

AZ OPERA, MINT KOMMUNIKÁCIÓ ÉS A MŰVÉSZETFILOZÓFIA (V. RÉSZ)



A bolygó Hollandi előadás plakát részlete (Müpa)

A Parlando elmúlt számaiban „Az opera, mint kommunikáció és a művészetfilozófia” ** címmel - „A wagneri műalkotás, a zenedráma és hermeneutikai, zeneetikai alapjai – A bolygó Hollandi” doktori disszertációból - szerkesztett formában szemelvényeket adunk/adok közre, különös tekintettel a szakdolgozat zenetörténeti, művészetpedagógiai, és zeneetikai fejezeteiből, kiegészítve a témához kapcsolódó megjegyzésekkel, linkekkel.

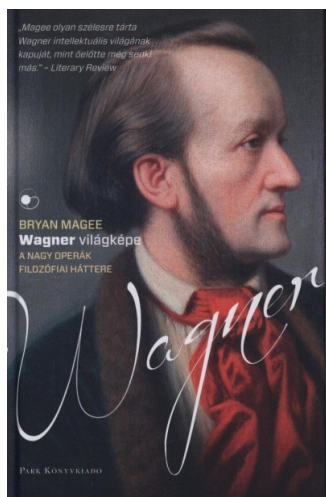
Mostanra eljutottunk a szakdolgozat azon, második gondolati köréhez; amikor jelentős művészetfilozófusoknak, Wagner kortársaknak és mai Wagner kutatóknak bemutatásával, a részemről követendő, illetve elhatárolandó művészalkatok munkásságának kifejtésével - Wagner értelmezéshez és a felhasználhatóság vonatkozásában, - kívántam igazolást nyerni a zeneetika módszertani (zeneetikai kritika) kimunkálásának létjogosultságához. Pro és contra gyakorlati példákkal (Baudelaire, Nietzsche és sokan mások) szemléltettem/szemléltetem mindezt. Majd a további folytatásokban az általam elfogadott művészetfilozófiai (hermeneutikai, interpretációelméleti) irányok, és alapok tárgyalásával az elméleti megalapozottságra kerül sor.

1. Wagner filozófiai világgépének fejlődéstörténeti láttelele

Bryan Magee Wagner and philosophy című könyve doktori dolgozatom szempontjából kiemelkedően fontos forrásanyag. Magee egészen speciális módon, a filozófia szemszögéből tárgyalja a wagneri életművet. A magyar fordítás címe is ezt fejezi ki; „Wagner világgépe – A nagy operák filozófiai háttere”, habár számomra érthetetlen, hogy az opera terminust, miért csempészték bele a fordításba, hiszen az eredeti címben nem szerepelt. Ez azért is sajnálatos, mert Wagnernél a zenedráma fogalmáról beszélünk.

Tehát egy olyan könyvvel van itt dolgunk, amely nem zenetudományi oldalról vizsgálódik, nem az operák cselekményének, összhangzattanának, zenei elemzésének ismertetésével foglalkozik, hanem Wagner filozófiai világnézetének tárgyalásával. Vagyis az olvasó Wagner gondolkodásáról egy zeneszerzői életet egészében felölelő módon nyer átfogó betekintést annak főbb állomásain keresztül. Mondhatjuk, hogy a könyv valódi zenefilozófiai alkotás, közlés, ismeretterjesztő mű, hiánypótló jelleggel. Bevezet minket, olvasókat abba a rejtelmes

szférába, amely sokszor vitatott az életmű kapcsán. Vitatott, és gyakran átpolitizált. Magee könyve oly igényesen tárja fel az egyes területek – politika, filozófia, zene, társadalom – határmezsgyéit, hogy a sokrétű, eseményekben tobzódó wagneri életmű, a zeneszerzői személyiség letisztult megvilágításba kerül. Természetesen nincs olyan mű, melynek elolvasása után ne maradnának kérdőjelek, és ez így van rendjén. Ugyanakkor elmondható, hogy Magee könyve páratlan igényességről ad tanúbizonyságot.



Bryan Magee: Wagner világképe. Park Könyvkiadó, Budapest.

Magee kronologikusan haladva, fejezetről-fejezetre tárja fel fokozatosan Wagner világképét az ifjú forradalmi évektől, Schopenhauerrel való megismerkedésén keresztül egészen haláláig. A könyv egésze e köré, az alapgondolat köré szerveződik: Wagner „*életútja nem balról jobbra fordult, hanem a politika felől a metafizika irányába.*”¹ Vagyis a fiatal Wagner az élet értelmét, értékeit egyértelműen a társadalomból eredeztette. A forradalom éveiben ezekért az értékekért harcolt, lelkesedett. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ne élt volna erőteljes társadalomkritikával. Wagner igenis markánsan bírálta kora társadalmát és a zsenikhez hasonlóan magányosnak, társadalmon kívülinek érezte magát. Mégis bízott a társadalom forradalmi átalakulásában, hogy a forradalmat követően azok az emberi értékek kapnak teret, amelyben hitt. 1849 májusában a drezdai népfelkelés során aktív vezetést is vállalt, és Bakunyin mellett harcolt a barikádokon. Ugyanakkor a száműzetés éveiben az érett Wagner kiábrándult a politikából, és tekintetét egyre erősebben a szellemvilág, a filozófia és a művészet irányába fordította, Schopenhauer olvasásának hatására. Tehát összefoglalóan – filozófiai látásmóddal fogalmazva – egy olyan fejlődésen ment keresztül, amelynek kezdeti stádiumában személyisége az érzéki világban a jóra törekedett, majd az érzéki világban csalódva csak a szellemet, a jót, a művészetet tartotta üdvöztetőnek Schopenhauer hatására. Hozzá kell tenni, hogy sok emberrel megtörténik, hogy érett korában a fizikai világtól a szellemvilág felé fordul. Nézzük részletesen e fejlődés állomásait Magee vonalvezetése alapján!

Az ifjú tizenkilenc év körüli Wagner már egészen korán fogékony volt a közélet, a politika, a radikális társadalmi újítások, a sajtó mozgásaira. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy már

¹ Bryan Magee: Wagner világképe. Park Könyvkiadó, Budapest. 2013. 11. o.

ekkor kapcsolatban állt azzal az Ifjú Németországnak (Junges Deutschland) nevezett irodalmi-politikai irányzattal, amely korábban felettébb radikális hangon szólalt meg. Mint ahogy azt a történelemben jól végigkövethetjük, hogy a radikális csoportok általában egy kudarcos esemény, egy fennálló rendszer rossz cselekedeteire adott válaszreakcióként születnek, így ez az Ifjú Németek vonatkozásában sem alakult másképp. Ekkor a napóleoni háborúk utáni veszteségből való felállás, Németország újbóli felemelkedése, megerősödése volt a cél, melyet e csoport zászlajára tűzött. Más kérdés, hogy milyen eszközökkel, életformával... Heinrich Laube, Heinrich Heine vezetésével a baloldali csoport a tekintélyek, a demokráciadeficit eltörlését követelte, és a népképviselőten alapuló demokráciát szorgalmazta, a brit parlamentarizmus és a francia utópikus Saint-Simon-féle szocializmus mintájára. Mindenféle régi, hagyomány, konzervatív érték ellen való lázadás, nyíltan felvállalt forrongó szexualitás jellemezte a csoport tagjait, mely kiforgatja a világot sarkaiból. Ebben a forrongó légkörben munkálkodott Wagner is, és ekkor még különösen imponált számára Laube egyénisége, aki egészen 1860-ig hű barátja is volt. Az 1830-as és 40-es években megjelent írásait erős társadalomkritika jellemezte, mely a művészet értékének helyreállítását célozta meg. Mint egyfajta társadalmi forradalmár politikai aktivistaként az anarchisták társaságát keresi. Az 1849-es drezdai felkelésben betöltött vezető forradalmi tevékenységéért körözött személlyé válik, hamis útlevelemmel menekül Svájcba, ahol politikai száműzöttként él 12 évig. Mindenesetre anarchista korszakában mély hatást tett rá Proudhon, és személyes barátságot ápolt Bakunyinnal. Vagyis Wagner utópikus szocialista volt.



