

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*”. Alkalmasint 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 csakis 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-

kednek, hogy ők a legbölcsebb, legklasszikusabb nézetek képviselői, sem bölcsességről, sem mértékletességről, de még köznapi értelemben vett udvariasságról sem tesznek tanúbizonyságot, mikor az övékkel ellentétes nézeteket bírálják. Fétis úr cikkei nem egyebek, mint kíméletlen pamfletek, a vén dilettáns kritikái ügybuzgalma azonban csak az általa gúnyolt és kiátkozott művek jelentékenységét bizonyítja. Egyébként a szóban forgó tizenhárom hónap alatt, miközben a közönség érdeklődése mit sem csökkent, Richard Wagner egyéb sértéseknek is ki volt téve. Holott néhány éve Théophile Gautier, akit németországi útján megindított a TANNHÄUSER egyik előadása, hazatérve, a *Moniteur* hasábjain (1857. szeptember 29.) azzal a biztos kézzel körvonalazta benyomásait, amely oly rokonszenvéssé teszi írásait. De ezek a külön s külön idők-ből származó híradások a közönséges tömeget hidegen hagyták.

Mikor a plakátok közhírré tették, hogy Richard Wagner az Olasz Színházban részleteket fog vezényelni műveiből, megismétlődött egy mulatságos történet: a franciákban ösztönös, csillapíthatatlan igény él arra, hogy mindennel kapcsolatban villámgyorsan állást foglaljanak, még mielőtt megfontolták vagy megvizsgálták volna a dolgot. Némelyek csodát emlegetnek, mások igyekeznek lejártni olyan műveket, melyeket még nem is hallottak. Ez a fura helyzet mindmáig nem változott; ismeretlen témáról sosem vitáztak ennyit. Röviden szólva, Wagner koncertjei doktrínák harcát váltották ki, olyan válságot, termékeny összecsapást, amely vissza-visszatér, amelyben a kritikusok, művészek és a közönség minden szenvedélye csatasorba áll, s mely egy nemzet szellemi életének egészségéről és gazdagságáról tanúskodik; e harcokat viszont mi, mondhatni, Victor Hugo dicsőséges napjai óta jószerivel elfeledtük. Az alábbi sorokat Berlioz úr írásából idézem (1860. február 9.): „Érdekes volt megfigyelni a *Théâtre Italien* közönségét az első koncerten: az őrjöngést, a kiabálást, a bármely pillanatban már-már a tettelegességig fajulni látszó szóváltásokat.” Ha az uralkodó nincs jelen, főképp pedig egy értőbb közönség előtt, néhány napja az Operában bizonyára ugyanilyen botrány tört volna ki. Emlékeimben megmaradt a kép, amint a főpróba végén az egyik tekintélyes párizsi zenekritikus pöffeszkedve odaállt a jegyszedők helyére, szemben a kiáramló tömeggel, mintegy akadályozván a kijutást a nézőtérről, és úgy kacagott, mint az örült, mint egyike azoknak a szerencsétleneknek, akiket a tébolydában *háborodottnak* neveznek. Ez a szerencsétlen, abban a hiszemben, hogy ábrázolatát mindenki jól ismeri, azt látszott mondani: „Nézzétek, hogy kacagok, én, a híres-nevezetes S...! Legyen gondotok arra, hogy ítéletek megegyezzen az enyémmel.” Berlioz úr a fentebb idézettekben – noha jóval kevesebb megértést mutatott, mint ami tőle elvárható lenne – hozzáfűzi: „*Ami képtelenség, abszurdítás, sőt hazugság itt elhangzik, az fölülmúl minden képzeletet, és azt bizonyítja, hogy – legalábbis nálunk – ha a megszokottól eltérő zene megítéléséről van szó, kizárólag a szenvedély, az elfogultság a hangadó, elhallgattatva a józan ész és a jó ízlést.*”

Wagner vakmerő volt: hangversenyének műsorán nem szerepelt hangszerszóló, dal vagy bármiféle, a közönség által kedvelt virtuóz produkció. Csakis együttesek, kórusok vagy zenekari darabok. A küzdelem heves volt, igaz; de a publikum, mivel magára kellett hagyatkoznia, lelkesedni kezdett emez ellenállhatatlan darabok egyike-másika iránt – értelmük tisztábban tárult föl előtte, s Wagner muzsikája saját ereje által győzedelmeskedett. A TANNHÄUSER nyitánya, a második felvonás pompás indulója, főként pedig a LOHENGRIN előjátéka, a *nászinduló* és a *nászkar* átütő sikert aratott. Sok minden kétségkívül homályban maradt, de az elfogulatlan hallgató azt mondta: „Mivel ezek a kompozíciók színpadra íródtak, várunk kell; ami nincs kielégítően megrajzolva, majd érthetővé válik, ha színpadi alakot ölt.” Amit hallottunk, az nem hagy kétsé-

get afelől, hogy Richard Wagnernak, a szimfonikus mesternek, a művésznek, aki a hangok ezerféle kombinációjával képes kifejezésre juttatni az emberi lélek háborgását, a legnagyobbak között a helye.

Gyakran hallom: a zene nem dicsekedhet azzal, hogy bármit is olyan egyértelműen fejezzen ki, mint a szó vagy a festészet. Ez bizonyos mértékig igaz, de nem a teljes igazság. A maga módján, a maga eszközeivel a zene is kifejez. A zenében, csakúgy, mint a festészetben, sőt az írott szóban is, amely a legpozitívabb művészet, mindig van valami hiány, amit a hallgató képzelőereje tölt meg.

Minden bizonnyal ezek a megfontolások bírták rá Wagnert, hogy a drámai művészetet, azaz több művészet egyesítését, *koincidenciáját* tartsa a par excellence, a legszintetikusabb és legtökéletesebb művészetnek. Nos, ha egy pillanatra eltekintünk is a plasztika segítségétől, a díszlettől, az alakoknak élő színészekben való megtestesülésétől, sőt az énekelte szövegtől, akkor is vitathatatlan, hogy minél ékesszólóbb a zene, annál gyorsabb és pontosabb a szuggesztív hatás, annál több az esély arra, hogy az érzékeny embereket megérintsék azok a gondolatok, amelyek a művészt inspirálták. Hozok mindjárt egy példát erre: a LOHENGRIN nagyszerű előjátékát, amelyről Berlioz úr szakmailag kitűnő és lelkes dicséretet írt; én arra szorítkoznék, hogy az ELŐJÁTÉK által kiváltott benyomásokkal érzékeltessem a mű értékét.

Azt olvasom a programfüzetben, melyet ekkortájt osztogattak a Théâtre Italienben: *„A magányos jámbor lélek, miközben a szent kehelyre várakozik, az első ütemektől kezdve végtelen terekbe merül alá. Apránként különös tünemény bontakozik ki előtte. A jelenés egyre határozottabb alakot ölt. Láthatóvá válik a szent kehelyt közrefogó angyalok csodás kara. Egyre közelebb a fenséges csapat; Isten kiválasztottjának szíve egyre hevesebben dobog, szinte kitér, megnyílik; kimondhatatlan vágyak ébrednek benne, s átadja magát a mindent elöntő boldogságnak, mind közelebb érzi magát a fényes jelenéshez; s midőn végül a Szent Grál maga tűnik elő a szent csapat közepén, áhítatos eksztázis ejti rabul, mintha az egész világ szeretefoszlott volna körülötte.*

Eközben a Szent Grál kiterjeszti áldását az imába merült lélekre, és lovagjává avatja őt. A lángok lassanként elenyésznek; az angyali kar ujjongó ének közepette mosollyal tekint le a földre, melyet elhagyandó, újra égi magasságokba emelkedik. A Szent Grált a tisztákra bízván, kiknek ereiben szétárad az isteni nedű, a magasztos csapat eloszlik a roppant térben, amelyből kibontakozott.”

Az olvasó tüstént megérti, miért emeltem ki ezeket a passzusokat. Most előveszem Liszt könyvét, s felütöm azon a lapon, ahol a kiváló pianista (aki egyben művész és filozófus is) a maga módján ugyanezt a részletet értelmezi:

„Ez a bevezetés azt a misztikus elemet foglalja magában és mutatja fel, amely a darab során mindvégig jelen van, és mindvégig rejtekezik... Wagner, hogy érzékeltesse velünk e titok szavakkal ki nem fejezhető hatalmát, először bemutatja ama szentély leírhatatlan szépségét, ahol egy Isten lakozik, olyan Isten, aki megtorolja az elnyomást, híveitől pedig nem vár egyebet, csak szeretetet és hitet. A zeneszerző bevezet bennünket a Szent Grálba; megcsillantja előttünk a nem korhadó fából épült templomot illatozó falaival, aranykapuzatával, éghetetlen gerendáival, opáloszlopaival, drágakövekkel ékes falazatával. E fényes oszlopszarnokokhoz csak azok közelíthetnek, akiknek szíve emelkedett, és keze tiszta. Nem valóságos és impozáns szerkezetében tárja elénk az épületet, hanem – mintegy gyöngéden vezetve gyarló érzékszerveinket – amint az valamely azúrkék víztükörben vagy szivárványszín felhőben tükröződik.

Először a dallam mozdulatlan és hatalmas palástja terül szét, párás éter, hogy profán szemünk előtt kirajzolódhassék a szent tabló. Ezt az effektust a zeneszerző kizárólag a nyolc szólamra osztott hegedűkre bízta, melyek – több ütemre kiterjedő harmonikus hangzatok után – regisz-

tereik legmagasabb hangjain szövik tovább a dallamot. A motívumot ezután a leglágyabb fafűvők veszik át; ezekhez kiirtók és fagottok csatlakoznak, előkészítik a trombiták és harsonák belépését, amelyek negyedszer ismétlik meg a dallamot káprázatosan színes ragyogással, mintha a szent épület ebben a különleges pillanatban teljes fényében és sugárzó pompájában tündöklött volna fel káprázó szemünk előtt. De ez az eleven szikrázás, mely fokozatosan eléri a nap sugárzásának intenzitását, mint valami égi szikra, hirtelen kihuny. A felhők áttetsző párája újra bezárul, a látomás ugyanabban a sokszínű tömjénfüstben tűnik tova, melynek közepette támadt. Az Előjáték az először hallott hatütemnyi zenével ér véget, ezúttal még éteribb hangzásban. Eszményien misztikus jellegét még érzékletesebbé teszi a pianissimo, mely a zenekarban végig fennmarad, s csak egy rövid pillanatra szakad meg, hogy a rezek felragyogtassák az Előjáték egyetlen motívumának csodás dallamvonalát. Ilyen az a kép, amely e magasztos adagio hallatán megjelenik meghatott érzéseinkben.”

Szabad-e nekem is elmondanom, szavakra lefordítanom, hogy ugyanebből a műből mit teremtett szükségképpen az én képzeletem, mikor először hallgattam lehunyt szemmel, lélekben mintegy elemelkedve a földtől? Nem mernék előhozakodni az én ábrándozásaimmal, ha nem lenne hasznos az előbbi ábrándozásokhoz fűzni őket. Az olvasó tudja, milyen célt követünk: azt szeretnénk kimutatni, hogy a valódi muzsika különböző koponyákban azonos képzeteket ébreszt. Egyébként az sem volna képtelenség, ha elemzés és összehasonlítás nélkül, a priori okoskodnánk; mert az igazán meglepő az lenne, ha a hang *nem lenne képes* arra, hogy színt sugalljon, a színek *nem lennének képesek* zenei képzetek felkeltésére, és a hang és a szín alkalmatlan lenne gondolatok közvetítésére; a dolgok mindig kifejezhetők lévén kölcsönös analógiákkal, mióta Isten komplex és láthatatlan egésznek nyilvánította a világot.

