

MOŽE LI EROS

mladen tarbuk

BEZ THANATOSA?



...dragi štioče, s nemalim pravom ćeš u čudu pogledom preletjeti preko ovoga naslovnog pitanja, i sa indignacijom primijetiti njegovu potpunu neprikladnost jednom časopisu posvećenom glazbi, snimkama, i svemu tome sličnom...

Taj naslov bi se prije našao u bilježnici nekog studenta filozofije s prve godine, a ti, vrli štioče, pitat ćeš se otkud ta nerazumljiva imena zaboravljenih grčkih bogova u svezi sa dekadentom, buržujem i anarhistom Wagnerom, Pangermanom ogrezlim u iskrivljanju mitologije vlastitog naroda? Pa ipak, ovo pitanje, naizgled vezano za neko psihoanalitičko ili, u najboljem slučaju, ničéansko poimanje svijeta, jest svakako jedno od temeljnih problema Wagnerove glazbeno-scenske dramaturgije. Eros, shvaćen kao temeljna odrednica svega živog, onog iz sebe i preko sebe izrastajućeg, i Thanatos, shvaćen kao jedno odustajanje od prisutnosti, jedno slabljenje volje za moći i konačno prepuštanje matici svega postojećeg koje neumitno i postojano utrnjuje i zalazi, doista predstavljaju dva moguća pola ljudske egzistencije. Ovu suprotnost Nietzsche, Wagnerov pobornik, pa protivnik, vidi upravo u suprotnosti antičke i kršćanske civilizacije, dakle, u dva Atlantova stupa novovjeke misli. I upravo za Eros se odlučuje Nietzscheov nadčovjek, za vječno vraćanje kruga rađanja i umiranja, za perpetuiranje kako vlastite biološke vrste, tako i vlastitog užitka u strahotama postojanja.

S druge strane, Eros, kao slijepa i bezumna životna sila, i Thanatos, kao mudra samospoznaja vlastite prolaznosti, ne ostavljaju kršćanskom

čovjeku dvojbe: utjeha leži u zagrobnom životu, kojem ovaj zemaljski tek predstavlja uvertiru prepunu formalnih i harmonijskih ograničenja.

Nietzsche *contra* Wagner: sukus sukoba leži upravo u gore navedenom. Pa ako je Nietzsche još mogao podnijeti implicitnu kršćansku „Tristana i Izolde“, čija upravo dionizijska ljubav, iracionalno začeta ljubavnim otrovom kao zamjenom za pravi otrov, razbuktala do strasti srdaca protivnoj svakom ovozemaljskom poretku i logici, ne može naći svoje ispunjenje u ovome svijetu, svakako mu se učinio odvratnim posljedak razvoja ovakve Wagnerove dramaturgije - „Parsifal“. Zaista, u „Parsifalu“ uzvišena uzajamna dionizijska ljubav postaje spolni nagon subjektivno muškog, dakle, problem s kojim se muški dio ljudske vrste mora nekako nositi. Bratstvo Svetog grala kao metafora muškog popušta u liku njihovog glavešine Amfortasa pred čarima Kundry, za koju sam Wagner u libretu kaže da je tek jedna od emanacija vječito ženstveno-vještijeg. Ali ni tu žena nije shvaćena kao suprotni spol, već je tek sredstvo kojim zli čarobnjak Klingsor, jednoc i sam Božji anđeo, koji se od Boga odmetnuo jer u tom društvu nije bio prvi (dakle, opet je tipično muško prvenstvo prouzrok cijeloj drami), želi pokoriti sveto bratstvo i njime vladati. I tu dolazimo do iskonske teme svih Wagnerovih drama: žena mora iskupiti muškarca ili, jednostavnije rečeno, žena mora platiti zato što privlači muškarce i na taj način u jednom potencijalno skladnom muškom društvu stvara razdor. Tako u „Parsifalu“ Wagner zagovara ne puninu dionizijske (pa time i tjelesne) ljubavi, već pročišćavanje svih mogućih motiva koji bi muškarce mogle dovesti u napast spolne požude. Paradoksalno, Wagner navodi sljedeće bitne osobine za svog idealnog neporočnog junaka: „kroz

supatnju spoznajući, čisti bedak”. Upravo kršćansku supatnju Wagner vidi kao protuteg muškom libidu. Jasno je da Nietzsche u takvom ustezanju od prirodnog nagona, kao jednog od bitnih osobina punine života, prepoznaje odustanak Wagnera od osnovnih zamisli vlastite filozofije.

