

Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

СУСРЕТИ НИЧЕА И ВАГНЕРА У ТРИСТАНОВОЈ АУРИ

Ниче се бавио Вагнером и Вагнеровом уметношћу целог свог живота, а започео је у свом раном делу „Рођење трагедије“. Њих двојица су се сусрели најпре на темама из значења структуре и карактера грчког мита који су обојица преносили на немачко тле, спајајући га са немачким митом. Једно од дела изван тетралогije „Прстен Нибелунга“ који Вагнера карактерише на веома особен начин јесте и његова музичка драма „Тристан и Изолда“. О лику Тристана и његовом месту у Вагнеровом опусу писао је на себи својствен начин и Ниче, па су идејни сусрети на овој теми означили њихове слојевите и еволутивне односе.

Кључне речи: опера, грчки мит, Нибелунзи, Тристанов мотив, музичка драма, бескрајна мелодија, хармонија, женски ликови, значење тоналитета, улога оркестра

Двојица великих уметника, Ниче (Nietzsche Friedrich) и Вагнер (Wagner Richard) сусрели су се први пут новембра 1868. у Лајпцигу. Од тада датира њихово обожавање и узајамно подржавање које је с временом меандрирало, еволуирало долазећи до неприхватања и одбацивања. Ничеово идолопоклонство, обожавање и идеализовање Вагнера и Вагнерово почетно одушевљење за мисао и филозофију свога пријатеља, изродило се у нешто сасвим особено. О њиховом међусобном односу, пријатељству, сарадњи, односа једнога као антипода другога, написане су студије филозофа, естетичара, музиколога, социолога.

Идејно, њих двојица су се сусрели на теми грчког мита и митологије, Ниче посвећујући предговор свога дела „Рођење трагедије“ управо Вагнеру у коме је видео будућност немачког духа, хероја који наставља велике грчке трагичаре, изданка самог немачког мита који се у Вагнеровом опусу уградио као антипод али и наставак грчког. Замишљајући Вагнера како „*после вечерње шетње по снегу, посматра ослобођеног Прометеја,*“¹ обраћа му се са највећим

1 Фридрих Ниче, *Рођење трагедије (Рођење трагедије из духа музике)*, Дерета, Београд, 2001, 1.

поштовањем и очекивањем и – одговор је убрзо уследио. Вагнерово одушевљење овим списом, као и његове жене Козиме, било је огромно. Сусрели су се филозоф који пише поезију и музичар који мисли филозофски.

Ниче је с једне стране био веома критичан према свом идолу, нарочито према „његовој декаденцији“. С једне стране говорио је о његовој надуваној величини, а с друге се дивио његовом „Парсифалу“ и желео да га је сам компоновао.² Највеће похвале и покуде демонстрирају тај амбивалентни однос. Говорио је да је Вагнер велики уметник, али да је његова уметност „болесна“.

Ниче се у своме раном спису „Рођење трагедије“ бавио опером, најпре историјски, од њеног настанка и доба Фирентинске камерате с краја 16. века и сагледавајући рану оперу као антипод Палестрининих (Palestrina Giovanni Pierluigi) узвишених хармонија, уметности која је оплодила Рим и италијанску музику касне ренесансе, посебно у мисама и мотетима. Поред те узвишене духовности, боље рећи, паралелно са њом на истом тлу, у Фиренци, на оваплоћењу и ревитализацији грчке трагедије, грчке културе и уметности настаје нови жанр – опера.

„Срж сократске културе не може се оштрије обележити него ако је назовемо културом опере, јер је на том подручју изразила своја хтења и сазнања с особеном наивношћу, на наше загрејашћење, ако генезу опере и чињенице њеног развоја упоредимо са вечитим истината аполонског и дионизијског начела.“³

У разлозима за настанак опере Ниче налази нешто што се може прихватити у потпуности и друго што једва може да се прихватити, а то је његово тумачење стила првобитне, ране фирентинске и италијанске опере, који се назива *stile rappresentativo*. Речитатив је начин између говорења и певања у коме се свака реч добро разуме, а Ниче тумачи ову појаву као супротност музици полифоног стила у којој се речи губе у преплету многих гласова. Дајући речитативу већу важност од оне коју је он стварно имао, Ниче додирује други проблем, по нама и свим осталим музиколозима, суштински од настанка опере до данас, а то је однос ванмузичког елемента према музичком, однос текста и музике, речи и тона, либрета опере и њене музичке реализације.