Ludwig Andreas von Feuerbach (1804-1872) német materialista filozófus és antropológus

Wagner ifjú éveire a legnagyobb hatást, Feuerbach filozófiája gyakorolta. Feuerbach időben, és mondhatjuk világnézetben Hegel és Marx között foglal helyet. A német idealista Hegel, aki tézis – antitézis – szintézis dialektikájával tudatosan vagy tudattalanul megásta annak a materializmusnak a melegágyát, amely fél évszázad múlva már a forradalmak jelszavaiban szerepelt, és száz év elteltével totális diktatúrák alapjává avanszálódott. Hiszen a dialektika mozzanata már nem az állítás kizárólagosságát hangsúlyozza, hanem az állítással szemben a tagadás, a kétely mozzanatának is teret enged, ami értelemszerűen csak egy kétpólusú változó világban, egymásutániségben, vagyis az időpontok váltakozásával írható le. Ahol pedig van változó időfaktor, ott már megszűnik az állandóság, az örökké fogalmi kategóriája, vagyis maga az abszolútum volta, amelyből még Kant és Fichte is egyértelműen táplálkozott. Ezzel

nem azt mondom, hogy Hegel materialista volt, mert hisz jól tudjuk, hogy idealista alapokra épített. Csak annyit, hogy dialektikájával lehetőséget teremtett azon materialista gondolkodás számára, amely a dialektikát saját ideológiájának megalapozására használta fel. De hát miben is áll Feuerbach filozófiája, melyről fő műve, „Wesen des Christentums” (A kereszténység lényege) ad számot? Semmiképp sem a kereszténység védőbeszéde, hanem éppen ellenkezőleg; kőkemény valláskritika. Feuerbach filozófiáján egyértelműen látszanak a francia felvilágosodás nyomai, hiszen Rousseau mellett hasonlóképp a természetnek tulajdonít döntő szerepet. Annyira, hogy a természetet teszi meg az emberi nem alkotójának, és az Istent, istenséget, természetfeletti lényt teljes mértékben negligálja. Álláspontja szerint a természetfeletti lények, Isten csak fantáziánkban keletkeznek, az emberi képzelet szüli őket. Valójában saját lényünk fantasztikus kivetülései.



Richard Wagner 1830 körül

Azonban Feuerbach filozófiáját egy döntő tényező markánsan elhatárolja Marx filozófiájától. Amit még véletlenül sem szabad figyelmen kívül hagyni. Sőt felkiáltó jelként kell kezelni. Ez a tényező, pedig a SZERETET. Feuerbach a túlradó szeretet istenítését helyezte a természet mellett világnézetének középpontjába. A marxisták ezt, vagyis a szeretet túlhangsúlyozását szemére is vetették „elődjüknek”, és a szeretetet mindig, mint egyfajta gyenge pontot deklarálták. Azt, hogy a marxisták Feuerbach filozófiájához hogyan viszonyultak, azt világosan látjuk. Vajon keresztény nézőpontból mi a helyzet Feuerbach látásmódjával? A válasz egyértelmű, a félúton megrekedt gondolkodás tipikus példája. Feuerbach filozófiája mély érzékenységről ad bizonyosságot, azonban hiányzik belőle a hit és a szubjektum metafizika iránti, ontológiai igényének mozzanata. Feuerbach – mivel teológiát hallgatott – jól érzékeli a kereszténység lényegét, ami nem más, mint a szeretet, ugyanakkor óriási hibát is vét. Mégpedig; egy olyan jelenséget (szeretetet) „tuszkol” a fizikai természeti valóság keretei közé, amely nem fizikai, hanem szellemi-lelki szövetanyagú. Ez avval igazolható, hogy minden, ami a fizikai világban létezik érzéki tapasztalással, empirikus módszerrel megismerhető, észlelhető, a szeretet érzékelése, érzése, viszont empirikusan nem megfogható, csak a szív és a gondolkodás (a szellem) útján jut el az egyik embertől a másikig, interszubjektivitás által. Ez az út, pedig nem a pusztá fizika, hanem a szellem territórium. Ennek belátása, pedig következményként idealizmust szül. Más szóval (durvábban) kifejezve viszont egész nyugodtan mondhatjuk, Feuerbach a szeretet jelenségét – a kereszténységgel

szemben – profanizálja; vagyis kiszakítja az isteni dimenzióból, és kizárólagosan az emberi világhoz rendeli. Ugyanakkor a marxizmussal ellentétben, a szeretetet nem kiiktatni, felszámolni, megsemmisíteni akarja, hanem a társadalom, és az emberi együttélés meghatározó alapidoktrínájává emeli.



A fiatal Richard Wagner

Hogy az ifjú Wagner nem Marxon, hanem Feuerbachon „szocializálódott”, annak láttelele, maga a Nibelung gyűrűje. Magee erről a szellemi kapocsról így ír: „*A Nibelung gyűrűjében az egyik alapvető kérdés, hogy az emberiség miként szabadítható fel a szeretet erejével – s ez nem is csoda, hiszen a szövegkönyvet nem sokkal 1844 után fogalmazta meg egy Feuerbach eszméitől megittasodott német szocialista (szerk. Wagner)*”.² Ugyanakkor az igazság teljesebb feltárásához Magee könyvének 52. oldala is e témakörhöz még egy hajszállal hozzájárul; „*szinte elképzelhetetlen (számomra (Szerk. Magee) legalábbis), hogy Bakunyin Wagner jelenlétében ne említette volna meg Marx nevét, akivel ekkoriban már barátságot ápolt. Wagner azonban megjelent írásaiban egyszer sem hivatkozik Marxra, miközben lángolóbb hangvételű írásainak prózája helyenként félreérthetetlenül marxi nyelvezetet használ: biztos vagyok benne, hogy olvasta Marx lázító cikkeinek egyikét-másikát, és – ha tudattalanul is – merített belőlük.*”³ Magee szavai egyértelmű objektivitást is és szubjektivitást is foglalnak magukba. Vagyis megtudhatjuk, hogy – objektívan – Wagner egyszer sem hivatkozik Marxra. Tehát marxista nézetekkel bizonyíthatóan nem azonosult. Ugyanakkor az írói szubjektivitáson keresztül vizsgálva, Magee feltételezése; hogy Wagnerre barátja, Bakunyin által, közvetve „tudattalanul” hathatott Marx. Ez, véleményem szerint, még eldöntendő állítás, annál is inkább, mert a „számomra legalábbis” szerkesztői megjegyzés, az írói feltételes mód használata, „tudattalanul is” szófordulata olyan többszörös bizonytalansági tényezőről tanúskodik, amelyet maga az író is felvállal. De el kell gondolkodnunk azon is, hogy honnan tudjuk, hogy biztosan volt-e köztük szó Marxról? Valószínűleg igen, hiszen a korszellem meghatározó egyénisége volt Marx. S honnan tudjuk, hogy követendő példának tekintették-e Marxot? Ez egyáltalán nem bizonyított. Sőt erősen cáfolásra ad okot. Hiszen Bakunyin „*a Nemzetközi Munkásszövetség vezetőségében Marxot elméleti despotizmussal vádolta, és intrikus jellemnek állítva be a német gondolkodót, szemére vette, hogy rá akarja*

