Мр Тамара Никезић*
Опера Народној позоришћа
Београд

УТИЦАЈ КУЛТУРЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА НА РИХАРДА ВАГНЕРА

Сажетак: Вагнерово стваралаштво не можемо посматрати ван оквира филозофских и културних шокова времена у ком је стварао. Деведнаести век био је по много чему револуционаран и специфичан. Струје у филозофији и политици утицале су и на овој великој композицији. У првом делу рада проналази се утицајем мита на Вагнерово стваралаштво; централни део рада посвећен је утицају филозофије деветнаестог века на уметника; и, на крају, указује се на присуство антисемитизма у његовим делима.

Кључне речи: ВАГНЕР, МИТ, ЛАЈТМОТИВ, БАЈРОЈТСКЕ СВЕЧАНОСТИ, ОПЕРА И ДРАМА, НИЧЕ, ШОПЕНХАУЕР, АНТИЧКО ПОЗОРИШТЕ, АНТИСЕМИТИЗАМ.

* Контакт: tamaranikezic@bvcom.net

Увод

Стваралаштво Рихарда Вагнера не може се посматрати мимо узимања у обзир и окружења у којем је композитор стварао. Деветнаести век је по себи био турбулентан и на друштво тог доба утицај су имале различите струје. У Баварској утицај мита постаје доминантан (што је касније помогло развоју фашизма), појављује се Шопехнауер, а антисемитизам достиже зенитх што у двадесетом веку доводи до холокауста. Вагнер је композитор, драмски писац, песник, списатељ, позоришни режисер и диригент. Његове музичке драме спадају у најзначајнија дела европске музике деветнаестог века. Вагнер је увођењем драмских радњи у „свеукупно уметничко дело“, односно писањем драмског текста, музике и прецизних режијских инструкција, преобразио начин изражавања у романтичарској музици, као и теоријске и практичне основе опере. Био је први композитор-оснивач фестивала „Фестспиеле“, у посебно за ту сврху смишљеном музичком позоришту, названом „Бауреутхер Фестспиелхаус“. Његове иновације у хармонији имале су огроман утицај на развој музике у модерни. Својим списом „Јеврејство у музици“ укључио се у струју фаталног антисемитизма у Немачкој. Легендарни музиколог Карл Далхаус писао је да је о Вагнеру до те мере све речено да је немоуће било шта додати. Ипак...

1. Присуство мита у Вагнеровим делима

Да би научио како да музички артикулише митове на позорници, Вагнер је кренуо путем којим су пре њега пошли Корнеј и Расин – потражио је у грчкој трагедији основне принципе своје уметности. Изгледа да је и он ту тражио преображај и нову равнотежу као што показује Бодлер у цитатима из *Писма о музици* и предговора *Ојере и драме*, где Вагнер сâм објашњава зашто се вратио античким Грцима.

Извесно је, међутим, да је прве елементарне кораке о грчкој култури Вагнер добио у дрезденској *Kreuzshule*, коју је похађао између девете и четрнаесте године. Међутим, његова дечачка страст је врло брзо прерасла у емпиријски угао гледања на мит. Тако античка грчка уметност, стицајем околности, наставља да прати Вагнера, и када је самостално почео да се пробија кроз живот.

Током трогодишњег боравака у Паризу (1839-1842) Вагнер је сате проводио дружећи се са класичним филологом Самуелом Лерсом, од кога је могао доста да научи, не само о античкој грчкој култури, него и о драмским жанровима. Сусрет са Ларсом у Вагнеру буди снажну жељу да савлада старогрчки и да на такав начин дубље утоне у значење и лепоту драме.