*Templom a természet: élő oszlopai
időnkint szavakat mormolnak összesűgva;
jelképek erdején át visz az ember útja
s a vendéget szemük barátként figyelni.*

*Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.*

[Szabó Lőrinc fordítása.]

Folytatom tehát. Emlékszem, már az első ütemeknél az a boldogító érzésem támadt, amelyet jószerevel minden élénk képzelőerővel megáldott ember ismer az alvásbéli álomból. Úgy éreztem, kiszabadultam a *súly kötelékéből*, s emlékezetem felidézte azt a rendkívüli *elragadtatást*, mely a magaslatokon kerít hatalmába (megjegyzem, ekkor még nem ismertem az imént idézett műsorfüzetet). Azután önkéntelenül annak az embernek a gyönyörteljes állapotát festettem le magamnak, aki tökéletes magányában nagyszerű álmoknak adja át magát, ám magányában *hatalmas, szórt fényekben fürdő horizont* nyílik meg előtte, *végtelenség*, melynek egyedüli díszlete önnönmaga. Csakhamar egyre teljesebb *világosságot* érzékelttem, a *fény* olyan sebesen növekvő *intenzitását*, melynek *ragyogásban és vakító fehérségben* való fokozódását a szótár felkínálta árnyalatok nem elegendők kifejezmem. Egy fényekkel teli térben mozgó lélek képzele töltött

el teljesen, a gyönyörből és tudásból összeszótt elragadtatottságé, mely messze magasan a való világ fölött lebeg.

Az olvasó könnyen észreveheti e három értelmezés különbségeit. Wagner szeme előtt a *szent kelyhet közrefogó* angyalok kara lebeg; Liszt párás káprázatban tükröződő *csodapalotát* lát. Az én álmodó fantaziálásomat anyagi tárgyak kevésbé jellemzik: homályosabb és elvontabb. De itt a hasonlóságot kell kiemelnünk. Ha kevésbé számosak volnának is, akkor is elegendő bizonyítékul szolgálnának, de szerencsére nagy számban találunk ilyen vonásokat, s ezek nagyon is bizonyító erejűek. Mindhárom értelmezésben megtaláljuk a *spirituális és fizikai boldogság* érzését; a *magányosság, valami végtelenül nagy és végtelenül szép dolog* szemlélését; az *intenzív fényt*, amely az elragadtatásig fokozódó örömet szerez a *szemnek és a léleknek*; végül a *legvégső határáig kitaruló tér érzetét*.

Nincs még egy zeneszerző, aki annyira értene a fizikai és spirituális tér mélységének *festői* ábrázolásához, mint Wagner. Sokan s épp a legjobbak megállapították már ezt különböző alkalmakkor. Wagner birtokában van annak a művészetnek, hogy a legfinomabb fokozatokban fejezze ki mindazt, ami a spirituális és a természetes emberben mértéktelen, végtelen, nagyra törő. Ezt a tüzes és zsarnoki zenét hallgatva néha úgy tűnik, mintha a sötétség álmok szaggatta mélyén ópium keltette örvénylő képzetek rajzolódni ki.

Ettől a pillanattól fogva, tehát az első koncert óta él bennem a vágy, hogy minél mélyebbre hatoljak e különleges művek megértésében. Amit átéltem, az spirituális dolog volt, reveláció, legalábbis nekem úgy tűnt. Gyönyörűségem oly erős és oly félelmetes volt, hogy szüntelen vissza akartam térni hozzá. Abban, amit átéltem, kétségtelenül sok volt abból, amit már Weber és Beethoven megismerttetett velem, de volt benne valami új is, amit képtelen voltam megfogalmazni, s ez a képtelenség furcsa gyönyörrel elegyes dühöt és kíváncsiságot ébresztett bennem. Napokon át mondogattam magamnak: „Hol hallhatnék ma este Wagner-zenét?” Nemegetszer zongorával rendelkező barátaim lettek szenvedélyem áldozataivá. Azután, ahogyan az új dolgokkal történni szokott, Wagner zenéjét esténként már nyitott kaszinókban harsogták a közönséges élvezetre szomjazó publikum fülébe. E zene tűzzel teli méltósága úgy hatott, mint egy rossz hírű házba becsapó villám. Híre gyorsan terjedt, s egyre többször volt részünk abban a mulatságos látványban, hogy komoly és finom érzésű emberek még a lármás tömeggel való érintkezést is elviselik, csak hogy valami jobbra várva élvezhessék a vendégek ünnepélyes bevonulásának zenéjét a TANNHÄUSER-ből vagy a LOHENGRIN pompás nászindulóját.

Egyazon dallamfordulat új és új alakban való ismétlődése ugyanabban az operában: ez a zenei jelenség viszont titokzatos, számomra ismeretlen szándékokat és módszert sejtetett. Elhatároztam, hogy végére járok e titoknak, s a műélvezetet műértésre váltom, még mielőtt egy színpadi előadás megoldaná a talányt. Egyként tudakozódtam barátnál és ellenfélnél. Végigírágtam magam Fétis úr emészthetetlen és undok pamfletjén. Elolvastam Liszt könyvét, végül pedig, miután a MŰVÉSZET ÉS FORRADALOM ÉS A JÖVŐ MŰALKOTÁSA francia fordításban még nem kapható, megszereztem az OPERA ÉS DRÁMA angol kiadását.

II

A francia gúnyolódásnak nem akart vége szakadni, az újságok tárcarovatai megállás nélkül ontották hivatásos bárgyúságaikat. Wagner például többször is hangsúlyozta: a (drámai) zene dolga az, hogy *beszéd* legyen az érzelemről, ugyanolyan pontossággal tö-

rekedjék az érzelem kifejezésére, ahogyan azt a szó teszi, persze más módon, minthogy a zene az érzelem meghatározatlan aspektusát fejezi ki, azt az oldalát, amit a túlságosan tárgyilagos szó nem tud visszaadni (amivel a zeneszerző semmi olyat nem állított, amit egy értelmes ember ne fogadna el). Nos, ezek után egyesek, akiket meggyőztek a gúnyolódó tárcaírók, arra a gondolatra jutottak, hogy Wagner igencsak különleges hatalmat tulajdonít a zenének: azt feltételezi, hogy a zene képes a dolgok hű leírására, más szóval összekeveri a különböző művészetek szerepét, funkcióját. Fölösleges és unalmas volna itt elsorolni azokat a rosszindulatból vagy tudatlanságból fakadó sületlenségeket, amelyek eleve megtévesztették a közönséget. De egy tárcaíró tollát, különösen, ha azt hiszi magáról, hogy szórakoztatja az olvasót, Párizsban még kevésbé lehet lefogni, mint egyebütt. Miután Wagner a közfigyelem homlokterébe került, cikkek és brosúrák áradata indult meg, hogy beavassák az olvasót életének, hosszú évek óta folytatott erőfeszítéseinek és megpróbáltatásainak titkaiba. Ezek közül a jól ismert dokumentumok közül most csak azokat említeném, amelyek megítélésem szerint valóban alkalmasak arra, hogy megvilágítsák, közelebbről meghatározzák a mester karakterét. Wagner ezt írta: *„akit egy jóságos tündér már a bölcsőben nem áldott meg a minden létezővel szembeni elégedetlenség szellemével, az sohasem fog eljutni új dolgok felfedezéséhez”*. Az ilyen embert kétségtelenül megviselik az élet konfliktusai, sokkal inkább, mint más halandót. Wagner forradalmi nézeteire éppen a szenvedés iránti fogékonyság ad magyarázatot – és ez a fogékonyság minden művész sajátja, mégpedig annál nagyobb mértékben, minél erősebb benne az igaz és a szép iránti ösztön. Akinek életét megkeserítették a csalódások, akit megcsaltak az álmai, az egy ponton szükségképpen eljut odáig, hogy összefüggést lásson rossz muzsika és rossz kormányzat között – ami megbocsátható tévedés egy állandó idegfeszültségben élő, túlérzékeny szellem esetében. Wagner nagyon akarta, hogy a művészetben az eszmény győzzön a rutin fölött, és reménykedett, hogy a politikai forradalom előreviszi majd a művészi forradalom ügyét – ami jellegzetesen emberi illúzió. Jóslataira és reményeire saját sikere cáfol rá: végtére Franciaországban egy despota parancsára kellett várni, hogy bemutassák egy forradalmár művét. És Párizsban láthattuk, hogy a monarchia kedvezett a romantika kibontakozásának, míg a liberálisok és a republikánusok csökönnyösen ragaszkodtak az úgynevezett klasszikus irodalom sablonjaihoz.

Abból, amit Wagner maga vetett papírra ifjúságáról, megtudjuk, hogy a színházat már gyermekkorában otthonának érezte, a kulisszák világában élt, és színműveket írt. Ellenállhatatlan erővel hatott rá Weber, majd Beethoven zenéje, később, érettebben és tapasztalatokban gazdagabban belső szükséggé vált számára, hogy megkettőzött formában, egyszerre költőként és zenészként gondolkodjék, hogy minden eszmét két-féle formában vegyen szemügyre, feltételezve, hogy az egyik művészet akkor lép működésbe, amikor a másik már eljutott önmaga végső határaihoz. Drámai ösztöne, amely meghatározó szerepet játszik művészi tehetségében, lázadásra készítette a megzenésítésre váró darabok felszínessége, lapossága és képtelenségei ellen. Így a művészet forradalmait irányító isteni gondviselés gondoskodott arról is, hogy az ifjú német koponyában kiérlelt formában bukkanjon fel újra az a probléma, amely olyannyira izgatta a tizennyolcadik századot. Aki figyelmesen elolvassa a négy wagneri operaszövegkönyv francia prózafordításához kiadott előszót, a LETTRE SUR LA MUSIQUE-et, annak e tekintetben semmiféle kétsége nem lehet. Ez az írás gyakran és nagy rokonszenvvel említi Gluckot és Méhult. Ha tetszik, ha nem Fétis úrnak, aki szerint a zene elsőbbsége a lírai drámában örök időkre szóló törvényszerűség, mégsem veheti semmibe olyan

szellemek véleményét, mint Gluck és Diderot, Voltaire és Goethe. Bár e két utóbbi később megváltoztatta szóban forgó véleményét, ez csupán elkedvetlenedésüket tükrözi, azt mutatja, hogy elvesztették minden reményüket. A LETTRE SUR LA MUSIQUE-et forgatva úgy érzem, mintha Diderot-passzusok elevenednének föl emlékezetemben, mintegy visszhangként olyasfajta gondolatok, miszerint az igazi drámai zene nem lehet egyéb, mint a szenvedély hangokba foglalt és ritmikusan szervezett kiáltása vagy sóhaja. Évtizedek után mintha ugyanazok a tudományos, poétikai, művészi problémák kelnének új életre; Wagner nem felfedezett valamit, hanem megerősítette egy régi gondolat érvényét, amely minden bizonnyal ismét hol győztes lesz, hol vesztes. Valójában rendkívül egyszerű kérdésekről van szó; így nem kis meglepetéssel vesszük észre, hogy *a jövő zenéjének* elmélete ellen (hogy ezúttal én is ezzel a pontatlan, de közkeletű kifejezéssel éljek) éppen azok háborognak, akik egyébként sűrűn emlegetik azt a kínszenvedést, amit a szokványosan összetákolt operalibrettók minden értelmes embernek okoznak.

