

REVOLUCIONARNA UMJETNOST – NACIONALIZAM – ANTISEMITIZAM: SLUČAJ WAGNER

Goran Gretić

*Fakultet političkih znanosti
Sveučilište u Zagrebu*

Izlaganje sa znanstvenog skupa
Primljeno: prosinac 2014.

Sažetak Članak tematizira političke aspekte revolucionarne umjetnosti Richarda Wagnera. Kroz čitanje Wagnerova umjetničko-filozofskog projekta od strane njegovih najutjecajnijih interpreta – Friedricha Nietzschea, Thomasa Manna i Theodora Adorna – autor nam daje intelektualnu povijest recepcije toga projekta. Diskursom o Wagnerovoj revolucionarnoj umjetnosti, evaluira se utjecaj koji je Wagnerov kulturalni antisemitizam i nacionalizam imao u europskoj politici 20. stoljeća.

Ključne riječi Wagner, Nietzsche, Mann, Adorno, antisemitizam, revolucionarna umjetnost

Naša promišljanja slučaja Wagner, odnosno, značenja i uloge njegova umjetničkog i publicističkoga djelovanja započet ćemo Nietzscheovim ocjenama i tumačenjima Wagnera. Te su Nietzscheove prosudbe, ne samo po našem mišljenju, od temeljnog značenja i mjerodavne za shvaćanje uloge i značaja Wagnera i njegove umjetnosti. Zatim ćemo raspravljati o tumačenjima i ocjenama Wagnera od Thomasa Manna i Theodora Adorna, a oni su opet, svaki posebno, dva druga bitna i mjerodavna tumača “slučaja Wagner”. Pritom je ono zajedničko njihovih stajališta da se oba na osebujan i produktivan način nadovezu-

ju na Nietzscheove kritičko-ironične refleksije o Wagneru.

Nietzsche je od samog početka svoje literarne djelatnosti pisao doista puno o Wagneru, a tri su njegova najpoznatija teksta: “Wagner u Beyreuth”, u knjizi pod naslovom “Vremenu neprimjerena razmatranja”, zatim “Slučaj Wagner” i “Nietzsche contra Wagner”. U svojoj mladosti Nietzsche je bio entuzijastički wagnerijanac, kućni prijatelj i čest gost obitelji, a to se najbolje očituje u njegovom ranom radu “Wagner u Beyreuthu”. Ta nekadašnja bliskost Nietzschea s Wagnerom na osebujan način dolazi do izražaja u Nietzscheovom prvom značaj-

nom djelu "Rođenje tragedije", dapače, ta knjiga sadrži i "Predgovor za Richarda Wagnera" pod naslovom "Rođenje tragedije iz duha glazbe". U tim se ranim djelima vidi kako su oni zajednički dijelili niz stajališta oko tumačenja značenja i uloge moderne, prosvjetiteljstva, civilizacije, demokracije, liberalizma i općenito odnosa spram tradicije. U to je vrijeme i kod Nietzschea bio prisutan određen antižidovski afekt, no i po tome su se pitanju oni počinjali sve više i više razilazili. Razlaz po tome pitanju postaje vidljiv kada se kod Wagnera počinje javljati i očitovati rasistički antisemitizam. Kasnijih godina, a povezano sa stvaranjem nacionalnog kulta oko Wagnera i Beyreuthskih Svečanih igara, kao i same Wagnerove glazbe, dolazi postupno do njihovog potpunog razdvajanja, dapače, Nietzsche kasnije govori od njima kao o "dva antipoda". Mi se ovdje, dakao, ne možemo upuštati u opširnije tumačenje složenog odnosa Nietzschea i Wagnera, koliko kod to bilo izazovno. Jedino je neophodno još jednom naglasiti kako su Nietzscheovi tekstovi o Wagneru izvanredno pronicljivi i produbljeni uvidi u Wagnerovo psihologijsko ustrojstvo, kao i u kulturno-političku uvjetovanost i situiranost njegovog umjetničkog djelovanja i ambicija. Zato ćemo se ograničiti na nekoliko važnih i karakterističnih Nietzscheovih citata o Wagneru, a kojima se po nama jasno pokazuju intencije i smisao Nietzscheove kritike.

Razmatrajući problem Wagnera u svome kasnom radu "Slučaj Wagner" Nietzsche na sljedeći način ocjenjuje njegovo djelo i djelovanje:

Wagnerova je umjetnost bolesna. Probleme koje on donosi na pozornicu su sami histerični problemi – konvulzivni u svojim afektima, prenadražene senzibilnosti i ukusa koji traže uvijek oštrije začine, a njihovu nestabilnost on preoblači u principe;

a ne najmanje važno, već sam izbor njegovih junaka i junakinja, promatrani kao psihološki tipovi (galerija bolesnika); sve skupa predstavlja bolesničku sliku koja ne dopušta nikakve dvojbe. Wagner *est une nevrose...* Za naše liječnike i psihologe Wagner predstavlja najinteresantniji slučaj, svakako jedan sasvim potpun. Upravo zato jer ništa nije modernije od te cjelovite bolesti, ta zakašnjelost i prenadraženost nervozne mašinerije, Wagner je moderni umjetnik *par excellence*, Cagliostro modernosti. U njegovoj je umjetnosti na najzavodljiviji način pomiješano ono što cijeli svijet danas najviše potrebuje – to su tri velika stimulansa iznemoglosti: ono brutalno, ono umjetno i ono nevino (idiotsko) (Nietzsche, 1976a: 359).

Nešto ranije u tekstu Nietzsche tvrdi:

Wagner ni o čemu nije tako duboko promišljao kao o iskupljenju; njegova je opera, opera iskupljenja. Kod njega uvijek netko hoće biti iskupljen, jednom dečko, jednom gospodična – to je njegov problem". Wagner nas poučava kako nevinost posebno rado iskupljuje interesantne grešnike (slučaj Tannhauser). Ili da će sami vječni Židov biti iskupljen, skrasiti se, kada se oženi (slučaj Letećeg Holandeza). Ili da stare i propale žene prvenstveno hoće biti iskupljene od nevinih mladića (slučaj Kundry) Ili da lijepe djevojke najdraže budu iskupljene od viteza, koji je wagnerijanac (slučaj u Majstorima pjevačima). Ili da udane žene također rado hoće biti iskupljene od viteza (slučaj Isolde), ili da će "stari bog" koji je moralno u svakom pogledu kompromitiran, biti konačno iskupljen od jednog slobodoumnika i imoralista (slučaj Prstena). Divite se posebno toj zadnjoj dubokoumnosti" (*ibid.*: 354).

Zatim se Nietzsche pita: “Što bi Goethe mislio o Wagneru” ili što je najveća opasnost romantizma, njegova zla kob i “njegov (Goetheov) odgovor bi bio “za-
gušiti se u prežvakavanju čudorednih i religioznih apsurdnosti”, ukratko Parsifal” (*ibid.*: 356). Te konačno:

Čemu, dakle, ljepota?... Zašto ne radije veliko, uzvišeno, gigantsko, ono što pokreće mase?... Mi poznamo mase, mi znamo taj teatar. Ono najbolje što sjedi u njemu, njemački mladići, Siegfriedi s rogovima, i drugi wagnerijanci, potrebuje ono uzvišeno, duboko, nadvladavajuće... I oni drugi koji također tamo sjede, obrazovani kreteni, mali blazirani, oni vječno-žensko, sretni – s dobrom probavom, ukratko narod – potrebuje također uzvišeno, duboko, nadvladavajuće” (*ibid.*: 360).

Koliko mora Wagner biti srodan cijeloj europskoj *decadence*, a da ga ona ne osjeti kao dekadenta? On njoj pripada, on je njen protagonist, njihovo najveće ime. To je samo-poštovanje, kada se njega uzdiže u nebesa. Jer da se protiv njega ne brani, već je samo to znak *decadence*. Instinkt je oslabljen” (*ibid.*: 358).

I onda se zaključno pita Nietzsche: “Je li Wagner bio uopće glazbenik? U svakom je slučaju bio nešto još više, naime, neusporedivi *hystrio*, najveći glumac, začuđujući teatarski genij... On pripada negdje drugdje, a ne u povijest glazbe; s velikim i pravim ne treba ga zamjenjivati. Wagner i Beethoven – to je blasfemija ... On je također kao glazbenik bio samo ono što je uopće bio: postao je glazbenik, postao je pjesnik, jer ga je tiranin u njemu, njegov glumački genij, prisilio na to. Ne može se ništa odgonetati od Wagnera, tako dugo dok se ne odgoneta njegov dominirajući instinkt” (*ibid.*: 365).

I konačno, što nam po Nietzscheu nedostaje kod Wagnera: “*la gaya scienza*, laki hod, dosjetka, plamen, ljupkost, velika logika, ples zvijezda, smjela duhovnost, uzbudljivost svjetla juga, glatko more – savršenstvo...” (*ibid.*: 371). Wagner je sam u svojim različitim spisima uvijek i iznova emfatično naglašavao povezanost politike, društva i umjetnosti, a to je i bilo polazište njegova obuhvatnog estetskog programa. Iz toga i proizlazi i uloga umjetnika u Wagnerovoj viziji “umjetničkog djela budućnosti”, odnosno, po Wagnerovoj koncepciji samo “umjetničko djelo” je ono koje suoblikuje život. Prema tome kada se tumači Wagnerova biografija, kao i njegovo umjetničko stvaranje, njegove glazbene drame, sve to valja interpretirati u okviru Wagnerovog vlastitog i općenitog razumijevanja odnosa umjetnika, politike i umjetnosti. Stoga odmah na početku valja ustanoviti kako je odnos politike i umjetnosti odlučan za razumijevanje svih Wagnerovih glazbenih drama, osim *Tristana i Isolde*. Taj je odnos odlučan i za njegovu biografiju do kraja života, a počevši od revolucionarnih zbivanja 1848. u Njemačkoj, a u kojima je on aktivno sudjelovao, pa do bijega u egzil u Zurich, Švicarsku. U Švicarskoj su i nastali njegovi znameniti “Zuricher Kunstschriften”, a to su “Umjetnost i revolucija” (1849), “Umjetničko djelo budućnosti” (1849), i “Opera i drama” (1850/1). U tim je radovima Wagner razradio i odredio svoja stajališta o odnosu umjetnosti i revolucije, a to je za njega značilo određenje odnošenja umjetnosti spram naroda, zajednice, države, mita i religije.