Међутим, ту амбицију и веома захтевну жељу Вагнер никада није успео да реализује. Зато се 1872. године пожалио Ничеу како је идеал за његов уметнички назор била „тешко приступачна антика”. Тиме је заправо циљано говорио о немогућности да чита античке трагичаре на језику којим су писали. По повратку у Дрезден и преузимању службе дворског диригента, Вагнеру грчка литература постаје јако важна. У том трагању он интезивно чита преводе дела грчких трагичара (Есхила, Софокла, Еурипида), као и готово свих великих грчких аутора: Аристофана, Аристотела, Демостена, Херодота, Хомера, Платона, Плутарха, Тукидида и Ксенофона. То је, заправо, време када постаје сасвим извесно да су се у Вагнеровој свести дубоко усекли не само мотиви античке грчке драме, већ и културни обрасци античке грчке баштине.

Када је у лето 1847. године Вагнер прочитао Дројзеров превод Есхилових дела, доживео је тако снажно усхићење, да ни о чему другом није могао разговарати осим о Есхилу. У својој аутобиографији касније је написао: „Ништа није било слично племенитом заносу што га је у мени пробудио *Ајамемнон*, а *Еуменијесам* читао са одушевљењем које ни једно друго дело модерне литаратуре није пробудило у мени. Моје су идеје о значењу драме, а посебно позоришта, настале као резултат тих утисака”. (Вагнер према Јеремић-Молнар, 2004: 50)

Градећи кроз своје списе филозофију мита, Вагнер га је одредио преваходно као преисторијску и историјску менталну творевну: у митским „прасликама” одржава се, по његовом мишљењу, оно што је у „природној суштини” непролазно, „увек истинито” и „за сва времена неисцрпно”: мит је по Вагнеру могао да у овим сликама сачува успомену на златно време, непатвореног, природног стања пре ’пада у историју’ у којем је човек живео складним и пуним животом сходно својој ’природној суштини’.

Полазећи од романтичарске филозофије „народног духа” у којој је већ била откривена привлачност мита, Вагнер је покушао да миту прида много већи значај од оног о којем је Дроизен могао и да сања. Схватајући мит као срце духовности једног народа, Вагнер је народ уздигао у стваралачки субјект. „У народу је све реалност и чин: он ствара и онда се радује у мишљењу свог стварања”, записао је Вагнер на једном месту *Уметничкој дела будућности*. „Мит тако настаје као последица потребе народа да уз помоћ фантазије редукује комплексност ’свих немогућих стварности најширег опсега’ и да њихов садржај себи представи у језгровитијем, јаснијем, пластичнијем облику.” (исто: 51)

Крупна разлика између Дројзенове и Вагнерове теорије „великих духова” је у томе што је Вагнер био склон да међу њих уброји не само епске песнике него и трагичаре у разради митова. Полазећи од чињенице да је трагедија била сложена уметничка творевина, Вагнер је сматрао да „поре-

дак трагедије” више не припада епском песнику, него и „лирском музичару” који није био песник него је кроз овладавање и примену највише уметности остварио свет који је видео песник. Захваљујући „великом духу” трагичара мит је могао да као „песма заједничког погледа на свет” једног народа у трагедији поприми најузвишенији уметнички облик и да на такав начин превазиђе простор позоришта и „уђе у јавни политички живот” народа. (исто: 56)

У том смислу улога трагичара је најосетљивија јер он треба да уведе мит у политички живот свог народа. За Вагнера је то заправо и најбитније дејство пошто се кроз њега реализује регенеративна функција трагичне уметности и одвија повратни утицај „великог духа” на народ. Вагнер је сматрао да је трагедија у старој Грчкој деловала конзервативно зато што је сасвим одговарала „јавној свести” док у деветнаестовековној Немачкој мора бити револуционарна, јер се јавља у свести „великог духа” и као таква егзистира у супротности са важећом општошћу.

Под утицајем Дројзеновог превода Есхилових дела Вагнер је дошао до уверења да постоји блискост грчког и немачког „духа” која се манифестовала у способности и једног и другог народа. Исто тако, под утицајем не само Дројзена, него и Шилера и Гетеа, Вагнер је у то време био спреман да прихвати став да су у уметности старих Грка постојали хуманистички садржаји и поруке, достојни сврставања у истинску уметност било ког народа, па је у складу са тим одлучио да сам обради један антички грчки мит и да Немцима приближи његове чисто људске садржаје. Резултат тог кратког одклона били су малобројни фрагменти никада завршене драме (опере) о Ахилеју.

