

Nietzsche pianist ali kako filozofiramo s klavirskimi kladivci

Mirt Komel

Vsi vemo za Nietzscheja filozofa, ki je razglašal smrt boga in napovedoval nadčloveka, oznanjal nauk o večnem vračanju in poudarjal voljo do moči; malokdo ve za Nietzscheja filologa, ki se je še pred svojim prvim filozofskim podvigom (*Rojstvo tragedije iz duha glasbe*) inavguriral s filološko študijo o Homerju in z rosnimi štirindvajsetimi leti zasedel stolico za filologijo na Univerzi v Baslu; skoraj nihče pa ne ve za Nietzscheja pianista in glasbenika, ki je tekom življenja amatersko skomponiral na desetine klavirskih skladb, simfonij in koralov – nekaj tudi uglasbljenih pesmi, na primer Byronovega *Manfreda* ali *Himno življenju* Lou Andreas-Salomé (mimogrede in skoraj odveč kot opomba, zagotovo pa ne kot povabilo k poslušanju: vse so danes dostopne na eteričnem svetovnem spletu) – pri čemer je pomenljivo predvsem to, da se klavirju ni odrekel nikoli, niti na točki najkrajše sence, duševnega zloma, ne.

Kako torej pridemo od Nietzscheja melomana, ki v glasbi in še zlasti dotiku klavirskih kladivc s strunami išče ne samo mero za svoje edinstveno aforistično pisanje (z *Zaratustro* kot stilističnim vrhuncem, to »knjigo za vse in nikogar«), marveč tudi za samo mero življenja in uživanja (Bizetova *Carmen* je bila ena izmed njegovih najljubših oper v obdobju, ko se je zdravil od neozdravljivega wagnerjanstva), do Nietzscheja megalomana, ki si po eni strani nadeva strašljivo božanske maske norosti (Dioniz, *Prinz Vogelfrei*, *Zaratustra*, itd.), po drugi pa hoče pod masko z imenom »Nietzsche« pokončati nič manj kot celotno tradicijo filozofije z udarci svojega neizprosne in neizčrpno humornega kladiva (»Platon je himera, ki ima spredaj in zadaj Sokrata«; »Akvinski je vero v resnico zamešal z resnico samo«; »Kant uteleša nemško dekadenco v filozofiji in predstavlja dokončno izčrpanje življenja«; »za Hegla se celotna zgodovina filozofije izteče v njegovi lobanji« ipd.), kladiva, ki ga naposled z isto neizprosnostjo obrne sam proti sebi, razbije svojo zadnjo

masko in se s tem izroči v naročje norosti (»Saj bi že raje bil profesor v Baslu, ampak zaradi svojih egoističnih interesov nisem hotel zamuditi stvarjenja sveta in tako prikrajšati človeštvo za njegov obstoj«)?

Igranje v dvoje

Če obstaja kakšen prizor, ki emblematično sopostavlja in zgošča Nietzscheja-filozofa in Nietzscheja-pianista, potem ga najdemo v nekoliko žalostni, a vendarle heroični sceni iz leta 1863, ko si komaj devetnajstletni in še ne filolog ali filozof Friedrich, ki ravno takrat zaključuje študij literature in glasbe (navdušen nad norim pesnikom Hölderlinom in vse bolj tudi nad Wagnerjem) na prestižni Schulpforta pri Naumbergu, zastavi ultimativni preizkus izkustva filozofske samote, ki jo kasneje koncižno razmeji od družbene osamljenosti (»Osamljeni smo lahko edinole v družbi – v samoti pa smo sami s sabo«). Za novo leto, enem najbolj družabnih družbenih ritualov nasploh, se izolira od vsakršne družbe in za klavirjem skomponira *Eine Sylvesternacht* za violino in piano. Ni treba, da smo psihologi (morda pa pomaga, če smo psihoanalitiki – pa čeprav zgolj teoretski – če drugega ne, da se odkrižamo vulgarnih psihologizmov), da bi uvideli elementarno, v oči bijoče dejstvo tovrstnega početja: ne sklada skladbe zgolj za klavir, kakršnih je sicer mnogo pustil za seboj, marveč za piano in violino. Čigavo? Koga si je želel imeti ob sebi? S kom si je želel igrati temačen komad kot afirmacijo samote-v-dvoje? Tega ne vemo in lahko samo ugibamo – vemo pa zagotovo, da si je melanholičen odmev te mladostniške skladbe, *Nachklang einer Sylvesternacht*, osem let kasneje zamislil za *piano a quattro mani*, komad, ki ga z veseljem preigrava s svojim prijateljem Franzom Overbeckom in ga želi podariti Cosimi Wagner za njen rojstni dan petindvajsetega decembra 1871.