Wagnerova estetska stajališta i njegov program nove umjetnosti jasno su izraženi sljedećem apodiktikom stavu: “Apsolutno umjetničko djelo, to je umjetničko djelo koje nije vezano niti na mjesto ni na vrijeme, niti na određene ljude pod određenim uvjetima, i koje bi

opet valjalo biti pojmljeno od određenih ljudi – to je potpuna besmislica...” (Wagner, 1907: 234). Tu očito Wagner radikalno odbacuje predodžbu o autonomiji umjetnosti i to kako s obzirom na njen nastanak, tako i na mogućnosti njenog tumačenja. U tome je kontekstu tada Wagner govorio o umjetnosti kao o osjetilnom pojavljivanju biti života, naime, tu se radilo o fazi razvoja njegove koncepcije umjetnosti kada je još bio pod utjecajem filozofije Ludwiga Feuerbacha. U to je vrijeme Wagner koncipirao svoju novu i utjecajnu estetičku teoriju o “Gesamtkunstwerk” (“cjelokupno umjetničko djelo”), a koja treba predstavljati sintezu svih dotadašnjih pojedinačnih i razdvojenih umjetnosti, odnosno, “Gesamtkunstwerk” je sjedinjenje teksta, glazbe, plesa, gesta, dekoracija pozornice i svjetla. Iz toga se onda i rađa “Kunstwerk der Zukunft”, (“umjetničko djelo budućnosti”) a koje čini i predstavlja osebujni identitet pogleda na svijet. Kao srž toga “umjetničkog djela budućnosti” iskazuje se ono što Wagner naziva “čisto-ljudsko”, ili “prirodna čista bit čovjeka”. Sve su to bile metafore Wagnerovih nejasnih i fluidnih predodžbi o mogućnosti međusobnog harmoničnog suživota ljudi, kao i s prirodom. Wagner je po vlastitom samorazumijevanju bio pjesnik i glazbenik, odnosno, on je bio glazbenik kao pjesnik i pjesnik kao glazbenik: bio je oboje u nekom prajedinstvu. Wagner je sam pisao libreta za sve svoje opere, i već je po tome vidljivo kako je on sam nedvojbeno odgovoran za sve sadržajne implikacije vlastitih dramsko-glazbenih djela. To je već i Nietzsche jasno spoznao, te na njegov jedinstveno ironično-maliciozni način izrazio na sljedeći način, a navodeći kako je Wagner uvijek tvrdio:

“Muzika je uvijek samo sredstvo”, odnosno, to je bila njegova teorija i to je bila prije svega za njega jedina

moguća *praksa*. Ali tako ne misli niti jedan glazbenik. Wagneru je bila potrebna literatura kako bi uvjerio cijeli svijet da ozbiljno shvaća njegovu muziku, da je uzme ozbiljno, “jer ona je beskrajno važna”; on je cijeli život bio komentator “ideje”... on je postao nasljednik Hegela... Muzika kao “ideja” (Nietzsche, 1976: 370)¹.

Wagner je bio pisac teorijskih radova o glazbi, teatru, umjetnosti i politici, a o vrijednosti i značenju tih radova po sebi, kao i za razumijevanje Wagnerova umjetničkog stvaranja, mišljenja stručnjaka su također prilično podijeljena. Međutim, na široj kulturno-političkoj sceni postao je Wagner osobito poznat kao pisac znamenitog pamfleta “Židovstvo u glazbi”, čije je prvo izdanje objavljeno anonimno 1850. te ponovno 1869., ali s potpisom. Taj se Wagnerov tekst inače smatra jednim od najznačajnijih i najutjecajnijih antisemitskih spisa 19. stoljeća u Njemačkoj. Stoga je neophodno navesti makar osnovne teze toga Wagnerova spisa. Kao prvo i osnovno valja navesti kako su Židovi po Wagnera bili označeni kao “etničko pleme bez tla” (Wagner, 1910: 71), a koje odlikuje “razumnost bez tla”, odnosno, Židovi su bili optuživani kao “visoko refleksivna židovska inteligencija, sasvim bez korijenja” (*ibid.*: 77). Zatim, Židovi su po Wagneru bili opterećeni svojom beznadno izgubljenom prošlošću, pa zato ne mogu niti jednu zemlju u kojoj su se nastanili prihvatiti kao domovinu. Poradi toga

¹ Mi ovdje nećemo raspravljati o Wagnerovoj glazbi, naime, da li je to jedinstveno lijepa i zanosna kasnoromantična glazba, kao što je to mislio i osjećao Thomas Mann, ili se pak radi o pretencioznom i sasvim neumjerenom scensko-glazbenom diletantizmu, kao što su mu predbacivali drugi. Lijepa i dopadljiva ili ne, to je doista stvar ukusa, i o tome nećemo raspravljati.

oni djeluju na osebujan način destruktivno na kulturnu tradiciju svake zemlje s kojom dolaze u dodir, pa se stoga može tvrditi kako oni predstavljaju “nemilosrdna demona nijekanja” (*ibid.*: 85).

Iz takvih ocjena proizlazi i postaje jasno kako takav židovski duh predstavlja razaranje izvorne snage, odnosno, narodnosne snage mita dotičnoga naroda, a to znači i samog mitskog ukorjenjenja naroda. Drugim riječima, takav židovski habitus predstavlja sinonim za prosvjetiteljsko razaranje izvornog značenja mita. Wagner neprestano ponavlja da Židove karakterizira “hladna ravnodušnost” (*ibid.*: 71), ali isto tako i “unutarnja životna nesposobnost” (*ibid.*: 84). Sve to proizlazi iz nedostatka zbiljskog materinjeg jezika, ali i beskrajne stranosti naspram tla i naroda s kojima oni žive. Prema tome Židovi su “skoro nesposobni svoje osjećaje i nazore umjetnički izraziti” (*ibid.*). Dapače, Židov može u najboljem slučaju biti “mislilac”, ali nikada istiniti “pjesnik”, a očito je kako su takvi stavovi predstavljali polazište i izvor Wagnerove osude židovske “razumnosti”. Drugim riječima, vidljivo je kako je s obzirom na objektivno stanje, tj. s obzirom na položaj i način života Židova u Europi, neminovno nastalo stanje koje Židovima onemogućuje da budu istiniti pjesnici. Prema tome to su uvjeti na osnovi kojih se razvija i izrasta njihova jednostrana intelektualnost. Zato je i Wagner mogao tvrditi: “Istiniti pjesnik, bez obzira na to na koji umjetnički način pjevao, zadobiva svoje poticaje uvijek samo iz vjernog, prisnog promatranja spontanog života, onog života koji mu izlazi na vidjelo jedino iz naroda. Gdje nalazi obrazovani Židov taj narod?” (*ibid.*: 75).

Zatim Wagner tvrdi da Židov stoji naspram te “historijske zajednice” u kojoj živi, kao spram nečega stranog, jer

“samo onaj koji je nesvjesno odrastao u toj zajednici, sudjeluje na njenom stvaralaštvu” (*ibid.*: 71). To po Wagneru znači da samo umjetničko stvaranje pretpostavlja i traži puno i spontano identificiranje s nekim određenim narodom, tj. određenom kulturom. Tome oprečno kod židovskih se intelektualaca radi o osebujnom esteticizmu, budući da ta ograničena “moć opažanja obrazovanog Židova” dopušta “da (cijeni) samo ono što se intelektu pokazuje kao razumljivo”, te mu stoga one najdublje “narodnosne i umjetničke” dimenzije ostaju zadržane (*ibid.*: 74). Židov koji ostaje razdvojen od najdubljih osjećaja naroda, biva reduciran jedino na intelektualističke vježbe, prema tome se za njega umjetnost kao i cjelina kulture javljaju kao “uzeta i plaćena kultura... i važe samo kao luksuz.” I još više, dodaje Wagner, na osnovi suvremenog velikog općeg utjecaja židovstva, očito sve se kreće ka tome da su “naša moderna umjetnost i sama glazba postali luksuzni predmeti ili ponude” (*ibid.*). S tom je židovskom intelektualnošću, po Wagneru, i povezano trgovačko i neotesano shvaćanje života, tako karakteristično za Židove, a ono konačno i uvjetuje njihovu estetsku nesposobnost. Jer “njihovo se oko oduvijek više bavilo praktičkim stvarima”, nego s umjetnošću, a to se pak jasno očituje i kod najboljih predstavnika židovske glazbe. Židovska glazba nije u stanju “proizvesti kod nas duboko djelovanje, ono koje obuhvaća srce i dušu”, a s obzirom na njoj svojstvenu “karakteristiku hladnoće, ravnodušnosti, sve do plitkosti i smiješnosti” (*ibid.*: 75), drugim riječima, ono što se događalo sa židovskom glazbom i uopće kako ona izgleda i djeluje bilo je nešto nužno². Wagner je

² Ta se Wagnerova kritika i verbalni ispadi odnose prije svega na skladatelje Felixa

tvrdio i sljedeće: “Židov govori jezik nacije u kojoj on živi od naraštaja do naraštaja, ali taj jezik on govori kao stranac”; ali čak i onda kada govori sasvim jasno, a što uglavnom i nije slučaj, pokazuje se njegova katastrofalna umjetnička nesposobnost posebno u “pjevanju”, a koje je po Wagneru “do najviše strasti uzbuđeni govor” (*ibid.*: 70, 72). Sve to jasno proizlazi iz okolnosti da židovski glazbenici nemaju i ne mogu imati nikakav “spontani”, “nesvjesni” organski odnos s dotičnim narodom s kojim žive. Međutim, to opet proizlazi iz nedostatka istinskog zajedništva s “predmetom”, jer oni se zanimaju samo za ono “kako”, za izvanjsku formu, ali nikada za sadržaj, odnosno, njih ne zanima ono “određeno, nužno i zbiljsko” (*ibid.*: 74). Stoga je i jasno da Židovi ne proizvode istinitu umjetnost niti doista prave estetske emocije, budući da žive u umjetnom svijetu intelektualističkog formalizma.