Колико год опера била италијанска творевина и то Ниче схватао и подвлачио, ипак се његова перцепција целокупне историје

2 Nikola Milošević, *Psihologija znanja*, Beletra, Beograd, 1990. 146.

3 Исто, 169.

музике креће у немачким оквирима у „моћном сунчаном ходу од Баха до Бетовена, од Бетовена до Вагнера.“⁴

Како је познато, Бах (J. S. Bach) није писао опере иако је живео у доба 18. века када је то била главна помодна и општеприсутна форма у којој су се исказивали, славили и којом су се дичили највећи музички ствароци његовог доба. Бетовен (L. v. Beethoven) је створио само једну, „Фиделио“ (1805.) која не разрешава основна питања и не открива разлоге постојања опере као жанра у класицизму, али у симфонизацији ткива јасно указује пут Вагнеру.

Обојица су и Ниче и Вагнер, у Бетовеновој симфонији налазили онај идеал „апсолутне“ музике који су сматрали достојним настављачем свега што је прогресивно и добро. У финалу Девете симфоније Вагнер је чуо да постоји нови третман хора и гласова који представљају (само) допуну инструментима, оркестру.

Узор и идол, настављач хеленских тежњи удружених са новим немачким духом, у Ничеовој поетици дуго времена представља његов идол, Рихард Вагнер.

Између аполонског и дионизијског, Ниче у опери очекује катарзу која проистиче из грчког мита, трагедију која поучава, метафизику која израђа ведрину, не песимизам, не смак свет и не вагнеријанску разочараност укупношћу бивствовања и стварања. Он жели оперу у којој су све вокалне, хорске и солистичке елементе подвргнуте инструментацији, оркестру, симфонизацији. Глас који је само још један од инструмената, важан, али не и доминантан.

Вагнера третирамо као композитора симфонијске музике, иако је познато да је Вагнер написао само једну, не много успелу симфонију (тоналитет), а ипак он је изузетну пажњу и улогу у својим музичким драмама посветио оркестру. Његове увертире за музичке драме данас се изводе као концертни комади, много чешће него симфоније многих великих симфоничара. Веома су често на репертоару свих светских оркестара увертире за „Холанђанина луталицу“, „Танхојзера“, „Мајсторе певаче“ и др.

Вагнер је дуго времена радио на миту о Нибелунзима да би тај рад у једном тренутку прекинуо и посветио се нечем једноставнијем, лакшем, одмору од велике теме, лако прилагодљивом сцени. Партитуру „Тристана и Изолде“ завршио је лета 1859. а премијера је била у Минхену (тек) 1865. године.

Сам Вагнер је писао:

⁴ Исто, 176.

„Са пројектом Тристана и Изолде чини ми се да се нисам удаљио од концепцијских кругова поетских и митских, које су подстицале мој рад на Нибелунзима“⁵

Међутим, веома се удаљио, ако не од идејне основе и главног круга својих инспирација, онда самом својом музиком која је лирска, медитативна, љубавна и романтична.

Дело је одмах по завршетку представио свирајући га на клавиру Билон (Hans von Bülow), Вагнеров пријатељ, композитор, диригент и пијаниста и већ при првом слушању, присутне је одушевио трећи чин, пре свега због јединствене мелодијске фразе која тече без престанка и изражава проклетство љубави. Одушевио је и Ничеа.

Највише узбуђење овом музиком Ниче тумачи утискивањем „трагичког мита и трагичног јунака“.

Трећи чин је и последњи чин драме о Тристану и Изолди, драматуршки врхунац целе Вагнерове музичке драме. У музичком погледу, међутим, његов крај и најчешће извођени одломак свакако је Изолдина смрт, сам завршетак дела.