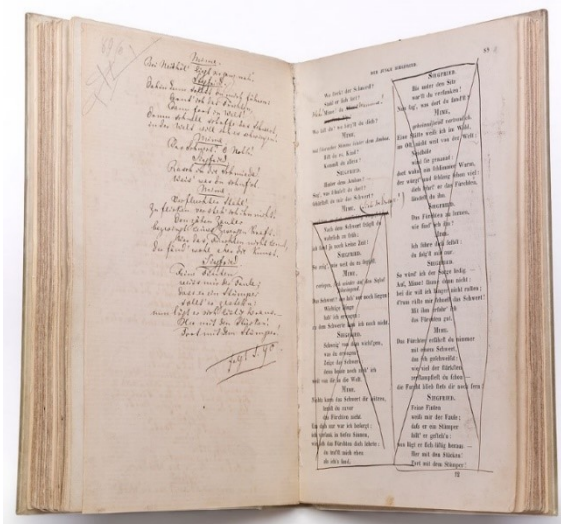
²Magee: Wagner világgépe. 70.o.

³ Magee: Wagner világgépe. 52.o.

erőltetni nézeteit a mozgalomra, s olyan állami szocializmust készít elő, amely egy új tekintélyuralmat teremt majd. Nem értett egyet sem a szervezett munkáspártok, sem a mozgalom egységes ideológiájának szükségével, s mindkettőben a másként gondolkodók elnyomásának eszközét látta.”⁴

Magee „Wagner, Feuerbach és a jövő” című fejezetében hosszan tárgyalja Wagner és Feuerbach kapcsolatát, különös tekintettel a Ring szövegkönyvére. Miért pont a Ringre? Természetesen azért, mert Wagner életében a Ring az az alkotás, amely a fiatalkori és az érett gondolkodását szintetizálja. Vagyis a Ring hordozza magában az ifjú lelkes feuerbachianus naiv lendületét, ugyanakkor már a kiábrándult, tapasztalt schopenhauerianus letisztult szemléletét is. Az emberiség felszabadítása a szeretet által nemcsak a Ringre, hanem szinte mindegyik operájára jellemző. A szeretet által történő felszabadítás kifejeződése, a Wagnernél jól ismert megváltás motívuma, sokszor vezérmotívuma (Leitmotiv-ja). E köré az alap köré szerveződik már A bolygó Hollandi is Senta alakjában.

Senta, aki mélységes szeretetével, részvételével (s ez már schopenhaueri filozófiai fogalom) felszabadítja a Hollandit szenvedése alól. Mindenesetre Wagnernek Feuerbachhal való találkozása – önéletrajzából kiderül, hogy – drezdai éveiben történt (bár egyes kutatók szerint ez Párizsban volt). Wagner erről így ír „egy Metzdorf nevű korábbi teológus, ekkortájt német katolikus prédikátor és politikai agitátor volt az, aki calabriai kalapjában elsőként hívta fel figyelmemet > a jelenkor egyetlen igaz filozófusára <, Ludwig Feuerbachra.”⁵ Száműzetésében, Svájcban tanulmányozta lázasan Feuerbachot, miközben megírta a Ring librettóját.



Der Ring des Nibelungen [libretto], Zürich: E. Kiesling, 1853. A Dannie és Hettie Heineman gyűjtemény, a Heineman Alapítvány ajándéka, 1977. A Morgan Library & Museum.

Első saját könyvét is Feuerbach: A jövő filozófiájának alapelvei című könyvének tiszteletére, hatásaként „A jövő műalkotása” címmel látta el.

⁴ wikipedia

⁵ Magee: Wagner világképe. 70. o.

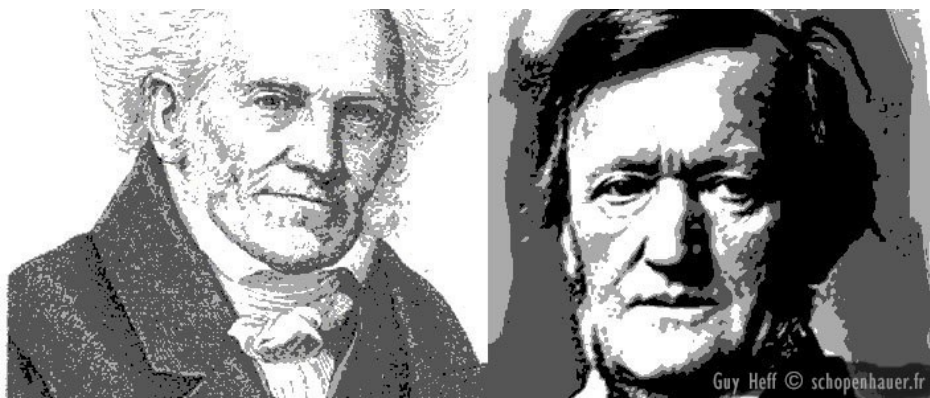
Feuerbach filozófiája a szeretet mellett még egy markáns ponton ragadható meg a marxizmustól eltérően. Nevezetesen az, hogy míg Marx a vallást teljes mértékben elveti, addig Feuerbach úgy gondolta, hogy bár istenek nem léteznek, ettől függetlenül a vallás általános, egyetemes igazságot, értékeket tartalmaz, amelyeket az emberiség a történelem folyamán felhalmozott. Magee így magyarázza Feuerbach álláspontját: *„A fejletlenebb kultúrákban az egyén életét befolyásoló minden egyes jellemvonás vagy tevékenységi kör külön istenséggel rendelkezik, tehát van istene a szerelemnek, a háborúnak, a bátorságnak, a bosszúnak, a bölcsességnek, és így tovább, a végtelenségig. Azt kell csupán felismerni, hogy ezek mind emberi tulajdonságok, amelyeket képzeletbeli, nem emberi lényeknek tulajdonítanak – akiket persze épp ez okból kifolyólag nagyon is emberi személyiségekként kell elképzelnünk, hiszen másként nem rendelkezhetnének e tulajdonságokkal.”*⁶ A kereszténység istene is tulajdonságokkal rendelkezik. Tehát összefoglalva Feuerbach a vallást olyan ismeret – kultúranyagnak tartja, amely által megismerhetjük önmagunk tulajdonságait, amelyet előzőleg a történelem, elődeink, mi magunk vetítettünk ki. Ebben az értelmezésben, viszont Wagner alakjait egyértelműen nem a valóságtól elrugaszkodott, mesebeli szereplőkként állította színpadra, hanem igenis a valóságban élő személyekként tekint rájuk.