Wagnerov odnos spram Heinea

U svojoj zasljepljenosti i antipatiji spram Meyerbeera, Wagner čak nije prezaao da kao potporu svojim perfidnim napadima citira Židova Heinea, a koji je također iznosio određene kritike povodom popularnosti i uspješnosti Meyerbeerovih opera. Sažeto se može ustanoviti kako su za Wagnera židovski kompozitor Meyerbeer u Parizu, kao i čitavo židovstvo, predstavljali omraženu civilizaciju, prosvjetiteljstvo i modernu.

Mendelssohn-Bartoldya i, osobito, Giacomina Meyerbeera, Nijemca židovskog podrijetla, Rossinijeva učenika, koji je polovicom stoljeća trijumfirao u pariškoj operi. U to se vrijeme i Wagner pokušavao probiti u Parizu, ali je tamo doživio veliki neuspjeh, iako ga Meyerbeer protežirao, a što je kod njega, naknadno, samo izazivalo još veće antižidovske resantimane.

Odnos Wagnera spram Heinea vrlo je indikativan za cijelu Wagnerovu intelektualnu biografiju. Naime, Wagner je jednom u mladosti stao u obranu Heinea kao pjesnika “prekrasnog talenta”, međutim, kasnije Wagner prikriva i prešućuje vrlo veliki utjecaj Heinea na njegovo stvaralaštvo. Zasigurno se odlučujući razlog njegova potiskivanja, prikrivanja Heineovog utjecaja na njegovo djelo može vidjeti u Wagnerovom okretanju i sve jačoj opoziciji naspram urbano-kozmpolitskog svjetonazora oličenog u imenima i pojmu Pariz, Heine, židovstvo. Međutim, valja naglasiti kako su ti Wagnerovi ispadi mržnje spram francuske metropole, istovremeno uvijek bili nekako isprepleteni s njegovim divljenjem spram civilizacije “glavnog grada 19. stoljeća” (Walter Benjamin), odnosno, može se reći da Wagnerova estetska ideologija nedvojbeno u sebi sadrži stalno prisutnu, ali potisnutu urbanost.

U međuvremenu je poznat i u potpunosti je potvrđen Heineov vrlo značajan utjecaj na cjelokupno stvaralaštvo Wagnera, od rane opere *Liebesverbot* do *Parsifala*. Međutim, od kasnih 40-tih godina Wagner postupno sve više i više prešućuje i prikriva taj utjecaj. Stoga kada Wagner u svome omnioznom tekstu *Židovstvo u glazbi* (1850) tvrdi kako “Židovi nisu dali ni jednog istinitog pjesnika”, te zatim za Heinea kaže kako je Heine kao pjesnik sam prozreo sve laži svoga vremena, ali i da je sam istovremeno hinio pjesništvo, te prijekorno dodaje, kako je na koncu Heine još dao te svoje patvorine uglazbiti od “naših glazbenika” (njemačkih). Kao što je poznato ranije je sam Wagner uglazbio Heineovu pjesmu *Grenadiri*, pa se slobodno može reći kako čitavo to nedostojno poigravanje s Heineom, još jednom posvjedočuje Wagnerovu osobito antipatičnu i višestruko potvrđenu beskarakternost.

Sve te povezanosti prvi je ingeniozno naslutio i spoznao Nietzsche, jer po njemu je taj latentni urbanizam Wagnera i bio razlogom njegova kasnijeg osebnog uspjeha na pariškoj umjetničkoj sceni. O tome Nietzsche kaže sljedeće: “Kao umjetnik nema se druge domovine u Europi osim u Parizu: *delicatesse* u svih pet umjetničkih osjetila, koju pretpostavlja Wagnerova umjetnost, prst za nijanse, psihologijska morbidnost, nalazi se samo u Parizu” (Nietzsche, 1976b: 536) Dapače, u jednom fragmentu iz 1888. Nietzsche kaže da je Wagner bio: “kapitalni faktum u povijesti “europskog duha”, “moderne duše”, kao što je i Heinrich Heine bio takav faktum” (Nietzsche, 1976d: 425). Po Nietzscheu su Heine i Wagner, a u području filozofije Schopenhauer, bile jedine osobe koje su pridonijele da njemačka estetska kultura iziđe iz svoje provincijalnost, tj. da se u Europi nastavi Goetheov utjecaj. Dakako, Nietzsche je i samog sebe vidio u tome društvu, te je tvrdio: “Jednom će se reći da smo Heine i ja, nadaleko bili prvi umjetnici njemačkog jezika – u neizmjerljivoj udaljenosti od svega što su sve s njim (jezikom) Nijemci napravili” (Nietzsche, 1976b: 535). I upravo su u duhu te pariške kulture Heine i Wagner, po Nietzscheu, prisno povezani i on to ovako izražava: “Heinrich Heine – *l'adorable Heine*, kaže se u Parizu” i on je “dublji i duševnijim francuskim liričarima davnog već postao krv i meso ... Što je znala njemačka stoka započeti s takvom delikatesnom prirodom. A što se tiče Wagnera može se rukama zahvatiti, možda ne sa šakom, da je Pariz navlastito tlo za Wagnera” (Nietzsche, 1976d: 495). Stoga je sasvim neosporno da Heine, a i Wagner nakon Baudelaireovih pohvala, predstavljaju pod konac 19. stoljeća, ponovno u Francuskoj zanimljivu i utjecajnu njemačku literaturu.

Baudelaireovo zagovaranje Wagnera

Baudelaireove ocjene i pohvale Wagnera bile su doista entuzijastičke i skoro proročanske, a utjecaj tih pohvala i razumijevanja Wagnerove umjetnosti veoma se dobro vidi preko Nietzschea do Thomasa Manna. Po Baudelaireu kod slušanja Wagnerove glazbe obuzima nas svaki put “osjećaj duhovnog i tjelesnog blaženstva; usamljenost i izmaknutosti; utopljenost u nešto beskrajno veliko i lijepo; i konačno osjećaj nekog proširenog prostora, sve do posljednje zamislive granice.” Karakteristika Wagnerove glazbe po njemu je “nervozni intenzitet, žestina strasti i volje”, te Baudelaire dodaje, mada se Wagner naizgled približava antici, zapravo je on kao umjetnik danas “najistinitiji predstavnik moderne”. Dapače, “sve što označavaju riječi volja, čeznuće, koncentracija, nervozni intenzitet, eksplozija, osjeća se i sluti u njegovom djelu.” Te zaključuje: “Kada se prisluškuje ta užarena i despotska glazba, tada pojedincu ponekad izgleda, kao da pred sobom vidi nešto u tami naslikano, u košmaru, slike koje izazivaju vrtoglavicu, a koje izaziva opijum” (Wagner, 2013: 101, 104). Ovdje svakako valja navesti kako je tu duhovnu srodnost Baudelaira i Wagnera ingeniozno zahvatio Nietzsche, a koji je u svojim tekstovima o “Slučaju Wagner”, a tada još i ne znajući za Baudelaireova pisma Wagneru, ustvrdio da bi Baudelaire, a koji je svojedobno bio prvi profet i zagovornik Delacroixa, danas zasigurno bio prvi zagovornik Wagnera u Parizu. To je Nietzsche ovako izrazio: “Tko je bio prvi inteligentni pristalica Wagnera uopće? Charles Baudelaire, isti onaj koji je prvi razumio Dalacroixa, onaj tipični dekadent” (Nietzsche, 1976b: 537). Baudelaire koji je bio najraniji obožavatelj Delacroixa, a koga se može gledati kao Wagnera slikarstva, bio je stvarno i prvi

wagnerijanac u Parizu. Njegov tekst o *Tanhauseru* (Wagner, 2013: 99, 104) važi do danas kao jedno osobito produbljeno i kongenijalno zahvaćanje Wagnerove umjetnosti.

Nietzscheovo stajalište da je Pariz pravo mjesto za Wagnera, kao i za Heinea, budući da je to pravo mjesto modernosti, može izgledati začuđujuće s obzirom na mnoge i raznovrsne Wagnerove ispade protiv Francuske i njezine civilizacije. Međutim, postoje i sasvim različite Wagnerove izjave o francuskoj metropoli, na primjer, on je napisao i sljedeće: “I, naravno, od ovog smjera u kojemu ide sadašnji svijet kulminacijska je točka Pariz, a svi su ostali gradovi samo postaje; to je srce moderne civilizacije, a kamo struji njena krv i od kuda se ona ponovno vraća u udove”, jer to je “mjesto svih mjesta” ... “ tako da se iz obzora Pariza u najboljem smislu može zaključiti o značenju naše cijele moderne civilizacije”. Wagnerovo pismo završava na sljedeći način: ako postoji neka umjetnička alternativa ka Parizu, ono jedino “što se u Pariz ne nalazi, i ono što se samo tamo nije moglo čak ni predmnijevati”, jer to radikalno razara horizont moderne civilizacije, to je bio “svečani teatar i u njemu Nibelunzi” (Wagner/von Bayern, 1993: 85). Prema tome po Wagnerovu su shvaćanju Bayreuthske svečane igre bile i predstavljale, i to putem uprizorenja Wagnerovih glazbenih djela, prevladavanje i nadvisivanje pariške civilizacije.

