

Dragana Jeremić Molnar
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti

Problem realnosti u spisima Riharda Vagnera

Realnost umetničkog dela kao tranzicija od „realnosti sveta sadašnjosti“ ka „realnosti sveta budućnosti“

Apstrakt Rihard Vagner počeo je svet da sagledava u kategorijama propadanja tokom četrdesetih godina 19. veka, a posebno tokom revolucije 1848–1849. Nije kritikovao savremeni svet (i pripadajuću mu realnost), već ga je naprosto razumeo na svoj način. Vagner je imao sopstvenu verziju sveta koja je trebalo da postane referentni okvir za stvaranje jedne potpuno drugačije realnosti u budućnosti. Jedan od najrelevantnijih dokumenata za razumevanje njegovog poimanja sveta i realnosti jeste njegovo pismo Avgustu Rekelu poslato 24/25. januara 1854. godine. U njemu je Vagner svoja ranija razmišljanja o realnosti pokušao da sklopi u smisaonu celinu. Učinio je to uz pomoć nekoliko koncepta: „svet kao celina“, „svet sadašnjosti“, „stvarnost sveta“/„savremena stvarnost“. U tom pismu, kao i na drugim mestima, on je propustio da razradi svoju ideju sveta i da objasni njen odnos prema „modernoj realnosti“ koja se menjala. Umesto toga, Vagner je razvio drugu ideju: ideju umetničkog dela koje je trebalo da bude neka vrsta medijatora između „savremenog sveta“ i „sveta budućnosti“, kao i između njihovih realnosti. Njegova verzija „savremenog sveta“ i njegove realnosti sadržavala je, zapravo, dve komponente: sam „savremeni svet“ i umetničko delo koje je smeralo njegovoj promeni. Takvo delo opisivalo je promenu, shvaćenu u kategorijama regeneracije, i samim tim predviđalo način na koji će se realnost menjati u budućnosti, kao i sam pravac promene.

257

Ključne reči: Rihard Vagner, realnost, umetničko delo, svet, regeneracija

Najiscrpniji izvor za sticanje uvida u Vagnerovo (Richard Wagner) shvaćanje realnosti jeste poznato i često citirano pismo koje je 25/26. januara 1854. uputio Avgustu Rekelu (August Rekel).¹ U njemu je Vagner svoja dotadašnja i sasvim sporadična razmišljanja o realnosti, kojima je prožeo *Umetničko delo budućnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), „Saopštenje mojim prijateljima“ („Eine Mitteilung an meine Freunde“, 1851) i *Operu i dramu* (*Oper und Drama*, 1852), povezao u koliko-toliko smislenu

1 Ovaj rad je modifikovana verzija saopštenja „Richard Wagner’s Construction of Reality“ koje sam prezentovala na konferenciji *Richard Wagner’s Impact on His World and Ours*, održanoj u Lidsu, Velika Britanija, u proleće 2013. Zbog toga su svi primarni izvori (sem u nekoliko slučajeva) navedeni prema prevodu na engleski jezik. Tekst je, inače, nastao u okviru rada na projektu br. 177019 koji se sprovodi na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti iz sredstava Ministarstva za nauku Republike Srbije.

celinu. Neki pojmovi koje je upotrebio u ovom sadržajnom pismu pokazuju da je duboko ušao u problematiku realnosti i njenog konstruisanja. O tome dobro svedoči (do danas neanalizirano) mesto na kom je opisao čovekovo viđenje sveta. Wagner je izneo stav da čovek uspeva „da pojmi Svet kao celinu (*Welt als eines Ganzen*)“ tako što „postupajući u skladu sa svojom organizacijom, pribegava beskrajnim pomoćnim sredstvima (*Hilfsmittel*)“ (Wagner 1897a: 80). Konstatacijom da su pomoćna sredstva „u svoj svojoj beskonačnoj složenosti“ samo „koncepti“, Wagner je hteo da kaže kako „pojmiti celinu putem koncepata (*Erfassen eines Ganzen durch die Begriffe*)“ ne znači ništa drugo do osloniti se na diskurzivnu, razumsku aktivnost (Wagner 1987: 302).

258

Do vremena kada se ovim pismom obratio Rekelu, Wagner se već deklariseo kao antiracionalista koji uvek iznova ističe primat osećanja nad razumom.² Takav stav je u pismu došao do izražaja u kritici kojoj je podvrgao predstavu „sveta kao celine“. Wagner je tu kritiku vodio u dva pravca. Čim je objasnio konstrukciju „sveta kao celine“, redukovao ju je na nivo fantazma i gole iluzije, nečega nerealnog koje, što se više razrađuje, svog konstruktora sve „više udaljava od stvarnosti sveta (*Wirklichkeit der Welt*)“ (Wagner 1987: 302). „Svet kao celina“ je nerealan, tj. samo zamišljen, jer je nedostupan čulima i osećanjima koja su, kako je verovao Wagner, jedini meritorni čovekovi vodiči kroz realnost. Ovaj nivo kritike bio je prilično jalov, pošto i sam Wagner prilikom konstruisanja alternativnog „sveta kao celine“ u svojim spisima nije mogao da izbegne istovrsnu racionalizaciju. Vagnerove filozofske pretenzije dovele su ga do toga da u svojoj teoriji i sam operiše alternativom „sveta kao celine“ koja je bila, kao i svaka konkurentska predstava takvog sveta, racionalni konstrukt koji je pretendovao na istinitost (tj. usklađenost sa „stvarnošću sveta“). Zato je mnogo važniji drugi pravac Vagnerove kritike koji ju je usmeravao protiv jedne sasvim konkretne varijante „sveta kao celine“ – „sveta sadašnjosti“ (*Welt der Gegenwart*).

Pojam „svet sadašnjosti“ Wagner je u pismu Rekelu upotrebio samo jednom, i to u negativnom smislu (Wagner 1897a: 88); o onome što je podrazumevao pod tim pojmom implicitno se izjašnjavao tokom celog pisma. Za Vagnera „svet sadašnjosti“ nije bio ništa drugo do pervertirani teorijski

2 U *Operi i drami* Wagner je uzdigao osećanje u jedan od centralnih pojmova svoje estetike deklarirajući se – barem u tom aspektu – kao antiracionalista (Bermbach 1994: 203). Wagner je već tada isticao da misao (*Gedanke*) poima samo ono što je neostvareno, što ne pripada sadašnjosti (*Ungegenwärtige*), a osećanje (*Gefühl*) je preko čula okrenuto onome što se dešava u sadašnjosti (*Gegenwärtige*), što je ostvareno (Wagner 2003: 235).

