simbolično čedalje bolj stopa na mesto bivajočega – in po tej poti pridemo do barbarstva tako zagotovo kot po kateri koli drugi.²⁰

Odgovora na poslano knjigo, v kateri se obregne tudi ob antisemitizem ter nacionalizem, Nietzsche ne prejme. Vendar pa bi bilo zmotno brati Nietzschejeve poznejše zadnje prisebne vrstice in si ustvariti vtis, da je ta na višku svoje intelektualne moči Wagnerja preprosto, dokončno in enoznačno zavrnil. Res je, da se je bayreuthska klika izkazala za vse prej kot znanilko preporeda antičnega duha v srcu združene Nemčije, vendar Nietzsche Wagnerjevega umetniškega dosežka ni mogel v celoti zanikati. Občudoval je Siegfrieda kot prototip nadčloveka, rušilca ustaljenih vrednot, navduševal se je nad Tristanovim brezkompromisnim vztrajanjem v nihilistični ekstazi. Zares nepremostljiv prepad med filozofom in skladateljem pa je gotovo predstavljal Parsifal, s katerim je v njegovih očeh Wagner pokleknil pred moralo krščanske ljubezni do bližnjega, morda tudi zaradi iskanja naklonjenosti premožnejših, ki bi lahko financirali Bayreuth. Poleg tega je za Nietzscheja kristološka odrešitev ena izmed nespregledljivih rdečih niti Wagnerjevega celotnega opusa.²¹ Na muzikalni ravni je »bolehnica«, hromeča kromatična napetost glasbenega stavka vzpostavljena kot nedvomni dosežek glasbene umetnosti 19. stoletja, ki pa jo Nietzsche odklanja v prid lahkotnemu periodičnemu Bizetu.²²

A »neskončna melodija« je leseno železo – »podoba, ki ni postala podoba, skoncana podoba« – to je izraz za nezmožnost forme in nekakšen princip, ustvarjen iz nezmožnosti. Dramatična glasba in nasploh razpoloženska glasba se seveda najbolje ujema z brezoblično, tekočo glasbo – je pa zato *nižje* vrste.²³

²⁰ *Ibid.*, str. 147–148.

²¹ »Wagner ni o nobeni stvari tako globoko razglabljal kakor o odrešitvi: njegova opera je opera odrešenja. Pri njem je vselej kdo odrešen: včasih kakšen možiček, včasih ženička – to je *njegov* problem.« Nietzsche, *Primer Wagner*, str. 114.

²² Zavrnitev je povezana s filozofovim estetskim razsojanjem po merilu usihanja in rasti moči.

²³ Nietzsche, Friedrich, »Fragmenti iz zapuščine: pomlad – jesen 1881 [odlomki]«, prev. T. Troha, *Filozofski vestnik*, 43 (3/2021), str. 15.

Nietzsche je v tem zapisu prepričan, da gresta sredstvo neskončne melodije in »brezobličnost« z roko v roki, da je Wagner lahko postal pravi dekadent šele z iznajdbo svojih značilnih sekvenčnih in kromatičnih skladateljskih tehnik. Dekadenco kot ključni pojem *Primer Wagner* Berger postavi v kontekst, v katerem se iz pejorativne, celo resentimentalne konotacije ta pretvori (tudi) v slogovno oznako. Moderni Wagner je po Nietzschejevem mnenju moderen ravno skozi svojo dekadentnost, in to lahko obvelja celo za kompliment. Za dekadentni slog je značilno, da celota trpi na račun svojih delov, najmanjši vzgib postane pomembnejši od arhitektonske koherence;²⁴ Nietzsche aforist in Wagner miniaturist, oba otroka svojega časa, oba dekadenta, le da naj bi se prvi po svojih besedah tega še pravočasno ovedel.

Vélíka forma umetnine bo ugledala luč dneva, ko bo umetnik véliko formo imel v svojem bitju. Na sebi je vélika forma abotna in uniči umetnost, umetnika želi zapeljati v hinavščino, véliko in redko prežigosati v konvencionalni novec. Poštene umetnik, ki te ustvarjajoče moči v svojem *značaju* nima, je *pošten*, ko je tudi noče imeti v svojih delih: – ko jo nasploh taji in jo blati, je to razumljivo in vsaj opravičljivo: pri tem ne more čez sebe. Tako Wagner.²⁵