Из неуспеха да доврши *Ахилеја* Вагнер вероватно долази до закључка да су антички грчки митови, као и њима одговарајућа уметничка форма – трагедија, модерном времену неприхватљива, а модерним Немцима неразумљива. То је један од разлога због којег се Вагнер у опери и драми неповољно изјашњава о Гетеовој *Ифјенији на Таурији*, а Шилеров покушај уклапања средњовековних садржаја у античке форме трагедије у *Невестини из Месине* оценио је као потпуно неуспео. Дакле, то су за Вагнера били озбиљни показатељи да антички грчки митови не спадају међу „животне елементе нашег времена”. Пошто савремена немачка публика није била у елементу да схвати „антички свет”, савремени уметници су по Вагнеровом мишљењу морали да пронађу митове који ће бити у стању да покрену њену имагинацију. Све што је Вагнер писао о миту односи се, *mutatis mudandis*, и на свеколику уметност. За њега је права уметност била „непроизвољно представљање духа народа уз помоћ уметничке способности” (исто: 59), којим се „освештава несвесни живот народа и то јасније и одређеније него у науци”. Под несвесним животом народа Вагнер је подразумевао управо

митске слике које би, без адекватне артикулације, припадницима народа остале магловите и нејасне.

Оно што мит носи као згуснуте и добрим делом неосвешћене „пред-историјске пратипове” уметност разрађује у комплексне слојевите и пријемчиве форме, које се снажно урезају у чула појединаца. У складу са тим Вагнер је веровао да само уметност има моћ да прожме целог човека и произведе одговарајуће дејство на његобу свест. Народ који успео да створи тако снажне уметничке форме, унутар којих ће мит моћи несметано да делује на све сународнике, имаће перспективу да се морално уздигне и постане здрав органски. На овакав начин Вагнер је добрим делом изједначио мит са уметношћу.

Из самих Вагнерових теоријских списа могло би се закључити да је античка грчка форма, коју је хтео да обнови и прилагоди свом времену, била трагедија. Вагнеров став према античкој грчкој трагедији сувише је комплексан да би се могао проблематизовати кроз покушај њене интегралне обнове у модерним приликама. Тако се Вагнер од оргиналне античке грчке трагедије почетком педесетих година 19. века полако дистанцирао, јер је у њој препознао преживелу форму, која је припада искључиво старим Грцима, и која више није имала капацитете да прими саджаје модерног уметничког стваралаштва европских народа.

У сваком случају у Вагнеру се временом формирала свест да припада елити малобројних који су исправно разумели наслеђе „античког света”.

2. Утицај филозофије на Вагнерово стваралштво

На Вагнера посебан утицај имају филозофска дела Фојербаха, Шопенхауера и Ничеа. „Рајнско злато” и „Валкиру” почео је да пише под утицајем филозофије Лудвига Фојербаха са којим се упознао 1851. године. Ова хуманистичка филозофија означила је прву промену у његовом стваралштву.

Много значајнији утицај на Вагнера, почев од 1854. године, имала су филозофска схватања Артура Шопенхауера, који га је, између осталог, заинтересовао и за будизам. Шопенхауреов утицај остаће пресудан до краја Вагнеровог живота и може се препознати у свим његовим каснијим делима.

Године 1852. Вагнер је пријатељу изјавио како је цео његов светоназор саврешни музички израз добио у „Прстену Нибелунга”. Том приликом јасно је обзнанио не само да је „формирао” властити назор о свету, него да је и тај назор „изградио” у уметничко дело. Свечани сценски комад „Прстен Нибелунга” писан са јасном идејом моралног регенерисања и оплеменивања немачког народа.