Štiriročno igranje klavirja, kakor tudi samota, v katero se obenem vpisuje intersubjektivni moment drugega, sicer ni bila novost za Nietzscheja: že od mladih, najmlajših let je njegovo izkustvo klavirja pravzaprav izkustvo igranja klavirja za drugega. V pretežno ženskem družinskem krogu (po očetovi smrti dolga

leta živi s tremi generacijami žensk, tj. s sestro in tetami po očetovi strani ter materjo in babico po materini strani) začne s klavirjem pri devetih letih in se navdušuje nad Bachom, Haendlom, Haydnom in Mozartom in že po dveh letih študija zmore suvereno zaigrati nekatere Beethovnovе sonate. Svoje prve skladbice posveča materi, jih kasneje pošilja sestri Elizabeth z natančnimi navodili za igranje, še kasneje pa prakso ohranja tudi s svojimi prijatelji melomani, od Gustava Kruga in Erwina Rohda do Franza Overbacka in Heinricha Koselitza (*alias* Peter Gast); komponira pa tako skladbe za dva klavirja kot tudi za štiročno igranje. Skratka, kakor pravi François Noudelmann v svoji izvrstni in izvirni knjigi *Le toucher des philosophes: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*: »igranje v dvoje, igranje pred in za drugega, igranje eden za drugega« – *s'entendre plus que comprendre* (neprevedljivo, saj slovenščina ne premore različnih izrazov za »razumeti (se)«, tako da naj se bralci kar lepo naučijo francoščine in, ko so že pri tem, še nemščine) – takšen je bil najzgodnejši zastavek Nietzschejevega izkustva klavirja in skozenj glasbe nasploh.

Grški duh in nemška glasba

Nikakor ni naključje in ne preseneča, da se naslov Nietzschejeve prve filozofske knjige, spisane takoj po filološki doktorski disertaciji o Homerju in njegovi vlogi pri konstituiranju grštva, glasi *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. V njej razvije temeljno opozicijo med figurativno-apoliničnim in glasbeno-dionizičnim principom umetniškega ustvarjanja, dovršenega v umetnini atiške tragedije, ki na ravni glasbene uprizoritve dramaturškega teksta združi obe počeli. Že brez uvodnega posvetila Richardu Wagnerju in nenehnih aluzij na nemško glasbo od Bacha do Beethovna lahko opazimo, da gre pri tem delu vse prej kot za filološko študijo grške glasbe, temveč predvsem za filozofsko refleksijo o dekadenci moderne glasbe, ki odraža evropsko dekadenco kulture in umetnosti nasploh (mimogrede: prvi, ki je artikuliral konec tradicionalne vloge glasbe v moderni, je bil Hegel v svojih predavanjih o *Filozofiji estetike*, kjer anticipira vprašanja, ki se bodo veliko kasneje pojavila v zvezi s postmodernizmom), rešitev za katero, vsaj za nekaj časa, do dokončne sodbe o propadu umetnosti glasbe v moderni, Nietzsche vidi v Wagnerju. Ključno vprašanje se torej ne zvrsti okoli rojstva atiške tragedije iz grškega duha glasbe, marveč, kakor takratno stanje stvari razume tržaški filozof Riccardo Martinelli v svojem *I filosofi e la musica*, okoli možnosti preporeda nemške glasbe iz grškega duha.

