

## PRO ÉS CONTRA WAGNER

Pályája számos fordulópontján, valahányszor úgy érezte, hogy művészi terveihez német földön hiába keres kitörési pontot, előadásra váró műveinek értő közeget és közönséget, Wagner útja Párizsba vezetett. Így történt 1839-ben, amikor ifjú karmesterként Rigából, a keletporosz színházi élet fullasztó légköréből menekült a nagyopera európai fővárosába, így 1849 júniusában, két hónappal a drezdai felkelés leverése után, amikor politikai üldözöttként remélte megtalálni művészi önérvényesítése eszményi színhelyét, és ugyanígy a TRISZTÁN befejezése után, 1859 szeptemberében, amikor a gyűlölt és szeretett világvárosban próbált szellemi otthonot teremteni.

A TRISZTÁN után arra gondolt, hogy végleg Párizsban telepszik le, művei mintaszerű előadására új színházat alapít, vagy legalább „német operaévadot” szervez. Kapcsolatba lépett a párizsi zenei élet legtekintélyesebb alakjaival, Berliozzal és Rossinival; heti fogadásain jeles művészeket és műpártolókat látott vendégül; zeneszerzői bemutatkozásképpen, a nagyközönség és a kritika megnyerése érdekében 1860 elején három reprezentatív koncertet adott; ezek műsorán részletek szerepeltek saját műveiből, egyebek mellett a HOLLANDI és a TANNHÄUSER nyitánya, a LOHENGRIN nagy kórusjelenetei és a TRISZTÁN-előjáték. A hangversenyekhez programfüzeteket írt CONCERT DE WAGNER címmel, a címlapon ezzel a megjegyzéssel: *„Miután a szerző nem tudja operáit a maguk teljes terjedelmében bemutatni a közönségnek, szeretne néhány magyarázó szót közreadni a most bemutatásra kerülő részletek jobb megértése érdekében.”* A nagyközönségnek szánt „néhány magyarázó szó” igazában költői „program” és poétizáló stílusban meg-

fogalmazott önértelmezés; figyelmen kívül nem hagyható dokumentuma annak, amit romantikus művészesztétikának szokás nevezni. A szűkebb szakmára és a sajtókritikára is gondolva, Wagner emellett széles ívű tanulmányban foglalta össze zenedramaturgiai törekvéseit, s a terjedelmes írást LETTRE SUR LA MUSIQUE címmel (magyar fordítása: A JÖVŐ ZENÉJE. LEVÉL EGY FRANCIA BARÁTOMHOZ) operaszövegei francia prózafordítása elé illesztette előszóként. A „public relations” terén végzett mintaszerű munka diplomaturpiskodással is társult, s végül elérte, hogy a párizsi Nagyopera 1861 márciusában – közvetlen császári utasításra – műsorára tűzze a TANNHÄUSER-t. A bemutatót nem dirigálhatta maga a szerző, ez a Nagyoperában nem volt szokás; ám magát az előadást példás gonddal, jól megválogatott szólistákkal, elképesztő számú próbával mégis ő készítette elő; látszatra még a párizsi *léhaságnak* is adózva: a Venus-barlang jelenetét a zeneszerző új bacchanáliazenével toldotta meg, helyesebben: a TRISZTÁN-stílus vívmányainak szellemében újrírta. Csak egy ponton maradt hajthatatlan: operadramaturgiai megfontolásból nem volt hajlandó teljesíteni a Nagyoperában befolyásos Jockey klub arisztokratáinak követelését, egyértelmű nemet mondott az aranyifjoknak, akik szokás szerint csak diner-jük után, a második felvonásra érkeznek az operába, s akik már csak a kitarzott balerina okán is látni akarják a balettet. A TANNHÄUSER sorsa ezzel megpecsételődött, az előadás botrányba fulladt.