* Светоназор: Вагнерово схватање истинске реалности.

Међутим, истраживања Вагнеровог писаног и музичког дела, у које је 1852. године искрено веровао, оспоравају његове тврдње.

Већ исте године идеолошке компоненте Вагнеровог светоназора, изграђеног 1848. Године, у исто време када се зачала идеја о „Зигфридовој смрти“, клици будућег „Прстена Нибелунга“, почела су се мењати. До краја његовог живота подлегле су новим и још радикалним променама, сагласно преобликовању друштвено-политичке реалности, актуелном социјалном окружењу, усвајању и интегрисању различитих интелектуалних утицаја. Испоставило се, наиме, да су Вагнеру за уметничку обраду и изражавање коначне верзије његовог светоназора били потребни: оптимистички витализам, анархистички нихилизам и милитарни антисемитизам. Више му није био довољан свечани сценски комад посвећења – „Парсифал“. Потреба за филозофском разрадом светоназора, који је покушао да изрази кроз драмски предлогак „Прстен Нибелунга“ испреплетана је готово континуираним осећајем усамљености, отуђености од реалности свакодневног живота, према коме је, повремено, био непријатељски расположен. Све то навело је Вагнера да током изгнанства почне интензивно да размишља о реалности, али и о томе када је постојала и како је изгледала „истинска реалност“. Ернест Њуман²² је истицао како се Вагнер већ у младости, у свету који га је окруживао, није могао пронаћи ни као уметник, ни као човек. Горко сазнање да уметник попут њега, не може бити ни схваћен, ни прихваћен у свету саздана на начин на који је био саздан свет у коме је реално живео, учинило га је, према Њумановом мишљењу, осетљивим за револуционарни идеализам и мистицизам, два велика изазова оног времена, која су се уградила у његову мисију регенерације.

Првом утицају Вагнер је подлегао веома рано, читањем новеле „Ријенци“. Последњи од римских трибуна Едварда Булвера Литона 1837. године пробудио је у Вагнеру жељу да креира нешто велико, револуционарно, утопијско и то управо зарад беге од реалности свакодневног живота. Тако је и настала истоимена опера.

Отуђујући се од реалности спољњег света Вагнер је све више подлегао мистици у себе. Растући мистицизам успео је јасно да артикулише приликом читања легенде о Тристану и Изолди, око које се лагано концентрисала његова жудња за бегом од сурове свакодневнице.

Године 1864. у спису „О држави и религији“ Вагнер је забележио: „Уметник може рећи себи *Моје царство није од овог света, а можда више од од било које живој уметника ја то могу рећи себи*“. Та аутобиографска мудрост сугерише да је Вагнер, подстакнут Шопенхауеровом филозофијом, емпиријску реалност почео да своди на ниво својеврсног пролазног сна или таласа илузије, али јој приступа као нечему нашта се не може утицати и нечему чега

²² Музиколог, теоретичар опера.

би се било најпааметније потпуно одрећи. Међутим, важно је нагласити да Вагнер, заправо, никада није у потпуности усвојио Шопенхауерово схватање реалности. Он је задржао активистички однос према реалности и никада није одбацио оптимистичку могућност да се реалност промени у складу са вредностима у које је веровао, што га је чинило невероватно сродним са тада младим Фридрихом Ничеом.