Ниче истиче, међутим, супротно томе, први део трећег чина у коме се трагични јунак Тристан налази у своме граду Кареолу, у Бретањи, смртно рањен у двобоју. Поред њега је једино штитоноша Курвенал. Гледајући са брда у море, очекује Изолду којој су поручили да хитно дође. Он је чека, пун вере да ће га њен долазак оживети, излечити. Међутим, она долази да би јој Тристан умро на рукама.

Ниче позива да се цео тај чин слуша и доживљава као чиста и апсолутна музика, јер верује у само дејство музике која боље од сваке речи изражава осећања.

„Тим правим музичарима упућујем питање да ли могу да замисле човека који би био кадар да трећи чин Тристана и Изолде без икакве помоћи речи и слике, простио као хороскопан симфонијски став схвати и прими, а да при том не издахне од грчевитог ширења свих крила своје душе?“⁶

За нас лично у том смислу је посебно изразита увертира за „Тристана и Изолду“ која даје доказе о „симфонијности“ композитора који није писао симфоније, а много значи и за идеју „апсолутне“ музике којој су обојица, Ниче и Вагнер, давали највећи музички значај.

Ниче о томе пише:

5 Richard Wagner: *Mes oeuvres*, Correa, Paris, 1994, 190 (превод Б. Р.).

6 Исто, 186-7.

„И тамо где нам се чинило да ћемо без даха издахнути, у грчевитом ширењу свих осећања, и тек нас је једна ситна спона везивала за ово постојање, сада чујемо и видимо само смртно рањеног, а ипак живог јунака како очајно узвикује: ‘Чезнути! Чезнем на самрти, од чежње не умирем.’“⁷

У својој књизи о пет светских оперских ремек дела и француски музиколог Анри Баро (Barraud Henry) истиче управо овај део трећег чина као неизрециво музички интересантан.

Нема такорећи никакве радње, ништа се не помера у ваздуху, под дрветом липе лежи лепи, плави и млади јунак страдао у двобоју. У даљини је море, изнад њега небо – и вечита неутажена чежња за ...љубављу, лепотом, чежња због чежње...

*„У шрећем чину постоји само један човек сам...човек који је сиреман на бескрајно чекање, који живи само како би дочекао да објекти његовог чекања буде поред њега.“*⁸

Све што се дешава у ваздуху, у Тристановој полусвести и умирању, у брижном погледу верног слуге, у мору и на небу, изражено је музиком. Музика не слика, музика изражава искључиво чулним средствима, звуком којим је речено више него било каквим стиховима. Ту се доводи у питање Вагнерово либретистичко самољубље, потреба да се сопственим текстовима компликовано објашњава ситуација, а остаје бескрајна чежња коју доноси „бескрајна мелодија“ грађена од лајтмотива који се преплићу, сустижу, имитирају, појављују у различитим инструментима, наговештавајући крај.

У целој опери има око двадесет лајтмотива, што је неки разуман и средњи број, савладив приликом слушања, рецептиван током праћења извођења. Њихов број нараста, тако да их у „Прстену Нибелунга“ има чак 90!

Тристанов лик добија своје прве контуре на самом почетку дела, у увертири. „Тристановим мотивом“ почиње увертира за ову оперу (музичку драму), а он је по својој акордској структури, емотивном набоју, по својој неразрешености и двојности утро пут модерној хармонији 20. века. И не само овај један акорд, већ најпре управо увертира која је тонално неодређена, хроматизованих мелодија, у којој мотиви замењују некадашње теме и развијају се као у развојном делу симфоније – све то у самом уводу. Многе хармонске ситуације које се налазе на ивици тоналности или замаглене

7 Ниче, *Рођење шрадегије*, 188

8 Henry Barraud, *Les cinq grands opéras*, Editions du Sueil, 1972, 132 (прев. Б.Р.).

тоналности током дела, указују на револуционарност и у домену хармонског језика.

Увертира је изазивала и изазива сталну пажњу и страних и наших стручњака, теоретичара музике, музиколога. Анализирана је из разних аспеката форме, хармоније, језика и унутрашње структуре. Освртали су се наши старији и млађи теоретичари: Властимир Перичић, Берислав Поповић, Дејан Деспих у својим уџбеницима музичких облика, односно хармоније, а недавно и Милоје Николић који се посебно бавио проблемима синтаксе.⁹

Могло би се рећи да когод се бавио Вагнеровом уметношћу није могао нити желео да изостави ову увертиру. С друге стране, разматрања последњег чина и самог краја опера, кретала су се управо од самог завршетка, саме Изолдине смрти, много ређе се говори о Тристановој предсмртној агонији, о почетку трећег чина.