Nietzsche je bio prvi koji je jasno spoznao tu dvojakost Wagnerova umjetničkog karaktera, naime, stalne pokušaje prikrivanja pokretačkih sila njegova vlastitog modernog i europskog, urbanog i kozmopolitskog karaktera, a koja odlikuje njegovo umjetničko stvaralaštvo. Govoreći o nužnosti ujedinjene Europe, a kritizirajući nacionalističku politiku

konca 19. stoljeća, budući da “Europa hoće biti jedno”, navodi Nietzsche pret hodnike takvih stajališta s njemačke strane, a to su po njemu bili Goethe, Beethoven, Heine i Schopenhauer. Te zatim dodaje:

... ne treba mi se uzeti za zlo ako ja i Richarda Wagnera računam među njih, a u njegovom se slučaju ne bi trebalo dati zavesti putem njegovih vlastitih nerazumijevanja – geniji njegove vrste rijetko imaju pravo sami sebe razumjeti... svemu usprkos ostaje činjenica da francuska kasna romantika četrdesetih godina i Richard Wagner najuže i najsrdačnije međusobno pripadaju. Oni su si srodni, temeljno srodni u svim visinama i dubinama svojih potreba, to je Europa, jedna Europa, a njena se duša putem i preko svoje raznovrsne i silovite umjetnosti uzdiže i čezne ... Njemački prijatelji Richarda Wagnera trebali bi promisliti o tome, da li u Wagnerovoj umjetnosti postoji nešto sasvim njemačko, ili nije li upravo njena odlika da dolazi iz izvora i poticaja koji su nadnjemački, a pritom ne treba podcijeniti koliko je izobrazbi njegovoga tipa Pariz bio upravo neophodan... i kako je sam način njegovog nastupa, njegovo samo-apostolstvo, moglo postati potpuno tek s obzirom na francuske socijalističke uzore (Nietzsche, 1976c: par. 256).

Zaključno se može ustanoviti da je Wagner od početka svoga kulturno-političkog djelovanja stajao na pozicijama netrpeljivosti naspram Židova. To se izražavalo kao nepokolebljivo neprijateljstvo spram kulturno-religiozne tradicije židovstva, dapače, može se reći da je taj afekt u sebi sadržavao i značajne diskriminirajuće potencijale. Međutim, taj stav netrpeljivosti naspram židovstva

svakako valja načelno razlikovati od rasiističkog antisemitizma, a koji traži socijalnopolitičko i kulturno podjarmljivanje, isključenje i eliminaciju. Ta se Wagnerova polemika i neprijateljstvo postupno sve više odnose naspram cjeline židovstva, ne samo spram nekoliko židovskih kompozitora, te on ide čak tako daleko da traži dokidanje socijalno-političke emancipacije Židova. To posebno izlazi na vidjelo u njegovom ruganju “ravnopravnosti” i “emancipaciji Židova”, a koja se tada tražila i zahtijevala, na osnovu nekakvih “apstraktnih principa” i narodu stranog “liberalizma”. Zato se, nažalost, mora reći kako se to Wagnerovo često fanatično neprijateljstvo spram Židova nerijetko približavalo granici pravog eliminirajućeg antisemitizma. Na to upućuje uvijek iznova citirana opaka rečenica s kraja spisa *Židovstvo i glazba*: “Sudjelujte bezobzirno u toj samouništavajućoj, krvavoj borbi, tada smo jedinstveni i nerazdvojivi! Ali promislite, samo jedno može biti vaše otkupljenje od prokletstva koje leži na vama, otkupljenje Ahasvera; propast!” (Wagner, 2000: 173).³ U literaturi o Wagneru i dalje je sporno pitanje traže li ove završne rečenice fizičko uništenje Židova ili se samo poigravaju s takvom mogućnošću! Međutim u drugom i proširenom izdanju toga teksta, nakon što je Wagner ustanovio potpunu pobjedu židovstva na svim stranama, nalazi se slijedeća rečenica: “Može li se propast naše kulture zaustaviti putem nasilnog izbacivanja razarajućeg stranog elementa, ne mogu prosuditi, jer za to su nužne snage, čije postojanje mi je nepoznato” (*ibid.*: 196). Ovdje je očito da Wagner promišlja mo-

gućnost nasilnog rješenja židovskog pitanja, mada je najvjerojatnije da se tu zapravo radi o viziji nasilnog protjerivanja Židova iz Njemačke, a da se pritom ne misli doista na njihovo fizičko uništenje, a kako to potvrđuju i neke druge njegove izjave iz toga vremena. Svakako se može ustanoviti da drugo izdanje teksta “Židovstvo u glazbi” predstavlja značajno zaoštavanje Wagnerovih antisemitskih afekata, ta je mržnja spram Židova sada puna teorija zavjere i fantazija progona, drugim riječima taj novi tekst nikako se više ne može objašnjavati borbom s Meyerbeerom oko prevlasti u svijetu opere.

Svakako valja navesti kako su Wagnerove predodžbe iz spisa *Židovstvo u glazbi* od 1850. nadalje imale kontinuirano negativno djelovanje. To se podjednako odnosi na njegova utjecajnog i fanatičnog zeta Houstona Stewarta Chamberlaina, do bečkog filozofa Otta Weinigera, pa do polemika utjecajnoga njemačkog kompozitora Hansa Pfitznera u vrijeme prije i poslije 1. svjetskog rata. Ta se antipatična netrpeljivost posebno dobro vidi početkom stoljeća kada konvertirani Židov Gustav Mahler postaje vrlo važan i prijeporan simfoničar svoga vremena. Od početka svoje karijere Mahler je bio izvrgnut antisemitskim napadima, a koje je on neuspješno pokušavao ignorirati.⁴ I u svim vrstama polemika protiv Mahlera redovito su rabljeni argumenti Wagnera protiv Mendelssohna i Meyerbeera, pa su se i nacistički ideolozi u svojim napadima na “Entartete Musik” (Izopačenu muziku) mogli jednostavno poslužiti antisemitskim argumentima s početka stoljeća. U svim je tim napadima Wagnerov tekst *Židovstvo u glazbi* imao važnu ulogu i to ne samo u pitanjima glazbe. Tako je na primjer

³ Ovo novo kritičko izdanje obje verzije Wagnerova pamfleta sadrži niz vrlo vrijednih dokumenata o kulturno-povijesnom značenju i utjecaju tih tekstova.

⁴ Usp. Fischer, 1997.

1929. u Munchenu trebao biti održan kazališni festival pod vodstvom tada najvećeg njemačkog redatelja Maxa Reiharda, međutim od desno-reakcionarnih krugova taj je naum bio snažno napadan i osporavan. Na jednom tadašnjem velikom protestnom skupu glavni govornik rekao je sljedeće:

Radi se o pokušaju da nam se oktroira židovska umjetnost. Ta umjetnička volja potječe od jednog naroda koji sam po sebi nema nikakav osjećaj za umjetnost ... koji je načelno neproduktivan i u stanju je samo anketirati umjetnost drugih naroda, u sva vremena. U svakom slučaju židovstvo po sebi nema uopće nikakvu umjetničku volju, već židovstvo vidi u umjetnosti upravo ono što vidi u svemu, naime, mogućnost poslovanja (Hitler, 1994: 129).⁵

Nije teško vidjeti da se tu radi o očitim parafrazama Wagnera od Adolfa Hitlera, ekscesivnog wagnerijanca još od pubertetskih dana. Dakako, time se ne želi sugerirati neposredna povezanost i odgovornost Wagnera za Hitlerov ideologijski fanatizam, ali se svakako može postaviti pitanje načelne odgovornosti umjetnika za njegovo političko djelovanje. Odnosno, ovdje neposredno jasno izlaze na vidjelo mogućnosti estetsko-ideologijskog zlorabljenja konkretnoga umjetničkog djela i njegova utjecaja.

Wagner je razlikovao "židovstvo" u navlastitom smislu, od "židovstva u glazbi" u njegovom duhovno-idealno tipskom pogledu, a na koji se i on posebno okomio. Naime, pokazuje se da je ta Wagnerova "nesklonost" ili "mrzovolja" naspram "židovskog bića", nastajala postupno i na neki način "prirodno", pa "instinktivno" i "nehotimično", ali i neo-

buzdano. Moglo bi se pomisliti da se tu moguće radilo o osjećajnoj i psihologijskoj reakciji neke pojedinačne osobe, međutim stvar je u nečem drugom, jer tu je postojala i određena zajednička dimenzija, a u kojoj se radilo o "narodskoj nesklonosti", a koju zapravo dijele i oni koji navodno zagovaraju emancipaciju Židova (Wagner, 1910: 66, 76). Ovdje jasno izlazi na vidjelo jaka naturalistička i etnička komponenta Wagnerove netrpeljivosti, jer dok Wagner s jedne strane zahtjeva snažnu asimilaciju Židova, a koja bi za Židove zapravo značila "samouništenje", on istovremeno, zapravo snažno dvoji u mogućnost zbiljske integracije i sjedinjenja Židova i Nijemaca.

Dapače, a ovo zvuči skoro zabavno, Wagner na jednom mjestu govoreći o mogućnosti socijalne ravnopravnosti Židova kaže da njega sve to skupa podsjeća na Meksiko, a tamo je, navodno, crncima bilo omogućeno da se osjećaju i da imaju ista prava kao bijelci, samo ako budu znali, na bilo kakav način, ispuniti neki administrativni formular (*ibid.*: 276). I, konačno, Wagner se u jednom razgovoru 1873. suprotstavio i miješanim brakovima, i to s argumentom da bi se u tome slučaju "njemačka plava krv" nužno izložila "korozivnom" djelovanju židovske krvi (*ibid.*: 354).

Dobro je poznato da je postojala ogromna europska i svjetska popularnost i utjecaj Wagnerovih umjetničkih djela i to od konca 19. stoljeća nadalje. Međutim, s obzirom na sam sadržaj i poruke tih djela, ta opća popularnost nije nimalo samorazumljiva, i to zasigurno predstavlja poseban problem. Kod tumačenja i prosuđivanja Wagnerova djela oduvijek se postavljao sljedeći problem: u kakvom odnosu stoji njegovo umjetničko stvaralaštvo s njegovim estetsko-političkim stajalištima? Stoga i ne čudi da se u obuhvatnoj i vrlo kontrover-

⁵ Hitler se na str. 148. direktno poziva na Wagnera.

znoj literaturi o Wagneru, uvijek postavljao sljedeći umjetničko-estetski i estetsko-ideologijski problem: je li Wagnerova glazba, po mnogima jedinstveno lijepi vrhunac romantizma i modernog razvoja europske glazbe općenito, nešto sasvim različito i odvojivo od njegova agresivnoga njemačkog nacionalizma i šovinizma, njegovih fanatičnih antisemitskih uvjerenja, a što je sve nedvojbeno sadržano u njegovim estetsko-političkim esejima? Ili su pak ta antisemitska i nacionalistička uvjerenja sastavni i neodvojivi dio njegovih umjetničkih djela, a koja su, kao što je dobro poznato, zadobila skoro kulturni status i utjecaj u kulturno-političkom životu Njemačke konca 19. i prve polovine 20. stoljeća?