Почетком новембра 1868. године млади и перспективни филозоф немачког порекла (искрени поштовалац Вагнерових дела) долази у кућу Вагнерове сестре Отилије да упозна Вагнера. Ничеа и Вагнера упознала је заједничка пријатељица, жена Ничеовог ментора, која је Вагнеру испричала како Ниче одлично свира његове партитуре, па је он изразио жељу да се упознају. Комозитор је на Ничеа оставио веома јак утисак и убрзо су постали веома блиски пријатељи. Ову посебну ноћ Ниче је чак описао у једној преписци: „Пре и после вечере Вагнер је свирао, укључујући и све значајне одељке „Мајстора певача“, имитирајући вокалне делове и просто је сав пламсао. Јер он је задивљујуће живахан, говори веома брзо, веома је духовит и окупљања ове врсте чине га веома веселим. Дуго сам разговаро са њим о Шопенхауеру, можеш замислити каква је то радост за мене да га слушам како о њему говори са сасвим невероватном топлином, казавши колико му дугује и како је он једини филозоф који је разумео природу музике... После тога нам је прочитао део своје аутобиографије коју сада пише, једну крајње забавну сцену из својих студентских дана у Лајпцигу, о којој ни сада не могу да мислим, а да се не насмешим. На крају вечери док, смо се нас двојца спремали да одемо, стиснуо ми је руку веома топло и срдечно ме позвао да га посетим да бисмо свирали музику и причали о филозофији”.

Као што се може приметити у овој преписци, поштовање је било обоstrано и озачило је почетак једног дугогодишњег пријатељства са међусобно јаким утицајем.

Ниче је Вагнера сматрао једином особом која је заиста разумела његову филозофију и у њему је видео препород европске културе. Од 1869. до 1871. Ниче ради на свом првом значајнијем делу „Рођење трагедије из духа музике”, које је објављено 1872. године. Поводом ове књиге Вагнер пише: „Још нисам читао лепшу књигу него што је та”. Вагнер је, иначе, био онолико стар колико би био Ничеов отац да је жив, те је разумљиво да су Вагнер и Ниче формирали однос отац и син. И сам Ниче је био одан Вагнеру и одушевљен њиме. У делу „Рођење трагедије из духа музике” осећа се снажан утицај Вагнерових идеја. Књига има неоспорну филозофску вредност, али није погрешно рећи да је она одбрана и величање Вагнерове музике и естетике. Мада је Шопенхауер имао снажан утицај на Ничеа и Вагнера, њих двојица нису зацело прихватили његов нихилистички став, већ се код њих развија херојски животни оптимизам и жеља за променом.

Вагнер излаже своје мишљење егзистенцијалних консеквенци „промене” као основног садржаја реалности. Писао је да је „реално само оно што се мења” и да бити реалан, живети, значи бити створен, расти, цветати, венути и умрети. Констатовао је да „без нужности смрти не постоји могућност живота; краја нема оно што нема ни почетак, а беспочетно само оно што није реално, него је замишљено”. У даљем току Вагнер је реално приписивао и квалитет променљивости, али не произвољне него оне која је усклађена са универзалним космичким принципом. „Спознах потпуно истину о реалности”, писао је Вагнер, прихватајући „са реалношћу и тугом” животни циклус од стварања до смрти или, другим речима, реалност.

Веру у регенерацију Вагнер је сасвим отворено и без зазора конципирао као једну нову религију која би требало да потисне постојеће и превазиђе не религије (укључујући, наравно, и хришћанство) и понуди Немцима нове одговоре на дилеме модерне епохе. Слично осталим, већим религијама, вера у регенерацију је вернику требало да открије „један други до тада непознати свет” али „са тако непогрешивом сигурношћу и одређеношћу” да свако коме се тај свет „указао доспео у стање непоколебљивог, дубоког усхићујућег мира”. Његови провокативно чланци објављени су на страницама *Bayreuther Blätter*: „Ми знамо узрок пропасти историјског човечанства као и нужност његове регенерације; ми верујемо у могућност те регенерације и предајемо се њеном спровођењу у сваком погледу”.