A LETTRE SUR LA MUSIQUE-ben, ahol Wagner rövid és világos formában összefoglalja három korábbi tanulmányának (MŰVÉSZET ÉS FORRADALOM, A JÖVŐ MŰALKOTÁSA, OPERA ÉS DRÁMA) tartalmát, megfigyelhetjük: komolyan foglalkoztatják a görög színház kérdései: felettébb természetes, sőt elkerülhetetlen ez egy zenedrámaírónál is, aki szükségképpen a múltban keresi a jelennel szembeni undorának igazolását, és támaszt keres a zenei dráma új feltételeinek kialakításához. Berlioznak írt levelében Wagner már több mint egy évvel korábban kifejtette: *„Azon töprengék, vajon mik a feltételei annak, hogy a művészet feltétlen tiszteletet keltsen a közönségben, és hogy ne a levegőbe beszéljek, kiindulópontomat az antik görögségnél kezdtem keresni. Itt először is a par excellence műalkotás tűnt a szemembe, a dráma, amelyben az eszme, bármilyen mély legyen is, a legvilágosabban, a legérthetőbben nyilatkozhat meg. Manapság joggal képedünk el azon, hogy harmincezer görög hallgatta lankadatlan figyelemmel Aiszkhiülosz tragédiáinak előadásait; de ha megvizsgáljuk, milyen eszközökkel értek el ilyen rendkívüli hatást, akkor kiderül, hogy ez nem volt egyéb, mint az összes művészetnek egyetlen nagy és igaz műalkotásban való egyesítése. Ez arra ösztönözt, hogy tanulmányozzam a különböző művészeti ágak egymás közötti viszonyát. Miután megértettem a plasztika és a mimika között fennálló kapcsolatot, a zene és a költészet közöttit kezdtem vizsgálni. Ettől azután világosság támadt elmémben, s egyszerre eloszlott az eladdig nyugtalanító homály.*

Felismertem ugyanis, hogy éppen ott, ahol a szóban forgó két művészet egyike vagy másika áthághatatlan határhoz érkezik, óhatatlanul azonnal tér nyílik a másik előtt; következőképp e két művészet bensőséges összekapcsolása nyomán a legmegkapóbb világossággal fejeződhet ki az, aminek megjelenítésére a két művészet külön-külön képtelen lenne; viszont az a törekvés, hogy egyetlen művészettel adják vissza azt, ami csak kettővel lenne kifejezhető, szükségképpen homályhoz, zavarosságához vezet előbb, majd mindkét művészet elfajulásához és romlásához.”

Utolsó könyvének előszavában Wagner visszatér ehhez a problémához: *„Néhány ritka alkotás fogódzót jelentett számomra drámai-zenei eszményem kialakításához; most viszont a történelem kínálta fel a színház és a nyilvánosság eszményi viszonyának modelljét, ahogy azt elképzeltem. Erre az egykori Athén színházában találtam rá: ott ugyanis a színház csak különleges ünnepi alkalmakkor nyitotta meg kapuit, ilyenkor a műélvezettel egybeolvadt a vallási szertartás, melyen költőként és művészként a legkiválóbb államférfiak is részt vettek – mintegy papokká lettek a város és az ország egybegyűlt népének szemében, melyet annyira betöltött az előadásra kerülő mű iránti várakozás, hogy egy Aiszkhiülosz, egy Euripidész legmélyebb értelmű alkotásait is abban a biztos tudatban adhatták elő, hogy a nép teljes mértékben megérti őket.”*

A drámai eszménynek ez a feltétlen, kizárólagos igénye azt jelenti, hogy a szigorúan lejegyzett, nagy gonddal kidolgozott énekbeszédtől kezdve, amelytől az énekes egyetlen pillanatra sem térhet el, a zene egyetlen szenvedély fűtötte arabeszk lesz, s ehhez járul a díszletek megválasztásának aprólékos munkája, a rendezés műgondja – egyszóval minden részletnek szüntelenül az összhatás szolgálatában kell állnia. Ez az igény határozta meg Wagner sorsát: állandó belső parancssá vált számára. Attól a naptól fogva, hogy elvetette a librettó avult rutinját, s merészen megtagadta saját RIENZI-jét, ezt a nagy sikerű fiataalkori operát, nyílegyenesen haladt tovább e parancsoló eszmény felé. Nem meglepő tehát, hogy azokban a műveiben, melyeket francia fordításban ismerhetünk, különösen a TANNHÄUSER-ben, a LOHENGRIN-ben és A BOLYGÓ HOLLANDI-ban olyan kitűnő szerkesztéssel, a rendnek és a tagolásnak olyan szellemével találkozunk, amely az antik tragédiák architektúrájára emlékeztet. A századokon át rendszeresen vissza-visszatérő jelenségek és eszmék azonban a körülményekből fakadó módosulásokkal minden újjáéledéskor új elemekkel gazdagodnak. A régiek sugárzó szépségű Venusa, a habokból született Aphrodité nem vészeltette át büntetlenül a középkor iszonyatos sötétségét. Nem lakik többé az Olimposzon, nem is valamely fűszerillatú szigeten. Egy barlang mélyére húzódott vissza, amely bár nagyszerű, nem a kegyes Apollón tüzei világítják be. A föld alá szállva Venus a pokol tőzsomszédságába került, és förtelmes boszorkányünnepein bizonyára rendszeresen hódol az Ősdémonnak, a test fejedelmének és a bűn nagyurának. Hasonlóképpen Wagner drámai költeményei, noha a klasszikus szépség őszinte vágyáról, igazi megértéséről tanúskodnak, sok tekintetben a romantikus szellem erős bélyegét hordják magukon. Ha emlékeztetnek is Szophoklész és Aiszküloosz méltóságára, arra kényszerítik az embert, hogy a legplasztikusabb katolikus kor misztériumjátékaira emlékezzen vissza. Azokra a ropant látomásokra emlékeztetnek, melyeket a középkor terített templomai falára vagy szőtt nagyszerű falikárpitjaiba. Határozottan mondaszerűek: monda a TANNHÄUSER, az a LOHENGRIN és A BOLYGÓ HOLLANDI is. És nem pusztán a minden költői szellem természetes hajlama vezette Wagnert e különös vidékre; tudatos döntésről van szó, mely a zenedráma számára legkedvezőbb feltételek tanulmányozásából következett.

Könyveiben Wagner nagy körültekintéssel igyekezett tisztázni ezt a kérdést. Valóban: nem egyformán alkalmas minden téma arra, hogy nagyszabású, az egyetemesség jegyét magán hordozó dráma alapja legyen. Nyilván veszélyes volna freskóvá változtatni egy finom művű, önmagában tökéletes zsánerképet. A drámaköltő elsősorban a mindenütt azonosan érző emberi szívben és az emberi szív történetében talál egyetemesen érthető képekre. Hogy teljes szabadságban alkossa meg az eszményi drámát, el kell kerülnie a technikai, politikai, sőt túl közvetlenül történelmi részletekből származó nehézségeket. De átadom a szót magának a mesternek: „Az emberi életnek csakis olyan képe nevezhető költőinek, amelyben a csak absztrakt ésszel felfogható motívumok átadják helyüket a szívet irányító, tisztán emberi érzéseknek. Ez a költői tárgy megtalálására irányuló törekvés a legfőbb, a forma és a költői előadás tekintetében mérvadó törvény... A ritmus rendje, a rímek már-már zenei ornamentikája arra szolgál, hogy a költő olyan hatalmat adjon a versnek, a mondatnak, amely bájjával lenyűgöz, és kénye-kedve szerint kormányozza az érzelmet. E legbensőbb lényegéből következő törekvésében a költő végül eljut művésze határáig, odáig, ahol az már a zenével érintkezik; ezért az a költői mű a legtökéletesebb, amely a maga végső kiteljesedésében teljesen zenévé válik.

Ezért úgy vélem, hogy a költő eszményi anyaga a mítosz. A mítosz a nép eredeti és anonim költeménye, melyet a művelt korok nagy költői minden időben újra- és újraformálnak. Valóban,

a mítoszban az emberi kapcsolatok majdnem teljesen levetik konvencionális, csak az elvont és számára felfogható formájukat; azt mutatják meg, ami az életben igazán emberi, öröktől fogva érthető, és abban az utánozhatatlan, konkrét formában mutatják meg, amely minden igazi mítosznak első pillantásra felismerhető individuális alakot ad.”

Másutt így közelíti meg a témát: „Egyszer s mindenkorra elhagytam a történelem mezejét, és a monda felé fordultam... Így lemondhattam az esetleges-történelmi elem ábrázolásához szükséges részletezésről, arról, amit a folyamat érthetővé tétele érdekében egy meghatározott, tőlünk távol eső korszak leírása követel, és amit a mai történelmi drámák és regények írói éppen ezért mutatnak be oly aprólékos gonddal... A mondának, bármely korhoz, bármely nemzethez tartozzék is, megvan az az előnye, hogy az adott korból és az adott nemzetből kizárólag a tisztán emberi tartalmat ragadja meg, s e tartalomnak teljességgel eredeti, rendkívül pregnáns és első pillantásra érthető formát ad. Egy ballada, egy ismert refrén elegendő ahhoz, hogy ez a karakter a lehető legfrappánsabb vonásokban jelenjék meg előttünk... A jelenet karaktere és a mondai hang együttesen éri el, hogy a lélek olyan álomszerű állapotba jusson, amely hamarosan egyfajta telepatikus megérezsére, látnokossággá válik, midőn a szellem a világ jelenségeinek új összefüggését fedezi fel, melyet a köznap értelemben vett ébrenlét állapotában nem foghatott volna fel...”

Hogyan is ne volna tisztában a mítosz szent, isteni mivoltával Wagner, aki egy személyben költő és kritikus? Képességeinek sokoldalúságából, személyiségének magas fokú kritikai intelligenciájából gyakran arra következtetnek, hogy zenei tehetsége vitatható; azt gondolom, ez a pillanat alkalmas rá, hogy megcáfoljam ezt a széles körben elterjedt tévedést, amely alkalmasint a legvisszataszítóbb emberi érzelemben, az irigységben gyökerezik. „Aki ennyit okoskodik művészetéről, az nem képes természetes úton szép műveket alkotni” – mondják egyesek, kétségbe vonva, hogy a zseni ésszerűen gondolkodó lény, feltételezve, hogy tisztán ösztönösen alkot, mintegy növényyszerű életet él. Mások teoretikusnak tekintik Wagnert, aki csak azért írta meg operáit, hogy *a posteriori* igazolja saját elméleteinek értékét. Ez teljesen téves állítás, hiszen a mester, mint tudjuk, már fiatalon változatos természetű költői és zenei kísérletekkel jelentkezett, s csak fokozatosan érlelte ki a zenedráma koncepcióját, de ez az állítás egyébként is képtelenség. Az, hogy valaki kritikusból költő lesz, soha nem volt jelenség lenne a művészetek történetében, minden pszichológiai törvény teljes felrúgása, idétlenség. A dolog fordítva áll, a nagy költők természetes módon, szükségképpen lesznek kritikusok. Sajnálom azokat a költőket, akiket kizárólag ösztönük vezérel; korlátozottnak tartom őket. A nagy költők szellemi életében előbb-utóbb elkerülhetetlenül bekövetkezik a válság pillanata, mely arra készíti őket, hogy végiggondolják művészetüket, felkutassák azokat a rejtett törvényeket, melyeknek alkotóként engedelmeskedtek, majd mindebből levezessék azokat a szabályokat, melyeknek isteni célja a költői alkotás tökéletessége. Csoda lenne, ha egy kritikus költővé válna, az viszont lehetetlen, hogy egy költőben ne éljen a kritikus. Az olvasó tehát nem fog meglepődni, ha én a költőt minden kritikusok legkülönbjének tartom. Azok, akik Wagnernak, a muzsikusként felróják, hogy könyveket írt művészeté filozófiájáról, és akik ezért azt a gyanút táplálják, hogy muzsikája nem természetes, nem spontán alkotás, azt is tagadniok kellene, hogy Leonardo, Hogarth, Reynolds jó képeket festett, hiszen ők is elemzés és levezetés útján alakították ki művészetük alapelveit. Ki beszél jobban a festészetről, mint a mi nagy Delacroix-nk? Diderot, Goethe, Shakespeare egyként alkotó művészek és ragyogó kritikusok. Először a költészet létezett, megnyilatkozott, ezután nemzette a poétikai szabályok tanulmányozását. Így és nem másként fejlődik az emberi tevékenység. Amiként minden egyes ember kicsinyben az egész világ mása, amiként egy

emberi agy története kicsinyben a világszellem történetét reprezentálja, jogosan feltelezhetjük (létező bizonyítékok híján), hogy Wagner szellemi fejlődése analóg az emberi szellem fejlődésével.