Dakako, pri procjenjivanju tih vrlo složenih sadržajno-estetskih i političko-ideologijskih sadržaja i odnošenja zadržava jedan *factum brutum* Wagnerova nasljeđa posebno značenje. Naime, od ustanovljenja Bayreuthskih Svečanih igara 1876. Bayreuth postupno postaje duhovno-kulturno središte nacionalistički označenog njemačkog duha, odnosno, Bayreuth i Svečane igre zadobivaju osebujni nalog i misiju, a ta je misija bila određena kao navlastita “duhovna obnova”, “ponovno rođenje” i “iskupljenje”, tako nečega što je sam Wagner nazivao “njemstvom”. Stvaranje toga kulta i naloга “njemstva” zbivalo se pod bunim okom i vodstvom Wagnera i njegove supruge Cosime Wagner. Međutim, još više od 1918. Bayreuth postaje i značajno središte kulturno-političkog otpora novouspostavljenoj Weimarskoj republici, budući da su tadašnji voditelji Bayreuthskih igara smatrali da je takva političko-kulturna forma ustrojstva društava, naime, republika, neprilična izvornoj njemačkoj tradiciji. I konačno, danas je u svim detaljima i u potpunosti razotkrivena i potvrđena nevjerojatno

obuhvatna, intimna i upravo fanatična povezanost obitelji Wagner s nacional-socijalističkim pokretom i Hitlerom osobno. Ta povezanost s Hitlerom datira još od 1923., jer već je tada Hitler (on je u to vrijeme bio doista samo lokalni minhen-ski i bavarski pučist i demagog) s velikom pažnjom primljen u Bayreuthu od Wienfrid Wagner, žene Wagnerova sina (koja je ostala odana Hitleru i nakon kraja rata) i Houstona Stewarta Chamberlaina, engleskog teoretičara rasizma, fanatičnog antisemita i muža Wagnerove kćerke, kao odlučni protivnik mrske republike. Ta odanost i povezanost Hitlera i njegova režima s obitelji Wagner trajala je doslovno do zadnjeg dana nacionalsocijalističkog režima i bila je upravo opsceno sveobuhvatna. Na primjer, za vrijeme rata u Bayreuthu su se redovito održavali koncerti i predstave za elitu režima, kao i za ranjenike s fronte, dakle, radilo se o nekoj vrsti pedagoško-estetskog odgoja.⁶ Iz tih se vremena može i navesti i jedan upravo pikantan primjer, povezan s pitanjem što su članovi obitelji Wagner znali o zbivanjima u toku rata (po njihovim svjedočanstvima nakon rata, uglavnom ništa): logoraši iz obližnjeg koncentracionog logora dovođeni su na raščišćavanje ruševina i obnavljanje zgrade teatra nakon bombardiranja. Sve to skupa objektivno i neminovno baca sasvim posebno svjetlo i daje sasvim osebujnu kulturno-političku dimenziju kasnijem djelovanju i utjecaju Wagnerove umjetnosti.⁷

⁶ Valja podsjetiti da je u to doba i naš slavni dirigent Lovro von Matačić dirigirao Wagnera po Njemačkoj i Austriji u sličnim prilikama. (usp. S. Banovac, 2013).

⁷ Za ilustraciju toga pravog kulta Wagnera može se i navesti kako se, na primjer, njemački vojskovođa Hindenburg, objašnjavajući njemački poraz u 1. svjetskome ratu poslužio mitom Nibelunga i znamenitom

Slijedom toga cjelokupna se i vrlo obuhvatna literatura o Wagneru može podijeliti uglavnom na dvije glavne struje:

1. Autori koji prosuđuju Wagnera isključivo s glazbeno-estetskih stajališta, jer sva ostala njegova kulturno-politička promišljanja nemaju nikakav važan utjecaj na sadržaj i scenski oblik njegova glazbeno-dramskog stvaralaštva.
2. Autori koji smatraju da se Wagnerova nacionalistička mitologija i antisemitska uvjerenja sadržajno ne mogu odvojiti od njegovih umjetničkih ostvarenja, a oni pritom upućuju na Wagnera koji sam govori da je u njegovu stvaralaštvu riječ o nečem osebujnom i novom, tj. o jedinstvenom "Gesamtkunstwerk" (cjelokupnom umjetničkom djelu) ili o "Kunstwerk der Zukunft" (umjetničkom djelu budućnosti). Dakle u tome jedinstvu "cjelokupnog umjetničkog djela" svakako valja vidjeti i njegove umjetničko-revolucionarne spise, isto kao i njegove glazbene drame.

U slučaju Wagner jasno se očituje paradigmatična uloga umjetnika moderne, i to na način povezanosti biografije, političkih uvjerenja, teorijskih i estetskih koncepcija s unutarnjom strukturom njegovih glazbenih drama. Dapače, uopće nije problematično govoriti o njegovim umjetničkim djelima kao programskim ozbiljenjima njegovih političko-estetskih stajališta. To se već očituje u Wagnerovoj prvoj operi *Rienzi* u kojoj se nagovješćuju prevratničke političke i socijalne teme, a koje itekako zaokupljaju Wagnera u to vrijeme. To se nastavlja u *Holandezu*, *Tannhauseru* i *Lohengrinu*

gdje se tematiziraju pojedinačne ljudske sudbine u zadanim političko-socijalnim uvjetovanostima. Tu se često dekorativno-patetično prikazuju teško podnošljiva i represivna atmosfera građansko-kapitalističkih socijalnih i moralnih uvjeta življenja, a to onda i na koncu vodi do neminovne propasti protagonista. Izuzetak, s obzirom na sadržaj i poruke, zauzima jedino opera *Tristan i Isolda* u kojoj se prikazuje ideal "istinite ljubavi", a koja se očituje kao romantično egzaltirana sentimentalnost. Međutim i taj posve lirski sadržaj predstavlja utopijsku protutežu nesnosnom političkom ustrojstvu svijeta. Međutim, u operi *Prsten Nibelunga* politika postaje posve neprikriveno odlučna i sveodređujuća tema, tu se političar pokazuje kao amoralni akter samo-postavljenih grandioznih prevratničkih ciljeva, te stoga u svojoj zapletenosti u vlastita proturječja nužno mora propasti. Ali ne samo on, već se konačno s njime i urušava cjelina toga odbojnoga političkog svijeta koji je beznadno korumpiran nemoralnom i bešćutnom vladavinom novca, gramzljivošću i opijenošću moći. Konačno, u svojim djelima *Sumrak bogova*, *Majstori pjevači* i *Parsifal* Wagner daje svoj odlučni odgovor na katastrofalno stanje suvremenosti. Kao prvo, tu se u operi *Majstori pjevači* nudi kontroverzan projekt spasa, a u liku konkretnog modela "estetskog svjetskog poretka", dok se u operi *Parsifal* nudi program iskupljenja političkog svijeta putem nove "umjetničke religije". U operi *Parsifal* na osebujan se i mitomanski način sjedinjuju u egzaltiranom kasnoromantičarskom duhu socijalna i estetska iskustva, a koja vode iskupljenju čovječanstva u nekom novom i autentičnom životu.⁸

metaforom noža u leđa, kao kod ubojstva Siegfrida. Dakako, radilo se o općepoznatom sadržaju, a koji je obrađen u Wagnerovoj operi "Prsten Nibelunga".

⁸ Usp. Jeremić-Molnar i A. Molnar, 2004.

Thomas Mann – pasija za Wagnera

Pisac Thomas Mann bio je zasigurno jedan od najznačajnijih i najutjecajnijih osoba njemačkoga literarnog i kulturno-političkog života prve polovine 20. stoljeća. Osim toga Mann je bio, po vlastitom priznanju, cijeloga života pod presudnim i snažnim utjecajem Wagnerove glazbe. On je i jedan od najutjecajnijih i najprodubljenijih interpretata Wagnerova umjetničkog stvaralaštva, njegove osobe, kao i njegove uloge u kulturno-političkom životu Njemačke. Mann nam je ostavio vrlo složeno, produbljeno i kongenijalno tumačenje Wagnerove ličnosti, biografije i umjetničkog djela. To impresivno tumačenje Wagnera proizlazi s jedne strane iz velike afektivne povezanosti Manna s Wagnerovom glazbom koju on uvijek iznova potvrđuje i neprestano desetljećima sluša, njegove intenzivne povezanosti s mišljenjem Friedricha Nietzschea kao i njegove kritike Wagnera i, konačno, s obzirom na katastrofalnu povezanost Wagnerove umjetnosti s nacional-socijalizmom.

Čini nam se da je za početak raspravljanja o Mannu kao tumaču i kritičaru Wagnera, svakako uputno navesti zanimljivu činjenicu, vjerojatno manje poznatu, da je Mannovo napuštanje nacističke Njemačke bilo neposredno proizročeno njegovim stavovima o Wagneru. Thomas Mann bio je pozvan i održao je znamenita predavanja povodom obilježnice Wagnerove smrti 1933. u Amsterdamu, Parizu i Zürichu. Međutim, ta su predavanja vrlo brzo postala povod vrlo oštih napada na Manna i njegova tamo izrečena stajališta o Wagneru i njegovu umjetničkom stvaralaštvu. To je zatim imalo za posljedicu sramotni i klevetnički napad na njega, a pod nazivom “Protest der Wagner Stadt München” (Protest Wagnerova grada Mün-

chena). Na taj se protest prominentnih kulturnih djelatnika grada Münchena, zatim nadovezala sve-njemačka, dobro organizirana besramna i beskrupulozna kampanja protiv Thomasa Manna. Na koncu je došlo do nečega što je do tada bilo teško zamislivo, naime, bila je raspisana policijska potjernica za Mannom, i da se on tada vratio u Njemačku završio bi u konclogoru Dachau. Inače, valja napomenuti, a da bi se opetovano moglo vidjeti i uvjeriti što pod određenim okolnostima (a koje se, doduše, uvijek iznova ponavljaju) može predstavljati tzv. “duh vremena”, da tadašnju beskrupuloznu kampanju protiv Manna, tada jedinog njemačkog nobelovca za literaturu, nisu pokrenuli nacistički demagozi i ideolozi, već grupa vrlo uglednih kulturnih djelatnika grada Münchena, dakako, svi odreda njegovi više-manje dobri poznanici, a neki i bivši prijatelji, a da bi se dodvorili upravo ustoličenom novom kancelaru Hitleru, poznato najvećem ljubitelju Wagnera.⁹