A fiatal Wagner bemutatása után viszont most nézzük meg, hogy mi is történt Wagnerrel a száműzetésben? Wagner a Ring librettójának megírása után mélységesen kiábrándult a forradalmi politikából, sőt csalódott magában a politikában. Reményvesztése mély depresszióba sodorta. Ez viszont korántsem azt jelentette, hogy tévedésként kezelte volna műveit, inkább sokkal mélyebb megvilágításba helyezte azokat. Mégpedig operája már nem a társadalom forradalmi bírálatát képezte, hanem azoknak a maradandó lelki tartalmaknak a kifejezését, amely korokon átívelő, örök, maradandóságról beszél. S ekkor jött Schopenhauer. Sokan felteszik a kérdést, hogy vajon Schopenhauer hatása idézte elő Wagnerban a fordulópontot? Egészen addig, amíg nem olvasta Schopenhauert, addig csak politizált műveiben? A rosszabb nyelvek még azt is felvillantják, hogy Wagner nézetei valóban megváltoztak-e Schopenhauer hatására, vagy csak kapóra jött Schopenhauer filozófiája Wagner számára műveinek, és személyének „eladhatóságára”? Azt gondolom, hogy Magee alábbi mondataiból egyfajta választ kaphatunk: *„e folyamat (csalódás, a világtól való eltávolodás, a világi javak semmibevétele - szerk.) már azelőtt kezdetét vette, hogy Wagner találkozott volna Schopenhauer filozófiájával. Amikor olvasni kezdte Schopenhauer műveit, az valóban alapvető változásokat hozott életében és munkásságában, s ezek egy része történelmi jelentőségűnek mondható, de a politikában való mérhetetlen csalódás nem tartozik közéjük. Sőt részben talán épp mérhetetlen kiábrándultsága miatt vetette magát ilyen hévvel Schopenhauer írásaiba. A depresszióba süllyedt, minden célt és irányt szem előtt tévesztő Wagner számára ... Schopenhauer új látóhatárt tárt fel, melynek távlatában minden közéleti téma, így a politika világa is triviális, és a lehető legjobb, ha kiábrándulunk belőlük, elfordulunk a világtól és annak értékrendjétől.”*⁷ Majd *„Schopenhauer a legerősebb szükségleteit elégítette ki. Mivel pedig éppen olyan konceptuális keretet nyert ezáltal, amilyenre áhítozott...már nem nyomasztotta a teher, hogy megteremtse a maga filozófiai világát, amire mindaddig kényszeres készletet érzett. Készen kapta, lábai előtt hevert,*

⁶ Magee: Wagner világképe. 72. o.

⁷ Magee: Wagner világképe. 166.o.

valóságos > égi ajándékként <. Ha nincs Schopenhauer, kizárt dolog, hogy valaha is megkapja ezt az adományt.”⁸ Tehát itt, ahogy Magee is fogalmaz olyan „kölcsonhatás” előhívásáról van szó, amely Wagnerban már hosszú ideje ott lappangott, de Schopenhauer hozta azt felszínre, ez pedig a Walkür zenéjének megkomponálásával kezdődött Wagner életében 1854-ben. Nem véletlen, hiszen Wagner 1854-ben olvasta el Schopenhauertől A világ mint akarat és képzet című nagyméretű, nehéz művét.



Schopenhauer és Wagner

Lássuk részletesen Wagner hogyan vall Schopenhauerrel történő megismerkedéséről: „megismerkedtem egy könyvvel, melynek tanulmányozása utóbb nagy jelentőséget nyert Arthur Schopenhauer műve volt az, A világ mint akarat és képzet. Ezt a könyvet még Herwegh említette nekem.... Azonnal jelentős vonzalom ébredt bennem a mű iránt, és haladéktalanul a tanulmányozásának is szenteltem magam. ... Rögvest a schopenhaueri rendszer végkövetkeztetését kutattam; annak esztétikai oldala teljességgel kielégített, és ebben kivált a zene jelentőségteljes felfogása lepett meg, ám annál inkább meg is rettentett. ... Az egészhez hozzárendelt erkölcsiség, mivel nem más kerül itt bemutatásra, mint az akarat elfojtása, a teljes lemondás, amely egyedül és végérvényesen képes valóban megváltani a világ felfogásában és a világgal való találkozásunkban immár világosan érzett egyéni korlátaink kötelékei alól. Olyasvalaki, aki a filozófiából a politikai és társadalmi izgatás legmagasabb igazolását szeretné kinyerni az úgynevezett > egyéni szabadság < javára, itt semmit sem talál, s az egyedüli követelmény, hogy erről az útról letérjünk, és személyes ösztönünket csillapítsuk. Ez persze elsőre egyáltalán nem volt ínyemre, és úgy hittem, nem engedhetem meg, hogy bármi is eltérítsen az úgy nevezett > derűs < görög világnézettől, amelyből azelőtt a jövő műalkotására tekintettem. Valójában Herwegh volt az, aki súlyos szóval józanságra intett saját érzékenységgemmel szemben. A látszatvilág semmiségébe való eme betekintés – vélte ő – határoz meg minden tragikumot, és ennek intuitívan minden nagy költőben, sőt egyáltalán minden nagy emberben benne kell rejlenie. Rápillantottam Nibelung költeményemre (A Nibelung gyűrűje négyrészes librettójára), és döbbenten ismertem fel, hogy mindaz, ami az elméletben most olyannyira rabul ejtett, saját költői koncepciómban már réges-régen a

⁸ Magee: Wagner világképe. 167-168. o.

sajátom volt.”⁹ Ezzel természetesen lehet vitatkozni, mint ahogy azt Kovalik Balázs is tette a Műpában megrendezett A bolygó Hollandiról szóló nyilatkozatában.

http://www.parlando.hu/2016/2016-5/Erdosi-Boda-Katinka_Kovalik-Balazs.pdf

/Wagner A bolygó Hollandi című operájának két különböző rendezését vettem zeneetikai, kritikai értelmezés alá. Elsőként Kovalik Balázs 2015-ben a Művészetek Palotájában megrendezett előadását, majd – egyúttal a disszertáció zárásaként – Szikora János 2013-ban a Magyar Állami Operaházban jegyzett operaszínpadi művét értelmeztem, mégpedig azok alapján, hogy mindkét rendezővel személyes interjút is készítettem. Kovalik Balázs rendezéséről szóló interjúval egybekötött elemzés a Parlando című zenepedagógiai folyóirat 2016. októberi számában jelent meg, a Szikora János rendezéséről készült tanulmány és interjú a Parlando című folyóirat 2018. októberi számában került közlésre./

http://www.parlando.hu/2018/2018-8/Erdosi-Boda_Katinka.pdf

De azt gondolom, hogy mindenkinek adjuk meg – így Wagnernek is – a gondolat szabadságát, csak jobban tudja mi zajlott le lelkében, mint a XXI. század embere. Ahogy Kovalik Wagnert manipulációval, utólagos magyarázkodással vádolja, azzal kapcsolatban Wagner védelmére (idézett saját sorai mellett) a következőt tudjuk mondani. Megee könyvéből részletesen megismerhettük a fiatal Wagner szocialista-anarchista, feuerbachianus gondolatait, és e világnézeteknek, szellemi irányoknak fő eszenciáját. S Magee is, és e sorok írója is arra a következtetésre jut, hogy ezek a politikai-ideológiai irányok közös nevezőre hozhatók Schopenhauer etikájával. Ez a közös nevező pedig a szeretet – részvét – nemiség – az emberiség jobbra válásáért való munkálkodás a művészet által. Magee többször is hangsúlyozza, hogy a fordulat Wagner ifjúkori életének nem eltörlését, hanem annak meghaladását eredményezte. Vagyis fiatalkori énje szükséges volt ahhoz, hogy arra ráépülhessen a schopenhaueri filozófia. E folyamat pedig két síkon zajlott: világnézetben; vagyis etikai vonalon, illetve zeneesztétikai vonalon. Wagner zsenialitása pedig abban rejlik, hogy az etikai és az esztétikai vonalat oly mértékben fuzionálta egymással, melyben a kettő egymás kiegészítőiként, magyarázóiként, kifejezőiként elválaszthatatlanok egymástól.

