

подручје

Александар Гајталица

ОБОЖАВАЊЕ МЕРЕНО ПРОПАСТИМА

Чини се да би се са доста сигурности могло казати како је Рихард Вагнер претпоследњи одиста популарни композитор класичне, или уметничке музике. Последњи заиста славни оперски стваралац вероватно је био Ђакомо Пучини. Вагнер је претпоследњи. Сви други били су или несхваћени, или знани само у професионалним круговима, или тек поштовани. Слава је нешто друго. А Вагнер је одиста био познат. Не тврди се ово само стога што је овај композитор био предмет обожавања читавих нараштаја музичара и слушалаца, па ни стога што су се увертире и пригодна музика његових омамљивих оперских драма (термин који је сам композитор употребљавао да би заменио израз „опера“) трапаво изводили чак и на уличним верглима ондашњих немачких градова – већ се за Вагнера сме казати да је био најславнији стваралац свога доба најпре по томе колико је уметничких каријера упропастио и колико је непријатеља себи навукао на врат. А није да сâм композитор овоме није свесрдно допринео. Вагнер је био, речено данашњим речником, митоман, један од првих нарцисоидних Немаца, каквих ће у горкој новијој историји Немачке и Аустрије, све до 1945. године бити напретек.

Рихард Вагнер родио се 22. маја 1813. године. Пола године потом умро му је отац, једноставан, али разнолико образован полицијски чиновник из Лајпцига. Убрзо по очевој смрти, Рихардова мајка преудала

се за глумца Лудвига Гајера, вероватно правог, биолошког Вагнеровог оца. Па и Гајер није дуго поживео, нити стигао да васпитава младог Рихарда. Умро је 1821, а следећих година Вагнер се, заједно са породицом, повлачио од немила до недрага и прихватао разне послове који би се данас оценили као малолетнички рад, са елементима израбљивања. Будући највећи композитор немачке сцене радио је као портир, кувар, носач, али и као певач у дрезденској школи „Kreuzschule”. До 1830. ипак је показивао склоност махом ка литератури. Читао је Хомера и Шекспира, а и сам се опробао као трагедиограф. Година 1828. све је, међутим, променила. Те године Рихард је први пут присуствовао концерту на којем је изведена увертира *Еџмонџи* која је, како је касније писао, у њему одредила праву жељу да буде композитор.

Да ли је већ тада Вагнер одлучио да буде не ма какав, већ најутицајнији и најобожаванији композитор, тешко је казати. Многи млади маштаре о несравњивој популарности и огромном утицају, немајући представу какву одговорност такво артистичка „владавина” носи. Вагнер је изгледа од почетка знао како се влада људима. Са двадесет три, 1836, постаје директор музичког позоришта у Магдебургу. После брзог банкротства овог позоришта, преселио се у Кантово родно место Кенигсберг (данас Калињинград). И тамо је био руководиоца. Постао је директор концерата у претплати за сезону 1837/38 тамошњег музичког позоришта. Ни на другом намештењу не задржава се дуго. Од 1838. године већ је директор музичког позоришта у Риги. Када и ово позориште финансијски пропада, Вагнер пред повериоцима и претплатницима бежи у Париз. У „граду светлости” долази у додир са Мајебером, Листом, Хајнеом и, што је нарочито важно, са спектакуларним симфоничарем Берлиозом. Ипак, упркос препорукама, некадашњи директор поново ради свакојаке послове само да би преживео.

Преокрет наступа године 1841, када се у Дрездену постављају две прве Вагнерове опере *Руеници* и *Холанђанин луџалица*. Вагнеров живот од тог тренутка почиње да наликује миту, а све се бурне промене догађају практично у неколико месеци. Од непознатог радника, преписивача нота и вероватно проневеритеља позоришних пара, Вагнер постаје јунак епохе и узор многим. Како је до тога дошло? Попут многих, и будући славни композитор бива и мимо своје воље убачен у брзак епохе. Време када Вагнер постаје славан, доба је када се у многим градовима трага за младим херојем и генијем, објединитељем свих немачких земаља и градова. Конкурс остаје отворен за многе, али само Рихард Вагнер стиже до ласкаве титуле младог артистичког принца, генија који има да постане уметничким именитељем нове немачке нације. Све то мора да опија младог ствараоца, иако чак и након првих успеха, композитор две признате опере остаје у души провинцијалац.

Без икакве сумње такав остаје све до 1852. године када се упознаје са племићком породицом Везендонк. Муж, две године млађи од Вагнера, био је изузетно имућан, а жена Матилда (рођена 1828) идеалистички настројена уметничка душа, „чист и неисписан лист”, како је Вагнер касније писао. Под окриљем ове породице Вагнер отпочиње писање својих најпопуларнијих дела. Писањем *Рајнског злаја* (први нацрти датирају из 1848. године) отпочињу највећа Вагнерова прегалаштва која га и данас сврставају у ред оперских композитора најизразитијег кова. *Валкире* (1854–1856), *Трисџан и Изолда* (1859), *Парсифал* (1877), ово су дела која има тек да назначе врхунац Вагнеровог стваралаштва, уланчавање већине његових дела у колосални *Прсијен Нибелунга*. И све то композитор ради најпре под непосредном заштитом својих покровитеља, а затим, када их напусти и ода се лутањима, такође под њиховим покровитељством и бригом коју ова породица указује Вагнеру у многим приликама.