III

A TANNHÄUSER két princípium harcát jeleníti meg, melyek az emberi szívet választották küzdelmük porondjával, ahol a test harcol a szellemmel, a pokol a mennyel, a Sántán Istennel. Már a nyitány páratlan leleménnyel sugározza ezt a dualizmust. Van-e, amit nem mondtak már el erről a műről? Mégis feltehető, hogy még számos ékesen szóló dolgozat és kommentár tárgyául szolgál majd; mert az igazán művészi alkotásoknak sajátjuk, hogy új meg új benyomások kiapadhatatlan forrásai. A nyitány, mondom, két énekben foglalja össze a dráma alap gondolatát: vallásos énekben és az érzékiség dallamában; e két ének – Liszttel szólva – „*két oldala egy egyenletnek, mely a fináléban kap megoldást*”. Elsőként a *zarándokkar* hangzik föl, a legfőbb törvény súlyát érzékeltetve, utalva az élet valódi értelmére, egyetemes zarándoklatunk céljára, Istenre. Ám ahogyan Isten bensőséges érzését a test csábítása hamarosan elnyomja minden tudatban, úgy a szent éneket is fokról fokra elöntik a gyönyör sóhajai. A képzetben feltámad és a magasba emelkedik a valódi, a félelmetes, az egyetemes Venus. Aki még nem hallotta volna a TANNHÄUSER csodálatos nyitányát, az ne közönséges szerelmesek dalára gondoljon itt, akik a lugas mélyén igyekeznek valahogy múlatni az időt, de ne gondoljon egy ittas csapat ömlengésére sem, amely Horatius nyelvén kísérti Istent. Másról van itt szó, olyasmiről, ami egyszerre igazabb és baljósabb. Szelíd sóvárgás, lázas borzongással és szorongással teli mámor, szüntelen visszatérés a kéjhez, mely enyhülést ígér, mégsem oltja a szomjat; vad szívdobogás és az érzékek lüktetése, a test parancszava, a szerelem indulatszavainak teljes szótára – ez hangzik föl. Végül újra a vallási téma kerekedik felül, lassan, fokozatosan legyőzi a másikat, békés diadalt arat a beteg és dült lény fölött, Szent Mihály legyőzi Lucifert.

Tanulmányom elején szoltam már arról, hogy a LOHENGRIN-előjáték micsoda erővel fejezi ki a misztikus tüzet, a szellem vágyakozását a megközelíthetetlen istenség után. Nem kevésbé markánsan és kifinomultan jelentkezik mindez a TANNHÄUSER-nyitányban, az egymással harcba álló két princípium megjelenítésében. Honnan merítette a mester a hangokat a testi mámor perzselő énekéhez, honnan ismeri ennyire az emberben lakozó ördögöt? Az idegek az első ütemektől kezdve együtt vibrálnak a dallamvonallal; a test, mely emlékezik, reszketni kezd. Minden normálisan fejlett tudat két végtelent hordoz magában, a mennyet és a poklot, s mindkét végtelenség képében nyomban ráismer önmaga felére. A parttalan szerelem sántáni bizsergését hamarosan révületek, szédületek követik, diadalittas felkiáltások, hálás sóhajok, vad üvöltések, az áldozat szemrehányása, az áldozatot végzők hitetlen hozsannája – mintha a szerelem drámájában mindig helyet kapna a barbár vadság, mintha a testi élvezetnek valami elkerülhetetlen sántáni logika szerint szükségképpen a bűn gyönyöréhez kellene vezetnie. Amikor aztán a vallásosan jámbor téma leküzdi a romlottság elszabadult erőit, apránként helyreállítja a rendet, és a magasba emelkedik, biztos szépségével a haldokló gyönyör káosza fölé magasodva, s a lélek ezt mint felfrissülést, mint a megváltás boldogságát éli meg. Kimondhatatlan boldogságérzés ez, amely majd a második kép elején ismétlődik meg, Tannhäuser, miután kijutott Venus barlangjából, magára talál a valóságos életben, s meghallja az otthon szavát, a templomi harangszót, a pásztorfiú

egyszerű dalát és a zarándokok himnuszát, szemközt az út szélén álló kereszttel, amely jelképe valamennyi keresztnek, amit minden utunkon hordanunk kell. Itt a lelket erős kontraszt keríti hatalmába, amely Shakespeare nagyszabású és könnyed ábrázolásmódjára emlékeztet. Az imént még a föld mélyén voltunk (Venus, mondtuk, a pokol szomszédságában lakik), balsamos, fullasztó levegőben, nem a naptól jövő rózsaszín fény vett körül; akárcsak Tannhäuser lovagot, aki bódító gyönyöröktől eltelve – *fájdalmak után sóvárog!* Fenséges sikoly ez, a kritikus céh tagjai Corneille-ben csodálatra méltónak találnák, de talán egy sem akad, aki annak látná Wagnernál. Végre ismét a földön vagyunk; friss levegőt szívunk, hálásan fogadjuk a földi örömeket, alázattal a fájdalmakat. A szegény emberi nem megtért hazájába.

Az imént, midőn megkíséréltem leírni a nyitány érzéki gyönyöröket idéző részét, arra kértem az olvasót, feledkezék el a szokványos szerelmi dicsőhimnuszokról, amilyeneket egy gáláns udvarló szerezhet jókedvében. Nincs itt semmi közönséges; ami megnyilvánul, az az energiával teli természet túláradása, mely rosszra fordítja a jó előmozdítására hivatott erőket; a féktelen, határtalan, kaotikusan mély szerelem ez, egyfajta ellenvallássá, a Sátán vallásává hatalmasodó szenvedély. Így a zeneszerző elkerülte a laposság veszélyét, mellyel a *legnépszerűbb* – majdnem azt mondtam, legközönségesebb – érzelem lefestése jár, beérhette a vágy és a belső energia mértéktelen nagyságának érzékeltetésével, az utat tévesztett érzékeny lélek fékezhetetlen, mértéktelen becsvágyának bemutatásával. Az alapeszme plasztikus megjelenítése során elkerülte annak veszélyét is, hogy rengeteg áldozatot, megszámlálhatatlan Elvirát szerepeltessen. A tiszta eszme, mely egyedül Venusban testesül meg, jóval érthetőbben és ékeszölőbben beszél. Nem egy szokványos kéjencet látunk, aki *virágról virágra száll*, hanem az általános, egyetemes férfit, aki természetes házasságban él az érzéki gyönyörök abszolút eszméjével, királynőjével minden nőstény ördögnek, nimfának és szatírnőnek, akik a nagy Pán halála után a föld alá száműzettek: az elpusztíthatatlan és ellenállhatatlan Venusszal.

E hasábokon hamarosan átfogó technikai beszámolót olvashatunk erről a különös és félreértett TANNHÄUSER-ről: olyan kéz fogja végezni, mely az enyémnél gyakorlottabb a zenés színpadi művek elemzésében; én itt csak általános áttekintésre szorítok, amely gyors áttekintés ugyan, de talán nem haszontalan. Egyébként nem kényelmesebb-e a magaslatról megítélni egy táj szépségét, mint valamennyi oda vezető ösvényt sorra bejárni?

Most csak arra szeretnék utalni – ami Wagner dicsőségére válik –, hogy bár teljes joggal tulajdonít nagy jelentőséget a drámai költeménynek, a TANNHÄUSER nyitánya, csakúgy, mint a LOHENGRIN előjátéka, azok számára is tökéletesen érthető, akik nem ismerik a szövegkönyvet. E nyitány nem csupán azt a lelki kettősséget mutatja meg, amely a dráma alapul, vagyis alapeszméjét, hanem azokat a tisztán kiemelt legfontosabb dallamfordulatokat is, melyek a mű során fellépő általános érzelmek ábrázolására hivatottak, köztük az ördögi érzékiség dallamát és a *zarándokkar* jámbor-vallásos motívumát; ezek újra meg újra visszatérnek, valahányszor a cselekmény megköveteli. Ami a második felvonás nagy indulóját illeti, ezzel már azok is megbarátkoztak, akik egyébként nem kedvelik a wagneri műveket, ugyanazt dicsérhetjük benne, mint az említett előjátékokban: amit ki akar fejezni, azt a lehető legvilágosabban, a legszínesebb megjelenítés eszközeit felhasználva fejezi ki. E gazdag és büszke hangzatok hallatán, e pompás, elegánsan tagolt ritmust érzékelve, e királyi harsonákban gyönyörködve ki gondolna másra, mint valamiféle feudális pompára, ragyogó öltözetű hősök meneté-

re, akik valamennyien szálfatermetűek, erős akaratúak és tiszta hitűek, éppoly nagy-szerűek gyönyöreikben, mint amilyen rettentők harcaikban?

És mit mondhatnánk Tannhäuser elbeszéléséről, melyben beszámol római útjáról? A költői szépséget oly csodálatraméltóan egészíti ki és támasztja alá a dallam, hogy a két elem elszakíthatatlan egységgé forr össze. Egyesek féltek attól, hogy ez az elbeszélés túl hosszú, de kiderült, hogy ellenállhatatlan drámai erő feszül benne. A bűnös férfi búskomorsága, csüggedtsége a zord zarándoklat alatt; a fölragyogó öröm, melyet a bűn alóli feloldozást adó főpap láttán érez; kétségbeesése, midőn megtudja a főpaptól, hogy bűnére nincs bocsánat, s végül az elkárhozottság élvezetének gyönyöre, ez az iszonyatosságában szinte kimondhatatlan érzés – szó és zene egyesül itt egymással, hogy mindezt úgy közölje, fejezze ki, tolmácsolja, ahogy, úgy véljük, más módon lehetetlen volna. Megértjük ekkor, hogy ilyen mélységű balsorsot csakis csoda oldhat fel, és megbocsátjuk a boldogtalan lovagnak, hogy újra a barlangba vezető titkos ösvényt keresi, így akarván elnyerni sátáni szeretője oldalán legalább a pokol kegyeit.