У трећем чину, и мириси и звуци и боје мора и неба, све то у очима Тристановима добија контуре свевидећег и свезнајућег погледа на живот. А све је то речено музичким средствима. Најпре је то тзв. бескрајна мелодија удружена са бескрајном хармонијом, као наговештај, слутња, консеквенца средњовековне легенде у коју су се уплели и многи други мотиви, утицаји, по многим то су источњачки елементи и Шопенхауерова песимистичка идеја о поимању света. За Ничеа све је:

*„Због оне дивне айџолонске обмане нама се чини да чак и царство звука излази пред нас као џластички свети, као да је и у њему само судбина Трисџана и Изолде од неке најџананије и најизразитије џрађе саздана и џворачки џриказана“.*¹⁰

Тристан није идеал трансформисаног јунака грчког мита који је постао немачки митски јунак.

Прекидање рада на Зигфриду, трећој опери из тетралогije *Прсџен Нибелунџа*, по сведочењу Козиме, Вагнерове супруге, имало је за аутора ничег другог до „нирване, непостојања ничег другог осим љубави“ и направио „споменик метафизичко-песимистичког гледања на деструктивност чулне љубави.“¹¹

Његов идеални германски јунак, Зигфрид поседује снагу, лепоту, младост, храброст, све људске и надљудске особине, али нема само једну – способност или умеће љубави, он не уме да воли, он је

9 *Вагнеров сџис Оџера и драма данас*, зборник радова, Матица Српска, Нови Сад 2006, 59-71.

10 Ниче, *Рођење џрагедије*, 188.

11 Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар, *Мити, идеологија и мистерија у џеа-џпрологији Рихарда Вагнера*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004. 72.

промискуитетан и у том смислу сасвим супротан нежном, романтичном јунаку, слабијем људском, а не надљудском бићу, али веома способном да воли, о чему сведоче љубавне сцене у другом чину „Тристана и Изолде“.

У својим писмима Вагнер сведочи о намери да је дело најпре желео да конципира као лирску музичку драму француског типа и чак на француском језику. Касније је одустао од те идеје, али је одувек сматрао да је то његово најлирскије дело.

У тај лирски круг уклапа се и цео трећи чин, као и Тристанова и, много познатија, сцена Изолдине смрти у којој је мелодијска линија сачињена од „лајтмотива љубави“, од „Тристановог“ и „Изолдиног мотива“ али, иако тако преплетена и многозначна у музичком погледу њу чини развијена, романтичарски надахнута вокална линија, не претерано хроматизована, заобљена, дозирање унутрашње напрегнутости и извесног „озарења“ на крају коме су придавана митска својства. Да ли је то баш „сретна смрт“¹² или нужни крај једне велике романтичарске „љубави с препреком“, несрећне и до краја нереализоване на начин како су то многе љубавне сторије из доба романтизма у поезији романтичарских песника, у прози, роману, приповеци ?

Ниче о тој завршној сцени говори на следећи начин:

„Трагички мит се може разумети само као сликовито представљање диониске мудрости помоћу ајолонских уметничких средстава; мит одводи свет појава до границе где овај самог себе пориче и покушава да побегне најраг у недра истини и једине стварности; где онда, заједно са Изолдом, зајева своју метафизичку лабудову песму овако:

*‘У морима сласних
распеваних звона,
и мирних шаласа
разбукталих звона,
и у духу свемира
сред вечних васиона-
бесвесно-највећа сласница“¹³*

Изолдина смрт многе је подсетила на „озарену смрт“, на извесно смирење и задовољство, на катарзу проистеклу из мита, пре свега грчког, пренесену на германски мит, као на његов неминовни продужетак у времену и простору.

Одрицање од Вагнера догодило се много пре него што је то сама Ничеова директна манифестација гнева и одбацивања ура-

12 Ненад Туркаљ, *Што ојера*, Стварност, Загреб, 1964, 352.