Elementarna, a vendarle ključna zagata zadeva prav srž opozicije apoliničnega in dionizičnega in njuno trajnost v času: če se je renesančna arhitektura, slikarstvo in nenazadnje filozofija lahko zgledovala po grških idealih, kakršni so se zarisovali v ruševinah in freskah in pergamentih, potem je bila prav glasba tista, ki je bila prikrajšana za arheološke ostanke (razen teoretskih spisov od Aristotela do manj poznanega Aristoksena iz Taranta, ki jih Evropa dobi nazaj po dolgem arabskem ovinku, kjer se ohranijo pred zaplankanim krščanskim ognjem, želeč s svojimi zublji iztrebiti vse, kar razume kot »pogansko«, od antične grške glasbe namreč ne ostane ničesar). Zato lahko Nietzsche vidi ravno v Wagnerjevi operi, samorazumljeni kot »celostni umetnini«, ki naj združuje vse umetnosti, možnost za ožvitev grškega ideala atiške tragedije in njeno združevanje apoliničnega in dionizičnega principa umetniškega ustvarjanja. Osebni prelom z Richardom Wagnerjem, filozofski odklon od krščanskega jedra wagnerjanstva, politična denunciacija Bayreutha kot sedeža najnižjih populističnih strasti nemškega ljudstva, ima ustreznicu v točno določeni glasbeni epizodi iz Nietzschejevega življenja, ko leta 1872 dokonča svoje *Manfred-Meditation*, za katere so glasbeni izobraženci še danes v dilemi, ali uteleša (še) schumannovski ali (že) wagnerjanski vpliv na Nietzschejevo komponiranje. Vse do tedaj se zakonca Wagner, Cosima in Richard, zgolj naskrivaj posmehujeta, navzven pa z lažnimi komplimenti osipata glasbene poskuse mladega skladatelja, ki je dolgo videl svojo kariero ne v filologiji in še manj v filozofiji, marveč prav v glasbi. Toda ko mu Hans von Bülow, nekdanji Cosimin mož, predvsem pa tisti, ki je dirigiral znamenito krstno uprizoritev *Tristan und Isolde* v Münchenu, v dolgem pismu kot odgovor na *Manfreda* previdno, a nič kaj obzirno skuša dopovedati, naj opusti misel na glasbeno kariero, češ da za glasbo ni nadarjen in naj se raje vrne k filologiji in filozofiji (njegova glasba je »neokusna«, »nasilna«, »barbarska«, »zločin nad redom«, ipd.), Nietzsche grenko spozna, da sta ga zakonca Wagner vlekla za nos, predvsem pa – kar je zanj najhuje – da z glasbo, vsaj v profesionalnem smislu, ne bo nič. Nietzsche seveda ne bi bil Nietzsche, če ne bi dobrih deset let kasneje sledili filozofsko destruktivni povračilni ukrepi: *Primer Wagner in Nietzsche contra Wagner* iz leta 1888 in *Somrak malikov* iz leta 1895. Toda v ostrem kontrastu z Nietzschejem-filozofom, ki filozofira s kladivom, imamo tu najprej Nietzscheja-pianista, ki se odvrne od wagnerjanske nemškosti tako, da prek tankočutnega dotika klaviature in taktne udarjanja kladivc po strunah poskuša izvajati poljskega Chopina.

Če bi dejali, da je Nietzsche občudoval Chopina, bi bilo premalo: oboževal ga je, naravnost ljubil ga je in se celo identificiral z njim. Na vsakem koraku, že v najzgodnejših spisih, bo afirmiral Chopinovo neprekosljivost v glasbenih zadevah.

Oddih od nemštva

Če bi dejali, da je Nietzsche občudoval Chopina, bi bilo premalo: oboževal ga je, naravnost ljubil ga je in se celo identificiral z njim (njegovo samorazglašanje za Poljaka, iskanje družinske genealogije na Poljskem in izpeljava lastnega priimka iz »plemenite poljske družine Nietzky«, nenazadnje pa skoraj otroška zahteva, naj ga na italjanskem popotovanju vsi naslavljajo z *Il Polacco*, izvira prav iz njegove obsesije s Chopinom). Na vsakem koraku, že v najzgodnejših spisih, bo afirmiral Chopinovo neprekosljivost v glasbenih zadevah. Tako recimo v *Popotniku in njegovi senci* pravi: »Zadnji izmed novih glasbenikov, ki je uvidel in obožuje lepoto, je Poljak Chopin, neprekosljivi (nihče, ki mu je predhodil ali ki mu bo sledil, nima pravice do takšne oznake)«; Chopin ima »prinčevsko eleganco«, »ta najsvobodnejši in najmilejši duh lepo igra in pleše celo v verigah«; in tako naprej v neskončnih hvalospevih Chopinovi neprekosljivi in neposnemljivi milini.