A világnézeti síkot a fentiekkel részletesen bemutattuk. Mivel viszont már az előző fejezetben Schopenhauer zeneesztétikáját részletesen ismertettük, így most az esztétikai síkra is rátérhetünk. Az ifjú Wagner operáról vallott felfogása a művészeti ágak egyenrangú hangsúlyozása, vagyis az összművészeti alkotás, a Gesamtkunstwerk. Nem hiába írta saját maga Wagner librettóit. Hiszen a szöveget a zenével teljesen egyenrangúnak tartotta. Több kritikus szerint viszont ekkori műveire inkább a próza megzenésítése volt még a jellemző. Mígnem jött Schopenhauer, aki – mint láthattuk –, a zenét a többi művészeti ág fölé emelte, a metafizika dimenziójának közvetlen közvetítése miatt. A schopenhaueri hatás, vagyis a zene dominanciája az a fordulat, ami Schopenhauerrel való megismerkedése miatt következett be Wagner operáiban. Ennek láttelepe a Walkür, a Siegfried, Az istenek alkonya, A Trisztán és Izolda, A nürnbergi mesterdalnokok és a Parsifal. Mit értünk a zene dominanciáján? Azt a sűrű, kifejező leitmotívum szövést, technikát, amely annyira átütően fejez ki lelkiállapotokat,

⁹ Magee: Wagner világképe. 174-176. o.

tulajdonságokat, magatartásokat. Látszólag kemény ellentmondást tapasztalhatunk az ifjú és az érett Wagner közt. A vád gyakran elhangzik a kritikusok tollából. Mégis lássuk, mit mond erről Magee? A fiatal Wagner a társadalom jobbítását a művészetekben látta. A görög dráma iránti lelkesedése meghatározta az operáról vallott művészi hitvallását. A görög dráma szerinte a művészeti ágak felhasználásával megismertet önmagunkkal, közösségünkkel, és ezáltal mi magunk és a társadalom is jobbá válhat. Wagner e beállítódását Magee „racionális optimizmusnak” nevezte. Ráadásul a forradalmi légkör mindenkit befolyásolt akkoriban.

Való igaz, hogy első három operáját Wagner, maga is „iparosmunkaként” tartotta számon, melyet a pénz és hírnév inspirált. Ugyanakkor, a *„A bolygó hollandi komponálása során végre engedte, hogy tudattalan ösztönei vezető szerephez jussanak az alkotófolyamatban, gyökeres változás, majdhogynem teljes fordulat következett be a szellemiségben is. A Hollandi alakját legfőképpen az a vágy irányítja, hogy szabaduljon a természetellenesen hosszú, leláncolt létezésből. Az opera kezdetén hozzá van láncolva az élethez, hiszen több emberöltő óta szeli az óceánokat, szakadatlanul küzd a szél és a viharok ellen, és szívéből-lelkéből a halált áhítja, mint a béke egyetlen elérhető menedékét. Számára a nyugalom egyértelmű a nemléttel, mivel maga a lét elviselhetetlen. A vágyott halál nem afféle átjáró egy másik, boldogabb állapotba, hanem maga a totális feledés, a végső megsemmisülés. ... Az opera végén bekövetkező megváltás a lét kényszere alóli felszabadulást jelenti, és a címszereplő csak egy olyan nő önfeláldozó szerelme által nyerheti el, aki, ha úgy tetszik, kész osztozni vele a nemlétben – azaz érte és vele halni meg.”*¹⁰ Majd így folytatja: *„A Hollandihoz hasonlóan Tannhauser is elnyeri egy nő életáldozatát, és ez teszi lehetővé, hogy a halálban eljusson a teljes megszabaduláshoz. Egyre inkább feldereng, mennyire igaza volt W. Gutmannak, amikor ironikusan megjegyezte: > sok Wagner-szereplő már azelőtt Schopenhauer tanítványa volt, hogy megalkotójuk felfogta volna a lépteiket igazgató doktrínákat< .”*¹¹ – írja Magee. S valóban. Senta és a Hollandi alakjában mindvégig megelhetjük azokat a lelki tulajdonságokat, etikai tartalmakat, melyek Schopenhauer filozófiájának alappilléreit hordozzák.

Tehát Wagner – mint ízig-vérig akaró ember – a zenében *„immár nem kevesebbet látott, mint a metafizikai akarat megnyilatkozását”*.¹² Ezt 1856. augusztus 23-i Röckelnek írott levele is alátámasztja: *„Az időszak, amikortól már a belső szemléletemből kiindulva alkottam, A bolygó hollandival kezdődött; ezután a Tannhäuser és a Lohengrin következett, és ha ezekben valamely költői alapvonás fejeződik ki, akkor ez a lemondás fenséges tragikuma, az akarat jól felfogott, végső soron szükségesnek mutatkozó, egyedül megváltó elutasítása.”*¹³ Mint már említettük, hogy Wagner operáit következetesen a megváltás gondolata köré szervezte. Ama megváltás köré, mely megszabadulás az élet szenvedéseitől, lemondás a fizikai világ külsőségeiről. *„Szó sincs semmi nihilizmusról, hiszen ahhoz az kellene, hogy a szerző meg legyen győződve a tapasztalati világ és a benne való élet kizárólagosságáról.”*¹⁴

¹⁰Magee: Wagner világképe. 229-230. o.

¹¹Magee: Wagner világképe. 230. o.

¹²Magee: Wagner világképe. 241. o.

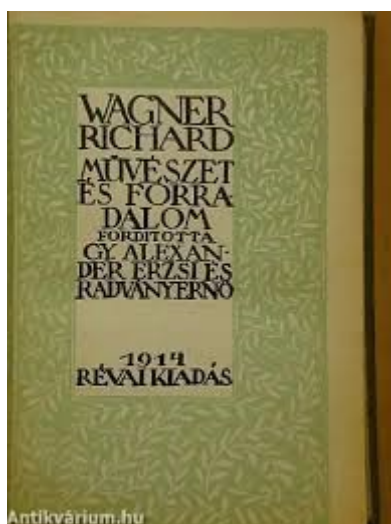
¹³Magee: Wagner világképe. 242. o.

¹⁴Magee: Wagner világképe. 245. o.

De mit nevezünk drámának? A dráma a világ, az élet, mi emberek, a jellemünk, a cselekedeteink tükörképe. Általa megismerhetjük önmagunkat is, és a világot is. Ugyanakkor kifejeződik benne az a metafizikai akarat, mely a világot mozgatja. Most nézzük meg, hogy maga Wagner írásaiban hogyan is vélekedett minderről. A következőkben, három írását fogom kiemelni, melyben érdemes megfigyelni, hogy az idő elteltével, mennyire következetes maradt a drámai gondolat elsődlegességéhez, megvalósításához, ugyanakkor azt is, hogy az eszközök mennyire mentek keresztül az ún. „finomhangoláson”.

2. Önvallomás

Wagner Művészet és forradalom című 1849-es írásának vezérfonala a görög dráma, tragédia fontossága. Wagner a görög drámában látta azt a mintát, példát, mely a színházi világban a történelmet tekintve döntően kiemelkedő, mindent elsőprő jelentőséggel bírt. A görög tragédia hanyatlása olyan hanyatlást hozott a színházi életnek Wagner szerint, amelyet a „mai napig”, vagyis 1849-ig nem volt képes kiheverni, helyreállítani. Miért pont a görög drámát emeli ki Wagner? Azért, mert a görögség „összegyűlt, hogy e hatalmas műalkotás előtt önmagát megismerje, tetteit megértse, saját lényével, társaival, Istenével összeforrjon és a legnemesebb, legmélyebb nyugalomban megtalálja önmagát, amilyen néhány órával előbb még nyughatatlan izgalomban és magában álló egyéniségében volt.”¹⁷



Wagner Richard: Művészet és forradalom. Világkönyvtár. Révai Kiadás. 1914.