13 Ниче, *Рођење трагедије*, 194.

дила. Његов нагли одлазак из Бајројта, усред припрема за нове премијере објашњаван је на веома различите начине, као и његов поливалентни однос са Вагнером и његовом уметношћу, почев од чињенице да му се дело није допало, посебно сам крај тога дела, до чисто физиолошких, здравствених разлога који су Ничеа нагнали на такав чин.¹⁴ Најпре и дуго времена жестоки бранилац и поборник Вагнера, да би се претворио у његовог најкритичнијег савременика. Важан, иако не и једини разлог томе је Вагнерова декаденција испољена у фаталистичком и песмимистичком завршетку такође свих његових музичких драма, посебно „Сумрака богова“, последње из тетралогije „Прстен Нибелунга“. Док је Вагнер седиште богова, Валхалу запалио у пламену, што представља дуг његовом нихилистичком схватању света, Ниче је сматрао да треба сачувати идеални свет и поредак, као и јунаке у њему, а Вагнера спасавити од њега самога.

Крај „Тристана и Изолде“ сасвим је нешто друго. Вагнер се одмарао и уживао док је стварао ово дело које је најпре замислио као одмор и предах од нибелуншке тетралогije која га је годинама исцрпљивала. У трагичном завршетку приче, постоје још увек зрнца и клице грчке митологије, колико год сама легенда била из немачког средњовековља. И овде долази до извесне, додуше закаснеле, али ипак правде. Краљ Маркус долази да опрости младим љубавницима, али тај опрост стиже после последњег издаха Тристановог и у моменту када Изолда негде далеко од реалног света, већ заглавана у даљину умире док држи у крилу Тристана. Ипак нека поука и нека правда постоји, млади љубавници су платили животом своју љубав која тиме постаје бесконачна и вечита, а да су сачекали, аутор нам наговештава да би све могло да се заврши и без трагедије.

Лирска Изолдина душа која се спаја са душом њеног драгог описана је бескрајном мелодијом која траје током једног дугог одсека који би био звучно много напетији и напорнији да није улоге харфе која „разблажује“ густе оркестарски слог и звук и слика саму Изолдину лелујаву душу, између света сенки и реалног света, која се полагао пење и спушта, додирује вечно и враћа се у стварност да би се на самом крају стопила или претопила у вечност.

То није тужни крај бројних романтичарских хероина које умиру младе од туберкулозе, поменимо само најпознатије, Валерију Валери (Верди, G. Verdi, „Травиата“, Мими (Пучини, Puccini, „Бо-еми“) које све од реда пате због неостварене љубави и теже немо-

¹⁴ Душевна стања Ничеа разматрају се у књизи Никола Милошевић, *Психологија знања (Ничеов животињи стил и др.)* Белетра, Београд, 1990, 5-277.

гућем, теже савладавању животних препрека, несрећа, личних неумитности... Вагнерове хероине су нешто сасвим друго, оне су део његове идеологије света, његове филозофске поставке, оне су пре свега жртве чијим искупљењем се спасава мушка судбина. Изолда је међу ретким женским ликовима код Вагнера чија жртва је у извесном смислу бескорисна и није жртва, већ неминовност, усуд.

Сента („Холанђанин луталица) се баца у море чиме се разрешава вековно проклетство њеног драгог, Елизабета („Танхојзер“) умире како би Танхојзера спасила греха у који је огрезао...нема срећних нити „обичних“ женских ликова преузетих из стварности, живота или из маште, нема ни романескних. Однос према женама део је идеологије коју је Вагнер најдоследније спровео у тетралогiji о Нибелунзима градећи и постепено сублимирајући лик идеалне жене полазећи од три Рајнине кћери до Брунхилде, Зиглинде, Валкире...

„Нека нико не поверује како је немачки дух заувек изгубио свој мистички завичај, кад још ипак јасно разабире ипичје гласове који му причају о том завичају. Једног дана освануће будан, у јушарњој свежини после неизмерног сна: онда ће убити змаја, уништити подмукле паћуљке и пробудити Брунхилду – а ни Вотаново коље неће моћи да му прејречи јуш!“¹⁵

Немачки дух оличен у немачком јунаку већем од врховног бога Вотана који влада дворцем и државом Валхалом, учиниће од Брунхилде идеалну немачку жену над женама, колико год она у Вагнеровој тетралогiji била рањива, смртна, пуна људских мана – и далеко од замишљеног идеала.