Nietzschejevo zamero dekadentom bi lahko razumeli kot očitek njihovi nebrzdani želji po pisanju velikih oblik, ki pa jim sami niso kos, oziroma zanje njihovo bitje ali bistvo (*Wesen*) ne premore potence. Berger pa želi s svojo študijo pokazati na očitek dekadentnega duha in njegovega miniaturističnega simptoma z več historične distance: drži, da je Wagner mojster »pet-do petnajsttaktnih« gest, vendar argument manka vpetosti malih potez v širši oblikovni plan preprosto ne zdrži. Kljub temu pa je postal refren, ki vztraja podobno kot še dandanes prisotna enostavna diskreditacija Wagnerjevega celotnega opusa na podlagi nacistične apropiacije le-tega in na ozadju že več desetletne burne razprave o umetnikovem antisemitizmu.²⁶ Avtor polemizira z obojim – če je prvo preprosto izpodbiti, je možnost svobodnejših branj posameznih likov v glasbenih dramah

²⁴ Nietzsche je bral esej o dekadentnem Charlesu Baudelairu francoskega pisatelja Paula Bourgeta (Berger, *Beyond Reason*, str. 395–396).

²⁵ Nietzsche, »Fragmenti iz zapuščine«, str. 15.

²⁶ »Muzikološka in zgodovinska literature je polna različnih interpretacij tega besedila [Judovstvo v glasbi], ki nihajo od 'oprostilnih', v katerih se skuša Wagnerjev očitni antisemitizem minimalizirati ali vsaj racionalno opravičiti, do takšnih, ki Wagnerja postavljajo ob bok glavnim krivcem za holokavst.« (Gregor Pompe, »Wagner v luči revolucije kot temelja

(kapitalistični škrat Alberich, Beckmesser brez občutka za pesniški jezik) preprosto preveč na dlani, da bi se Wagnerja dalo braniti s še tako izdelanimi in podprtimi argumenti, kot jih navaja Berger. To bi lahko pripisali avtorjevi metodi, ki skozi biografske in avtobiografske vire nujno išče »edini pravi« Wagnerjev namen in s tem zakrije možnost, da bi skladatelj svoje junake morda namenoma opredelil ohlapno ter s tem različne gledalce vodil k različnim zaključkom ob vprašanju, kaj ali koga denimo Alberich in Beckmesser predstavljata. To avtor na sklepnih straneh nenazadnje tudi prizna, postavljanje pretirano enoznačnih ločil se v takih primerih običajno izkaže za jalovo.

Od kod torej Nietzschejeva kritika o umanjkanju širših organskih oblikovnih shem? Berger to prepričljivo poveže s kontekstom historične recepcije – ušesa 19. stoletja so bila naravnana na t. i. številčno opero, sestavljeno iz recitativov in arij v urejenih šablonah, predvsem pa je nemški prostor po Beethovnu dokončno povzdignil zaprto simfonično obliko.²⁷ Glasbena pozornost je v Wagnerjevih delih namensko usmerjena na vodilni motiv, vendar ta ne opravlja formalne tlače, temveč nepretrgani glasbeni tok povečini vodi prosto, odprto, daje dodatni semantični parameter dramskemu dogajanju in ga s tem vpenja v celoto. Zato se je poslušalstvo težje osredinilo na formalno shemo, ki jo izoblikuje prej širši glasbeno-dramaturški kot pa ožji ter fragmentaren motivični načrt. Historičnim ušesom je gotovo manjkalo nekaj čvrstejše formalne opore, brez katere pa po izkušnji umetniških modernizmov v naslednjih desetletjih že lažje shajamo. V tej luči lahko tudi razumemo Wagnerjeve besede iz eseja *O rabi glasbe v drami (Über die Anwendung der Musik auf das Drama)*, ki so k peresu poslale že Lorenza:

O novi obliki glasbenega stavka in njegovi uporabi v drami sem se, verjamem, v svojih prejšnjih spisih že dovolj izčrpno izrekel, toda izčrpno le v smislu, da sem drugim z zadostno jasnostjo pokazal pot, po kateri lahko prispejo do pravične in

umetnosti«, v R. Wagner, *Umetnost in revolucija: Izbrani spisi*, str. 299–300, za kratko analizo konteksta Wagnerjevega antisemitizma prim. še str. 301–304).