(„ideološki“) okvir koji odražava/održava samu pervertiranu realnost – „stvarnost sveta“ (*Wirklichkeit der Welt*) ili, kako ju je takođe nazvao u pismu, „savremenu stvarnost“ (*moderne Wirklichkeit*). „Savremena stvarnost“ bila je, verovao je Wagner, „nemoćna da zadovolji“ „želju da se iz najduhovnijih visina survamo u dubine ljubavi, čežnju da se utopimo u osećanje“ (Wagner 1897a: 93). Ta nemoć „savremene stvarnosti“ dovela je, prema Vagnerovom mišljenju, celu sadašnjost u „najdublju moguću tragičnu situaciju“ (Wagner 1987: 306).³ Opis situacije u društvu kao tragične, doživljaj realnosti kao nezadovoljavajuće i razmišljanja o njenoj promeni (kroz revoluciju), naravno nisu novina u Vagnerovoj misli.⁴ „Svet kao celinu“ i „svet sadašnjosti“ Wagner nikada nije kritikovao s pozicije nekoga ko ih je samo shvatao na svoj način, nego nekoga ko je zagovarao alternativu (jednu u nizu sličnih u Nemačkoj u 19. veku) koja bi trebalo da postane referentni okvir drugačijeg sveta. Pismo Rekelu značajno je pre svega zbog toga što je upravo u njemu svoje shvatanje realnosti artikulisao kroz nekoliko različitih pojmova i što je, pomoću njih, povezoao ustrojstvo sveta i realnost.

259

Vagner je termin „svet sadašnjosti“ u pismu Rekelu upotrebio u srodnom značenju u kom je koristio termin „život sadašnjosti“ (*Leben der Gegenwart*) u *Umetničkom delu budućnosti*, u „Saopštenju mojim prijateljima“ i u *Operi i drami*. U sva tri spisa iz oblasti estetike on je „život sadašnjosti“ suprotstavio „životu budućnosti“ (*Leben der Zukunft*). Takav način razmišljanja sugeriše da je i u vreme kada je pisao Rekelu na umu verovatno

3 Na sličan način razmišljao je tri godine ranije, u vreme kada je pisao „Saopštenje mojim prijateljima“ u kom je izlazio iz tog „tragičnog trenutka sadašnjice“ video jedino u „potpunom ponovnom sjedinjenju razuma i duše“ (Wagner 1892b: 342).

4 Vagner je svet u kom živi počeo da sagledava u kategorijama propadanja već od sredine pete decenije 19. veka, a posebno intenzivno u revolucionarnom periodu 1848–1849. Na nužnost revolucije koja jedina može da donese „fundamentalnu promenu“ počeo je da ukazuje već 1846. O tome svedoči sećanje njegovog tadašnjeg poznanika, Alfreda Majsnera (Alfred Meissner) (Krohn 1992: 159). U pismu Ernestu Kosaku (Ernst Kossak) skraja 1847. prizivao je revoluciju koja će „izgraditi pozitivne temelje“ za novi društveni poredak (Wagner 2000a: 578). Godine 1848. pridružio se revolucionarnom, republikanski orijentisanom levičarskom Otadžbinskom društvu u Drezdenu. U proleće 1849. našao se među onima koji su neuspešno pokušali da promene postojeći politički poredak, te samim tim i realnost, shodno demokratskom svetonazoru sa snažnim anarhističkim crtama. O manama postojećeg društva i konkretnim načinima njihovog prevazilaženja pisao je u tekstovima u kojima se bavio pitanjem političke reforme. Reč je pre svega o govoru „Kako se republikanska nastojanja odnose prema kraljevstvu“ („Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?“, 1848), i tri eseja objavljena 1848. u Rekelovom *Volksblätteru*: „Nemačka i njeni kneževi“ („Deutschland und seine Fürsten“), „Čovek i postojeće društvo“ („Der Mensch und die bestehende Gesellschaft“) i „Revolucija“ („Die Revolution“). Pomenute tekstove, zajedno s dva otvorena pisma i esejom *Vibelunzi. Istorija sveta iz sage* (*Die Wiebilungen. Weltgeschichte aus der Sage*, 1848), Jürgen Kinel (Jürger Kühnel) je nazvao revolucionarnim spisima (Kühnel 1992: 576–579).

imao, iako ga nije spomenuo, „život budućnosti“. Njegova predstava „sveta/života budućnosti“ koji je suprotnost „svetu/životu sadašnjosti“ može se rekonstruisati na osnovu brojnih natuknica o priželjkivanim ishodima revolucionarne promene, rasutih u različitim spisima, kao i na osnovu opisa one realnosti, iz pisma Rekelu, koja je kontrast „stvarnosti sveta“. Ipak, ni u ovom pismu ni u dotadašnjim spisima, Wagner tu svoju predstavu sveta nije konkretizovao i teorijski razradio, niti je objasnio njen odnos prema u međuvremenu promenjenoj realnosti. Umesto toga, detaljno je razradio ideju umetničkog dela koje bi trebalo da bude svojevrsan posrednik između „sveta sadašnjosti“ i „sveta budućnosti“ i njima pripadajućih realnosti. O takvom tranzicionom zadatku umetničkog dela dobro svedoče redovi skraja *Opere i drame*: „U životu budućnosti umetničko delo će biti upravo ono za čime se danas samo čezne, a što još ne može da se ostvari: život budućnosti će postati ono što može da bude samo ako u svoje okrilje primi pravo umetničko delo“ (Vagner 2003: 254). Citirani zaključak *Opere i drame* važan je jer pokazuje da je Vagner pošao od aksioma da čovekova osnovna čežnja (*Verlangen, Ersehnen*) za utapanjem u osećanje, o kojoj je pisao i Rekelu, ne može da bude ispunjena u „realnosti sveta sadašnjosti“, ali da optimističku perspektivu njenog zadovoljenja u „realnosti sveta budućnosti“ otvara upravo umetničko delo zahvaljujući kojem se ta čežnja artikuliše *in nuce*. Vagnerova verzija „sveta sadašnjosti“ i na njemu zasnovane realnosti nije, dakle, bila fokusirana samo na antipodni „svet budućnosti“. Ona je imala dve komponente: sam „svet budućnosti“ i teorijsku refleksiju o umetničkom delu koje se menja već u „svetu sadašnjosti“. Takvo delo sadrži opis promene, shvaćene kao put regeneracije, i na taj način predskazuje pravac promene realnosti. U daljem toku rada ću, shodno tome, Vagnerovoj verziji „sveta sadašnjosti“ i njoj primerenoj realnosti pristupiti kao učenju o regeneraciji.

I

Danas je rasprostranjeno mišljenje da je Vagner koncept regeneracije počeo da razvija šezdesetih godina 19. veka,⁵ a da ga je razradio u starosti, u tzv. regenerativnim spisima (*Regenerationsschriften*)⁶, stvarajući svojevrsnu

5 Karl Fridrih Glasenap (Carl Friedrich Glasenapp) je u šestom tomu biografije *Das Leben Richard Wagners* konstatovao da je Vagner pojam *regeneracija* prvi put upotrebio u tekstu „Nemačka umetnost i nemačka politika“ iz 1867. (Glasenapp 1905: 354). Za slično mišljenje videti Hofmann 2003: 227–228.