Lohengrin drámája, csakúgy, mint Tannhäuseré, a monda szakrális, titokzatos, mégis általánosan érthető jegyeit viseli magán. Szörnyű bűnnel, fivére meggyilkolásával vádolnak meg egy ifjú hercegnőt, s miután semmilyen módon nem tudja bizonyítani ártatlanságát, istenítéletnek vetik alá. Egyetlen lovag sem akad, aki hajlandó volna védelmében porondra lépni, ám ő különös látomásban bízik: álmában ismeretlen lovag jelent meg, ő majd megvédelmezi. Valóban, az utolsó pillanatban, midőn már mindenki bűnösnek nyilvánítja, csónak közeledik a parthoz, melyet egy aranylánccal elébe fogott hattyú vontat. Lohengrin, a Szent Grál lovagja, az ártatlanok védelmezője, a gyengék oltalmazója meghallotta a hívást a távoli csodavárban, ahol mint drága kincset őrzik a Szent Grált, a kétszeresen megszentelt isteni kelyhet, melyből ittak az Utolsó Vacsorán, s amelyben Arimateai József felfogta a keresztre feszített Üdvözítő kiömlő vérének. Lohengrin, Parsifal fia lép ki a csónakból, ragyogó ezüstvértben, sisakkal a fején, pajzsral a vállán, kis aranykürttel oldalán, kardjára támaszkodva. „*Párharcban érted hogyha győztem, / Kérem, hogy léssz-e majd a nőm? / ...Elza, majd hogyha egybekelünk, / Békében, bajban férjed óv, / A sírig páros üdvben élünk, / Csak arra adjad esküszódot: / Míg élünk, meg ne kérdezz / ...Hogy hívnak és ki küld, / Mely földnek népe szült!*”^{*} Elza így felel: „*Úgy lesz, / E kérdés meghal bennem!*” És midőn Lohengrin ünnepélyesen elismétli a fogadalom szövegét, Elza így válaszol: „*Védőm! Én pajzsom, én megváltóm, / Ki védsz, míg vádol annyi száj! / Lelkem oly büntelen / És szívem úgy bízik benned, / Hős lovag, / Most úzd el rólam a bajt, / Én híven állom szómat majd!*” Lohengrin magához vonja a lányt, és felkiált: „*Elza! Szeretlek én!*” A szépséges dialógust, mint Wagner drámáiban oly gyakran, itt is átítatja a primitív varázsa, fenségessé fokozza az eszményi érzés, ünnepélyessége nem csorbítja természetes báját.

Lohengrin győzelme azt bizonyítja, hogy Elza ártatlan. Ortrudnak, a varázslónőnek és férjének, Friedrich von Telramundnak, az Elza elítélésében érdekelt két cselszövőnek sikerül felszítania benne a nő kíváncsiságot, kétséggel megzavarni örömét; addig zaklatják, mígnem megszegi esküjét, és azt követeli férjétől, hogy vallja meg származását. A kétely megölte a hitet, a tovatűnő hit magával sodorja a boldogságot. Miután Friedrich lesből rátámad Lohengrinre, a lovag halállal bünteti, majd a király, a harcosok és az összegyűlt nép előtt végre felfedi származásának titkát: „*Kiket a Grál a szolgál-*

* A szövegek könyvek részleteit Lányi Viktor fordításában közöljük.

latra választ, / A Grál azoknak égi hatalmat ad, / Mert védve van, kit szent varázssal áraszt, / Nem érheti baj, és nem hal bús halált. / És hogyha küldi hívét messzi tájra, / Hol bánatnak egy jámbort, s védni kell, / Az a bűbáj nem hagyja ott se szívét. / Míg titka ép, s nevét nem tárja fel. / A Grál malasztja földi szemnek rejtély, / Mit köd burkol és titkok fátyla fed, / Lovagja szent, és kétely hozzá nem fér, / Ha kérditek, távozik úgy, mint jött. / Most hát megtorlom én a kételyt nyomban! / A Grál küldötte áll előttetek: / A trónon Parsifal, jó atyám, fényben, / Szent bajnoka, én Lohengrin vagyok!” A parton újra feltűnik a hattyú, hogy hazavigye a lovagot csodás házába. A gyűlölettől elvakult Ortrud, a varázslónő elárulja, hogy a hattyú nem más, mint Elza öccse, akit ő varázsolt el. Lohengrin hó imával fordul a Grálhoz, majd beszáll a csónakba, melyet mostantól a hattyú helyett egy galamb vontat, és előlép Gottfried, Brabant hercege. A lovag visszatér a Monsalvatra, a kétkedő, a tudni, bizonyosságot szerezni akaró Elza boldogsága pedig szétfoslott. Az eszmény továtűnt.

Az olvasó bizonyára észrevette, hogy a Lohengrin-monda meglepően sok hasonlóságot mutat Pszühké antik mítoszával. Pszühké is démoni kíváncsisága áldozata lett: nem akarta tiszteletben tartani isteni kedvese inkognitóját, s a titkot felfedve elvesztette boldogságát. Elza hallgat Ortrudra, miként Éva a kígyóra. Az örök Évát örökösen csapdába csalják. Lehetséges, hogy a nemzetek és fajok úgy hagyományozzák mondáikat, ahogy az emberek adják tovább vagyonukat, örökségüket vagy tudományos titkaikat? Hajlamosak vagyunk ezt hinni, annyira meglepő erkölcsi analógiák mutatkoznak a különböző országokban kialakult mítoszok és mondák között. Ám az ilyen magyarázat túl leegyszerűsítő, nem elégítheti ki tartósan a filozofikus szellemet. A nép alkotta allegóriát nem lehet ama búzaszemekhez hasonlítani, melyeket egy földműves testvériesen megoszt a növény meghonosítására vállalkozó társával. Ami örökkévaló és egyetemes, az nem szorul rá, hogy meghonosodjék. Az az erkölcsi analógia, amelyről beszélek, úgyszintén azon alapul, hogy minden nép meséin ott az isteni védjegy. Ha úgy vesszük, a közös eredet jegye lehet ez, a kétségbevonhatatlan rokonság bizonyítéka, feltéve, hogy ezt az eredetet minden létező őszekdetében és közös származásában keressük. Az egyik mítoszt a másik mítosz testvérének tekinthetjük, amint a fekete embert a fehér testvérének mondjuk. Bizonyos esetekben nem tagadom a rokonságot, de azt hiszem, hogy a felszíni hasonlóság vagy akár a lelki-szellemi analógia sok más esetben téves következtetéshez vezethet, s hogy – újra a növényvilágból vett hasonlaltal élve – a mítosz olyan fa, amely bárhol megterem, magától, minden égtájon és minden éghajlaton, minden nap alatt, külön ültetés nélkül. A négy égtáj vallásai és költeményei ezt fényesen bizonyítják. Amiként mindenütt ott a bűn, úgy mindenütt jelen van a megváltás; jelen van a mítosz is mindenütt. Semmi sem kozmopolitább, mint az Örökkévaló. Nézzék el nekem ezt a kitérőt, megkerülhetetlennek éreztem. Most visszatérek a LOHENGRIN alkotójához.

Wagner előszeretettel ábrázolja a feudális pompát, a homéroszi gyülekezeteket, ahol valami roppant életerő koncentrálódik, a lelkesedő tömeget, az emberi felvillanyozódás e hordozóját, amelyből természetes féktelenséggel tör elő a heroikus stílus. A LOHENGRIN nászjelenetének ünnepi zenéje és a nászkar igazi párdarabja a vendégek bevonulásának a TANNHÄUSER-ben, méltóságteljességében és erejével talán még felül is múlja azt. Ám a mester mindig ügyel az ízlésre és az árnyalatokra, s nem jeleníti meg az érzelmeknek azt az örvénylését, amelyet a köznapi emberek élnek át ilyen alkalmakkal. A zene még felviharzásának tetőfokán is az etikett szabályaihoz szokott emberek felindultságát fejezi ki. Itt egy udvar mulat, és még az örömmámor is az illendőség ritmusának határain belül marad. A tömeg kitörő öröme váltakozik a nászkar

szelíd, gyöngéd és ünnepélyes hangjaival; a meg-megismétlődő örömujjongásnak több ízben is kontrasztja lesz a titokzatosan lefojtott megrendült himnusz, amely Elza és Lohengrin frigyét köszönti.

Korábban szoltam már azokról a melodikus témákról, amelyeknek egyazon művön belüli szüntelen visszatérése azóta foglalkoztat, mióta az Olasz Színházban meghallgattam Wagner első koncertjét. A TANNHÄUSER-ben a két főtéma, a vallásos jellegű és az érzéki motívum vissza-visszatérése arra szolgál, hogy felkeltse a publikum figyelmét, és az éppen aktuális helyzetnek megfelelő hangulatot hozzon létre. A LOHENGRIN még aprólékosabban kidolgozott formában alkalmazza ezt az emlékezésre támaszkodó rendszert. Itt minden szereplőnek van egy saját dallama, mintegy hang-címere, amely kifejezi lelki-erkölcsi karakterét és a történetben játszott szerepét. Tisztelettel átadom a szót Lisztnek, akinek LOHENGRIN ET TANNHÄUSER című könyvét ebből az alkalomból szeretném a mély értelmű és kifinomult művészet barátainak figyelmébe ajánlani. E könyv nyelve kissé szokatlan, szókincse különböző nyelvekből kölcsönzött szavakból áll, ám a mester retorikus dikciója magával ragadó:

„A néző jó előre felkészült arra, és belenyugodott abba, hogy ezúttal nem ének- és zeneszámok összefüggéstelen sorát hallja, valamilyen intrika szálára felfűzött darabok egymásutánját, ami szokványos operáink lényege, ezért különös érdeke fűződik ahhoz, hogy három felvonáson keresztül figyelemmel kövesse azt a mélyen átgondolt, bámulatosan leleményes és költőileg intelligens kombinációt, amellyel Wagner több főtémából mintegy összecsomózza a dráma lényegét képező dallamokat. Ezek a tematikus kapcsolódások illeszkednek a költemény szavaihoz, összefonódnak velük, s így hatásuk megindító erejű. Miután azonban az előadáson átéltük ezt a hatást, szeretnénk számot adni arról, mi az, ami ennyire élénken hatott ránk, szeretnénk tanulmányozni ennek az olyannyira újszerű műnek a partitúráját. Ha megtesszük ezt, meglepődve tapasztaljuk, hogy milyen sokféle intenciót és árnyalatot tartalmaz, melyeket azonnal nem is foghatunk fel. De hiszen a nagy költők drámáit vagy eposzait nem kell-e hosszasan tanulmányoznunk ahhoz, hogy jelentésüket teljesen befogadjuk?

Egy váratlanul alkalmazott eljárással Wagnernak sikerül kitérítania a zene birodalmát, elmélyíteni igényeit. Nem lévén megelégedve azzal a hatalommal, melyet a zene a szíveken gyakorol, az emberi érzelmek teljes skáláját ébresztve fel, a zenét arra is képessé tette, hogy elménket ösztönözze, gondolkodásunkhoz szóljon, értelmünkhez folyamodjék, s így morális és intellektuális értelme legyen. [...] Az egyes szereplők és fő szenvedélyeik karakterét az énekekben vagy a kíséretben megjelenő dallamokkal rajzolja meg, valahányszor az általuk kifejezett szenvedélyek és érzelmek szerephez jutnak. Ez a módszeres kitérítés művészi szerepmegosztással párosul, amely az ebben megnyilvánuló lélektani, költői és filozófiai gondolatok finomsága révén még azoknak is ritka élvezetet szerez, akiknek a nyolcadok vagy tizenhatodik halott jelek, pusztá hieroglifák. Mivel Wagner egyszerre kényszeríti állandó munkára gondolkodásunkat és emlékezetünket, ezáltal a zene hatását kivonja a határozatlan megilletődöttség területéről, s varázsát a gondolkodó értelem élvezetével gazdagítja. Eljárása összetettebbé teszi azt a könnyed élvezetet, amelyet az énekszámok egymáshoz alig kapcsolódó sorának meghallgatása szerez; a közönség különleges figyelmét igényli; ugyanakkor a teljes megrendültség élményével ajándékozza meg azokat, akik élvezni képesek azt. Dallamai bizonyos mértékig gondolatok megszemélyesítései; visszatérésük olyan érzelmek visszatérését jelzi, amiket a kimondott szavak nem fejeznek ki pontosan; feladatuk az, hogy felfedjék előttünk a szív minden rejtett titkát. Egyes témák, például a második felvonás első jelenetében, mérges kígyóként fonják át az operát, rátekerednek áldozataikra, hogy azután elmeneküljenek, ha előlépnek azok szent védelmezői; mások, mint az Előjáték témája, csak ritkán térnek vissza, a legfenségesebb isteni kinyilatkoztatás formájában. Minden fontosabb helyzet vagy szereplő zeneileg olyan dallamban fejeződik ki, amely állandó jelképük lesz.