Мада је после деценије овог присног пријатељства дошло до раскола између Вагнера и Ничеа, Вагнеров утицај остаје уочљив код филозофа. До раскида је дошло када је Ниче је 1874. године Вагнеру покушао да приближи Брамсову музику, кога овај није подносио, будући да су Вагнер и Брамс били предводници две супротстављене струје немачког романтизма. Брамс је око себе окупљао конзервативце, а Вагнер и Лист су заступали напредну музику. Ниче се тада разочарао у Вагнера, али је пријатељство још опстајало. Присуствовао је првом Бајротском фестивалу, али је од тог времена постао критичан према Вагнеру. Крајем октобра 1876. њих двојица су последњи пут „отишли у шетњу”. Вагнер је тада Ничеу причао о свом „Парсифалу”. Ничеу се згадила хришћанска тематика опере и одлучио је да оконча однос са Вагнером. У делу „Ниче контра Вагнер” описује разлаз: „Рихард Вагнер, наизглед победоносан, али у суштини трули очајни декадент, изненада је потонуо беспомоћан и сломљен пред хришћанским крстом”.

Упркос томе, Ниче се до краја живота дивио Вагнеровој музици. У позним годинама, када је већ био у подмаклом стадијуму парализе, Ниче пише „Ессе Ното” (његово лично објашњење дела и услова у којима су настајала) и овде још једном, са изразитом амбивалентношћу, анализира Вагнера: „Овде где говорим о окрепама свога живота потребна ми је и једна реч да бих изразио своју захвалност за оно што ме је у њему окре-

пило кудикамо најдубље и најсрдачније. Без икакве сумње, то је интимно дружење са Рихардом Вагнером. Остале своје људске везе пуштам лако да отплове, ни по коју се цену пак не бих одрекао дана проведених у Типшену, дана поверења, ведрине, дубоких тренутака. Не знам шта су други доживели са Вагнером, преко нашег неба никад није проминуо облак. (...) Мислим да боље него ико познајем оно неизмерно за шта је Вагнер способан, оних педесет светова туђих заноса за које нико, сем њега, није имао крила и такав какав сам довољно јак да у своју корист још преусмерим и оно најопасније и тиме ојачам, Вагнера називам добротинељем свог живота. То по чему смо сродни да смо боловали дубље и један уз другог него што су кадри били да болују људи овог столећа, здружује вечно изнова наша имена, и као што је сигурно, Вагнер је међу Немцима само неспоразум, тако сам то сигурно ја и увек ћу бити”.

Иако се после 1876. године више никада нису срели, очигледно је који значај су имали један за другог.

Вагнерове теорије, прегледи и убеђења као и начин живота допринели су много његовом положају ексцентричне личности, још за живота. После Вагнерове смрти расправа о његовим идејама и тумачењима, нарочито током XX века у Немачкој, одржале су козервативно схватање његовог лика и дела. Велика прашина дигла се још око есеја које је написао на тему природе расе од 1850. године па надаље, као и његов наводни утицај на Хитлеров антисемитизам. Супротне струје историчара Вагнеровог дела сматрају ово пуким нагађањима, јер су управо најближи и највернији Вагнерови сарадници били јеврејског рода. Истина, пред крај живота упознао се са расном теоријом Артура де Гобиноа, јер га је интересовала теорија о томе како европску културу угрожава мешавина „виших” и „нижих” раса, али никада није веровао у супериорност германско-нордијске расе.

Чињеница је, међутим, да су дела овако великих стваралаца, сваког у свом пољу деловање – Ничеа и Вагнера, послужила разорној нацистичкој идеологији у Немачкој.

3. Антисемитизам у Вагнеровом стварлаштву

Ништа није лакше одговорити на питање да ли је Вагнеров антисемитизам, у конкретном случају „Парисафала”, био милитантан или није. Спорно је већ и то да ли уопште има Јевреја у овом „свечаном сценском комаду посвећења”. Аутори који су у низу Вагнерових ликова препознавали Јевреје оштро су критиковани да су подлегли накнадним интерпретацијама, или инсценијама у којима су поменути ликови заиста одевени у костиме који су их чинили сличним стереотипу Јеврејина.

Међутим, ни сами критичари нису могли да дају одговор на питања зашто Вагнер у своје музичке драме није уврстио ни једног Јеврејина, када је антисемитизам временом прерастао у његово основно идеолошко опредељење.