6 „Regenerativni spisi“ oznaka je kojom se najčešće objedinjuju Vagnerovi kraći tekstovi, objavljeni na stranicama *Bayreuther Blätter*. Prvi regenerativni spis je „Moderna“ („Modern“, 1878) a poslednji „Herojstvo i hrišćanstvo“ („Heldentum und Christentum“, 1881).

teorijsku platformu za *Parsifala* (1882). Istina je, ipak, da je Wagner o regeneraciji počeo da razmišlja znatno ranije, još tokom četrdesetih godina 19. veka, i to nakon što je u Francuskoj dobio maglovite predstave o tome. Te predstave počeo je da zaodeva novim slojevima značenja tek kada se duboko razočarao zbog gašenja revolucionarnog požara koji je buknuo u Francuskoj i proširio se na kontinentalnu Evropu (Jeremić Molnar 2013).

U pismu Avgustu Šmitu (August Schmidt), uredniku *Allgemeine Wiener Musikzeitung*, od 14. septembra 1843, Wagner prvi put reč *regeneracija* nije upotrebio na čisto deskriptivan način, kako je činio do tada.⁷ On se požalio Šmitu na poražavajuću kritiku *Rienzija* (*Rienzi*, 1839) i uputio je „dobronamernu molbu da u interesu regeneracije (...) nemačke opere (...) debiji (*Debüts*) nemačkih muzičara budu prijateljskije pozdravljeni“ od njegovog (Wagner 2000b: 324). Šest godina kasnije, u spisu *Umetnost i revolucija* (*Kunst und Revolution*, 1849), napisao je da je Atinjanin prilikom izvođenja Eshilovih (Αἰσχύλος) tragedija mogao da doživi „preporod (*Wiedergeburt*) svog vlastitog bića (*seines eigenen Wesens*) kroz idealni izraz umetnosti“ (Wagner 1892c: 33). Razlika između ova dva pozivanja na regeneraciju veoma je velika. U prvom slučaju Wagner je regeneraciju nemačke opere uslovio povećanjem naklonosti kritičara, što znači da ju je razumeo sasvim jednostavno, kao obnovu kvaliteta; u drugom, pak, vezao je preporod bića pripadnika jednog naroda za (pozorišnu) umetnost i akcenat stavio na moralnu i duhovnu regeneraciju.

261

Ako je revolucija pokrenula Wagnera da svoja ranija, prilično naivna razmišljanja o regeneraciji opere jednog naroda stavi u širi kontekst moralnog preporoda tog naroda, onda mu se Eshil (i to Drogenov [Droysen]) ponudio kao jedini istinski regenerativni uzor (Wagner 1983: 342). Od 1849. nadalje regeneracija je u Wagnerovoj svesti bila proces koji se paralelno odvija u pozorištu (kao i, ultimativno, u svim umetnostima) i u narodu (kao i, ultimativno, u celom čovečanstvu); inspiraciju za njihovo trajno i neraskidivo saodnošenje dobio je iz modela Eshilove *mousike* (preznačene u *Gesamtkunstwerk*) namenjene atinskom *Gesamtvolk*u. Taj misaoni obrazac vodio je Wagnera zaključku da u svakom narodu postoji skrivena suština koja svoj „idealni izraz“ dobija u umetničkom delu izvedenom na („preporođenoj“) pozornici pred okupljenim narodom; upravo u pozorištu narod može na najrealističniji način da opazi tu suštinu i da je prihvati kao polaznu tačku vlastitog preporoda. Wagner je i tada i kasnije verovao da se suština bića naroda po pravilu artikuliše kroz

⁷ O ranijim upotrebama reči preporod, sinonima za regeneraciju, videti u Jeremić Molnar 2013.

religiju. Ipak, bio je svestan nedostatnosti religije da sama sprovede regeneraciju – zbog manjka realističnosti njenih praktika – i njene upućenosti na pozorišnu umetnost, kao najrealističniju.

U narednim godinama, pa i decenijama, Wagner je u osnovi nastavio da u Eshilovom delu prepoznaje mesto *rođenja* zapadne umetnosti, a u sopstvenom delu mesto njenog *preporođenja*. Takav način razmišljanja ispoljio se i u spisu „Nemačka umetnosti i nemačka politika“ („Deutsche Kunst und deutsche Politik“, 1867), napisanom u euforiji očekivanja stvaranja Drugog rajha. Na jednom mestu tog spisa Wagner je vrlo pregnantno izložio svoj *credo*:

Dve glavne i karakteristične faze pokazuju se u evropskoj umetnosti: njeno rođenje među Grcima, i njen preporod među modernim narodima. Preporod se neće u potpunosti uobličiti u ideal sve dok još jednom ne dosegne polaznu tačku rođenja. Renesansa je živela na ponovno otkrivenim, proučavanim, imitiranim delima grčke umetnosti, koja je jedino mogla da bude vajarstvo; do prave stvaralačke snage antičke umetnosti može se jedino doći napredovanjem ka izvoru iz kog je ta umetnost crpla snagu. Kao što se simbolički običaji ceremonija u hramu poredi s izvedbama eshilovske drame, poredi se starija vajarska umetnost Grka s proizvodima njenog procvata: taj procvat toliko je blisko sledio usavršavanje pozorišta, da se Fidija ukazuje kao mlađi Eshilov savremenik. Umetnik vajar nikada nije prevazišao granice simboličkih običaja, sve dok Eshil nije oblikovao svešteničku horsku igru u životnu Dramu. Ukoliko bi bilo moguće da u savremenom Životu, preoblikovanom usled preporoda umetnosti, iznikne Pozorište koje će odgovarati najdubljem motivu njegove kulture u jednakoj meri u kojoj je grčko pozorište odgovaralo grčkoj religiji, onda će vajarstvo, i svaka druga umetnost, konačno još jednom dostići oživljavajući izvor s kog su se napajale za vreme Grka; ako ovo nije ostvarivo, onda je sama preporođena umetnost odživela svoje (Wagner 1895a: 73–74).

Za razumevanje punog smisla Vagnerovih reči potrebno je imati na umu njegovo razlikovanje učinka reformacije i renesanse. On je smatrao da je renesansa oponašala grčku umetnost i da evropskim narodima (Francuzima pre svega) koji su u prethodnom istorijskom razvoju prošli kroz nju, nije mogla da donese ništa više od „besprimernog kapricioznog preobražaja na pukom mehaničkom nivou, diktiranom odozgo“. U Nemačkoj je, međutim, reformacija označila početak pravog „preporoda duha naroda“ koji je, potom, inicirao „uskrснуće nemačkog naroda“ (Wagner 1895a: 40). Preporod nemačkog duha, a s njim i naroda, nastavljen je, i to nakon dvovekovnog propadanja, polovinom 18. veka zahvaljujući književnicima koji su se angažovali na preporodu pozorišta (po antičkom grčkom modelu), otkrivajući potrebu usaglašavanja regeneracije umetnosti i naroda

(Wagner 1895a: 43). Vagnerova samonametnuta umetnička misija bila je da pregnuća ovih književnika dovede do uspešnog završetka. Ako se to ima u vidu, može se reći da je u spisu „Nemačka umetnost i nemačka politika“ Vagner povezoao pet svojih ciljeva:

- 1) da od grčkog (atinskog) naroda, u čijem se okrilju *rodila* umetnost, napravi prototip regenerisanog naroda;
- 2) da pozorišnu umetnost (ali samo kao *Gesamtkunstwerk*) uzdigne u odnosu na ostale umetnosti i predstavi je kao jedinu koja je u stanju da na najrealističniji način predstavi idealitet narodne suštine;
- 3) da kritikuje tekovine renesanse i odbaci ih, zato što je ona, prema njegovom mišljenju, evropske narode odvela na stranputicu pukog oponašanja antičke umetnosti, umesto da ih je uputila u pravu prirodu regeneracije;
- 4) da svoju pozorišnu (muzičko-dramsku) umetnost proglasi za savršeni spoj regeneracije naroda i umetnosti: za logični završetak (a) religiozne obnove koju je započeo Martin Luter (Martin Luther), ali i (b) obnove umetnosti koju su započeli Lesing (Lessing), Gete (Goethe) i Šiler (Schiller), vođeni Eshilovim duhom;
- 5) da stvaranje Drugog rajha, već uveliko najavljivano u javnosti, stavi u kontekst vlastitog učenja o regeneraciji, a time i neraskidivo spoji sa svojim muzičkim dramama (za koje je tražio odgovarajuće mesto izvođenja koje bi pogodovalo njegovim pretenzijama na sakralno dejstvo).⁸

263

Iako je svoje regenerativno učenje kasnije obogatio konzervativnim,⁹ anti-revolucionarnim,¹⁰ pa i rasističkim¹¹ sadržajima, Vagner nikada nije odstupio od već pomenutog aksioma da je umetničko (pogotovo muzičko-dramsko)

8 U jednom pismu iz tog vremena Vagner je otvoreno tvrdio da „s preporodom i napretkom Nemačke stoji i pada ideal moje umetnosti: samo u njoj ova može da napreduje!“ (Wagner 1912: 461).

9 U pismu kralju Ludvigu (*Ludwig*) od 23. septembra 1865. Vagner je napisao reči koji je kasnije preneo u članak „Šta je nemačko?“ („Was ist Deutsch?“, 1878): „Nemački narod dospeo je do preporoda, razvoja svojih najviših sposobnosti, zahvaljujući svom konzervativnom smislu, svom unutrašnjem držanju za sebe samog: svojevremeno je on iskrvario za održanje svojih kneževa. A sada je na njima da pokažu nemačkom narodu da mu pripadaju; a tamo gde je nemački duh sproveo preporod naroda, tamo je mesto gde narod treba da iznova prihvati kneževu“ (Wagner 1936: 24).

10 „Snaga moralnog napora u cilju regeneracije trebalo bi da bude ista kao i snaga fizičke revolucije koja je prouzrokovala degeneraciju ljudskog roda“ (Wagner 1975: 240).

11 Tako će Vagner, primera radi, pisati o „stvarnom preporodu rasnog osećanja, stvari koja svoj prvi izraz uvek pronalazi u duboko ukorenjenom instinktu“ (Wagner 1897d: 271).

delo most koji povezuje „svet sadašnjosti“ sa „svetom budućnosti“. Rodno mesto takvog uzdizanja umetničkog dela i isticanja njegovog regenerativnog potencijala bilo je Vagnerovo nezadovoljstvo neuspelom revolucije 1848–1849. i iznalaženje strategija za pomirenje s tim. U *Umetničkom delu budućnosti* Vagner je pisao da sama priroda ima potrebu za „najvećom višestrukom raznovrsnošću“ koju zadovoljava zahvaljujući „porađajućoj sili“ koja započinje od priznavanja drugosti, a svoju najvišu manifestaciju dobija u odnosima između muškarca i žene (Wagner 1892a: 78–79), „u skladu s prirodnim zakonima Ljubavi, (kao) predavanje zajedničkom (*Gemeinsame*) uz pomoć ljubavi“ (Wagner 1897d: 149). Iako se u davna vremena pokoravao prirodnim zakonima čulne ljubavi čovek je, prema Vagnerovom mišljenju, tokom procesa civilizovanja vrlo brzo podlegao zlu egoizma, „koji je doneo tako nemerljiv jad u svet i takvo žalosno sakaćenje i neiskrenost u Umetnosti“ (Wagner 1897d: 99). Egoizam je do 19. veka već ušao u sve pore života, podredio čovekove potrebe diktatu mode (Wagner 1897d: 84) i podrio umetnost kao principijelnu emancipativnu praksu. Umetnosti koje su nekada bile združene u *mousike* postale su egoistične, razdvojile su se i postale predmet mode (Wagner 1897d: 153).

Godine 1849. Vagner je u opštečovečanskoj (komunističkoj) revoluciji još uvek video jedini način za prevazilaženje zla egoizma i spasenje sveta (Wagner 1897d: 78–79). Međutim, u isto vreme je, i to u istom tekstu, počeo polako da uzmiče s revolucionarnih pozicija i da vezuje spas sveta za „stvarno umetničko delo“ (*das wirkliche Kunstwerk*), shvaćeno u smislu muzičke drame, odnosno *Gesamtkunstwerka*. Smatrao je da se kroz „stvarno umetničko delo“ najpre spasava njegov tvorac (koji kroz njega kanališe svoju „stvaralačku snagu“),¹² a potom i ceo narod (koji spasavajući sebe spasava čak i „svoje neprijatelje“) (Wagner 1897d: 81). To je bio prvi Vagnerov regenerativni program, formulisan pod uticajem revolucionarnih zbivanja, koji je ostavio dubok trag na *Prstenu Nibelunga* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848–1874). Kasnije, međutim, kako je u njemu splašnjavalo ushićenje revolucijom, kako je počeo da tone u sve dublju egzistencijalnu krizu, kako su mu nazori (pogotovo nakon što se vratio u Nemačku) postajali sve konzervativniji i, naposljetku, kako je stario i „hladio“ se prema čulnoj ljubavi, tako je na mesto (komunističkog) puta spasenja iz zala egoizma počeo da se probija nacionalistički put, „neprijatelji“ nemačkog

12 „Stvarno Umetničko delo, to jest *njegova čulna predstava, u trenutku njegovog najtelesnijeg pojavljivanja*, jeste pre svega spasenje umetnika; eliminacija poslednjih tragova stvaralačke proizvoljnosti; nesumnjivo određenje onoga što je prethodno bilo zamišljeno; oslobođenje misli i čulnosti; zadovoljenje životne potrebe u životu“ (Wagner 1897d: 73).

naroda (koje je on sam trebalo da spasi zajedno sa sobom) konkretizovali su se u liku Francuza i, pogotovo, Jevreja, a ljubav u kojoj je trebalo da vrhuni stvaralačka snaga (i umetnika i naroda) postala je spiritualna.