Nos, minthogy ezek a dallamok ritka szépségűek, azoknak, akik egy partitúra megítélésénél csak a nyolcadok és tizenhatodik egymás közti viszonyaival törődnek, ki kell jelentenünk, hogy ennek az operának a zenéje akkor is elsőrangú műalkotás lenne, ha meg lenne fosztva szép szövegétől.”

Valóban, Wagner zenéje még költészet nélkül is költői mű lenne, mindazon tulajdonságokkal felruházva, melyek a jól sikerült költészetet teszik; önmagát magyarázza, mert sok mindent egyesít, összehangol, egymáshoz alakít és – hogy barbarizmussal érzékeltessük a minőség legfelsőbb fokát – gondosan *konkatenál*: egybeláncol.

A BOLYGÓ HOLLANDI az Óceán bolygó zsidójának népszerű története, akinek azonban egy segítőkész angyal a megváltás lehetőségét kínálja: *„Ha a kapitány minden hetedik évben partra lépve valaha is olyan nővel találkozik, aki hűséges marad hozzá, megmenekül.”* A szerencsétlen egyszer meg akart kerülni egy veszélyes szirtfokot, ám a vihar újra és újra elsodorta, mire felkiáltott: *„Átjutok, ha örökké kell is küzdenem!”* És az örökkévalóság elfogadta a vakmerő kihívást. Azóta hol itt, hol ott bukkan fel a kísértethajó a partok mentén, dacolva a viharral, a halált kereső katona reményvesztettségével; ám életét a vihar megkíméli, előle még a kalóz is keresztet vetve menekül. A Hollandi első szavai, miután hajója horgonyt vetett, sötétek és ünnepélyesek: *„Időm lejárt, / Fölöttem újra elmúlt hét hosszú év, / Egy szenvedőt vet partra a vihar. / Hah! Büszke óceán! / Hamar megint hullámmeződre szállok! [...] Ám a halál rám nem talál! / Ily kárhozattal sújt az ég [...] Végítélet napja, sújts le rám / Villámcsapásos éjszakán!”* A kísértethajó mellett egy norvég hajó vet horgonyt; a két kapitány összeismerkedik, s a holland kéri a norvégot, ossza meg vele néhány napra az otthonát, adjon neki új hazát: *„A házat ha megnyitod nekem, / Hol kis időre megpihenhetek, / Dús kincsekkel van megrakodva bárkám [...] Szolgálatod jutalmát elnyered.”* Roppant kincseket kínál neki, amitől a norvég elszédül, végül kereken megkérdi: *„Van-e ifjú lányod? [...] Ameddig hazát nem találok, / Mit ér nekem a gazdagság? / Ha hozzám adod a leányod, / Mindenem neked engedem át. / Nőműl add ifjú leányod, / Mindenem neked engedem át.”* – *„Halld, vendég, bájolóan szép a lányom, / S mint gyermek, hozzáam hű, ragaszkodó.”* – *„Tovább is hívn szeresse ő az apját, / Úgy léssen mint asszony hű a férjéhez.”* – *„Dús ajándékok fölbecsülhetetlen, / De kincset ér a lány, ki hű nőd lesz...”* – *„Hozzáam adod? [...] Leányod láthatnám ma még?”*

A norvég kapitány szobájában ifjú leányok beszélgetnek a bolygó hollandiról, Senta pedig, egy rögeszme foglya, szemét a szoba falán látható titokzatos arcképre függesztve, balladát énekel a hajós kárhozájáról: *„Vad bárka száll a tengeren, / Vérszín vitorlás, éjsötét, / Gazdája mindig éberem / Fönt áll, s néz róla szertesztét. [...] Mint a nyíl, úgy repül, / Céltalan, szüntelen, nyugtalan! / Megváltást nyerhet mégis a sápadt férfi a révben, / Majd ha egy nőre lel, ki a sűrű hű párja léssen. / Szent égi jóság, vezessed a hű nőhöz őt! / Kihíva vést, vihart, ködöt, / Egy szirtfokot kísérté meg / És átkozódva esküdött: / »Kárhozzam el, ha engedek!« [...] A Sátán szól: / Szaván fogom! / És a bős tengeren / Űzi őt szüntelen, egyedül! / Am hogy megváltást lelhet a sápadt férfi a révben, / Feltárja Isten angyala néki, és úgy is léssen, / Hol várja üdv óceán zord hajtását? / Szent égi jóság, vezessed a hű nőhöz őt! / Hétesztendőnként egyaránt / Horgonyt vet és a partra száll, / Hogy eljegyezzen egy leányt, / De várt hűségre nem talál. / »Vitorla fel!« / »A horgonyt fel!« / Csalja szíve, csalja lány! / Tovaszáll, szüntelen, egyedül!”* És egyszer csak, mintha mély álomból ébredne, Senta átszellemülten felkiált: *„En váltalak meg hű szívem szent hevével! / Hozzáam vezessen Isten angyala! / Hogy általam az üdvöt te érd el!”* Mágnesként ragadja magához a lány lelkét a boldogtalanság; az ő igazi jegyese az elátkozott kapitány, aki csak a szerelemtől remélhet megváltást.

Végül belép a Hollandi, az apa bemutatja lányának; ő az a férfi, akinek legendás képmása a festményen látható. De a hajós, miként a rettenetes Melmoth, akít megrendít áldozatának, Immalée-nek sorsa, szeretné figyelmeztetni: odaadása veszélyes le-

het; a kárhozatra ítélt férfi, akiben felébredt a részvét, elutasítja az üdvöt nyújtó kezét: sietve újra hajóra száll, hogy átengedje őt a közönséges családi és szerelmi boldogságnak. Senta azonban ellenszegül, makacsul kitart amellett, hogy követi a Hollandit: „*Sorsodat én jól ismerem rég, / Már tudtam én, midőn megláttalak!*” A férfi viszont, remélve, hogy visszaretenti a leányt, így válaszol: „*Té nem tudod, nem sejtéd, ki vagyok! / Kérdezd az óceán lakóját, / Kérdezd a tenger valamennyi vándorát, / Ismeri mind a borzadály hajóját: / A »bolygó hollandi« a nevem!*” Senta, szemével a távolodó hajót követve, felkiált: „*Megvált az Isten, az égi hit! / Itt állok híven holtomig!*” A lány a tengerbe veti magát. A hajó elmerül. Két szellemalak emelkedik a hullámok fölé: Senta és a Hollandi dicsfényben ragyogó alakja.

Boldogtalanságáért szeretni a boldogtalant: csakis egy ártatlan szívben foganhat meg ilyen fenséges eszme. Szép gondolat, kétségtelenül: egy ifjú leány szenvedélyes képzelőerejéhez kapcsolja egy átok sújtotta ember megváltását. A drámai cselekményt biztos kéz alkotta határozott vonásokkal; minden szituáció markánsan kidolgozott, Senta alakja pedig természetfölötti, regényes nagyságot hordoz varázslatosan és félelmetesen. A költemény végletes egyszerűsége csak fokozza a hatást. Minden a helyén van, jól elrendezett, arányos. A nyitány, melyet az Olasz Színházban megrendezett koncerten hallottunk, komor és mély, mint az óceán, a szél és a sötét szakadékok.

Kénytelen vagyok korlátok közé szorítani írásomat, de úgy vélem, eleget mondtam (legalábbis mára) ahhoz, hogy az elfogulatlan olvasóval megértessem Wagner szándékait és drámai formáját. A RIENZI, A BOLYGÓ HOLLANDI, a TANNHÄUSER és a LOHENGRIN mellett ő komponálta a TRISZTÁN ÉS IZOLDÁ-t is, továbbá azt a négy operából álló tetralógiát, mely a Nibelung-mondakörből veszi tárgyát. Ehhez jönne még nagyszámú kritikai írás. Ezek annak az embernek a munkái, akinek személye és eszményei oly hosszú ideig tápot adtak a párizsi fecsegésnek, azok a munkák, amelyeket több mint egy év óta nap mint nap léhán és gúnyolódva emlegetnek.

IV

Egy időre figyelmen kívül hagyhatjuk a rendszert, amit minden nagy művész tudatosan és szükségképpen belevisz valamennyi művébe; ebben az esetben még mindig fel kell kutatnunk és meg kell vizsgálnunk a személyes sajátosságot, amely a tárgyalt művészt a többitől megkülönbözteti. Egy művésznek, ha méltó erre a névre, rendelkeznie kell valamivel, ami alapvetően *sui generis* jellegű, annak köszönhetően, hogy *az, aki*, nem pedig másvalaki. Ebből a szempontból a művészek éppúgy különböznek egymástól, mint az egyes ízek. Az ember jellemzésére szolgáló metaforáink lajstroma valószínűleg nem elég gazdag ahhoz, hogy megközelítő meghatározással tudjon szolgálni minden ismert és minden *lehetséges* művésztől. Úgy hiszem, már megállapítottuk, hogy Richard Wagnerban két ember él, a rend embere és a szenvedélyé. Most erről, a szenvedélyes, érzelmeiktől fűtött emberről szólunk. Minden művébe, még a legkisebbe is oly erőteljesen vésődött bele a személyiség, hogy legfőbb sajátosságát nem lesz nehéz megjelölni. Engem kezdettől fogva élenként érintett az a megfigyelés, hogy a TANNHÄUSER-nyitány érzeki, orgiasztikus részében ugyanannyi erő és energia nyilvánul meg, mint a LOHENGRIN előjátékára jellemző misztikus hevületben. Itt is, ott is ugyanaz a törekvés, ugyanaz a titáni erőfeszítés, ugyanaz a kifinomultság, szubtilitás. Ennek

alapján úgy vélem, hogy ami ebben a zenében felejthetetlen, az az ideges intenzitás, a szenvedély és az akarat hevessége. A létező legédesebb vagy legélesebb hangon fejezi ki ez a zene mindazt, ami a legmélyebben rejtőzik az emberi szívben. Wagner minden kompozíciójának persze uralkodó vonása az eszményi törekvés, de ha témáinak és drámai módszerének kiválasztásában az antikvitáshoz áll is közel, kifejezésének szenvedélyes energiája révén ma ő a modernség legigazibb képviselője. E gazdag szellem minden tudása, minden erőfeszítése, minden számítása tulajdonképpen egyedül ennek az ellenállhatatlan szenvedélynek nagyon alázatos és nagyon buzgó szolgálatára irányul. Ebből következik, bármilyen témáról legyen is szó, a kifejezés legnagyobb fokú ünnepélyessége. E szenvedély révén Wagner mindenhez valami emberfölöttit ad hozzá; ennek révén mindent megért és mindent megértet. Mindaz, amit az *akarat*, *vágy*, *összpontosítás*, *idegi intenzitás*, *robbanás* szavak jelölnek, érződik és megjelenik műveiben. Nem hiszem, hogy tévednék vagy másokat megtévesztenék, amikor kijelentem: annak a jelenségnek a legfőbb jegyei ezek, amit úgy hívunk: *zseni*; de legalábbis annak vizsgálatában, amit mostanáig joggal neveztünk *zseninek*, megtalálhatók az említett ismérvek. Bevallom: a művészet területén nincs ellenemre a mértéktelenség. A mérséklet számomra sosem tűnt az erőteljes művészi természet jellemzőjének. Szeretem ezeket az egészséges szertelenségeket, az akaratérő e túlradásait, melyek beleíródnak a művekbe, mint a felforrósodott láva a vulkáni talajba, és a mindennapi életben gyakran a súlyos morális vagy fizikai válságot követő felfrissülés szakaszát jelzik.