A wagneri életmű és vele az operatörténet egyik legismertebb, sokszor újrírta és újraolvasott fejezete a TANNHÄUSER megbuktatása Párizsban 1861 márciusá-

ban. A nevezetes eseményt az egykori buffonista harchoz és az HERNANI csatájához szokták hasonlítani; nem kevesebb joggal tekinthető a XX. századi Új Zene némelyik viharos bemutatója előzményének. A bemutatón és már az egy évvel korábbi Wagner-koncerteken mindenesetre ott ültek a most szerveződő, sajátosan francia *wagnerisme* élharcosai, a párizsi művészvilág meghatározó alakjai is, Berlioz és Gounod, Théophile Gautier és Jules Champfleury, és ott ült lelke legmélyéig felkavartan Charles Baudelaire is – A ROMLÁS VIRÁGAI második kiadása mellesleg alig valamivel az 1861-es TANNHÄUSER-bemutató előtt jelent meg. A költő éppen az 1860-as koncertek hatására vált Wagner elkötelezett hívévé. Wagnerhoz írt, 1860. február 17-én kelt levele friss és mély élményről számot adó művészvallomás és a maga módján művészetesztétika is, amely a hirtelen fellángoló, rajongó zenebefogadás lélektani motívumait éppoly jól érzékelteti, mint a wagneri zene modernségének elemeit. „Önnek köszönhetem a legnagyobb zenei élvezetet, amelyben valaha is részem volt. [...] Először is úgy éreztem, mintha már ismerném ezt a zenét [...] mintha az enyém lenne ez a zene [...]. Ami az Ön zenéjében elsősorban megérintett, az a nagyság volt. [...] Életem nehéz óráiban Ön visszaadott önmagának, és visszaadott a nagyságnak.” A rokon lélek, az *âme moderne* megrendült hangján szóló levél a szimbolisták által inaugurált *wagnerisme* alapító oklevele. Baudelaire most eltökéli, hogy elméletileg is szembenéz a számára eleddig ismeretlen, par excellence modernnek érzett zene kihívásával. Utánajár első élményének; megragad minden alkalmat, hogy Wagner-zenét hallgasson; franciúl és angolul elérhető Wagner-szövegkönyveket és elméleti írásokat tanulmányoz. Még a bemutató előtt nekifog nagy esszéje kidolgozásának; az indultatos zárórészt a botránys bukás utáni napokban fejezi be. A RICHARD WAGNER ÉS

A TANNHÄUSER PÁRIZSBAN Baudelaire utolsó nagy elméleti írása. A *Revue européenne* adta közre négy részben 1861. április 1. és május 5. között. Magyar fordításban most jelenik meg először.

\*

Ha egymás után olvassuk el Charles Baudelaire TANNHÄUSER-tanulmányát és Friedrich Nietzsche legutolsó, a szellemi összeomlás árnyékában befejezett írását, a NIETZSCHE CONTRA WAGNER-t, elfog bennünket a kísértés, hogy egybeolvassuk a két szöveget. A szinoptikus olvasat egy szempontból nemcsak jogosult, hanem éppenséggel ajánlott: amit Baudelaire a modern művészkult analíziseként Wagner-nál előad, az új és új, színeit szüntelenül váltó alakban lép eléink Nietzsche 1888-ban írott két tanulmánya, a WAGNER-ÜGY ÉS A NIETZSCHE CONTRA WAGNER központi gondolatsorában, az „*âme moderne*” diagnosztikájában és a kétféle dekadencia elméletében.

„Sok Wagner van Baudelaire-ban”: a híres, sokféleképpen értelmezett és sokféleképpen újrafogalmazott mondás Nietzsche abszolút leleménye. Érdemes lenne rekonstruálni megfogalmazásának indítékait és következményeit. Most elég, ha csak az ECCE HOMÓ-ra, a saját emberi-gondolkodói pályáját áttekintő életsummára figyelünk. Ebben a nagy anamnézisben kitüntetett helyet foglal el a Wagner művészetéhez való mélyen ellentmondásos viszony tisztázása, érzékeltetendő az alapgondolatot: „nem vagyok pusztán *décadent*; egyszersmind a *décadent* ellentéte is vagyok”. Paradox hálanyilvánítással kezdődik a visszaemlékezés: „Itt, ahol életem erőt adó felüldüléseiről (*Erholungen*) beszélek, szükségét érzem, hogy hálával szóljak arról, aminek legmélyebb, legigazibb felüldülésemet köszönöm. Ez kétségkívül a Richard Wagnerhoz fűződő bensőséges kapcsolat volt.” Emberi kapcsolatról, gondolatok, „mély pillanatok” cseréjéről van itt szó, de többről is:

köszönetről a wagneri zene által nyújtott különleges panacéáért. „Mindent egybevéve, nem bírtam volna elviselni ifjúságomat a wagneri zene nélkül. [...] Ha szabadulni akarunk valamely elviselhetetlen nyomás alól, hasisra van szükségünk. Ám legyen, nekem Wagnerra volt szükségem. Wagner ellenmérég mindenféle *par excellence* »német« jelleg fertőzése ellen – mérég, nem vitatom... Attól a pillanattól kezdve, hogy elkészült a TRISZTÁN zongorakivonata – tisztelem, Von Bülow úr! –, wagneriánus lettem. Wagner régebbi műveit nem sokra becsültem – túl közönségesnek, túl »németnek« találtam őket... De máig keresem az olyan veszedelmesen elbűvölő, borzongást és édes végtelenséget árasztó művet, mint amilyen a TRISZTÁN, minden művészetben ezt keresem, és mindmáig hiába [...] A TRISZTÁN a *non plus ultra* Wagner zenéjében. [...] Szegényes a világ annak, aki sosem volt elég beteg »a pokol efféle kéjének« átéléséhez...” A dekadencia betegségéből való kigyógyulás stratégiája: szembenézni a betegséggel, túllicítálva rajta nemet mondani rá. Nietzsche anamnézise itt különbséget tesz a wagneri zenében feltételezett protestáló alapgesztus és a wagneriánus behódolás között. „Én Wagnerban a külföldet, az ellentétet éreztem és becsültem, a protestálást mindenféle »német erény« ellen. Mi, akik az ötvenes évek mocsár-bűzében éltük le gyermekkorunkat, szükségképpen pesszimistán vélekedtünk arról, ami »német«. [...] A művésznek mint művésznek Párizson kívül nincs más hazája; az öt művészeti érzék kifinomultsága, amelyet Wagner előfeltételez, a nüanszok, a pszichológiai morbiditás iránti fogékonyság egyedül Párizsban lelhető fel. [...] Kifejtettem már (TÚL JÓN ÉS ROSSZON című könyvemben), hogy hol a helye Wagnernak, kik a legközelebbi rokonai: a francia kései romantikusok, olyan nagyra törő és febrázó művészek, mint Delacroix, mint Berlioz, akik lényük legmélyéig betegek, gyógyíthatatlan betegek, a kifejezés megannyi fanatikusa, csupa izig-vérig virtuóz... És vajon ki volt Wagner első intelligens híve? Charles Baudelaire volt az, aki elsőként értette meg

*Delacroix-t is, az a tipikus décadent, akiben egy egész művésznemzedék ismert magára; ő volt Wagner első és talán utolsó igazi híve... És mi az, amit soha nem bocsátok meg Wagnernak? Hogy lealacsonyodott a németekhez, hogy birodalmi német lett...”*

\*

A NIETZSCHE CONTRA WAGNER akarva-akaratlan végső szó: Nietzsche az ECCE HOMO után, a teljes mentális-szellemi katasztrófa előtti hetekben, napokban írta, jobban mondva állította össze „nagy gonddal” régebbi írásaiból, látta el előszóval és epilógussal, toldotta meg kései lírája egyik legjelentékenyebb alkotásával, egyfajta költői-zenei zárlattal (VON DER ARMUT DES REICHSTEN – Bernáth István itt közölt új fordításában: HOGY MILY SZEGÉNY A LEGGAZDAGABB), s adta – 1888 decemberének közepén – nyomdába. Az alcím nyilvánvalóan annak a mániákus következetességgel követelt pernek az „aktáira” utal, amelynek valamiféle vádiratát az 1888 tavaszán sebtében megírt és kora őszén megjelentetett FALL WAGNER, A WAGNER-ÜGY akarta a nyilvánosság elé tárni. A vádló helyenként a pamfletírás eszközeitől sem visszariadva jellemzi a nagy áruulást: a Wagner-stílusban felfedezni vélt hazugságot, a tömegművészet bohócruhájába öltöztetett modernséget, azt a fajta *décadence*-ot (Nietzsche mindig francia alakjában használja a kulturális hanyatlás jelölésére szolgáló szót), amely leteszi a fegyvert az elszegényedett élet erkölcsi eszményei előtt, és lemond a nagy ígéret beváltásáról, az élet dionüszoszi teljességének művészi megformálásáról. Thomas Mann 1933-ban „*halhatatlan*”-nak nevezte ezt a szenvedélyes Wagner-kritikát, lévén az „*lényegében ellentétes előjelű dicsőhimnusz*” – igazában egyfajta szerelmi gyűlölet kinyilvánítása, amely nemhogy bénítaná, inkább ösztökéli a Wagner-zene rajongó szeretetét, ahogyan az Baudelaire-nál és a fiatal, romantikus Nietzsche korai