II

U tzv. regenerativnim spisima Wagner je ustrajao na stavu da „naša cela civilizacija propada (...) zbog nedostatka ljubavi“. Međutim, pod ljubavlju tada više nije podrazumevao čulnu ljubav. Upravo suprotno: „Kako mladalačka srčanost, za koju se današnji svet sve jasnije otvara, može voleti taj svet, kada je on, u svakom dodiru s njim, upozorava na oprez i podozrenje? Sasvim je izvesno da može postojati samo jedan put kojim bi ona trebalo da ide i na kojem bi joj nedostatak ljubavi u svetu postao razumljiv kao patnja tog sveta: na taj način u njoj probuđeno sapatništvo značilo bi da spozna uzroke te patnje sveta, požude strasti, i izmakne im se, kako bi patnju drugoga mogla da smanji i spreči“ (Wagner 1897c: 259). Ljubav lišenu „požude strasti“ Wagner je na drugom mestu opisao i kao „božansku Ljubav izvan svakog poznavanja poročnosti, Ljubav koja je najdublje poricanje sveta preokrenula u prihvatanje spasenja“ (Wagner 1897b: 219). On nije krio da je takvim shvatanjem ljubavi želeo da se direktno nadoveže na hrišćansku asketsku tradiciju. Zato je uglavnom i govorio o „Ljubavi“ u uzvišenom hrišćanskom smislu“ (Wagner 1897c: 259), o „iskupljujućoj hrišćanskoj Ljubavi, u koju su uključene i Vera i Nada“ (Wagner 1897c: 260), pa čak i o „ljubavi (*wahre Liebe*) prema iskupitelju od ovog sveta“ (Wagner 1897e: 117) čije je razapeto telo koje pati „kvintesencija svemilosrdne Ljubavi“ (Wagner, 1897b: 217). Ipak, Wagner nikada nije smatrao da takvu ljubav u čoveku treba da probudi samo Isus, nego je zagovarao i „ljubav prema bližnjem“ (*Nächstenliebe*) (Wagner 1911: 197–198) koja se ispoljava u okvirima jednog naroda. Sumnjajući da bi mogao da postoji čovek koji bi bio toliki kosmopolita da oseća „ljubav za celu ljudsku vrstu“ (čije su se povezujuće niti tokom dosadašnje svetske istorije „pokidale“), Wagner je svoj koncept sapatničke ljubavi utemeljio u „osećaju srodstva s neposrednom nacijom iz koje smo iznikli“ i u kojem je sapatništvo (sa sunarodnicima kao daljim srodnicima) jednako snažno kao i u porodici (s neposrednim srodnicima) (Wagner 1897d: 272). Time je na mesto Zigfrida kao spasioca čovečanstva, koji je doživeo neuspeh jer je osećao zov čulne ljubavi (tj. „požudu strasti“ i „poročnosti“), stupio Parsifal kao spasilac Nemaca, koji je sapatničkom ljubavlju prema sunarodnicima i neimenovanom Spasiocu (koga je spašavao očigledno samo kao sunarodnika) nadomestio realnu mržnju prema ženama, jereticima i ostalim „neprijateljima“ naroda.

Ipak, uprkos svim ovim menama, u Vagnerovom regenerativnom učenju ostao je neupitan aksiom da spas od zala egoizma (koji vlada „svetom sadašnjosti“) i otvaranje perspektive ujedinjujuće ljubavi (koja će vladati u „svetu budućnosti“) može doneti samo umetničko delo koje će spasenje prikazati kao čulima primalaca dostupnu realnost. Zato je osnovni zadatak njegovog regenerativnog učenja bio da pruži odgovor na pitanje kako je moguće prevazići realnost primerenu „svetu sadašnjosti“ i umetničkim sredstvima stvoriti *realnosti prelaza ka* realnosti primerenoj „svetu budućnosti“. To je bila „realnost muzičkih drama“ koju je Vagner konstruisao na bini društveno i moralno regenerisanog pozorišta; realnost drugačija i od „realnosti sveta sadašnjosti“, i od „realnosti sveta budućnosti“ – „realnost spasenja“ samog. Takva *transformacija „realnosti sveta sadašnjosti“ u „realnost sveta budućnosti“* trebalo je da bude posadašnjena (*Verwirklichung*) za čula i osećanja okupljene publike. U realnosti spasenja, kao prelaza, trebalo je da budu prisutni elementi i starog (tj. sadašnjeg) i novog, i zla egoizma i dobra ljubavi; ona je trebalo da bude realnost njihovog žestokog sukoba u kojoj „svet sadašnjosti“, skupa s odgovarajućom realnošću, pretrpljuje konačni poraz, biva spoznat kao prolazan i ništavan,¹³ a „svet budućnosti“, skupa sa svojom realnošću, obznanjuje se i počinje da nezadrživo sebi krči put.

Da bi uopšte bio u mogućnosti da u svojim muzičkim dramama prikaže kontinuiranu transformaciju realnosti postojećeg, potpuno pervertiranog sveta, u buduću, potpuno regenerisani svet, Vagner je u realnosti „sveta sadašnjosti“ morao da identifikuje potencijal za promenu. Stoga ne čudi što je u spisima nastalim nakon 1849. insistirao na tome da je promena sama srž svake realnosti. Značaj promene za realnost Vagner je najbolje objasnio u već citiranom pismu Rekelu. U osnovi svake realnosti, pa i realnosti „sveta sadašnjosti“, pisao je Vagner Rekelu, stoji beskrajna i neiscrpna „mnogostrukost“ (*Vielheit*) koja izmiče aktivnosti razuma u konstruisanju celine sveta i koja se može pojmiti isključivo pomoću osećanja. Osećanja su ta koja iznova obnavljajuću nepresušnu mnogostrukost spoznaju samo kao pojedinačnu „sveprisutnu iako svepromenljivu“ pojavu, a promenu (*Wechsel*) kao suštinu *realnog*. Ako je realno samo

¹³ Spoznaju ništavnosti „sveta sadašnjosti“ u realnosti umetničkog dela Vagner je najpregnantnije opisao na kraju spisa *O državi i religiji (Über Staat und Religion, 1864)*. Tu je zaključio da se „veliki, istinski plemeniti duh razlikuje od uobičajene organizacije svakodnevice“ po tome što se suočava sa „suštinskim prafenomenima sveg postojanja“ i dolazi do „te unutrašnje praspoznaje (*Ur-Erkennniß*) suštine sveta“. Tu svoju praspoznaju on drugim ljudima (koji su zarobljeni „uobičajenom organizacijom svakodnevice“) može da prikaže samo kroz (umetničko) „delo one iluzije koja spasava čoveka“ (Wagner 1895b: 32–34).

ono što se menja, onda, smatrao je Wagner, biti realan znači „biti rođen, rasti, cvetati, venuti i umreti“ (Wagner 1987: 302), rečju živeti shodno kosmičkom zakonu promene i obnavljanja (Wagner 1987: 307). Na taj način je Wagner ono realno povezoao s celokupnim kosmičkim ustrojstvom, koje se opire fiksiranju, zaustavljanju ili ovekovečenju. Glavna implikacija tog stava bila je da sve što postoji ima kraj, uključujući i „svet sadašnjosti“. O tome najbolje svedoči njegova konstatacija da „bez nužnosti smrti nema mogućnosti života: kraja nema samo ono što nema početak, a pespočetno je samo ono što nije realno, nego je zamišljeno“ (Wagner 1987: 302).¹⁴