²⁷ Nietzsche upravičeno Wagnerja ne postavlja ob bok Beethovnu, Wagner je zanj »igralac brez primere, največji mim, najpresenetljivejši teatarski genij, kar so jih imeli Nemci [...]. Wagner in Beethoven – to je bogokletnost – in navsezadnje krivica celo nasproti Wagnerju ...« (Nietzsche, *Primer Wagner*, str. 127); če sledimo Bergerjevi diagnozi, je potemtakem še toliko bolj nenavadno, da je Nietzsche Wagnerjevo sposobnost oblikovanja širokih glasbenodramskih dejanj obravnaval z enakimi vatli kot denimo Beethovnovno zaprto simfonično obliko.

hkrati uporabne ocene glasbenih form, izvabljenih iz drame skozi moja lastna umetniška dela. Po tej poti, kolikor vem, še nihče ni stopil, spomnim se le enega mlajšega prijatelja, ki je obravnaval karakteristiko »leitmotivov«, kot jih sam imenuje, toda bolj glede na njihovo pomenljivost in učinkovitost, kot pa glede na njihovo uporabo za tvorjenje glasbenih stavkov (saj je bila avtorju specifična glasba tuja).²⁸

Onkraj razuma tako ponudi tehten, četudi prej kot ne parcialen odgovor (metodološka izločitev »čistega« recitativnega dialoga ter vodilnega motiva) na Wagnerjev poziv ter Nietzschejeve očitke o vprašanju širše glasbeno-dramske oblike in s tem upraviči podnaslov *Wagner proti Nietzscheju*. Kaj pa Wagner z Nietzschejem? V odlomku iz pisma Malwidi von Meysenbug lahko preberemo Nietzschejevo oznanilo:

Nazadnje, če se le ne zavajam popolnoma o svoji prihodnosti, bo najboljši del Wagnerjevega vpliva preživel v mojem vplivu.²⁹

Kot smo obnovili tudi v pričujočem prispevku, je Wagner po zatonu razsvetljen-ske vere v razum umetniško izrazil različne filozofske posledice in izhode iz pat položaja moderne nihilistične družbe, ki jo še danes v veliki meri pestijo enaki vzorci in zagate, kot so oblikovali evropski meščanski duh 19. stoletja. V Bergerjevem delu je ta prek ene izmed njegovih najprominentnejših figur izredno podrobno izrisan. Iskanje sedanjemu času primerne (s tem pa od muhavosti obeh avtorjev gotovo v veliki večini neodvisne) srži Nietzschejevega optimizma se tako bržkone lahko izkaže kot prava naloga *nas prihodnjih ...*

Literatura

- Adorno, Theodor W., »O knjigi, ki je sprožila toliko razprav«, v S. Širca (ur.), *Spisi o Wagnerju*, prev. S. Širca, Nova Gorica, Založba Univerze v Novi Gorici, 2015, str. 311–314.
Adorno, Theodor W., »Poskus o Wagnerju«, v S. Širca (ur.), *Spisi o Wagnerju*, prev. S. Širca, Nova Gorica, Založba Univerze v Novi Gorici, 2015, str. 187–310.

²⁸ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zv. 10, Leipzig, Walter Tiemann, 1907, str. 241–242. <https://archive.org/details/gesammelteschri1owagn/> (Zadnji dostop 9. oktober 2021).

²⁹ Navedeno po: Berger, *Beyond Reason*, str. 371.

- Berger, Karol, *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*, Oakland, University of California Press, 2017.
- Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Zv. 1: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels 'Der Ring des Nibelungen'; Zv. 2: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners 'Tristan und Isolde'; Zv. 3: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners 'Die Meistersinger von Nürnberg'; Zv. 4: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners 'Parsifal'*, Berlin, Max Hesse, 1924–1933; ali ponatis: Tutzing, Hans Schneider, 1966.
- Mann, Thomas, »Trpljenje in veličina Richarda Wagnerja«, v S. Širca (ur.), *Spisi o Wagnerju*, prev. S. Širca, Nova Gorica, Založba Univerze v Novi Gorici, 2015, str. 104–154.
- McClatchie, Stephen, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester, University of Rochester Press, 1998.
- Nietzsche, Friedrich, »Primer Wagner«, v F. Nietzsche, *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce homo, Antikrist*, prev. J. Moder, Ljubljana, Slovenska matica, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *Človeško, prečloveško*, prev. A. Leskovec, Ljubljana, Slovenska matica, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Richard Wagner in Bayreuth*, prev. R. J. Hollingdale, v Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, str. 195–254.
- Nietzsche, Friedrich, »Fragmenti iz zapuščine: pomlad – jesen 1881 [odlomki]«, prev. T. Troha, *Filozofski vestnik*, 43 (3/2021), str. 7–24.
- Pompe, Gregor, »Wagner v luči revolucije kot temelja umetnosti«, v R. Wagner, *Umetnost in revolucija: Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia Humanitatis, 2014, str. 279–320.
- Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zvezek 10, Leipzig, Walter Teichmann, 1907, dostopno na: <https://archive.org/details/gesammelteschriftowagn/>.
- Wagner, Richard, *Umetnost in družba: Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis, 2014.