Dugačak je popis Wagnerovih heroína/žrtava muškog libida: Senta, Elsa, Elisabeth, Freia, Sieglinde, Bruennhilde, te na koncu Kundry. S popisa je namjerno izostavljena Izolde, kao jedini lik koji je, kako je prethodno obrazloženo, ravnopravno upleten s Tristanom u grijeh ljubavi. Mnogo je riječi napisano o mogućim osobnim uzrocima ovakvog Wagnerovog gledanja na ljubav. Je li Parsifal okajavanje vlastitog Wagnerovog grijeha preljuba (jednom od najboljih prijatelja, von Bülowu, Wagner je preteo svoju drugu ženu Cosimu, kao što je i Mathilde von Wesendonck bila supruga jednog od Wagnerovih uglednih promicatelja)? Je li Wagner trpio veći dio svog prvog braka pod jarmom Minne Planner, i je li takav odnos snaga bio uzrokom njegovoj kasnijoj satirijazi koja mu je na koncu života stvarala čak i zdravstvene probleme? Je li iskrenost i dubina odnosa sa Mathilde von Wesendonck izazvala takvu iskrenost i dubinu u prikazu ljubavi Tristana i Izolde, i time izuzetak u pravilnom slijedu žena – žrtava? Bilo kako bilo, teško je danas sa ikakvom pouzdanošću odgovoriti na ta toliko osobna pitanja. Svakako, navedeni motivi Wagnerovog imponantnog djela bili su ubrzo u sljedećem razdoblju, u epohi *fin de siecle* prepoznati kao temeljni motivi zapadne civilizacije.

No, kako su na ova pitanja odgovorili interpreti koje smo izložili propitivanju, treba napomenuti da se radi o nekim od najvrednijih snimaka „Parsifala“ i „Tristana i Izolde“ uopće.

PARSIFAL

W. Windgassen, G. London, Bayreuther Festspielen, H. Knappertsbusch
Teldec LP 6.35006

F. Uhl, C. Ludwig, H. Hotter, Orkestar Bečke Državne opere, H. Karajan
BMG/RCA Victor 74321 61950

TRISTAN UND ISOLDE

L. Suthaus, K. Flagstad, D. Fischer-Dieskau, PO, W. Furtwängler
EMI CDS7 47322-8

Prvo treba istaknuti neravnopravnost uvjeta snimanja: prve dvije snimke su uživo, s time da je druga digitalizirana i remasterirana, dočim je „Tristan“ studijska snimka. Odatle niz nepreciznosti izvedbi uživo treba uzeti kao prirodnu posljedicu scenskih zbivanja i nemogućnosti doista vjernog snimanja pjevača i posebno zbora u pokretu. S druge strane, fascinantna je uvjerljivost Furtwänglerovog „Tristana“: ni u jednom trenutku nemamo utisak hladne perfekcije studijske snimke, već smo od samog početka drame u središtu zbivanja, nošeni vjetrovima mutnog Irskog mora.

Sve tri snimke su pomalo načinjene i iz političkih motiva: Karajanov „Parsifal“ je prvi austrijski „Parsifal“ poslijeratnog doba, Knappertsbuschev „Parsifal“ je objavljen također tek 1966., kao vrijedan dokument izvođačke prakse iz nacističkih vremena (premda sam Knappertsbusch ni u kom slučaju nije pripadao krugu umjetnika promoviranih i privilegiranih u doba nacizma), dočim Furtwänglerov „Tristan“ predstavlja svojevrsnu rehabilitaciju velikog dirigenta na

pobjedničkom zapadnom glazbenom tržištu (radi se o britanskoj produkciji, a i izabrani naslov sigurno ne izaziva političke konotacije jednog „Lohengrina“ ili „Parsifala“, Hitleru najdražih opera). Tako je, na neki način, kroz denacifikaciju svojih interpretata denacificiran i sam Wagner.