Датум који је колико значајан толико ироничан пада у годину 1872. Тада Вагнер удара камен темељац за „своје провизорно оперско здање”. Датум је значајан, јер од тада па до данас месташце Бајројт остаје светилиште Вагнерове уметности; ироничан је овај датум стога што писање *Прсијена Нибелунга* и припреме за дозифивање здања толико исцрпљују Вагнера да он 13. фебруара 1883. издише, не успевши да види *ни једно* извођење свог тестаментарног оперског дела. На првој премијери у Бајројту диригује Херман Леви и са овог биографског места заправо има да почне стварна Вагнерова биографија која се – као животопис каквих литерарних јунака – пише заправо након смрти протагонисте.

Бајројт веома брзо, и пре 1890. године, постаје светилиште „нове музике”, „нове опере и драме”, „новог погледа на свет”. Управо према рецептури коју је сачинио Вагнеров животопис, има у том обожавању новог музичког култа нешто мало провинцијалног, понечег драматуршки лоше замишљеног, али изнад свега има колосалног понављања као у свим верским ритуалима. Вагнерове игре организују се, а намерници и музички ходочасници путују из свих делова Европе и света да би се бацили у наручје Вагнерових огромних сцена, келтске или старонемачке митологије и дугачких мелодија које опчињују и заносе махом младе и неискусне уметнике. У Бајројт путују будући велики диригенти, композитори, пијанисти, сликари, филозофи, али и вагабунди, авантуристи, преваранти и домазети – сви који имају довољно пара да набаве резервације и упуते се на дугачак и често неизвесан пут до Бајројта.

Како је изгледало једно уобичајено путовање? Отпочињало је оно резервацијом карата по неколико година унапред. За 1898. резервисало се 1896, а још боље је било ако сте питали већ 1895. године. За-

тим су се резервације остављале на страну, док не би дошла уговорена година. Тада би читаве породице седале најпре на воз, па затим на брод (често и прекоокеански, уколико су у Бајројт кретали из Бостона или Пасадене у Америци). Из Француске луке Бордоа, где су бродови обично пристајали, такви су се ходочасници – већ добро уморни и неиспавани – дилижансама превозили до Немачке и даље до Бајројта. Тамо су потпуно спремни за „доживљаје својих живота” почињали да слушају вишесатне представе *Прсиена Нибелунга*. Наликовало је то поклањању божанству музике, личило је то на приступање некој секти у коју се улази вољно, а излази уз много мука и ожиљака.

Хиљаде и хиљаде прошли су кроз Бајројт. Неки су Вагнеру остали одани читавог професионалног и личног живота, па касније, попут француског пијанисте Алфреда Кортоа, управо ваљда због Вагнерових утицаја, постајали лојални нацистима и ступали у квислиншке владе, какава је била она генерала Петена. Неки други брзо су се постидели своје глупости, толиких напора и у Вагнеру прозрели варалицу и обмањивача епохе и генерација. Ти други постајали су заклетим Вагнеровим непријатељима, огорчени опоненти његових музичких погледа и музичких скоројевићких ставова. Посебно агилни у томе били су композитори с почетка XX века. Чини се да ни један, од Брамса до Хиндемита, није остао дужан свом одрастању уз Вагнера и осрамоћен сопственом наивношћу када је отворених уста, сувих усана, не трепћући и сам био вагнеријанац.

Нарочито експлицитан био је Фридрих Ниче, и сам вагнеријанац и каснији преобраћеник и отпадник Вагнеровог култа. Ниче је писао да вагнеријанство представља врхунску пошаст Европе, да квари младеж и заводи је на погрешан артистички, али и морални пут. Фридрих Ниче није само писао против Вагнера, он је грмео на страницама као прави преобраћеник, налик онима који оставе пушење, па им смета и најмањи задах дуванског дима. Ево шта је писао: „Колико Вагнер мора бити сличан европској декаденцији, кад она не препознаје у њему декадента! Он јој припада: он је њен протагонист, њено највеће име. Човек се просто осећа почашћеним кад Вагнера дише у облаке.”

Или: „Код Вагнера на почетку стоји опсена: не тонова, већ покрета. За њих он тек тражи семиотику тонова. Ако хоћете да му се дивите, погледајте га на делу: како мале јединице чини видљивим. Али на томе се исцрпљује сва композиторова снага. Како је јадан, како збуњен, како нестручан његов начин развијања тема и мотива, његов покушај да оно што није израсло једно из другог макар продене једно кроз друго” (Фридрих Ниче: *Случај Вагнер*, Београд 1988).