Hogy mit fog eredményezni az a reform, melyet a mester a zenének a drámában való alkalmazásában akar bevezetni? Nem lehet pontosan megjósolni, mit hoz a jövő. Általánosságban azt mondhatjuk a Zsoltárossal, hogy az elnyomottak előbb-utóbb felemelteknek, a felemelkedettek megaláztatnak; semmi mást nem mondhatunk, mint ami az emberi dolgok ismert menetére alkalmazható. Láttuk, hogy sok minden, amit valaha képtelenségnek tartottak, később példakép lett, melyet a tömeg lelkesen követett. A mai közönség még emlékszik arra, hogy eleinte milyen ellenállásba ütköztek Victor Hugo drámái vagy Eugène Delacroix képei. Korábban utaltunk már arra, hogy a közönséget ma megosztó vita régi küzdelem, mely ellefejtődött, hogy hirtelen újra fellángoljon; s hogy Wagner is a múltban találta meg *eszménye alapjainak* első elemeit. Annyi bizonyos, hogy elmélete a szellem valamennyi emberének egyesítését tűzi ki célul, azokét, akik már régóta torkig vannak az opera fonákságaival. Nem meglepő, hogy különösen az írók rokonszenveznek azzal a muzsikussal, aki büszkén mondja magáról, hogy költő és drámaíró egyben. A XVIII. század írói ugyanígy lelkesedtek Gluck műveiről, és nem mulaszthatom el, hogy megjegyezzem: akik leginkább viszolyognak Wagner műveitől, azok előfutárával szemben is határozott ellenszenvet éreznek.

Végül is a TANNHÄUSER sikere vagy sikertelensége az égvilágon semmit sem bizonyíthat, és a jövőre nézve semmiféle kedvező vagy kedvezőtlen esélyt nem jelent. Tétélezük fel, hogy a TANNHÄUSER pocsék mű: attól az egekbe emelheték volna. És tétélezük fel, hogy maga a tökély: attól még felháborodást válthatna ki. A voltaképpeni kérdés az opera reformjának kérdése, ez pedig még nincs eldöntve, a harc folytatódik, elcsitul, majd újra fellángol. Nemrég azt hallottam, hogy ha Wagnernak átütő sikere lesz darabjával, az pusztán személyes ügy, módszerének semmiféle befolyása nem lesz a zenes dráma sorsára és alakulására. A múlt – vagyis az örökkévalóság – tanulmányozása alapján felhatalmazva érzem magam, hogy ennek a szöges ellentétét gyanítsam, hogy ti. a teljes bukás sem szünteti meg az ebbe az irányba mutató új kísérletek lehetőségét, és hogy a közeljövőben nemcsak olyan új szerzőkkel fogunk találkozni, hanem olyan

nagy tekintélyű emberekkel is, akik többé-kevésbé elfogadják és hasznosítják Wagner gondolatait, és sikeresen indulnak el az általa megnyitott úton. Olvastuk-e valaha is, hogy nagy ügyek egyetlen ütközetben elveszhetnének?

1861. március 18.

Még néhány szó

„Íme, a bizonyosság! A jövő zenéjének vége!” – kiáltják örvendezve a füttyögők és cselszövők. „Íme, a bizonyosság!” – szajkózzák a tárcarovatok firkászai. És minden rendű és rangú szájhős ártatlanul visszhangozza: „Íme, a bizonyosság!”

Valóban, van bizonyíték, és lesz is újra meg újra, míg a világ világ; először is az, hogy egyetlen nagy és komoly mű sem marad meg az emberi emlékezetben, nem kap helyet a történelemben tiltakozás és acsarkodás nélkül; nemkülönben az, hogy tíz megátalkodott fickó füttykoncertje képes arra, hogy kizökkentse a színészeket, legyőzze a közönség jóindulatát és disszonáns tiltakozásával elnyomja egy zenekar roppant hangját, legyen bár az oly hatalmas, mint az óceáné. Emellett nyilvánvalóvá vált egy különös abszurdum is: az a bérleti rendszer, amelyben egész évre ki lehet bérelni egy helyet, létrehoz egyfajta arisztokráciát, amely, ha kedve tartja, bármikor, bármilyen okból, vagy mert az érdekében áll, ki tudja rekeszteni a nagyközönséget abból, hogy megítéljen egy művet. Ha ezt a rendszert más színházakban is bevezetik, teszem, a Comédie-Française-ben, akkor hamarosan ott is számíthatunk hasonló botrányokra. Egy szűk körű társaság képes Párizs hatalmas közönségét megfosztani attól a jogától, hogy értékeljen egy művet, melynek megítélése mindenkire tartozik.

Akik azt hiszik, hogy Wagner végleg el van intézve, korán örvendenek, biztosíthatjuk őket. Azt tanácsolnám nekik, halkabban ünnepeljék a győzelmet, amit egyébként nem épp a legtiszteletreméltóbb módon szereztek, és készüljenek föl rá, hogy a jövő kiábrándító lesz. Mit is tudnak ők az emberi dolgok hintajátékáról, a szenvedélyek apályáról és dagályáról? Fogalmuk sincs, mekkora türelemmel és kitartással ruházta fel a gondviselés azokat, akiknek feladatot szán. Az ellenhatás már megindult, azon a napon, midőn a rosszindulat, az ostobaság, a rutin és az irigység összefogott, hogy eltegye láb alól a művet. Akkora méltánytalanság történt, hogy mindenfelől a rokonszeny-nyilvánítások áradatát indította el.

Akik távol élnek Párizstól s akiket elkápráztat és megfélemlít az emberek és kövek e félelmetes halmaza, bizonyára rejtélyesnek tartják a TANNHÄUSER előadásán történt váratlan eseményeket. Túl egyszerű lenne ezt több ok szerencsétlen egybeesésével magyarázni, melyek egyike-másika idegen a művészettől. Valljuk be rögtön: a legfőbb, a döntő ok a következő: Wagner operája *komoly mű*, lankadatlan figyelmet igényel; világos, hogy esélyei kedvezőtlenek egy olyan országban, ahol a régi tragédia annak köszönhető sikerét, hogy engedett a szórakozás szükségletének. Itáliában a felvonásközi zene alatt szörpöt szürcsölnek vagy pletykákat mesélnek egymásnak a hallgatók, kivéve, ha a divat tetszésnyilvánítást ír elő; Franciaországban kártyáznak. „Arcátlanság, ha ön arra akar kényszeríteni, hogy lankadatlan figyelemmel hallgassam művét – mondja a nyakas bérlettulajdonos –, én emésztést elősegítő szórakozásra vágyom, nem pedig az elme élesítésére szolgáló alkalomra.” Ez a legfőbb ok, emellett vannak mások is, melyeket ma, legalábbis Párizsban, mindenki jól ismer. Az opera bemutatását elrendelő császári parancs, mely becsületére válik az uralkodónak, s amelyért őszinte

köszönet jár, gondolom, még akkor is, ha ezért hajbókolással vádolhatnak – nos, ez a parancs felháborította az irigyeket és a nagyszájúakat, akik azt hiszik, hogy függetlenségüket bizonyítják, amikor egy szólóban csaholnak. A nemrég hozott rendelkezés, amely némi szabadságot biztosít a sajtónak és a szólásnak, utat nyitott az indulatos véleménynyilvánításnak, amely, mivel sokáig el volt nyomva, most mint a vadállat, az első járókelőre vetette magát. Ez a járókelő volt a TANNHÄUSER, melynek bemutatását az államfő engedélyezte, és egy külföldi követ hitvese nyíltan pártfogolt. Nagyszerű alkalom! Órákon keresztül egy egész színháztermet megtöltő francia mulatott ennek az asszonynak a fájdalmán, s ami kevésbé ismert, az egyik előadáson még Mme Wagnert is inzultálták. Rendkívüli diadal!

Egy eléggé gyatra rendezés, amelyet egy valamikori vaudeville-szerzőre bízta (el tudjuk képzelni A VÁGRÓFOK-at Clairville úr rendezésében?), hanyag nemtörődömséggel és pontatlanul játszó zenekar, egy német tenorista, akiben igencsak bíztak, és aki sajnálatra méltó következetességgel hamisan énekel, egy ócska fehér rongyokba öltöztetett lagymatag Venus, akiről nehéz elhinni, hogy az Olimposzról jött, vagy hogy egy középkori költő csillogó képzeletében született, mindkét előadáson ellenséges vagy legalábbis minden eszményi törekvéssel szemben közömbös hallgatóság – nos, az okokat keresve ezt is figyelembe kell vennünk. Csupán Sax kisasszony és Morelli úr dacolt a viharral – amiért köszönet illeti őket. Nem elég pusztán a tehetségüket dicsérni, elismerést érdemel bátor helytállásuk is. Mert az általános zűrzavar közepette ők valóban helytálltak; akár csak egy pillanatig tartó megingás nélkül hűek maradtak a zeneszerző intenciójához. Morelli csodálatra méltó olasz hajlékonysággal, alázatosan alkalmazkodott a szerző stílusához és ízléséhez, és azok, akiknek gyakran volt érkezésük hallani őt, azt mondják, hogy ez a simulékonyság javára vált: eddig még sosem nyújtott olyan remek alakítást, mint most, Wolfram szerepében. De mit szólunk Niemann úrhoz, gyöngeségeihez, ájuldzásaihoz, elkényeztetett kölyökre valló sértődöttségéhez? Elvégre láttunk már néhány viharos előadást, ahol olyan színészek, mint Frédéric vagy Rouvière, sőt Bignon is, akit ugyan híre ilyesmire kevésbé jogosított fel, nyíltan dacoltak a közönség tévedésével, s minél igaztalanabb volt a publikum véleménynyilvánítása, annál lelkesebben játszottak és vállaltak közösséget a szerzővel. – Végül nem kis mértékben járult hozzá a bukáshoz a balett, amely perdöntő kérdéssé vált, és hónapokon át beszédtéma volt. „Opera balett nélkül! Hogy létezik az?” – kérdezték a rutinhoz ragaszkodók. „Hogy létezik az?” – csodálkoztak a lányok kitartói. „Vigyázat!” – figyelmeztette a szerzőt még az aggódó miniszter is. Mintegy kárpoztulásul rövid szoknyás porosz csapatokat gyakorlatoztattak a színen a kadétokra jellemző szögletes mozdulatokkal. A közönség egy része e lábak látványától és egyáltalán, a gyatra rendezéstől csalódottan azt mondta: „Ez egy rossz balett, és nem tánchoz illő zene.” A józan ész erre így felelt: „Ez nem balett; bacchanáliának kellene lennie, orgiának, erről szól a zene, ilyesmi más szerepelt is olykor a Porte-Saint-Martin, az Ambigu, az Odéon műsorán, de még másod-harmadrangú színházakban is, az ilyesmi előadására azonban az Opera nem képes.” Egyszóval nem irodalmi okok, hanem egyszerűen a műszakiak hozzá nem értése vezetett oda, hogy egy egész képet – Venus második megjelenését – el kellett hagyni.