Egészen azóta sem a rómaiak, sem a kereszténység, sem az iparosodás nem volt képes olyan művészetet létrehozni, kitermelni magából, mint a görög a színház területén. E három korszakot Wagner erősen bírálja. A római gladiátorjátékokat a kegyetlen szórakozás, unaloműzés, az emberiség legalantasabb játékának állítja be. A kereszténységet természetellenes aszkézissel, felesleges büntudatkeltéssel és önmegtagadással vádolja. A modern újkori társadalmat, pedig a pénz diktatúráján alapuló rabszolgatartó társadalomként jellemzi. E háromban a polgár nem szabad ember, hiszen vagy a kegyetlen unaloműzés, vagy a természetellenességig vitt lelkiismeretesség, vagy a pénz rabszolgája. A görög polgár viszont szabad ember volt. Aki a szabadságát a közösségben megélt ünnep során, a

¹⁷ Wagner Richard: Művészet és forradalom. Világkönyvtár. Révai Kiadás. 1914. 39. o

tragédiából merítette. Wagner írása túlnyomórészt a kora ipari társadalmának kritikája, mely erőteljes etikai bírálatot is tartalmaz: „Ez a mostani civilizált világ művészete. Igazi lényege az ipar, morális célja a pénzszerzés és esztétikai iránya az unatkozók mulattatása.”¹⁸ Továbbá „Ez volt az egyetlen szempont, mely miatt az állam védi a színházat. Ipari intézménynek tekinti és mellesleg jól bevált levezetőcsatornának...”¹⁹ Wagner írásában a görögség és kora világképe közt azt a markáns különbséget is mindvégig hangsúlyozza, hogy a görögség az önismeret mellett az alkotásban, magában az életben lelte örömét. Vagyis a filozófiatörténetből jól tudhatjuk, hogy Wagner azt az eudaimóniát helyezi előtérbe, amely az élet értelmének a boldogságot tartja, és megvalósulása az alkotó-értelmes életvitel következtében ölt testet. Ezzel szemben viszont a haszonelvű társadalom teljesen más alapokra épít. „A művésznak alkotása célján felül, élvezetet nyújt maga az alkotás, az anyag kezelése és formálása. Tevékenysége már magában véve is örömteljes és kielégítő termelés, nem munka. A mesterember előtt csakis a cél lebeg, a haszon, melyet munkája hajt; maga a munka nem szerez neki örömet, teher, elkerülhetetlen szükséges rossz, melyet legszívesebben géppel végeztetne. Munkája csak kényszer; ezért lelke, gondolata nem a munkánál, mindig csak a célnál van, melyet lehető legegyszerűbb módon szeretne elérni.”²⁰

Természetesen sokszor vita tárgyát képezi, hogy Wagner baloldali, forradalmár vagy konzervatív, jobboldali volt. Melyik volt az igazi arca? Ifjúkorában az előbbi, majd az utóbbi? Mennyire volt következetes saját magához? Azt gondolom, hogy ebből, az 1849-es (!!!) írásából – mikor még a fordulat nem következett be – egyértelműen tájékozódhatunk: „A különbség tehát csak az, hogy a görögöknél (a művészet – szerk.) átment a nyilvánosság tudatába, most pedig csak egyesek tudatában él, ellentétben az összesség nemtudásával. A görögöknél a művészet virágzása korában konservatív volt, mert végleges és megfelelő kifejezője volt a nyilvános tudatnak; nálunk az igazi művészet forradalmi, mert mindig szemben áll az összességgel.”²¹ Tehát ebből világosan látjuk, hogy célként a konzervatív maradandó értéket, a drámát fogalmazza meg, teszi meg törekvése tárgyává, a forradalmat pedig eszközként ragadja meg, mégpedig nem mint a pusztítás eszközeként holmi egyéni öncél, vagy anarchikus káosz érdekében, hanem egyfajta univerzális érték helyreállítás végett. S itt az érték helyreállítás a görög dráma újbóli feltámasztására összpontosul, – mégpedig nem is akármilyen módon –, nem lemásolva azt, hanem azt felelevenítve, és szervesen továbbgondolva. Azt gondolom, hogy a dráma, mint konzervatív érték mibenlétét Wagner kitűnően definiálta, amikor ekképpen körvonalazta: „csak fejlődnie volt szabad, de nem változnia”.²² Érzékeljük, hogy a változás bármilyen irányban történő elmozdulást, mozgást, míg a fejlődés csak az egyik állapotból a másik állapotba történő minden esetben pozitív előjelű, minőségi formálódást jelent. Tehát összességében Wagner elképzelése valódi érték helyreállításban öltött testet, és Wagner gondolatai oly értelemben voltak forradalmiak, melyben Wagner bátran felvállalhatta magát, és a művészetet merte felszabadítani kora társadalmának konvenciói alól.

¹⁸ Wagner: Művészet és forradalom. 49. o.

¹⁹ Wagner: Művészet és forradalom. 54. o.

²⁰ Wagner: Művészet és forradalom. 56. o.

²¹ Wagner: Művészet és forradalom. 60. o.

²² Wagner: Művészet és forradalom. 61. o.

Amikor Wagner művészetfelfogásáról elmélkedve érték helyreállításról beszélünk, akkor észrevétlenül is asszociálhatunk Nietzsche értékek átértékelésének filozófiájára. Nem hiába, hiszen mindkét szellemet az az értékválság foglalkoztatta, mely nemcsak a XIX. századot ejtette foglyul, hanem az emberiség történetén keresztül végig széles kacsaringózott. Mindketten a görögségben látták a kultúra fénykorát, és mindketten koruk társadalmi viszályait bírálták, utóbbiaktól szenvedtek. Csak míg Wagner ezekre a nyavalyákra a mítoszt, a maradandó értékek újbóli felfedezését tekintette válasznak, és érett korában Schopenhauer metafizikájára támaszkodott, addig Nietzsche a fordított érték hangsúlyozásában látta a megoldást, mely kiiktatott mindenfajta metafizikát. Ez valóban két ellentétes világnézet, mely kezdetben egy tőből táplálkozott, és aztán egymásnak feszült.



„Gesamtkunstwerk” egy német kifejezés, amelyet a XIX. Nagyjából "totális művészetet" jelent. Ez valójában egy olyan kifejezés, amely az időben visszanyúl az Olasz Opera fejlődésére, különösen Velencében, az opera született. Arra az elképzelésre utal, hogy a „modern” Opera az összes klasszikus művészet kombinációját képviseli: építészet, zene, dal, tánc, plasztikus művészetek / szobrászat stb. A produkciók kidolgozottak voltak. A Gesamtkunstwerk ötletét a 19. században népszerűsítette Richard Wagner. A Wikipédia szerint „Wagner saját gyűrűciklusa képviseli a legközelebb valakit, aki elérte ezeket az eszméket.”

(Forrás: cardirtsez.blogspot.com)

Wagner e korai írásában is szintén megjelenik a Gesamtkunstwerk mégpedig így módon: „A tragédia későbbi romlásának idején a művészet nem volt többé a nyilvános tudat kifejezője. A dráma alkotórészeire bomlott, szónoklatra, szobrászatra, festészetre, zenére stb. Ezek mindegyike elhagyván a kört, melyben egyesültek volt, saját útján kezdett járni, önállóan, de önzően továbbfejlődni. ... Elvadult, tétova, széteső lelkünk, hogy is érthette volna meg a nagy görög egységes remekművet?”²³ Vagyis a schopenhaueri hatás itt még nem jelenik meg, hiszen 1849-ben vagyunk, de a dráma viszont igen, illetve a feuerbach-i hatás is, melyről e sorok tanúskodnak: „Csak az erős ember ismeri a szeretetet, csak a szeretet érti meg a szépséget, csak a szépség teremti meg a művészetet.”²⁴ Vagyis a szeretet mindent elsöprő

²³ Wagner: Művészet és forradalom. 61. o.