Један део критичра је то обрзлагао јединственом чињеницом да Вагнеров антисемитизам није стигао да остави трага на његовом уметничком стварлаштву, док је други део инсистирао на томе да је Вагнер толико мрзео Јевреје као носиоце вулгарног материјализма да у уопште није падало на памет да њиховим присуством „скрнави” своје узвишена идеалистичка уметничка дела.

Међутим, преседан је направљен у делу „Парсифал”. Постоји један лик који не само да је Јеврејин, већ и симболизује јеврејство и његову судбину и због тога има велики значај за разумевање Вагнеровог антисемитизма.

У време стварања „Парсифала” Вагнер је свој антисемитизам крунисао идејом да је Немачкој потребан нови Спасилац, односно, како је он то формулисао, „Спасилац Спасиоца”. Иако је та идеја наликовала хришћанској вери у Христа и његов други долазак на земљу, она се и од ње значајно разликовала, јер је тежила да Христа „спаси” од оне слике која данас преовладава у званичном хришћанству.

Кључна премиса Вагнеровог пројекта „Спасења Спасиоца” била је да данас признато и институционализовано хришћанство представља заправо „продукт” чудновато конвертираног Фаризеја Павла, а не „револуционара” Христа за кога се и не може поуздано тврдити да је заиста био Јеврејин. Парсифалова идеја „Спасење Спасиоца” смерала је, стога, спасењу Христа од јеврејског фалсификата, од јеврејске религије, од јеврејског оптимизма, који није имао више ништа са хеленским светом, који је био колевка западноевропске идеологије „напретка” и који је Вагнер жигосао као врхунско изопачење „чисто људског”. Зато је он тежио превазилажењу хришћанства и стварању нове религије која би била у потпуности у складу са његовим позним светоназором.

То је увек потребно имати на уму када се расправља о проблему односа између спасиоца (Исуса Христа) и његовог Спасиоца (Парсифала).

Антисемитска компонента Вагнерових позних религијских убеђења носи снажан утицај расистичкој учења грофа Артура де Гобиноа. Покушавајући да одговори на питање зашто пропадају народи (односно расе), Гобино је узрок пронашао у биолошким „законитостима”: народи умиру зато што њихови расни елементи постају дегенерисани чинећи временом и саме народе дегенерисане. „Дегенерисани народ је онај народ који је изгубио своју унутрашњу вредност зато што у венама његових припадника не тече иста крв него је изворна крв кроз разна мешања разблажена, или је чак нестала изгубивши изворна расна обележија чији је носилац крв, народ не

може да опстане и осуђен је на пропаст.” (Гобино према Јеремић-Молнар, 2004: 208) Цео тај процес Гобино је сматрао иреверзибилним: расна дегенерација је усуд модерног света и не може бити ничим заустављена.

Такав закључак Вагнер није био вољан да прихвати. Расна дегенерација (не само у Европи него у целом свету) за Вагнера је последица не (само) биолошког детерминизма, него мањкаве религиозности, због чега је перспективна регенерација света била везана како за месијанску улогу „Спасиоца Спасиоца”, тако и за праве сакраменте хришћанске религије који су у стању да успоставе поредак спаса. (Вагнер према Јеремић-Молнар; 2004:209)

Иако су неки аутори одатле извлачили закључак да је Вагнеров антисемитизам ослабио пред крај његовог живота, то се није десило: „правни сакраменти хришћанске религије” на које се Вагнер позивао били су много више антисемитски.

Објаву ове „добре вести” наступајућег спаса требало је да свету донесе *Парсифал*. У њему је Вагнер покушао да открије оригиналан начин за прекретање катастрофичне судбине света који је предсказао Гобино: „Гобино је казао Германи су последња карта коју је бацила природа, *Парсифал* је моја последња карта“. (Вагнер према Јеремић-Молнар, 2004: 209)

Закључак

Током живота Рихарда Вагнера у којем је био уметнички јако продуктиван и плодан смењују се три правца: класика, романтизам и модерна.