Ipak, vratimo li se iz hladnoratovskih političkih okolnosti tog doba na polje samih estetskih pitanja izvedbe, moramo se ponovo suočiti s naslovom ovoga članka: Eros ili Thanatos? Za Furtwänglera je sigurno Eros odgovor. Za mene je to doista nedostižna izvedba, te me to više čude tvrdnje njegovih suvremenika o Furtwänglerovom nedostatno izraženom smislu za oblikovanje opernih interpretacija. Orkestar je doista zvučno utjelovljenje svih dramaturških motiva. Na čudesan način je združena preglednost zvuka (koja je inače kasnije postala istoznačnicom Karajanovog zvuka) s dinamikom i ritmičkim pokretom. Glazba kao prijelaz i preljev između labilnih psiholoških (a u drami i formalnih) stanja osnovni je postulat Furtwänglerovog pristupa Wagnerovoj glazbenoj drami. Taj pristup je izdržao mnoge kušnje vremena, pa čak i kasnije, vrlo originalno i plodonosno Boulezovo avangardističko iščitavanje boje zvuka kao osnovnog znaka Wagnerove dramaturgije. Potpuno su u skladu s ovom interpretacijom Kirsten Flagstad, kao Izolde za sva vremena, pjevačica nevjerojatnog područja glasovnih mogućnosti, od sublimne lirike do izvanredne dramatičnosti, nježna Blanche Thebom kao suptilna Izoldina pratilja, hrabri Kurwenal Dietricha Fischer-Dieskaua, te iznad svih potresni Marke Josefa Greindla. Upravo u njegovom introvertnom drhtavom pjevu, koji tek u par navrata gnjeva prema prijevarnom Tristanu zadobije svoju snagu i puninu (rekli bismo, snagu prošlih dana), čujemo glas starca koji

više život ne uživa već ga trpi. Tako Furtwängler dugim pauzama i izostankom muzike pokazuje izostanak Erosa, i time zaokružuje posve ničeansku sliku odnosa među likovima: Eros, izgovoren ne samo veličanstvenom i nedostignutom gradacijom ljubavnog dvopjeva, odnosno Izoldine smrti, već i strastvenim, vrlo burnim Kurwenalovim prijateljstvom i odanošću, te dirljivim Brangaeninim pokušajem prenuća Izolde iz ekstaze ljubavne smrti u svijet živih; s druge strane, Thanatos, prikazan dvojako, kao realni svijet bez Erosa, ispunjen njegovim surogatima, te kao inverzija Erosa, kao suprotnost imanentna svakoj neispunjivoj ljubavi. Nažalost, jedino Ludwig Suthaus, glasovno idealni Tristan, u interpretaciji ostaje nedorečen: junačan, uznositi i vrlo galantan, ali, nigdje neposredan.

„Parsifal“ tek čeka jednu tako pomaknutu interpretaciju; Knappertsbuschovo viđenje je tradicionalno, podčinjeno milosrđu i supatnji kao osnovnim okvirima drame iščitanim iz 1. i 3. čina. Glasovita spora tempa, koja se nigdje ne pretvaraju u monotoniju, vrlo jasno profiliran zvuk orkestra, u kojem se osobito ističu gudači neponovljivo mekih i toplih boja (a po lošem neujednačeni limeni puhači vrlo upitne kvalitete tona), te lirski pjev glavnih junaka u blizini estetike njemačkog *Lieda* (sjajni Weber i Windgassen) čine svakako ovu interpretaciju ishodišnom za sve kasnije pokušaje. Sukladno navedenoj koncepciji, drugi čin, s izuzetkom sjajne Marthe Mödl, koja svojom mladošću i neposrednošću plastično oblikuje Kundry više kao živo ljudsko biće, a manje kao simbol, ostaje u drugom planu. Napasti Istočnog vrta i nisu previše uzbudljivo donesene (za što ipak na tom mjestu nije kriva Wagnerova tristanovski erotična muzika), a Uhdeov nedopustivo loš Klingsor bez i jedne pogođene intonacije podsjeća