²⁴ Wagner: Művészet és forradalom. 68. o.

öröme az, mely a társadalom központi erejének kell lennie. Mint említettük, Wagner a kereszténységet kritizálja. Ugyanakkor az is érződik, hogy nem elsősorban a vallást, hanem az intézményrendszert bírálja, hiszen írását ekképpen zárja: „Építsük tehát a jövő oltárát az életben és az élő művészetben egyaránt az emberiség két fenséges mestere számára: Jézusnak, ki az emberiségért szenvedett és Apollónak, ki örömteljes méltóságra emelte!”²⁵ Ebből is látszik, hogy magát a kereszténység alap gondolatát példaként tartotta, más kérdés, hogy Feuerbachhoz hasonlóan profanizálta.

Ezek után nézzük meg az 1860-as „A jövő zenéje” című írását, – mely műfaját tekintve kettős funkciójú; egyrészt levél francia barátjához, Villothoz, másrészt művészetelméleti írás is egyúttal –, mely probléma köré összpontosul. Láthatjuk, hogy itt már az érett, az 1854-es fordulat után érkező, világlátott Wagner szavai szólnak hozzánk. Mind az olasz, mind a francia, és mind a német operát is teljes mértékben elmarasztalja, mindhármát különböző indítékok alapján. Mégpedig az operaműfaj teljes átfogó, valós korképét elénk tárja, a típusok összehasonlításával. Wagner kifejti, hogy az olasz opera nemcsak zenei struktúrájában, hanem hangzásgazdagságában nagyon távol esett „anyjától”, Palestrina zenéjétől. Hiszen míg a polifonikus szerkesztésű Palestrina zenéjében a szólamok egymással párbeszédet folytatva, egyenrangúan hömpölyögtek, addig az olasz operában csupán az énekes szólam képezi a dallamot, a zenekari kíséret csak támogató jelleggel bír. Ez mindenképpen visszalépésnek számít. Ráadásul a recitativo – ária – recitativo – ária állandó váltakozása olyan korlátok közé szorítja a zenét, amely gátat szab annak kiteljesedéséhez. Ügyetlenül lekerekített recitativok és áriák helyett Wagner a végtelen dallamban, a részek egymásba folyásával látja az opera valódi kibontakozását. Az olasz mellett a francia opera kötöttségét is papírra veti. Leírja, hogy Franciaországban bizonyos szabályok határozzák meg az operairást, aki ezeknek megfelel, csak az érvényesülhet. Német területen, német opera, mint olyan nem létezik. Hiszen „Németországba az opera mint teljesen kész, a nemzet jellemétől vadidegen, külföldi termék került.”²⁶ Hosszan részletezi, hogy német operák csak az olasz és francia operák „szolgai utánzásaként” születtek, mivel a német zeneszerzők olasz-francia földön tanulták ki a zeneszerzést, illetve olasz szerzők jöttek német fejedelmi udvarokba. Így gyakran előfordultak rossz fordítások, képzetlen német énekesek által tolmácsolt olasz előadások, borzasztó prozódiahibák. Németországban a zene nem az opera műfajában, hanem a kifejezetten hangszeres zenében Bachtól Beethovenig, a barokk polifóniától, a klasszika szimfóniájáig teljesedett ki, pontosan a szólamok hihetetlen gazdag textúrája, párhuzamossága miatt.

S itt eljutottunk ahhoz a két döntő tényezőhöz, amely végül is Wagner művészetének forrásaként tárul elénk, vagyis a görög dráma és a beethoveni szimfónia jelentőségéhez. Hiszen e kettő műfaji fuzionálásából született meg maga a wagneri zenedráma. „Ilyen élmények csak fokozták igényeimet az operaműfajban való alkotás iránt és minél inkább törekedtem elképzelni, miképpen volna lehetséges a Beethoven által hatalmas folyamra növelt német zenét a zenei dráma medrébe terelni,”²⁷ A zenedramát, eszményét pedig „a jövő

²⁵ Wagner: Művészet és forradalom. 77. o.

²⁶ Wagner: Művészet és forradalom. 86. o.

²⁷ Wagner: Művészet és forradalom. 94. o.

műremekének” nevezte el.²⁸ Írásában az Opera és dráma című írásos munkájára is kitér, melyben a költészet és zene egymásba forrasztásának lehetőségét, feltételeit tárgyalja. Alapvető feltétel, hogy a költő, a librettó írója értsen a zenéhez, és a zeneszerző pedig fogékony legyen a költészetre, így elkerülhetők lesznek azok az anomáliák, amelyek, a két terület közti fal okozta érhetetlenségből, félreértésekből adódnak. (Mely szerint a zeneszerző korlátozza a költőt, a költő pedig a zeneszerzőt ahelyett, hogy az átjárás révén egymást segítenék, ösztönöznék.) *„A költő ideális anyagát tehát a >mythos<-ban találom...mert teljesen eltűnnek benne az emberi viszonyoknak konvencionális, csak az elvont ész szabályaival megmagyarázható formái.”*²⁹



(wagnersf.org.)

Míg a görögség zenéje a ritmikus táncdallamban öltött testet, addig a keresztény zene elhagyva a ritmust a harmónia gazdagságára épült. Míg Olaszországban a ritmikus dallamot csak egy szólamra alkalmazták az opera műfajában, addig német földön a görögség által megörökölt ritmust és a kereszténység harmóniáját ötvözték a hangszeres zenében. Ez jól megfigyelhető már Bach fugáiban a kontrapunktika felhasználásával, de a szimfónia műfajánál Haydn-nél és Beethovennél is. A beethoveni *„symphoniában a hangszerek olyan nyelven szólnak meg, amelyről az embereknek azelőtt nem lehetett tudomásuk, mert a tisztán zenei kifejezés eddig ismeretlen folytonossággal, a legváltakozóbb árnyalatokban ragadja meg a hallgatót... Változataiban oly szabad és merész törvényszerűséget mutat, mely erősebb minden logikánál...olyan, mint egy más világból eredő kinyilatkoztatás.”*³⁰ S itt megérkeztünk (Wagnernél is) a zene, mint kommunikáció, vagyis az interpretáció értelmezésének kérdésköréhez. Ahhoz a nyelvhez, amely a zene kódrendszerén keresztül közvetít nekünk. De mit is közvetít? *„Azt, hogy ezt az új beszédlehetőséget metaphysikai szükségszerűséggel éppen a mi napjainkban fedezték fel, a modern nyelvek konvencionális kifejlődésének tulajdonítom.”*³¹ Tehát metafizikai tartalmakat, érzéseket. Wagner ezalatt azt is kifejti, hogy

²⁸ Wagner: Művészet és forradalom. 99. o.

²⁹ Wagner: Művészet és forradalom. 103. o.

³⁰ Wagner: Művészet és forradalom. 110.o.

³¹ Wagner: Művészet és forradalom. 111.o.

kezdetben az emberiség nyelve énekbeszéd volt, mely a szubjektum érzelmén alapult. Majd a civilizáció fejlődésével a szavak jelentései egyre jobban leszakadtak a metafizikai világtól, és a konvenciók szabályszerűségei szerint alakultak, kiiktatva az érzéseket. Ennek következtében kellett egy terület, egy sajátos nyelv, amely a kiszorított érzéseknek helyet ad, ez a zene nyelve. Itt már teljes mértékben kifejeződik a schopenhaueri hatás, a zene dominanciája, mely szerint a cél, hogy a költészet szavai beleolvadnak a zenébe.