И сам Вагнер је мењао током свог живота однос према женама и однос према љубави као таквој. Из многих писама, посебно из писама Матилди Везендонк (Matilde Wesendonck) из децембра 1858. он у извесном смислу мења свој став и говори о „потпуном смиривању воље“ коме доприноси само љубав

„и што не нека айспракшна љубав према човеку, већ стварна полна љубав, иј. љубав која се рађа у привлачностима између мушкарица и жене“¹⁶.

Једино је у „Тристану и Изолди“ такве намере и нове пронађене вредности љубави – узвеличао, полазећи од мита и задржавајући многе карактеристике митског чак и у овоме делу у кокме се то можда најмање може очекивати. Без схватања митског не може се

¹⁵ Ниче, *Рођење трагедије*, 210.

¹⁶ Цитирано по Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар: *Мити, идеологија и мистерија у шетралогiji Рихарда Вагнера Прстен Нибелунга*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004. 349.

приступити анализи ове музичке драме нити схватити њена суштина. Она је само по површини несрећна љубавна и романтичарска прича, једна од многих којима обилује романтичарски 19. век.

Дело обилује музичким карактеристикама које подстичу на размишљање о ауторовом превладавању и разрешавању митског. Поред лајтмотива који сликају главне јунаке, њихову љубав, низ споредних ликова, ситуација и атмосфера, неодређеност хармонског тока увертире, избегавање појављивања тоничне функције, оне које представља темељ и уземљење, која поуздано и дефинитивно даје одређење тоналитета и ставља га у контекст, помера тежиште хармонског језика на друге параметре. Неизвесност, колебљивост, испреплетеност лајтмотива, „улажења“ једног у други и проистацања једнога из другог негде као наговештај будућег, другде као реминисценција на претходно, тек су неки елементи музичког језика.

Оно чему Ниче посвећује посебну пажњу, а што је веома присутно и у овој опери, јесте покушај новог тумачења света, метафизике, стварности и надреалности употребом дисонанце. Неразрешени сукоби унутар ликова, међу њима, неостваривање основних људских емоција, све је то изражено новим третманом дисонанце која се не разрешава и која, уместо разрешења, доводи до даље драматизације музичког тока, до изграђивања драматургије нагомилавањем и следом дисонанци једне до друге, у непрекинутом низу који даје и вокалној и инструменталној мелодији скоро атоналне контуре, лишвавајући је могућности да се подвуче јасно дефинисаним тоналитетом.

Међутим, сам крај дела и Изолдина смрт потпуно су тонални, почев од почетка у Ас дуру, преко модулације у Цес дур (када улази харфа) до самог завршетка дела у Ха дуру који понајвише оставља утисак разрешења у смислу нетрагичног у трагичном и оправдава утисак о досегнутом смирењу у смрти. Дело почиње а молем, који је очекиван и природан као молски наговештај догађаја у делу. Неизвесни, растројени почетак увертире сугерира исти такав или још тужнији крај, а наговештаји из увертире се потврђују двоструком смрћу љубавника. Уместо још мрачнијег молског тоналитета или истог, а мола, јавља се на заврпетку светли дурски тоналитет који уз то није истог рода нити истог тоналног круга, већ много удаљенији. У овом случају, високи дурски Ха дур звучи као небески зов, обећање среће на другом свету и у другом животу, доносећи катарзично очишћење душе неопходно на крају сваке велике, посебно грчке трагедије. Истовремено, и а мол са почетка дела и Ха дур на

његовом крају представљају свет Вагнерових „лајтхармонија“ чије значење носи метафизичку поруку.

Питање је није ли Тристанова судбина тек увод за изградњу лика натчовека Зигфрида или је то лирски део природе натчовека кога ће се Вагнер полако ослобађати. Заратустра код Ничеа је много ближи богу него човеку, док је Тристан сублимирао ону другу страну бога-човека, људску. Он воли кога не би смео, заводи и бива заведен, бори се и у тој борби не побеђује, већ поклекне, следи му смрт, а не живот. Вагнер као да га је жртвовао и преко њега, победом и беспримерним јачањем духа створио свој музички изданак натчовека. Тристан је остао романтични јунак романтичног доба.