više na stripovski afektiranu figuru jednog Gargamela. No pjevački, središnja figura ove snimke je svakako George London: njegov nevjerojatno moćan, a istovremeno iznijansirani Amfortas postaje *spiritus movens* cijele radnje. Tako je u njemu i Knappertsbuschova koncepcija suosjećanja našla idealan oslonac, jer upravo njega doživljavamo kao najživlji lik, ispresijecan najrazličitijim oblicima tjelesne i duševne patnje. Dojmljivi vrhunci prvog i trećeg čina, s mukom održani obred Svetog grala, te kasnije Titurelov sprovod, prirodno proizlaze iz sućutnog tona cijelog djela. Thanatos stoga vlada u punom sjaju vitezovima Svetog grala, a cvjetne djevojke i Kundryne čari ne predstavljaju ni u jednom trenutku neko ozbiljnije iskušenje svetoj družbi.

Nešto drugačije, ipak, stvari stoje s Karajanom; premda je njegova kasnija snimka „Parsifala” s našom Dunjom Vejzović čišća zrelija i uvjerljivija. I danas fascinira nevjerojatna uravnoteženost zvuka jedne ovakve izvedbe uživo, te odlično objašnjava slogan „der Wunder Karajan”. Neobičnost ove izvedbe su dvije pjevačice u liku Kundry: Elisabeth Hoengen i Christa Ludwig. Na snimci je razlika vrlo uočljiva i neobjašnjiva; iz popratne knjižice pak saznajemo da su razlozi režijski, a ne muzički. No, kako je upravo Karajan bio režiser ove predstave, razlozi su još nejasniji. Da je jedna pjevačica korištena u prvom i trećem činu, a druga u drugom, mogli bismo u tom razabrati podvojenost Kundrynog lika na supatnicu i zavodnicu; no paradoksalno, Elisabeth Hoengen pjeva također i prvi dio drugog čina, pa je nemoguće pronaći neki dramaturški razlog ovoj eskapadi. K tome, obje pjevačice, svaka na izrazito svoj način, suvereno donose svoj lik, te se u kombinaciji potiru i ne stvaraju cjeloviti utisak.

I sa muškim dijelom podjele je Karajan bio slabije sreće od Knappertsbuscha: Waechter kao Amfortas je glasovno prilično blijed, a Parsifalu Uhlu nedostaje lakoće i jednostavnosti. Jaka uporišta Karajanovoj koncepciji bili su zato Hans Hotter kao Gurnemanz, Walter Berry kao Klingsor, te naš Tugomir Franc kao Titurel. Osobito Hotter prikazuje Gurnemanza kao složeni psihološki lik, koji ne ostaje tek na površini supatnje s Amfortasom nego uvjerljivo proživljava i njegova iskušenja.

Karajanova koncepcija je moderna i apstraktna, udaljena podjednako od Erosa i od Thanatosa. On manje insistira na prisutnosti uočljivih motivičkih sveza s radnjom, a trudi se prepoznati neobičnije detalje koji pripomažu oblikovanju novih i zanimljivih zvučnih odnosa među dionicama partiture. Među pjevačima je teško uočiti neku jasnu koncepciju; čini se da su oni sami tražili svoje mjesto u rafiniranoj zvučnoj slici Karajanovog orkestra. Ipak, ovakvo viđenje djeluje, kao i raskol Kundry na dvije pjevačice, pomalo eksperimentalno, sasvim u duhu glazbenih estetika koje su tutnjale avangardnom Evropom tih ljeta.

Na koncu, da pripomenemo: čini se da Wagnerovo djelo i danas, na početku novoga stoljeća, može biti iščitano na novi i iznenađujući način. Cijeli niz novih i često međusobno kontradiktornih interpretacija to dobro potkrjepljuje. Možda upravo prijepornost samih drama, možda apstraktnost mitologiziranih fabula koje režiserima dopuštaju i najsmjelija rješenja u sukobu s monumentalno isklesanom arhitekturom samih partitura upravo izazivaju na nova uprizorenja i nova snimanja. A možda i sudar ljubavnog i smrtnog može i u ovo tehnikom ohlađeno doba unijeti iskru zanosa... ili čak i strasti...