Pomenljivo, kakor opozarja že omenjeni Noudelmann, da Nietzsche, amaterski pianist in skladatelj, seveda veliko lažje in lepše odigra enostavne Schumannove skladbe kakor Chopinove virtuosne kompozicije, toda zaradi emocionalne navezanosti vseeno raje igra in hvali svojega domnevnega sorojaka, pa četudi mu note vseskozi padajo pod klavir (obsesijska lastnost, ki daje prednost afektom pred tehničnimi zmogljivostmi pianista in ki jo Nietzsche deli tako s Sartrom kot z Barthesom). Za oddih od nemštva in wagnerjanstva poleg Chopina sledi dolgo zdravilno popotovanje po Rimu, Benetkah, Genovi in Nici, kjer odkrije Rossinija, Bellinija, predvsem pa Bizetovo opero *Carmen*, motive katere preigrava na klavirju, saj v njej najde uglasbljeno vso tisto sončno sproščenost mediteranskosti, ki mu služi za afirmacijo življenja, zoperstavljeno nihilizmu in dekadenci Evrope konca devetnajstega stoletja.

V istih letih, od 1881 do 1883, poleg *Carmen* Nietzscheju nudi zdravilo še ena ženska, Lou Andreas-Salomé, s katero se zaplete v intenzivno, inspirativno in inovativno transferno razmerje učitelj-učenka, o katerem nam pričajo njuna pisma (trenutek za E.P.P.: pri zbirki *Skodelica kave* smo nedavno izdali korespondenco Nietzsche-Salomé). Za Saloméjevo, kasneje muzo tako Rilkeja kot Freuda (in, oh, še mnoge, premnoge druge), ni kar

tako veljalo, da je po srečanju z njo vsak filozof ali literat po devetih mesecih nosečnosti porodil knjigo – tudi Nietzsche glede tega ni bil izjema, saj se po srečanju s *to femme des lettres fatales* rodi *Zaratuštra*, monumentalna filozofska simfonija, za golo razumevanje katere je sicer dovolj poznati »zgolj« dotedanjo zgodovino filozofije, toda za njeno polno užitje ni dovolj biti literarno izobražen v pesnišem smislu, marveč tudi glasbeno, in sicer v najširšem smislu muzikalčnosti.

Pianistova poslednja maska

Velika večina Nietzschejevih biografij, še zlasti, če so jih pisali filozofi, se zaključijo z letom 1889, natančneje v Torinu, s trenutkom tistega sočutnega objema pretepenega konja. Sicer se morda še omeni raznorazne hipoteze o psihosomatskih izvorih bolezni (sifilis, tumor na možganih, psihoza itn.) in to, kako je »zlobna sestra« Elizabeth Förster-Nietzsche poskrbela za njegovo intelektualno dediščino tako, da jo je izročila v roke nemškemu nacionalistom (od koder potem vsi nesporazumi glede razmerja ničejanstvo-nacifašizem). Toda nihče, ali vsaj skoraj nihče, ne omenja neke določene nedoslednosti Nietzschejevega bolezenskega stanja, o kateri izvemo iz pisem med njegovimi prijatelji, ki so ga hodili obiskovat v buržujsko vilo, preurejeno v psihiatrično kliniko v Jeni (od koder ga je potem Elizabeth odpeljala v hišo v Weimarju, kjer danes stoji znameniti *Nietzsche-Archiv*, v katerem so ohranjeni vsi njegovi rokopisi – vključno z notnimi; majcen napotek bralcem za popotovanje): dve uri na dan je namreč preživel za starim zaprašenim in razglašenim klavirjem kavarne, zdaj prosto improviziral in se igral z melodijami, zdaj interpretiral tudi zelo zahtevne skladbe, ob čemer sta se Köselitz in Overbeck upravičeno spraševala, ali ni morda bolezen samo sfingirana in ali ni morda maska bolezni zadnja Nietzschejeva maska.

Naj bo kakorkoli, Nietzschejeva usta so se morda resda zaprla, toda njegove klavirske roke so ohranile vso živost glasbenega govora, od koder lahko njegov aforizem, da bi bilo »življenje brez glasbe pomota«, zadobi za odtenek drugačen, za ton višji in bolj pomenljiv pomen od utečenega – vse vas, ki se imate za Nietzschejeve »filozofe prihodnosti«, pa naj napoti za klavir in glasbi naproti. ●