Početakom 1854. Wagner je čulnu ljubav uzdizao u najintenzivnije osećanje koje muškarcu i ženi omogućava punu participaciju u realnosti i pomicanje s celokupnom dinamikom promene, čak i sa smrću. Samo sjedinjeni u čulnoj ljubavi, muškarac i žena mogu prevazići svoju dotadašnju, po prirodi nastalu posebnost, početi da na drugačiji način gledaju na život i smrt i postati slobodni – a to znači istiniti ljudi, verni svojoj suštini.¹⁵ Svaka druga ljubav, nemoćna da proizvede takvo emancipatorno utapajuće, tj. stvarno osećanje, pokazuje se tek kao ideja (a ne realnost) i ovekovečuje se u nekoj razumskoj (pojmovnoj) konstrukciji.¹⁶ „Svet sadašnjosti“ bio je, prema Vagnerovom mišljenju, jedna takva konstrukcija, koja je negirala čulnu ljubav „realnog čoveka“, koja je izolovane i otuđene ljude upućivala na samoljublje (egoizam) i koja je promenu (skupa sa smrću) – koju, naravno, nije mogla da negira – uzdigla u nešto zastrašujuće što zatire slobodu i protiv čega se treba boriti svim snagama. Pošto je za egoistične ljude u „svetu sadašnjosti“ realna, čulna ljubav na paradoksalan način samo nešto zamišljeno, željeno, a sam život neprirodan, neizdrživ i neodrživ, oni su upućeni na surogate ili nadomestke ljubavi

267

14 Spoznati potpunu istinu o stvarnosti, pisao je Wagner Rekelu, znači prihvatiti „s radošću i tugom“ životni ciklus od stvaranja do smrti, ili, drugim rečima, prihvatiti stvarnost da u zadovoljstvu i patnji živimo i – umiremo. Samo je to značilo, kako je verovao Wagner, „biti načisto s istinom“ (Wagner 1987: 302).

15 Za Vagnera je istinitost (*Wahrhaftigkeit*) bila sinonim za slobodu (*Freiheit*). U pismu Rekelu je to i objasnio: „Onaj ko je istinit (*wahrhaft*) – to jest, veran sebi, u savršenom skladu sa sopstvenom prirodom – taj je slobodan. Spoljno ograničenje je nemoćno osim ako ne uspe da uništi tu istinitost u svojoj žrtvi i prinudi je na prikriivanje, pokušavajući tako da nju i druge navede da veruju da su nešto drugo od onoga što su zaista. A to je pravo ropstvo“ (Wagner 1987: 301).

16 To pojašnjavaju Vagnerove reči: „Mi možemo stvarno da pojmimo neku pojavu samo ako dozvolimo da budemo u potpunosti apsorbovani u nju i ako smo u stanju da je bezostatno upijemo u sebe. Kako se ovaj čudesni proces najpotpunije ostvaruje? Pitajmo Prirodu. Samo kroz ljubav“ (Wagner 1987: 303). Slično je tvrdio i u „Saopštenju mojim prijateljima“: „[S]ušтина ove ljubavi [...] je čežnja za konačnom čulnom realnošću“ (Wagner 1892b: 335).

(Wagner 1987: 304–305), kako bi uopšte mogli da opstanu. Brojni su primeri takvih surogata ili nadomestaka – Vagner je čak pisao da je „osećanje za dete ili prijatelja samo surogat“ (Wagner 1987: 304) – ali samo jedan vodi izbavljenju od „sveta sadašnjosti“: umetničko delo (shvaćeno kao rezultat autentičnog „umetničkog nagona [*Kunstdrang*]“) (Wagner 1987: 304).

268 Ovaj momenat je veoma bitan i daje povoda da se u Vagnerovoj misli razdvoje tri vrste realnosti s kojima je operisao. Prva realnost je „realnost sveta sadašnjosti“, u kojoj je prava čulna ljubav za egoističnog čoveka samo apstrakcija, promena zastrašujući usud, a umnožavanje surogata jedini način preživljavanja. Druga realnost je „realnost sveta budućnosti“ u kojoj će ljubav biti moguća zato što će osećanja biti u potpunosti slobodna, a promena shvaćena kao nužnost potpuno kompatibilna sa slobodom osećanja, usled čega će celokupan život moći da se vodi „istinito“. Čak i pred kraj života, kada je u regenerativnim spisima revidirao svoju mladalačku teoriju *čulne* ljubavi, Vagner nije promenio shvatanje „realnosti sveta budućnosti“: ona će omogućiti ljudima da žive u ljubavi zato što će njihova osećanja biti slobodna, a njihova „suština“ (ili priroda) biti „istinito“ pomirena s celokupnim kosmičkim poretkom, pa i samim društvom.¹⁷ No, Vagner je svakako bio najviše zainteresovan za treću realnost, „realnost umetničkog dela“ – ili tačnije, realnost muzičke drame izvedene na bini regenerisanog pozorišta – koju je *on sam trebalo da konstruiše u „svetu sadašnjosti“, anticipirajući „svet budućnosti“ i, štaviše, pripremajući njegov nastanak*. Za razliku od „realnosti sveta sadašnjosti“, koja je posledica egoizma, i „realnosti sveta budućnosti“, koja će proisteci iz nesputane ljubavi, „realnost muzičke drame“ morala je da bude u službi *spasenja*, kao prelaza iz prve u drugu realnost.

Po Vagnerovom mišljenju, samo je umetničko delo bilo u stanju da omogućiti „poštenu uvid u dato stanje stvari, otvoreno priznanje istine“, i da pokaže „put koji vodi spasenju“ (Wagner 1987: 305). Taj put počinjao je u lošoj sadašnjosti koja je opterećena zlima egoizma ali nije potpuno lišena perspektive regeneracije. Regeneracija nije bila moguća bez spoznaje najvažnije „istine“ *promene*, svojstvene celokupnom kosmičkom

17 Vagner je već tokom revolucije 1849. zaključio da čovek, da bi bio srećan, mora da živi u srećnom društvu, pa samim tim i da voli sve ljude s kojima živi, a ne samo osobu suprotnog pola. Tu poruku pokušao je da inkorporira u nezavršenu operu o Hristu, čijom se smrću ljubav proširila na sve ljude, postajući univerzalna. U skicama za operu Isus iz Nazareta (*Jesus von Nazareth*, 1848–1849), nastalim upravo u vihoru revolucionarnih zbivanja, Vagner je „moralni proces oslobođenja od egoizma“ vezao i za ljubav i za smrt. Najpre je egoizam prevaziđen u ljubavi, da bi onda smrt, kao „poslednji i konačni preokret egoizma“, donela „uzlet života pojedinca u život celine“, nalazeći u tome najvišu slobodu (Wagner 1899: 313–314).

poretku: da iza smrti sledi *preporod*, koji nikada *nije* iznenađan i neočekivan *dogadjaj*, nego proces s razvojnom dinamikom. Samim tim, „realnost umetničkog dela“ je, iako *klica* „realnosti sveta budućnosti“, imala svoju posebnost i autentičnost u tome što je u prvim napuklinama realnosti „sveta sadašnjosti“ otkrivala „istinite“ momente večne promene – nagoveštaje ne samo dolazeće smrti nego i *regenerativne borbe* u kojoj, jedan po jedan, nestaju relikti „sveta sadašnjosti“.