Akik megengedhetik maguknak azt a fényűzést, hogy metreszt tartsanak az operai táncosnők között, azt kívánják, hogy a megvásárolt hölgy tehetsége és szépsége minél gyakrabban kerüljön reflektorfénybe: csaknem atyai gondoskodásra vall ez, érthető és megbocsátható. De ha ugyanezek a férfiak semmibe veszik a közönség érdeklődését, mások kedvtelését, s lehetetlenné teszik egy olyan mű előadását, amely nincs ínyükre,

mert nem felel meg magas pártfogásuk követelményeinek, nos, ez tűrhetetlen. Tartanak háremet, és kövessék szigorúan hagyományait, de hagyják békén a színházat, ahol azok, akik másként gondolkodnak, mint önök, saját ízlésük szerinti élvezeteket találnak. Így mi megszabadulunk önöktől, önök meg mitőlünk, és mindenki meg lesz elégedve.

Azt reméltük, az áldozat megmenekülhet e ragadozók karmai közül, ha a mű előadását vasárnapra teszik, ezen a napon ugyanis a bérlettulajdonosok és a Jockey klub tagjai szívesen átengedik a terepet a szabad helyeket megvásárló hallgatóságnak, amely él az alkalommal, hogy ráér színházba menni. Ám ők így gondolkodtak, nem is oktanul: „Ha megengedjük, hogy ma siker legyen, a színházvezetés ezt ürügynek tekint majd, hogy akár harminc napig is ránk erőszakolja ezt a művet.” És újra támadásba lendültek, teljes fegyverzetben, előre készenlébbe helyezett gyilkos eszközökkel. A publikum, az egész publikum két felvonáson át harcolt velük, a zavargók miatti felháborodásában kétszeresen is jóindulattal fogadta a művet, s nemcsak az ellenállhatatlan szépségű részeket tapsolta meg, de azokat is, melyek meghökkentették és megzavarták – akár azért, mert a kaotikus előadás összekuszálta őket, akár mert érdemi megítélésükhöz koncentrációra lett volna szükség, ez pedig itt lehetetlen volt. De a felháborodás vagy a lelkesedés ilyen viharai nyomban kiváltották az ellenhatást, a nem kevésbé heves és az ellenfél számára kevésbé fárasztó reakciót. A közönség, azt remélve, hogy a csendhárbitók meghálálják majd szelídségét, hallgatott, mert mindenekelőtt ismerkedni akart a művel, meg akarta ítélni. Az ellenállók nem voltak sokan, de *rendületlenül* hangoskodtak, *ok nélkül és megállás nélkül*; a csodálatos római elbeszélést nem lehetett hallani (még azt sem tudom, énekeltek-e a színpadon), az egész harmadik felvonás tumultusba torkollott.

A sajtóban semmi ellenállás, semmi protestálás, Franck Marie úr *La Patrie*-beli írását kivéve. Berlioz úr kitért a véleménynyilvánítás elől; ez is egyfajta – negatív – bátorság. Köszönjük meg neki, hogy nem vett részt az általános szitkozódásban. És akkor az utánzás hatalmas forgószela sodorta magával a tollakat és nyelveket, hogy egymással versengve félrebeszéljenek, mintha az a különös szellem lett volna úrrá rajtuk, amely a tömegben váltakozva támaszt hősiességet és gyávaságot, kollektív bátorságot és kollektív alávalóságot, francia lelkesültséget és gall pánikot.

A TANNHÄUSER-t pedig meg sem hallgatták.

Így tehát most mindenfelől ömlik a panasz, mindenki látni szeretné Wagner művét, és panaszkodik a zsarnokságra. A színházvezetés pedig behúzza a nyakát néhány összeesküvő előtt, a következő előadásokra elkelt jegyeket visszaváltják. Így, ha lehet, még nagyobb a botrány, mint amelynek szemtanúi voltunk, ma azt látjuk, hogy a színházvezetés vereséget szenvedett, a közönség bátorítása ellenére lemond arról, hogy műsoron tartson jól jövedelmező előadásokat.

Úgy tűnik egyébként, az esemény mondhatni iskolát csinál, a közönséget pedig már nem tekintik a színházi előadások legfőbb bírójának. Midőn e sorokat írom, arról értesülök, hogy hamarosan egy másik színház is leveszi műsoráról azt a ragyogóan felépített, remekül megírt szép darabot, amely feltűnést keltett a bemutatón, egy hatalom nélküli kaszt erőfeszítései ellenére, melyet valaha művelt osztálynak mondtak, ma pedig szellemét és érzékenységét tekintve nem különb a kikötői csöcseléknél. Csakugyan bolond a szerző, aki azt hitte, hogy ezek az emberek tüzet fognak olyan megfoghatatlan, légnemű dolog iránt, mint a *becsület*. Legfeljebb arra jók, hogy *elföldeljék*.

Milyen titokzatos okai vannak egy darab efféle száműzésének? Zavarná talán a siker az igazgató jövőbeli vállalkozásait? Netán rejtélyes hivatali megfontolások késztették arra, hogy visszavonja jóindulatát, és érdekei ellenében cselekedjék? Avagy azt a hajmeresztő dolgot kell feltételeznünk, hogy egy igazgató, ha megbecsülést akar szerezni magának, kénytelen úgy tenni, mintha jó darabokra vágyna, s mikor végre eléri célját, villámgyorsan újra saját ízlése szerint cselekszik, a fajankók ízlése szerint, ami természetesen a lehető legkifizetődőbb? Még megmagyarázhatatlanabb a kritikuskok – köztük költők – gyengesége, ők ősi ellenségüknek hízelegnek, s ha a bátorság múltó rohamában rosszallják is a kalmárszellemet, az esetek többségében kiállnak mellette, s a legkülönbélebb szolgálatokkal bátorítják üzelmeit.

Ez a zenebona és a tárcarovatok gyalázkodása nekem ugyanúgy arcomba kergeti a vért, ahogyan egy jó ízlésű ember elpirul a szeme előtt lejátszódó hitványságok láttán. Nem tudok szabadulni egy rettenetes gondolatól. Bár mindig gondosan elfojtottam magamban a túlhajtott patriotizmust, melynek füstje elhomályosíthatja az elmét, most eszembe jut, hogy felettébb rosszulest, ha távoli partokon, olyan társaságban, ahol különféle-fajta emberek jöttek össze, okkal vagy ok nélkül, mindegy, nevetségessé tették Franciaországot. Bölcsen visszafogott gyermeki szeretetem ilyenkor valósággal kitört belőlem. Mikor egy szánalmas akadémikus néhány éve székfoglaló előadásában megengedte magának, hogy kitérjen Shakespeare lángelméjének méltatására, akit bizalmasan csak a „jó öreg Williams”-nek vagy „derék Williams”-nek nevezett – ami csak a Comédie-Française jegyszédőjének juthatna eszébe –, elborzadva éreztem, hogy ez a filiszter, aki még a helyesírást sem ismeri, micsoda kárt fog okozni hazámnak. És valóban, néhány napig az egész angol sajtó rajtunk mulatott, éspedig a legkínosabb módon. Lám, a francia irodalmárok még a nevét sem képesek leírni Shakespeare-nek, semmit nem értenek meg zsenialitásából; az elbutult Franciaország csak két szerzőt ismer, Ponsard-t és ifjabb Alexandre Dumas-t, „az új császárság kedvenc költőit” – tette hozzá az *Illustrated London News*. Figyeljük meg, hogyan társul a politikai gyűlölet a sértett irodalmi patriotizmussal.

Nos, a Wagner műve által támasztott botrány után felmerült bennem a kérdés: „Mit fog gondolni rólunk Európa, és mit fognak Németországban mondani Párizsról? Hangoskodók maroknyi csapata kollektív szegénybe hoz minket!” De nem, ez lehetetlen. Hiszem, tudom, esküszöm, hogy irodalmáraink, művészeink, de társaságbéli férfaink között is szép számmal vannak még művelt emberek, akikben él az igazságérzet, akiknek szelleme nyitott az eléjük táruló újdonságokra. Németország tévedne, ha azt hinné, hogy Párizsban csak csibészek tanyáznak, akik az orrukat túrják, hogy aztán egy arra járó híres ember hátába töröljék a kezüket. Nem lenne méltányos az efféle vélekedés. Mint mondtam, minden oldalról nő az ellenállás; Wagnert a legváratlanabb rokonszenv-nyilvánítások bátorítják, ne térjen le újtjáról. Ha a dolgok így mennek tovább, a bosszantó panaszok hamarosan orvoslást nyernek, és a TANNHÄUSER újra életre kel – de olyan színházban, ahol az opera bérlettulajdonosainak nem áll érdekükben, hogy elüldözzék.

Az eszmét mindenesetre útjára bocsátották, az áttörés megtörtént; ez a fontos. Nem egy francia zeneszerző fogja majd hasznosítani Wagner üdvös eszméit. Csak rövid ideje, hogy műve közönség elé került, de a császári utasítás, melynek az előadást köszönhetjük, nagy szolgálatot tett a francia szellemnek, ennek a logikát és rendet szerető szellemnek, amelynek nem esik majd nehezére, hogy továbbfejlődjék. A köztársaság

és az első császárság alatt a zene olyan magasságba emelkedett, hogy az elbátortalanodott irodalom helyett e korszak dicsőségére vált. Vajon a második császárság feje csupán kíváncsiságból kívánta meghallgatni annak az embernek a művét, akiről szomszédunkban annyit beszélnek, vagy talán a patriotizmus és a megértés vágya hívta életre döntését? Nekünk mindenesetre pusztá kíváncsisága is haszonnal járt.

1861. április 8.

Friedrich Nietzsche

NIETZSCHE CONTRA WAGNER

Egy pszichológus periratai

Zoltai Dénes fordítása

Előszó

Az itt következő fejezeteket régebbi írásaimból válogattam össze nagy gonddal – némelyikük még 1877-ből való; mostani szövegük talán világosabb, főként rövidebb. Ha egymás után olvassák őket, sem Richard Wagnerral, sem velem kapcsolatban nem hagynak kételyt maguk után: mi egymás ellenlábasai vagyunk, ellenpólusok. Eközben más is érthetővé válik: például az, hogy a jelen esszé pszichológusokhoz szól, de *nem németeknek íródott*. Nekem mindenütt vannak olvasóim, Bécsben, Szentpétervárott, Koppenhágában és Stockholmban, Párizsban, New Yorkban – de Európa lapályországában, Németországban nincsenek... És talán olasz uraiméknak a fülébe is tudnék sügni egyet s mást – őket úgy *szeretem*, mint... Quousque tandem, Crispi... Triple alliance: a „Birodalommal” egy intelligens nép csak mésalliance-ot köthet...

Torino, 1888 karácsonya

Friedrich Nietzsche

Amit csodálok benne

Azt hiszem, hogy a művészek gyakran nem tudják, mihez értenek igazán; túl hiúk hozzá. Valami kevélyebb, nagyra törőbb dolgon jár az eszük, mint amilyen a művészetük talajából előbújt kicsiny palánták új, ritka és szép vegetációja. Saját kertjük, saját szőljük java termését nem sokra becsülik; szeretetük és belátásuk nincs arányban egymással. Íme, itt egy muzsikus, aki az összes többinél mesteribb módon ért ahhoz, hogy ráleljen a szenvedő, megnyomorított, megkínzott lelkek birodalmából kiszüremlő hangokra, aki még a néma nyomorúságot is szóra bírja. Utolérhetetlen az őszutó színeinek megfestésében, az utolsó, a legeslegutolsó, legkurtább gyönyör leírhatatlan, megrendítő boldogságának érzékeltetésében; ismeri a lélek ama meghitt és borzadályos éjjeli óráinak hangját, amikor ok és okozat viszonya mintha egyszerre kifordulna sarkaiból, amikor „a semmiből” minden pillanatban létrejöhet „valami”. Szerencsés