Stoga je kao prvo uputno pogledati koji su to bili tako neoprostivi grijesi pripisivani Thomasu Mannu u tumačenju Wagnera, tada općepriznatom i uglednom njemačkom književniku, a koji je tada pribrojavao više nacionalno-konzervativnoj inteligenciji. Kao prvo u tim se optužbama iznosi prigovor kako je Mann iznio svoju kritiku Wagnera i wagnerijanizma u inozemstvu, u Amsterdamu i Parizu, pa je već sama ta či-

⁹ Zanimljivo je i navesti da je Thomas Mann u poznatom tekstu “Zu Wagners Verteidigung” (U obranu Wagnera) 1939. naveo da u svojim predavanjima iz 1933. o Wagneru, baš zato što su bila održana u inozemstvu nije naveo kako njegovi spisi u umjetnosti “imaju karakter propagande *pro domo*... nemaju ništa zajedničko sa velikom esejistikom” i sadrže “bez sumnje nešto jako nacionalsocijalističko” (Mann, 2010: 184).

njenica predstavljala antipatični nepatriotski čin. Međutim, taj se Mannov esej, inače neosporni vrhunac literature o Wagneru, općenito može vidjeti i tumačiti kao pokušaj preusmjeravanja tada vladajućeg tumačenja Wagnera. Ono se tada kretalo u smjeru i smislu nacističkih narodnosno-nacionalističkih i mitologijsko-iracionalnih tumačenja Wagnerove umjetnosti. Tome oprečno, Thomas Mann radi na uspostavljanju kozmopolitske slike Wagnera, i to putem Nietzscheovih tumačenja i kritika, dakle, radilo se o spašavanju Wagnera od zahvata “njemstva međvjeđe spilje”. Pritom valja napomenuti kako se sam Mann dugo vremena zanosio mogućnošću nepolitičke recepcije Wagnera, na primjer za razliku od brata Heinricha Manna, koji je u svome znamenitom romanu “Der Untertan” (Podanik) dao satiru na Wagnerovu operu *Lohengrin*. Tri su glavne optužbe koje se podižu protiv Mannovog tumačenja Wagnera:

1. Mann je Wagnerove likove proglasio za rezervoar Freudove psihoanalize, a to se tada tumačilo na sljedeći način: Wagner koji je predstavljao utjelovljenje njemačkog identiteta, izručuje se u apsolutno krive, neprijateljske ruke, naime, u židovsku psihoanalizu, opsjednutu seksualnošću. Drugim riječima, Wagner se izručuje židovstvu i boljševizmu, prema tome riječ je o izdaji povijesnog naloga Wagnerova njemstva i njegova antisemitizma.
2. Druga se optužba odnosila na Mannovu navodnu klevetu o Wagnerovom “dilentantizmu”, doduše, pritom nadobudni kritičari nisu znali (ili nisu htjeli znati) da se tu radilo prvotno o Nietzscheovoj karakterizaciji; osim toga izgleda da im je bilo nepoznato da je Wagner još od Nietzschea označen kao “glumački genij” koji zlorabi muziku i poeziju za vlastito samoprikazi-

vanje. Valja i podsjetiti da je još poznati književnik Gottfried Keller, 1857. rekao za Wagnera da je jako talentiran čovjek, ali da na njemu ima nešto od frizera i šarlatana. Ta su promišljanja Thomasa Manna izrečena u momentu kada je slavljenje Wagnera i njegove umjetnosti postala državna stvar, dapače, onda je to očito shvaćano kao napad na cijelu njemačku kulturu, a i najvećeg wagnerijanca, Adolfa Hitlera.

3. I konačno, Mannu je bilo predbačeno da je kod Wagnera ustanovio nekakvo priznanje “njemstva i modernosti”, no to je bila puka besmislica zajapurenih apologeta, jer Mann je govorio o “njemstvu i mondijalnosti”, tj. “o grandioznosti istovremenog ujedinjenja njemstva i mondijalnosti”. Dakle, radilo se o Nietzscheovom stajalištu, da je Wagner osjećao odbojnost od “nepriznavanja ničega osim onog njemačkog”, a takvo je nešto bilo 1933. za Münchenske čuvare grala, tj. usrdne vjernike i zagovornike novog režima, nešto nepodnošljivo. Ukratko, u tim su konfrontacijama bili nepomirljivo suprotstavljeni Wagner kao njemačko, mitomansko-nacionalni idol iz Bayreutha, i europsko-kozmpolitsko shvaćanje wagnerove umjetnosti sa središtem u Parizu (inače Baudelaire je, kako smo naveli, bio jedan od prvih velikih zagovornika Wagnera, dok je sam Wagner svojedobno u Parizu doživio veliki neuspjeh).

Što se tiče prve točke Mann je doista ukazivao na povijesno-kulturološke povezanosti Wagnera i Freuda, te je u analizama lika Siegfrieda, u operi *Prsten Nibelunga* virtuožno pokazao razvoj ljubavnog života dječaka Siegfrieda, i to preko naslućivanog kompleksa majke, do nesvjesnog seksualnog nagona i osjećaja straha. Zatim pokazuje slične odno-

šaje kod likova Mime i Brunhilde, a i kod lika Parsifala izlazi na vidjelo kompleks majke, dok je Kundry u višestrukom smislu prava *femme fatale*. Sve to jasno ukazuje na intuitivnu povezanost s Freudom, te Mann dodaje: “da i kod Freuda, čije je radikalno i dubinsko istraživanje duševnog, koje je kod Nietzschea već unaprijed zahvaćeno u velikom stilu, bio je interes na mističkom, ljudsko-prvobitnom i pred-kulturnom, najuže povezan s psihologijskim interesima” (Mann, 2010: 93). Dapače, svi Wagnerovi likovi, nastavlja Mann, javljaju se kao ekstremna duševna stanja, zastrašujuće bolesni duševni životi, te tu ulazimo u svijet kršćanskog znanja i udaljena paklenska stanja duše, ukratko u svijet Dostojevskog. Stoga, zaključuje Mann, svodenje svake “ljubavi” na ono seksualno ima nedvojbeno psihoanalitički karakter, jer pritom se radi o istom psihologijskom naturalizmu koji se javlja kod Schopenhauera u metafizičkoj formuli o “žarištu volje”, kao i u Freudovim teorijama kulture i sublimacije. Drugim riječima, naglašava Mann, tu se radilo o pravim i autentičnim teorijama 19. stoljeća.

Govoreći o diletantizmu kod Wagnera Mann se nadovezuje na Nietzschea koji u “Četvrtim vremenu neprimjerenim razmatranjima” govoreći o Wagnerovom djetinjstvu i mladosti, karakterizira Wagnera kao višestrukog diletanta koji se iskušavao u slikarstvu, pjesništvu, glumi, muzici i pritom bio prilično neuspješan. Mann ta stajališta još produbljuje te kod Wagnera vidi s “najvišom snagom volje i inteligencije monumentalizirani i u genijalno tjerajući diletantizam”. Međutim, za Manna prije svega je diletantska bila Wagnerova ideja o sjedinjenju svih vrsta umjetnosti u njegovom “Gesamtkunstwerk”, no taj je diletantizam Wagner na određeni način prevladao svojom ogromnom izražajnom ge-

nijalnošću. Prema tome njegov se genij očituje u “dramatskoj sintezi umjetnosti” u toj sintetičkoj cjelini, dok pojedinačni elementi toga “cjelokupnog umjetničkog djela”, čak i glazba imaju u sebi nešto “divlje izraslo, nelegitimno” (*ibid.*: 100). Dapače, Mann kod Wagnera vidi i osebujno prevladavanje glazbe, naime, glazba postaje “akustička misao: misao postanka svih stvari. To je bilo samovlasno diletantsko korištenje glazbe u prikazu jedne mističke ideje” (*ibid.*). Shodno tome se može reći, kako se već iz par ovih natuknica jasno razabire sva besmislenost i nacionalističko-ideologijska zaslijepljenost tadašnjih napada na Thomasa Manna.

Wagner – romantizam – Goethe

Među tumačima Wagnerove umjetnosti Thomas Mann je bio onaj koji je posebno produbljeno ukazivao na Wagnerovu vrlo obuhvatnu povezanost s njemačkim romantizmom. Na primjeru opere *Tristan i Isolda* Mann je pokazao izričiti i neposredni utjecaj duhovnog svijeta romantizma na Wagnera, prvenstveno pjesnika Novalisa i Schlegela, tj. njihovih djela “Hymnen an die Nacht (Himne noći)” i “Lucinde”. Pokazuje se da upravo ta Wagnerova opera sadrži sve bitne konstitutivne elemente svjetonazora romantizma: obožavanje noći, slavljenje sjedinjenja noći i smrti, ljubav i žrtvovanje, besmrtnu ljubav kao brak vječne duhovne povezanosti, beskonačni svijet kao vječni bitak i život itd. U romantizmu se isto tako nalazi fraza o “entuzijizmu sladostrašća”, što je opet čisto wagnerijanska formula, zatim slike smrti i kobnog ljubavnog napitka, a i tu se i javlja znamenita ekstatična replika “o vječna žudnjo”. Drugim riječima, jasno se pokazuje kako je noć zavičaj i carstvo svakog romantizma, odnosno, u roman-

tizmu se zbiva suprotstavljanje carstva senzibilitnosti naspram carstva uma. I još više, noć je nešto praromantično i nju se povezuje sa svima majčinsko-mističkim kultovima, a kojima je oduvijek u religijama bilo suprotstavljano obožavanje sunca, kao muško-očinskog svjetla. I u tome se svetonazornom okviru zbiva ljubavna tragedija opere *Tristan i Isolda*, ali to isto tako važi i za Wagnerovu umjetnost općenito. Kako kaže Thomas Mann: “za Wagnerov zdravi način, biti bolestan, njegov morbidni način, biti herojski” (*ibid.*: 123). Može se reći kako se kod Wagnera jasno očituje protuslovnost dva načela, naime, mističkog i psihologijskog, pa je upravo i zato pojam romantike vrlo prikladan za određenje njegove umjetnosti.