III

Time se ukazuje paradoks u Vagnerovom regenerativnom učenju: regeneracija je započinjala u jednom od surogata unutar „sveta sadašnjosti“ – umetničkom delu – koji se od ostalih surogata razlikovao po tome što je mogao da predstavi spasenje kao realnost. Međutim, Vagner nije mislio da svako umetničko delo može da izvrši taj zadatak. Već u *Operi i drami* konstatovao je da se svaki „predmet“ mora „u najubedljivijoj stvarnosti“, izneti pred čula a da se to „moglo postići samo u drami“ (Wagner 2003: 92) u kojoj je ulogu komunikacije s osećanjima publike (rezervisanu u antičkoj tragediji za hor) preuzela muzika. Imajući to u vidu, samo spasenje moralo je da dobije posebnu realnost – „realnost inscenirane muzičke drame“ – jednaku realnosti koju je imao egoizam i realnosti koju je trebalo da dobije nesputana ljubav. Vremenom je Vagner postajao sve ubeđeniji da realnost spasenja može da bude predstavljena samo posadašnjem njegovih muzičkih drama – ciklusa *Prsten Nibelunga* i *Parsifala* – na sceni pozorišta koje nalikuje hramu i kao deo svetkovine s aurom religioznog rituala. Razvijajući stav da „sva delotvorna snaga koja dovodi do velike regeneracije može izvirati samo s dubokog tla istinite religije“ (Wagner 1897b: 243), Vagner je čin izvođenja svojih regenerativnih muzičkih drama preobrazio u svojevrstan misterijski kult.

Realnost spasenja koju je Vagner uspeo da konstruiše u Bajrojtskom pozorištu nije bila tek projekcija realnosti „sveta budućnosti“ regenerisanog nemačkog naroda; nije bila ni obična pozorišna realnost, lako usaglasiva s „realnošću sveta sadašnjosti“. Od svojih muzičkih drama i svih ljudi koji su bili involvirani u njihovu realizaciju Vagner je očekivao mnogo više. On je verovao u to da su muzičke drame izvedene u njegovom društveno i moralno regenerisanom pozorištu dovoljno realistične da stvore „idealni izraz“ suštine naroda (kojim se, inače, bavi religija), dovoljno ubedljive da motivišu njegove savremenike (okupljene u gledalištu, mističnom ponoru, na sceni i iza nje) da se angažuju u zadatku spasenja nacije i navedu ih da razmisle o pretvaranju tog „idealnog izraza“ u „realnost sveta

budućnosti“. Vagner nije očekivao od bajrojske publike da se odrekne spoljnog sveta, bez obzira na to što se činio efemeran, neistinit, neslobodan i pervertiran u poređenju s „realnošću umetničkog dela“ koju je on konstruisao. Publika nije smela ni da se začauri u realnost koju je doživela u Bajrojskom pozorištu. Upravo suprotno: muzičke drame trebalo je da joj uliju dodatnu snagu potrebnu za traganje za svim kopčama sa spoljnim svetom koje bi mogle da se iskoriste u svrhe realizacije projekta regeneracije.

270

Iako je u Bajrojsko pozorište mogao da stupi svako s kartom (dakle, i veliki broj stranaca), izvođenja Vagnerovih muzičkih drama tokom svečanosti bila su zapravo namenjena „istinskim“ Nemcima i onima koji tek što to nisu postali. „Istinski“ Nemci bili su oni koji su svesni svog „odrođenja“ (*Entartung*),¹⁸ ali ipak imaju vrlo izražen „osećaj srodstva s neposrednom nacijom iz koje [su] iznikli“. Oni su bili u stanju da osete „realnost insceniranih muzičkih drama“, da emotivno, mentalno i duhovno urone u nju, da je dožive kao klicu potpuno nove realnosti, da razviju senzibilitet za sapatničku ljubav kao najsubverzivniju silu u postojećem svetu i da dođu u poziciju da prihvate Vagnerovu viziju „sveta budućnosti“ i shvate neophodnost borbe za njega, u predstojećoj revoluciji ako je potrebno. Vagnerov konačni cilj bio je da u „istinske“ Nemce preobrati svoje uvažene sunarodnike, posebno pripadnike političke elite. Ispostavilo se da je taj ambiciozni cilj bio neostvariv. Umesto toga, pošlo mu je za rukom da oko sebe okupi sledbenike koji su introjektovali njegovo učenje, objektivirajući ga unutar čvrsto integrisane grupe. Vagnerove pristalice bezostatno su usvojile njegov svetonazor, bezuslovno su prihvatile sva njegova objašnjenja i poslušno sledile uputstva kako bi „pravilno“ doživele okultnu prirodu realnosti spasenja utemeljene u posebnoj koncepciji umetničkog dela.

Vagneru se ne može osporiti delimičan uspeh u sprovođenju regenerativnog učenja. Njegova verzija realnosti je, čak i pre nego što ju je posadašnjio na sceni Bajrojskog pozorišta, naišla na odjek kod mnogih intelektualaca i pokrenula ih da sarađuju s redakcijom *Bayreuther Blätter* ili da se, barem, pretplaćuju na časopis, da osnivaju „Richard-Vagner-udruženja“ ili da se, barem, učlanjuju u njih, da doniraju novčana sredstva ili

18 Za regenerativnu misiju bili su sposobni samo oni Nemci koji kao svoj *credo* prihvate Vagnerove reči: „Mi prepoznamo razlog pada istorijskog čoveka i nužnost njegove regeneracije; mi verujemo u mogućnost takve regeneracije i posvećujemo se njenom sprovođenju u svakom smislu“ (Wagner 1897c: 262). „Istinski“ je, prema Vagnerovom mišljenju, bio samo onaj Nemač koji „nemstvo (*Deutschsein*)“ prepoznaje ne u realnom životu, u nekoj od postojećih „formi postojanja“, nego tamo gde one pokreću loše osećanje ili inspirišu na pobunu (Wagner 1896: 332).

da, barem, nalaze one koji to mogu da učine. Najotrašćeniji među njima pokazali su spremnost za uključivanje i u agresivnije vidove borbe koja je vođena izvan pozorišta, a sve zarad širenja Vagnerovog regenerativnog svetonazora i umetničkih predstava o germanskom mitskom pravremenu, preporodu nemačkog naroda i duhovnoj transformaciji sveta.¹⁹ Bez doprinosa ovih „istinskih“ Nemaca, Vagnerovih sledbenika koji su u potpunosti introjektovali njegovu verziju „sveta kao celine“, ne bi bio zamisliv udar na „svet sadašnjosti“ koji je usledio u Vajmarskoj republici; dve realnosti ostale bi izolovane jedna od druge, a Bajrojske svečanosti bi odmah postale ono na šta su zaista degradirane nakon 1945. – tek jedna od mnogih realnosti u životima posetilaca.

Primljeno: 21. septembra 2013.

Prihvaćeno: 20. novembra 2013.