írásaiban, A TRAGÉDIA SZÜLETÉSÉ-ben és a RICHARD WAGNER BAYREUTHBAN című „*kor-szerűtlen elmélkedés*”-ben megfogalmazódott, s ahogyan Nietzsche utolsó alkotó-évének megnyilatkozásaiban újra és újra felszínre tört. A WAGNER-ÜGY pamfletszerű szóhasználatával: Wagner a modernség Cagliostroja, nagy csábító és pénzhamisító, mindenáron hatni akaró színész és dagályos népszónok, ám ugyanakkor általa „*legintimebb nyelvén beszél a modernség*”. A NIETZSCHE CONTRA WAGNER megtartja ezt a kritikai hangnemet; ám az egész életmű dokumentatív áttekintésével valame-

lyest változtat a hangsúlyokon. Egészeiben véve önelemző anamnézis, sok tekintetben az ECCE HOMO folytatása. Wagner est une névrose – Wagner: betegség, de „*betegségemnek magasabb rendű egészséget köszönhetek*”, és „*ezt az egészséget erősíti mindaz, ami nem pusztítja el*”; „*filozófiámat is ennek köszönhetem*”. Alkalmassint ennek a belső küzdelemnek tulajdonítható „*a pszichológus periratai*”-nak végső, nagy erejű költői szava is.

A NIETZSCHE CONTRA WAGNER-t új fordításban veszi kézbe az olvasó.

Zoltai Dénes

Charles Baudelaire

## RICHARD WAGNER ÉS A „TANNHÄUSER” PÁRIZSBAN

Lenkei Júlia fordítása

### I

Menjünk vissza, kérem, az időben tizenhárom hónappal, a dolog kezdetéig, s engedjék meg, hogy ebben az írásomban többször is a saját nevemben szóljak. *Én* vagyok az, aki itt szót kér, s akit ezért gyakran joggal ér majd az impertinencia vádja, pedig ez az *én* most éppen hogy szerény: az író az őszinteség legszorosabb korlátai közé zárja – feladatát kisebbítve egyszersmind meg is könnyíti dolgát. Végtére bonyolult valószínűség-számítások nélkül is bizonyosak lehetünk abban, hogy az őszinteség híveket szerez majd az elfogulatlan olvasók körében. A naiv kritikusnak van némi esélye arra, hogy amikor csak saját benyomásainak ad hangot, néhány ismeretlen rajongó érzeit is kifejezésre juttatja.

Szóval, tizenhárom hónappal ezelőtt nagy volt a felfordulás Párizsban. Egy német zeneszerző, aki egykor hosszú ideig élt körünkben, anélkül, hogy tudomást vettünk volna róla, szegényen, ismeretlenül, szorongató gondok közepette, de akit a német közönség már tizenöt éve lángelmeként ünnepel, visszatért ifjúkori nyomorának színhelyére, hogy műveit a mi ítéletünk elé bocsássa. Párizs eladdig nemigen hallott Wagnerról; homályosan tudtunk arról, hogy túl a Rajnán a „lírai dráma”, az opera reformjáról beszélnek, és hogy Liszt lelkesen magáévá tette a reformerálláspontot, Fétis úr viszont minálunk valóságos vádiratot nyújtott be ellene, s a *Revue et Gazette musicale de Paris* olvasói megint meggyőződhetnek róla, hogy azok az írók, akik azzal kér-