Најдубље мислиоце и своје сараднике он је привлачио и одбијао, као што су и они њега. Нико од његових савременека није успео да дешифрију тајну његове уметности, чак и они који су га подржавали, осећајући блискост, често би били изневерени и збуњени. Он је показивао дава лица – и људско и уметничко.

Можда би се могло говорити о дионизијском принципу његове уметности, при чему се Дионис сагледава као симбол највећег очаја ништавила.

С обзиром да ствара у периоду када је човечанство из себе оставило тумачење света као дела богова, Бога, науке и, притом суочавање са чињеницом да светом управља све наведено, али и нешто више, човеку несназатљиво, опадајуће, привлачно, можемо се рећи да је Вагнер дубоко осетио дух свога времена.

Томе у прилог говори и чињеница да су га и највећи умови његовог доба обожавали. Од романтизма, па све до данас човек се суочава и истражује (речено Фројдовим језиком подсвести) своју унутрашњост.

Човечанство је у романтизму признало да место човека јесте одрађено спољашним законима, који утичу на њега, али и оним суштинским,

унутрашњим, што савако биће носи. Врло често најтеже је суочити се са својом унутрашњошћу, јер откриће може да буде болно и застрашујуће.

Вагнер је до данас остао енигма, али је јасно да су сви који су имали прилику да уживају у његовом стварлаштву осетили његову снагу, чак и његову деструктивност. Оно што их привлачи њему мора бити универзално – могуће је да се кроз деструктивност и мрак, сваки уживалац Вагнерове уметности суочава, огледа у сопственом мраку и сазнаје истину о себи.

То делује катарзично.

Нема потврде да је Његош икада слушао Вагнера, нити се ишта зна о његовом односу према Вагнеру али, полазећи од чињенице да је и Његош романтичар који теолошки, филозофски и уметнички поставља себи и човечанству питање: „Шта је човјек, а мора бити човјек?“, и одговара да „човјек човјеку тајна је највећа“ – неке паралеле између генијалних уметника могу се успостављати.

До данас нема решења тајне.

А део те тајне је и Рихард Вагнер чије дело, чиме год било мотивисано, представља неизбрисиви део светске културне баштине. После њега више ништа није исто, јер нас је испровоцирао да се питамо шта је то у његовој музици, али и у сваком човеку, што истовремено привлачи и одбија.

Литература:

- [1] Jeremić-Molnar, Dragana (2007): *Rihard Wagner: konstruktor „istinske” realnosti*; Beograd: Edicija REČ.
- [2] Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar (2004): *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Wagnera*; Beograd: Zavod za udžbenike.
- [3] Ман, Томас (1980): *Стваралоци и гела*; Нови Сад: Матица Српска.
- [4] Reg. Dž. Holingdejl, (2004): *Niče život i filozofija*; Beograd: Dereta.
- [5] Turkalj, Nenad, (1980): *Historija muzike*; Zagreb: Naprijed Zagreb.
- [6] Niče, Fridrih (2001): *Ecce Homo*; Beograd: Službeni glasnik.

Tamara Nikezić, MA
Opera of the National Theatre
Belgrade

THE INFLUENCE OF CULTURE IN NINETEENTH CENTURY AT RICHARD WAGNER

Summary: *Wagner's creativity can not be seen outside the framework of philosophical and cultural currents of time in which it was created. The nineteenth century was in many ways a revolutionary and specific. The currents in philosophy and politics influenced at this great composer. In the first part of the paper examines the influence of myth in Wagner's works; central part of the paper is devoted to the influence of the philosophy of the nineteenth century on artist; and finally, points out the presence of anti-semitism in his works.*

Key words: WAGNER, MYTH, LEITMOTIF, BAYREUTH CELEBRATIONS, OPERA AND DRAMA, NIETZSCHE, SCHOPENHAUER, ANCIENT THEATRE, ANTI-SEMITISM.