Други велики немачки симфоничар с краја 19. века, Рихард Штраус (Strauss Richard) покушаће да у својој симфонијској поеми „Тако је говорио Заратустра“ без сцене и без гласова, у релативно краткој оркестарској композицији разреши филозофске дилеме и неустрашивост Ничеовог јунака. Музика ретко када и тешко у томе успева остајући масивна, грандиозна у звуку, са предозираним оркестром који бљешти и јечи и који данас веома добро налази употребну вредност у новим филмским остварењима. Пут до Ничеове филозофије далеко је суптилнији и деликатнији од изабраног Штраусовог.

И Вагнер је у оркестру налазио и изграђивао нарочиту улогу коју он у сценском жанру до Вагнера никада није имао. Оркестар престаје да буде пратилац, постаје саучесник и чак главни протагониста збивања јер се управо у оркестру преплећу, сударају, надовезују, разграђују лајтмотиви и успоставља њихова мрежа исто тако речита, ако не понекад и изразитија од вокалног апарата. То је, у извесном смислу, контрадикторно, јер у опери и другим вокално-инструменталним делима, носилац радње, ликова, драматургије дела бивају сасвим природно и очекивано – солисти и хор. Оркестар је ту подређени, често само успутни, додатни део ансамбла. У том смислу и увертира за „Тристана и Изолду“ постаје значајнија када се осветли Вагнеров однос према оркестарском апарату у његовим музичким драмама.

„Оркестар није комплекс истовешних, раслинутих џонских способности, већ се састоји од неизмерно богатих здружености и инструмената, који као џонски одређене индивидуалности одређују и индивидуалности џона који се на њима изводи... Оно што одређује џон индивидуалности јесте – посебности џонској индивидуалности, који као вокал изведеног џона – џонским џонским консонанцијом – одређује као посебан и различит...Он (оркестар) као чисти орган емоција из-

*ражава само оно што се љоворним језиком не може изразити и што је, дакле, с нашег разумског стјановишта, неизрециво*¹⁷

Ако уопштимо Вагнерову мисао, она говори о томе да, без обзира на текст музичке драме, њену реч обликовану у мелодију, допуњену хармонијом која је прати, без обзира на сва друга композиторска средства израза, једино оркестар има ту моћ и снагу да искаже неизрециво. У скупу бројних инструмената, које Вагнер третира као посебне индивидуалности, од којих свака има снагу појединачног гласа, вокала, мелодије, лика у драми он је најближи чистом и „апсолутном“ тумачењу и доживљавању музике и представља сам сублимат музике. Овако високе одреднице исказане не само у теоријском спису већ и у сваком његовом сценском делу, постављају Вагнера међу велике симфоничаре с краја 19. века. Увертира и сам крај „Тристана и Изолде“ улогом оркестра као драматуршког средства у наговештају и завршетку драме обогаћени су, обојени, одређени, могуће је и доспели до – неизрецивог.

Branka Radović

NIETZSCHE AND WAGNER IN TRISTAN'S AURA

Summary

The paper examines the overture and the third act of the music drama “Tristan and Isolde” by Richard Wagner, written about and frequently discussed by Friedrich Nietzsche in his works. The relationship between the two artists was dominant in the cultural life of Germany during the second half of the 19th century. It evolved, underwent changes and from Nietzsche’s love towards Wagner’s music and the Wagner cult it turned into the repulsive and was subject to severe criticism. The encounter of the two artists, not only on the ideological plane, but on a theoretical, professional and musical one as well, we explored throughout the work that Nietzsche accepted as an unprecedented work of art. By concentrating on particular sections of the drama, we examined the musical expression, plot and dramaturgy, along with the orchestra role being of a particular importance to Wagner. Nietzsche’s positions are interpreted and re-examined in the context of complex relations with Wagner and contemporary findings in musicology.

17 Rihard Vagner, *Opera i drama*, Madlenianum, Beograd, 2003, 214-215.