Остављајући по страни идеолошку острашћеност, треба приметити да је Ниче сасвим исправно приметио да Вагнерова страст ка инсценизији, ширини драмског и митског у основи убија мелодију, а да

музика која умара мелодију сече грану на којој седи. Вагнерова дела без сумње представљају узорни пример напредовања музике, али и негирања њеног основног аксиома, а то је апстрактност. Музика се, наиме, заснива на прецизности ритма и тачности нота које се свирају. Вара се свако ко мисли да је овај разбој довољно прецизан да би се на њему откала слика повесног или митског – то је оно основно што Ниче жели да каже и зато и кликће да му је под старост још једино прихватљива Бизеова музика и уздиже оперу *Кармен* изнад читавог *Прстиена Нибелунга*.

Оно што ни Ниче, ни композитори изашли из његовог идеалистичког круга нису, међутим, желели да признају, јесте да је Вагнерова музика напустила првобитне законитости романтичарске и сваке друге раније музике. Музика се све до Вагнера писала као добро сплетено временско дело, у којем свака нота има да се уклапа као точкићи у часовницима. Гледано у односу на музику Рихарда Вагнера, нема много разлике између Моцарта и Менделсона, Менделсона и Шумана, Шумана и Брамса, па чак ни између Брамса и Шенберга. Сви побројани композитори, без обзира на колосалне стилске и поетичке разлике, на музику су гледали као на уметност која нема амбицију да се одвоји од инструмената који је свирају, која је нешто апстрактно, а самим тим у самој основи артифицијелно. Још прецизније речено, сви композитори који су стварали до Вагнера на дела су гледали као на путне правце: од А до Б, прелаз на Ц, па повратак од Б до А; па онда исто то, само са варијацијама и новим прелазима. Иако је апстрактна музика и данас у већини, мора се признати да је и у најуспелијим делима писање музике наликовало састављању редова возње. Када би поласци и одласци многих возова са једне железничке станице били узбудљиви, ред возње оваквог железничког седишта био би врло сличан уметности каква је у просеку музика.

Вагнер је био другачији: музиком сликати, музиком призивати, музиком изазивати асоцијације – то је било нешто на шта нико није у почетку био сасвим спреман. Тек ће појава Густава Малера понешто променити на тој слици, али ће стварно признање Вагнер дочекати далеко после Другог светског рата. И мимо своје воље, мртав већ безмало пола века, Вагнер ће бити уплетен у бујање нацизма. Биће – ето парадокса, уз свог највећег опонента Ничеа – проглашен артистичком основицом „нове” аријевске уметности и мисли, а његова музика остаће исмејана у Америци и у малом делу непокорене Европе. После рата сви се на речима заклињу да су и филозофија Ничеа и музичка драма Вагнера фалсификоване и употребљене у дневнополитичке сврхе, али још годинама реакцијама према Вагнеру управља прикривени анимозитет и невешто скриван презир. Многи се боје да би полет *Валкира* или *Силаска у Валхалу*, уз које су гинули млади нацистички вој-

ници, могао још једном обузети рањену немачку нацију, те се и на Вагнера природно гледа са подозрењем.

Тек право признање Вагнеровог визионарства проналази се средином седамдесетих када на музичку сцену без имало скривања ступа музика без поретка и чврстог апстрактног устројства. Знана под многим именима, она се данас најчешће назива „атмосферичном музиком”. Добро инспирисана источњачким модалитетима дугачких мелодијских низова и сталним понављањима, ова музика којој је лидер Американац Филип Глас (рођен 1937. године), заправо инспирацију и „музичке алате” проналази у Вагнеровом стваралаштву.

Данас је, тако, познато да музика може бити налик арабески, али и налик слици. Последњих деценија није чудно да је уз помоћ вешто одабране атмосферичне музике могуће повећати продају на одељењима робних кућа, те да она може бити коришћена као терапеутско средство у лечењу несанице, или чак депресивних или маничних болесника. Да ли би овим непосредним дејством посебно прилагођене музике био задовољан Рихард Вагнер, композитор коме је првом пало на памет управо то: да прилагоди музику вишем и изванмузичком циљу?

Чини се да би упркос противљењу извесној банализацији, Вагнер требало да буде задовољан. Бој који је отпочео натписима бечког музиколога Едуарда Ханслика мало после мајсторове смрти, Вагнер је данас несумњиво добио. Ханслик је био један од највећих противника „сликања у музици” и он и његови настављачи бацили су праву анатему и на Рихарда Вагнера, и на оне који су се усудили и да помисле да у своје дело унесу нешто нове пикторалности, или програмски садржај било које врсте. Данашња музика практично је, супротно ригидним Хансликовим упутствима, напустила апстрактност и готово сва је уронењена у реалност.

Са променљивим успехом савремена музика и у новом столећу покушава да ослика свакодневицу, да на њу одговори, или је објасни реалистичким или идеалистичким поетикама. Након педесетих и шездесетих година XX века када у музици влада неошпенбергов стил који евоцира саме основе апстрактних барокних погледа на музику, од половине седамдесетих музика коначно престаје да „умара слушалачке уши” и још једном се појављује заводљива као нека Вагнерова хероина.

Рихард Вагнер се тако, попут јарца живодерца из наше народне приче, још једном показао жив, пошто је током сто двадесет пет година након смрти наједном „жив дран неодран” и „жив печен недопечен”.