Literatura

- Bembach, Udo (1994), *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Glaserapp, Carl Friedrich (1905), *Das Leben Richard Wagners. Vol. VI*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hofmann, Peter (2003), *Richard Wagners politische Theologie: Kunst zwischen Revolution und Religion*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Krohn, Rüdiger (1992), „The Revolutionary, 1848–49“, u Ulrich Müller i Peter Wapnewski (ur.), *Wagner Handbook*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 156–165.
- Kühnel, Jurgen (1992), „The Prose Writings“, u Ulrich Müller i Peter Wapnewski (ur.), *Wagner Handbook*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 565–651.
- Jeremić Molnar, Dragana (2013), „Geneza Vagnerovog shvatanja regeneracije do revolucije 1848–1849“, *Novi Zvuk* 42 (2) (u štampi).
- Nietzsche, Friedrich (2007), „Richard Wagner in Bayreuth“, u Daniel Breazeale (ur.), *Untimely Meditations*, Cambridge: Cambridge University Press, 195–254.
- Vagner, Rihard (2003), *Opera i drama*, Beograd: Madlenianum.

19 Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) je u eseju „Rihard Vagner u Bajrojt“ („Richard Wagner in Bayreuth“, 1876), u uzavreloj atmosferi priprema za održavanje prvih Bajrojskih svečanosti, pisao: „Za nas Bajrojt znači jutarnju zakletvu na dan borbe. Ne bi nam se mogla naneti veća nepravda nego da se kaže da nam je stalo samo do umetnosti: kao da je ona neko lekovito i omamljujuće sredstvo, uz pomoć kojeg bi se sva ostala bedna stanja mogla ukinuti sama od sebe. U slici tog tragičnog umetničkog dela u Bajrojt vidimo upravo borbu pojedinca sa svim onim što mu se suprotstavlja kao prividno neprinudna nužnost, s državom, zakonom, običajem, ugovorom i celokupnim poretkom stvari“ (Nietzsche 2007: 212). Postavljajući 1882. *Parsifala* na pozornici Bajrojskog pozorišta, Vagner je suočio nemačke patriote s još jačim iskušenjem predavanja žudnji za nacionalnim i religioznim spasom. To je potvrdio Hans fon Wolzogen (Hans von Wolzogen), priznajući da ga je izvođenje *Parsifala* pokretalo na „čista, idealna junačka dela“, pod kojima je podrazumevao priključivanje borbi za „Spasiočevo delo“ (Wolzogen: 44).

- Wagner, Richard (1892a), „The Art-work of the Future“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. I: The Art-work of the Future*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 69–213.
- Wagner, Richard (1892b), „A Communication to my Friends“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. I: The Art-work of the Future*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 267–392.
- Wagner, Richard (1892c), „Art and Revolution“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. I: The Art-work of the Future*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 21–65.
- Wagner, Richard (1895a), „German Art and German Policy“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. IV: Art and Politics*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 35–135.
- Wagner, Richard (1895b), „On State and Religion“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. IV: Art and the Politics*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 3–34.
- Wagner, Richard (1896), „The Festival Playhouse in Bayreuth. With an Account of the Laying of its Foundation-stone“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. V: Actors and Singers*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 320–340.
- Wagner, Richard (1897a), „Letter IV. Zürich, 25th January, 1854“, u *Richard Wagner's Letters to August Roeckel*. Trans. Eleanor C. Sellar, Bristol: J. W. Arrowsmith and London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Company Limited, 74–116.
- Wagner, Richard (1897b), „Religion and Art“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. VI: Religion and Art*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 211–252.
- Wagner, Richard (1897c), „'What Boots This Knowledge?' A Supplement to 'Religion and Art'“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. VI: Religion and Art*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 253–263.
- Wagner, Richard (1897d), „Continuations of 'Religion and Art': 'Know Thyself'“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. VI: Religion and Art*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 264–274.
- Wagner, Richard (1897e), „Shall We Hope?“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. VI: Religion and Art*. Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 111–191.
- Wagner, Richard (1899), „Jesus of Nazareth“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. VIII: Posthumous, etc.* Trans. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 283–340.
- Wagner, Richard (1900), „Opera and Drama“, u *Richard Wagner's Prose Works, Vol. II: Opera and Drama*. Trans. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co.
- Wagner, Richard (1911), „Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber. Verfasser der Schrift: 'Die Folterkammern der Wissenschaft'“, u *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Band 10*. 6th ed., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 194–210.
- Wagner, Richard (1912), „An Julius Fröbel“, u Erich Kloss (ur.), *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 458–461.
- Wagner, Richard (1936), „Tagebuchaufzeichnung von 23. September 1865“, u *König Ludwig und Richard Wagner: Briefwechsel, Band IV*. Ed. Otto Strobel, Karlsruhe: G. Braun, 23–25.
- Wagner, Richard (1975), *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882: Gedanken zur Regeneration der Menschheit und der Kultur*, Zurich: Atlantis.

- Wagner, Richard (1983), *My Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wagner, Richard (1987), „August Röckel, Waldheim. Zurich, 25/26 January 1854“, u Stewart Spencer i Barry Millington (ur.), *Selected Letters of Richard Wagner*, London & Melbourne: J. M. Dent & Sons LTD, 300–313.
- Wagner, Richard (2000a), „An Ernst Kossak, Berlin“, u Gertrud Strobel i Werner Wolf (ur.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe. Band 2: Briefe April 1842 bis Mai 1849*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 577–578.
- Wagner, Richard (2000b), „An Dr. August Schmidt, Wien“, u Gertrud Strobel and Werner Wolf (ur.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Band 2: Briefe April 1842 bis Mai 1849*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 322–324.
- Wolzogen, Hans (b. g. i.), *Bayreuth*, Berlin: Bard, Marquardt & Co., Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H.

Dragana Jeremić Molnar

The problem of reality in writings of Richard Wagner

Reality of Artwork as Transition from „Reality of the Contemporary World“ towards „Reality of the Future World“

273

Abstract

Richard Wagner began perceiving the world in terms of decay as early as the mid-1840s and especially during the 1848–49 revolution. He did not critique the contemporary world (and its accompanying reality) as someone who merely understood it in his own way. Wagner actually developed his own version of the world that was meant to become the referential framework for creating an entirely different reality in the future. The most exhaustive source concerning Wagner's idea of the world and reality is his famous letter to August Röckel, from 25–26 January 1854. In it Wagner put together his earlier reflections on reality into a relatively coherent and meaningful whole. He did it by the means of several different concepts: „the World as a whole“, „the actual world“, „reality of the world“/„the modern reality“. In this letter and elsewhere, he failed to elaborate his idea of the world, as well as to explain its relationship with „the modern reality“ that was undergoing change. Instead, he developed another idea: that of the artwork which was supposed to be a sort of mediator between „the actual world“ and „the world of the future“, as well as between their accompanying realities. Wagner's version of the „actual world“ (as well as its appropriate reality) comprised two components: „the actual world“ itself and the artwork, which was already changing it. Such a work contained a description of the change, understood in terms of regeneration, and thus also a prediction of the way reality itself should change in the future, as well as the direction of the change.

Keywords: Richard Wagner, reality, artwork, world, regeneration