Goethe se s druge strane može promatrati kao pravi antipod Wagneru, a tako je taj odnos već vidio i Nietzsche. Na to se nadovezuje Mann koji u njima vidi i razlikuje dvije mogućnosti zahvaćanja, poimanja Njemačke, njene uloge i zadaće u Europi, ili naprosto onoga što Wagner naziva njemstvom. Inače, Wagner se vrlo malo izjašnjavao o Goetheu, uglavnom privatno pod konac života čitajući Fausta. Za Manna su Goethe i Wagner predstavljali doživljaj dvije sasvim odvojene sfere, jer tu se radilo o dva kontradiktorno oformljena lika, a koja obuhvaćaju, zahvaćaju nešto što se može označiti kao njemstvo. S jedne strane radi se o “sjeverno-njemačkom glazbenom i srednjenjemačkom plastičnom, naoblačeno-moralnom i osvjetljenoj nebeskoj vedrini, narod i basnoslovno prastaro, i ono europsko, Njemačka kao moćna čud i, Njemačka kao duh i potpuna čudorednost” (*ibid.*: 157). Ta njemačka dvojnost predstavlja, po Mannu, ključ za razumijevanje Njemačke, njene duše i duhovnosti, odnosno, taj su razdor i podvojenost izvor života i bogat-

stva, kao i unutarnjeg ustrojstva njemačkog čovjeka. I ta ista podvojenost određivala je i nadalje određuje njemačku povijesno-političku sudbinu, a upravo iz toga obzora Mann analizira i tumači umjetnost i kulturološko-političku djelatnost Richarda Wagnera.

Kasnije se Mann u svojim tumačenjima Wagnerove umjetnosti, a zasigurno pod teretom nacionalsocijalističkog prisvajanja Wagnera, započinje baviti i odnosom Hitler – Wagner, odnosno pokušava protumačiti Hitlerovu identifikaciju s Wagnerom. S ponovnim otvaranjem Svečanih igara u Bayreuthu 1924. postaju same te Svečane igre neka vrsta Meke protivnika weimarske republike, dakle, liberalno-demokratske republike koja je bila ustrojena, kako su tvrdili njeni protivnici, silom prilika, prema uzoru tzv. “zapada”. Inače, treba podsjetiti kako je sam pojam republike, od uspostavljanja njemačkog carstva 1871., bio žestoko napadan kao nešto oprečno njemačkoj tradiciji, njemačkom duhu, te je u pežorativnom smislu republika označavana kao nešto zapadnjačko. Inače valja navesti kako je Hitler još 1923. svečano primljen u Bayreuthu, te je bio hvaljen kao odlučujući protivnik republike i, istovremeno je posebno isticana njegova hrabrost i odlučnost djelovanja u “okončanju smrtonosnog utjecaja židovstva”.

Kada se razmatra odnos Manna spram Wagnerove publicistike i umjetnosti postavlja se jedno dodatno i vrlo složeno pitanje: kako i zašto u Mannovim tekstovima o Wagneru nigdje nema posebnog tematiziranja Wagnerova antisemitizma? Drugim riječima, začuđuje kao nema problematiziranja progona i uništenja Židova, i to u svjetlu dugoročnog kulturološkog utjecaja Wagnerova fanatičnog antisemitizma. Međutim, svakako valja naglasiti kako se iz pisama i dnevnika, za razliku od objavljenih tek-

stova, jasno vidi da je Thomas Mann bio itekako svjestan svih tih povezanosti. Tako T. Mann povodom Cosime Wagner govori o “zloćudnim povezanostima”, pa i o Wagnerovoj “etničkoj bludnosti kao o posthumnoj propasti”.

Mann je čitajući 1935. jedan rad o Wagneru i antisemitizmu, zapisao sljedeće: “Zastrašujuć je osjećaj koliko je toga taj karakterno odurni malograđanin doista anticipirao od nacionalsocijalizma” (*ibid.*: 146). Mann zatim navodi Wagnerove malograđanske odurnosti, govori o njegovoj pretencioznosti i zaludenosti vlastitom veličinom, uživanju u umjetničkom teroriziranju, nezahvalnosti spram dobročinitelja. Mann 1935. primjećuje: “koliko je zloćudnog u njemstvu Wagnera”, te zatim često citiran ali i osporavan stav: “Nevjerojatno je koliko nacionalsocijalizma ima u bayreuthizmu, npr. u njegovoj fiktivnoj borbenosti. Slabost našeg Adolfa za “Wagnera” ima svoje dobro i lijepo opravdanje” (*ibid.*).

U već spomenutom izvanrednom tekstu pod naslovom “Zu Wagners Verteidigung”, 1939. (*Ka obrani Wagnera*), Mann vrlo upečatljivo situira Wagnerovu umjetnost u okviru europske umjetnosti 19. stoljeća. Kao prvo on konstatira da je Wagnerova umjetnost mogla nastati jedino iz njemačkog duha, a možda u njoj ima i nešto židovske krvi, a to se iskazuje u njenoj senzibilnosti i intelektualnosti! Zatim ona predstavlja njemački prilog europskoj monumentalnoj umjetnosti 19. stoljeća, a koja se kod drugih naroda prikazuje prije svega u liku velikih socijalnih romana-spjevova, npr. Dickens, Tacheray, Tolstoj, Dostojevski, Balzac i Zola. To su znamenita europska literarna djela društveno-kritičkog karaktera, dok tome oprečno njemački duh ne zna i ne želi ništa znati o društvenim problemima. Za njemački je

duh “za umjetnost sposobno samo ono mitsko – čisto – ljudsko, nehistorijska-bezvremena pra-poezija prirode i srca, tako to hoće njemački duh, to je njegov instinkt, dugo prije svake svjesne odluke” (*ibid.*: 186). I onda Mann dolazi na sadržajno-problemski sklop koji je on, kao malo tko prije i poslije njega, intenzivno i produbljeno razrađivao, naime, na pitanje “što je to njemačko?”. Prethodno on pokazuje kako je karakteristika francuske umjetnosti njen “društveni duh”, dok njemačku odlikuje mitsko-pra-poetični duh, a iz toga zatim slijedi ono odlučno, naime, da je “njemački duh socijalno i politički bitno nezainteresiran; u najdubljem ta mu je sfera strana” (*ibid.*). Mann još dodaje kako postignuća njemačkog duha ne dozvoljavaju da se sama ta apolitičnost čisto negativno određuje, mada u posebnim socijalno-političkim okolnostima to može imati katastrofalne posljedice.

Zatim jasno ističe kako se kod prosuđivanja Wagnerove umjetnosti ne smije zaboraviti da je cijelo Wagnerovo djelo usmjereno “protiv civilizacije”, tj. protiv cjeline kulture i obrazovanja (i ta je kritika i ocjena daljnja razradba Nietzscheovih kritika, jer već je po Nietzscheu sadržaj opere *Majstori pjevači* usmjeren protiv civilizacije, prosvjetiteljstva, tj. protiv Francuske). Odnosno, nastavlja Mann, Wagner “na isti način istupa iz građansko-humanističke epohe kao i hitlerizam ... njegovo (Wagnerovo) miješanje onog pradavnog i budućeg, njegov apel na besklasnu narodnost, njegova mitsko-reakcionarna revolucionarnost, točno je duhovna predforma “metapolitičkog” pokreta koji danas čini zloćudnost svijeta i koji mora biti poražen, ako se hoće doći do zbiljskog novog društvenog poretka u Europi” (*ibid.*: 187). Prema tome ta “predforma”, tj. sadržaji Wagnerovih djela sadrže u sebi

mogućnost daljnjeg razvoja, tj. radikaliziranja, stoga se može tvrditi da sama ta djela kao takva ni na koji način nisu nešto što bi se u kulturno-političkom smislu moglo označiti kao nedužno. Zato Mann i konzekventno na različite načine stavlja u pitanje sadržajne poruke Wagnerovih muzičko-dramskih djela. Međutim, valja opet napomenuti kako u tim promišljanjima nedostaje izričita refleksija Wagnerova antisemitizma.

Po svemu je očito da Mann nije pristajao na potpunu identifikaciju Wagnerova i Hitlerova antisemitizma, te u tome kontekstu valja spomenuti i vrlo često citiranu rečenicu iz jednog njegova pisma iz 1950. gdje se uspoređuju Wagner i Hitler: "To je tu, u Wagnerovom kokodakanju ... o svemu htjeti govoriti ... jedinstvena neskromnost, što Hitlera unaprijed oblikuje – zasigurno puno je "Hitlera" u Wagneru" (*ibid.*: 206). Međutim, taj po Mannu hitlerizam *avant la lettre* jednoznačno se odnosi na Wagnerovu ličnost, odnosno, kako kaže Mann, tu se radilo o Wagnerovom malograđanskom ludilu veličine, a koje je očito anticipiralo Hitlerovu grotesknu grandomaniju. Ipak, Mann uz svu kritiku ne povezuje Wagnerov tip mržnje spram Židova s nacističkim Hitlerovim antisemitizmom, budući da se po Mannu ipak ne može govoriti o izričitom antisemitizmu u Wagnerovim umjetničkim djelima, iako antisemitizma svakako ima u njegovim literarnim tekstovima.

Adornova radikalna kritika Wagnera

U Americi 1944. dolazi do susreta Thomasa Manna i filozofa Theodora Adorna, a koji je glazbeno bio vrlo stručno naobražen, te je i pisac niza poznatih radova o modernoj glazbi. Tada Adorno postaje sugovornik i neka vrsta savjetnika Mannu oko pitanja glazbene umjet-

nosti, dapače, poznato je kako je on i savjetovao Manna pri pisanju čuvenog romana o glazbi i nacionalsocijalizmu "Doktor Faustus".

Mann je, naravno, poznavao Adornov tekst pod naslovom "Versuch über Wagner" (*Pokušaj oko Wagnera*) (Adorno, 1986), a u kojem Adorno zastupa radikalnu tezu da u Wagnerovom djelu valja "rasvijetliti prapostojbinu fašizma". Taj Adornov tekst sadrži dvije sljedeće glavne teze, a koje do danas predstavljaju osobito radikalne i relevantne, ali i prijeporne točke rasprava o Wagneru:

1. svi odbačeni karakteri u Wagnerovom djelu židovske su karikature i,
2. u Wagnerovoj se glazbi sa zločudnim likovima postupa kao sa Židovima u bajkama, muči ih se i ubija.

To je bila tada, a ostala je i do danas, jedna od najoštrijih inkriminacija Wagnerova djela, njegovih literarnih tekstova i muzičkih drama kao izvora antisemitizma. Prema Adornu Wagnerov se antisemitizam može svesti na četiri točke:

1. Wagner je čvrsto uvjeren u nužnost borbe protiv moderne, tj. kapitalističkog svijeta, jer iz novca, posjeda i vlasništva proizlazi sva zloknobnost moderne, te se realni ljudi uzimaju kao simboli koji bi trebali razotkriti objektivni svjetski duh. Moderna za Wagnera predstavlja svijet koji propada u religiji novca, stoga se sav bijes na takve odnose usmjerava na židovskog bankara koji vlada svijetom financija. A takvo istaknuto i posebno mjesto Židova u privrednom životu moderne, po Wagneru proizlazi iz biološke upornosti židovske rase, iz njene prirode.
2. Kao protuotrov spram porobljavanja čovječanstva putem židovskog novca, posjeda i vlasništva zaziva Wagner

narod, odnosno, nadmoć kršćansko-germanskog narodnog duha. Time se on nadovezuje na tradiciju njemačkog političkog romantizma (Fichte, Arndt), zatim na ideale narodne suverenosti koji potiču antižidovske resantimane (Treitschke). Osim toga Wagnerov pangermanski nacionalizam nije utemeljen kulturno, već je utemeljen na mističnom prirodnom nagonu.

3. Osobni motivi Wagnerova antisemitizma su svakako mržnja spram židovskih kompozitora i muzičara, prije svega spram Mendelssohn-Bartholdyja i Giacomo Meyerbeera, a koji je vladao pariškom operom.
4. U psihoanalitičkom tumačenju Wagnera postoji sumnja da ga je mučilo da je možda nezakoniti sin svoga židovskog poočima, glumca Ludwiga Geyera, a to je onda izazvalo mržnju spram samog sebe i Židova općenito (*ibid.*).¹⁰

To su, po Adornu, bili elementi iz kojih je i stvoren tzv. wagnerijanski Weltanschauung, svjetonazor, iz kojega se razvija takozvani bayreutherski idealizam, a koji je vrlo brzo postao izuzetno utjecajan i u okviru kojeg Wagner zadobiva djelomično grotesknu mesijansku ulogu. Uskoro se razvija pravi kult Wagnera, a koji je od samog početka bio povezan s jasno izraženim političkim zahtjevima, dok je središnji cilj tog pokreta formuliran u zahtjev ka svjetonazornom jedinstvu svih Nijemaca, a taj je cilj bio postavljen i zahtijevan od samog Wagnera. U okviru toga, danas ne baš lako razumljivog romantičarskog kulturno-političkog zanosa, Wagner biva izjednačavan

s Bismarckom koji je u to vrijeme, 1871. postigao političko ujedinjenje Nijemaca. Nacionalno jedinstvo koje su zagovarali wagnerijanci trebalo je biti uspostavljeno putem autoritativne države, a kao protuotrov, protuteža naspram ustavne države, republike koja navodno odgovara zapadnoj civilizaciji. Tome oprečno wagnerijanci su sa svoje strane zagovarali nejasnu, maglovitu povezanost državnog autoriteta i kulturnog jedinstva.

U svome tekstu "Wagner, Nietzsche und Hitler"¹¹ Adorno je zaoštrio svoju poziciju naspram Wagnera te o operi Parsifalu kaže sljedeće: "Tamo iskazana religija ljubavi i samilosti nije više vrijedna od Göringovih izjava o zaštiti životinja. Kod Wagnera je iskupljenje isto značajno s uništenjem: Kundry je na isti način iskupljena, kako bi to Gestapo mogao tvrditi da je iskupio Židove." Takva radikalna Adornova stajališta Mann nije bio spreman slijediti, jer on Wagnerov antisemitizam ne vidi tako jasno izražen u njegovim umjetničkim ostvarenjima, glazbenim dramama. Tako baram stoji u njegovim objavljenim tekstovima, dok u pismima i dnevnicima ipak sa zabrinutošću spominje jasne antisemitske implikacije pojedinih dramskih likova. Možda se objašnjenje tog njegovog stava može naći u njegovom strahu da bi tako oštra kritika Wagnera mogla prouzročiti "zaborav fantastične veličine toga umjetničkog stvaralaštva", kako se on izrazio u jednom svom pismu.¹²

Po Thomasu Mannu može se zaključiti sljedeće: Wagner je kao umjetnik bio

¹⁰ Valja navesti kako je i to pitanje već postavio Nietzsche, pitajući se maliciozno: "Da li je Wagner uopće bio Nijemac?" (Nietzsche, 1976a: 375).

¹¹ Usp. Adorno, 1970-1986.

¹² Doduše, kada se govori o svojevrsnoj opreznosti, ili diskretnosti u osudama antisemitskih ispada i antisemitizma Wagnera općenito od Thomasa Manna, čini mi se, da bi pri prosuđivanju tih pitanja svakako valjalo uzeti u obzir i posebno vrlo delikatnu obiteljsku situaciju samoga Manna.

revolucionar, on je putem sveopćih promjena očekivao sretnije uvjete za umjetnost, posebno za svoju vlastitu umjetnost mistično-glazbenih narodnih drama. Može se reći da je Wagner zapravo protiv vlastite volje bio politički čovjek, dok su njegove želje i htijenja imali znatno opsežnije ambicije, naime, ništa manje već prevladavanje epohe građanskog svijeta kao takvog. Wagnerova opera *Prsten Nibelunga* koncipirana je kao negacija cjeline građanske kulture i obrazovanosti, u smislu u kojem je ta građanska kultura određivala lik i sudbinu Europe od renesanse. Drugim riječima, tu Wagner zagovara, a u skladu sa svojim prevratničko-mitomanskim ambicijama, neku novovrsnu sintezu izvornosti i budućnosti, a sve to u liku utopijskog, nepostojećeg besklasnog narodnog društva. Konačno, Mann naglašava kako u tome cjelokupnom “slučaju Wagner” imamo posla s jednim tragično-komičnim paradoksom, naime, “građanski je svijet, internacionalna buržoazija” osi-

gurala nevjerojatan planetarni uspjeh toj Wagnerovoj scensko-dramskoj umjetnosti, i to upravo zahvaljujući određenim “osjetilnim, nervoznim, intelektualnim podražajima” (Mann, 2010: 161) (i tu je opet riječ o daljnjem razrađivanju Nietzscheovih stajališta). Međutim, sasvim paradoksalno, sama ta slavljena Wagnerova umjetnost zapravo je bila namijenjena nekoj drugoj, imaginarnoj, nepostojećoj publici. Jer u Wagnerovim se operama, kao i u njegovoj umjetničko-revolucionarnoj publicistici iznad svega radi o prevladavanju socijalno-ćudorednog svijeta kapitalističko-građanske epohe i njegova poretka. Pritom se prije svega misli na građansko-kapitalističku zaludenost s moći i vlasti novca, te se kao izlaz iz svih tih nesnosnih egzistencijalnih uvjeta traži i zahtijeva neki novi bratski ljudski svijet. A taj je svijet trebao biti utemeljen na Wagnerovim konfu-znim i maglovitim romantično-revolucionarnim idejama o novoj pravедnosti i ljubavi.

LITERATURA

- Adorno T. W. (1986) *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno T. W. (1970-1986) *Gesammelte Schriften* (sv. 19). Frankfurt: Suhrkamp.
- Banovac, S. (2013) *NDH i njezino kazalište*. Zagreb: Profil.
- Fischer, J. M. (1997) Gustav Mahler und das Judentum in der Musik, *Merkur* 51 (8): 665-680.
- Hitler, A. (1994) *Reden, Schriften, Anordnungen* (sv. 3). Munchen.
- Jeremić-Molnar, D. i Molnar A. (2004) *Mit, ideologija i misterija u teatrologiji Riharda Vagnera*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Nietzsche, F. (1976a) Der Fall Wagner, u: Friedrich Nietzsche, *Werke III*. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein.
- Nietzsche, F. (1976b) Ecce Homo, *Werke III*. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein.
- Nietzsche, F. (1976c) Jenseits von Gut und Bose, *Werke IV*. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein.
- Nietzsche, F. (1976d) Wohin Wagner gehört, *Werke IV*. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein.
- Mann, T. (2010) Zu Wagners Verteidigung, u: *Im Schatten Wagners – Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Wagner, R. (1907) Eine Mitteilung an meine Freunde (1851), u: Richard Wagner, *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (sv. 4). Leipzig.
- Wagner, R. (1910) *Samtliche Schriften und Dichtungen* (sv. 5). Leipzig.
- Wagner, R. (2013) *Im Spiegel seiner Zeit*. Frankfurt: Fischer.
- Wagner, R. und König Ludwig II. von Bayern (1993) *Briefwechsel*. Stuttgart: Hatje.
- Wagner, R. (2000) *Das Judentum in der Musik* (1850), u: J. M. Fischer (ur.), *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt am Main – Leipzig: Insel.

Revolutionary Art – Nationalism – Anti-Semitism: The Case of Wagner

SUMMARY The article deals with the political aspects of revolutionary art of Richard Wagner. Through reading of Wagner's artistic-philosophical project by his most influential interpreters – Friedrich Nietzsche, Thomas Mann and Theodor Adorno – author offers intellectual history of the reception of this project. Discourse on Wagner's revolutionary art leads to the assessment of the influence Wagner's cultural anti-Semitism and nationalism had on European politics in 20th century.

KEY WORDS Wagner, Nietzsche, Mann, Adorno, anti-Semitism, revolutionary art