A Nibelung-ének egyik oldala

Wagner írása vége felé a monda műfaji fontosságára világít rá. „A mondának... az az előnye, hogy az időnek és a népnek csak tisztán emberi tartalmát adja vissza sajátos, nagyon pregnáns és épp ezért könnyen érthető formában. Csak a balladára vagy egy népies refrainre kell gondolnunk, hogy ezt a jelleget rögtön megértsük. ...”³² Wagner azt is részletezi, hogy a monda előnye, hogy a viszonylag kevés (sűrített) cselekmény a cselekvés belső indokaira, és az azt magyarázó lélektani motívumokra fókuszál azon cél érdekében, hogy mi nézők is azonosuljunk a szereplők belső indokaival. /Ez a szemlélet ellentétes Kovalik nézőpontjával, mely szerint a ballada csupán egy sztori, mely szórakozásra jó./ „A >Bolygó hollandi<-ban általánosságban csak arra ügyeltem, hogy a cselekvés egyszerű vonalait megtartsam és minden felesleges részletet, a közönséges életből vett intrikát kiküszöböljek. Ehelyett azokat a részeket fejtettem ki részletesebben, melyek a mondai tárgy jellegzetes színezetét adták és itt teljesen összeestek a cselekvés belső okaival. Magát ezt a színezetet akartam cselekvéssé tenni.”³³ Összefoglalva, a drámai akció, a végtelen melódia, a zenei hangulat megteremtése mind olyan eszközök Wagner tárházában, amelyek a metafizikai síkot erősítik.

³² Wagner: Művészet és forradalom. 124-125. o.

³³ Wagner: Művészet és forradalom. 126. o.



Brünnhilde és Siegfried találkozásának jelenete a Nibelung-énekben

A harmadik írás, az érett Wagner kiforrott munkája, mely 1870-ben Beethoven címmel íródott, a zeneszerző születésének századik évfordulójára. Wagner, Beethovennek, nagy példaképének állít itt emléket, Schopenhauer nyomán a célból, hogy a „*komoly művelt gondolkodónak a zene philosophiájáról egyet s mást elmondjon.*”³⁴ Wagner írása elején tulajdonképpen a zene schopenhaueri akarat megnyilatkozását, a dolgok lényegének felfogását a befelé látás képességével, valamint a filozófus álomteóriáját vázolja elénk. Konkrét zeneesztétikai ismeretelmélet virtuóz kibontásának lehetünk olvasói. Mégpedig a jelentés minél érzékenyebb kitapintására törekedve. „*A zenében azért szól a külső világ olyan érthetően hozzánk, mert hallásunk útján a hanghatás következtében ugyanazt közli velünk, amit magunk kiáltunk oda neki bensőnk legmélyéből. A hallott hang tárgya közvetlenül összeesik a hallatott hang alanyával.*”³⁵ Tehát mindenféle fogalom közvetítése nélkül áramlik oda-vissza az öröm-fájdalom, vagyis az érzelem, mely soha nem hamis, nem csap be, mint a külvilág látszatvilága. Majd Wagner olyan megállapítást tesz – természetesen Schopenhauert követve-, amely azt gondolom, gyökeresen változtatja meg a zenéről vallott esztétikai, kritikai gondolkodás egészét. Kijelenti, hogy a zene „*egészen más aesthetikai törvényeknek van alávetve, mint a többi művészetek.*”³⁶ Vagyis megtörténik a zeneesztétika emancipálódása a többi művészeti ágtól. Innentől kezdve nem lehet a zenét a többi művészet fogalmi kritériumai szerint értékelni. Hiszen más a jelleg, más a funkció. Míg a zenében a dolgok lényege közvetlenül hat, addig a többi művészeti ágban „*megismerés útján ábrázolandó.*”³⁷ Míg a képzőművészetben az egyéni akarat, úgy a zenészetben az egyetemes akarat lát napvilágot. Hiszen a képzőművész a fizikai, tapasztalati világból, az egyes jelenségek világából szűri le, sűríti össze egyéni képzeletében alkotásának tárgyát. A zenész viszont a hangok univerzális világában feloldódva, érti meg annak belső törvényeit, sorsközösséget vállalva magával, az egészszel, wagneri szóhasználatával élve a „távolbalátás” állapotában. Wagner sorai szerint, a zenétől „*hasonló hatást vártak ..., mint a képzőművészet alkotásaitól, t.i. szép formák*

³⁴ Wagner: Művészet és forradalom. 149. o.

³⁵ Wagner: Művészet és forradalom. 161. o.

³⁶ Wagner: Művészet és forradalom. 162. o.

³⁷ Wagner: Művészet és forradalom. 163. o.

tetszésének felkeltését.”³⁸ De mivel a zene nem a világ külsejéről, hanem annak belsejéről szól, a szép, mint a tárgyak fizikai jellemzőinek ítélete, eleve kizárandó értékelési kategória. Így hát a zene csak a „*fenséges fogalomkörében ítélni lehető meg, mert ha beteltünk vele, felkelti bennünk a korlátatlanság tudatának legnagyobbfoku extázisát.*”³⁹ Vagyis a képzőművészet alkotásait következményképpen érzékeljük, míg a zenét azonnal.

Beethoven művészetének csodálatossága abban rejlik, hogy a külső konvenciókat kiiktatva, behatolt a formába, így a schopenhaueri akarát megnyilvánulásait alkotta meg művészetében, dallamaiban. Vagyis Beethoven valósította meg azt, amit Schopenhauer megálmodott. Természetesen, mint gondolkodó, Wagner fontosnak tartja, hogy rávilágítson azokra a jellemvonásokra, erkölcsi rugókra, melyek lehetővé tették e zeneszerzői nagyság kibontakozását. Teszi ezt, elődeivel való összehasonlításban. Míg Haydn a herceg szolgájaként tevékenykedett, addig Mozart muzsikája az udvarral és a közönséggel, a konvenciókkal való küzdelemben valósult meg. Beethoven jellemének mozgatórugója viszont az autonómia. Tekintetében, az a dac mutatkozott meg, mely a világ külsőségei ellen irányult. A város adta szórakozás, élvhajhászás éles elméjét nem kötötte le. Az egyedülléthez vonzódott, „*függetlenségre született.*”⁴⁰ Ő volt az első nagy zeneszerző, akinek megrendelőit nem kellett kiszolgálnia. A protestantizmus honolt lelkében. Wagner Beethoven két művére is részletesen kitér. Beethoven egy napjának ábrázolására Cisz-moll quartettjének metafizikai, pszichológiai mondanivalóját választja, ezzel is elének tárva Beethoven egyéniségét. Majd a IX. szimfónia kapcsán a konvenciók lebontását, és az emberben való bizalmat, szeretetet hangsúlyozza. Egyik kulcsmondatában Wagner így összegzi Beethoven alakját: „*a melodia Beethoven által felszabadult a divat és a változó ízlés befolyása alól és örökértékű, tiszta emberi typussá emelkedett.*”⁴¹ Köszönhető ez szimfóniáinak, melyben szólamai párhuzamosan dalolnak.



Shakespeare és Beethoven(nowplayingutah.com)

³⁸ Wagner: Művészet és forradalom. 170. o.

³⁹ Wagner: Művészet és forradalom. 170. o.

⁴⁰ Wagner: Művészet és forradalom. 187. o.

⁴¹ Wagner: Művészet és forradalom. 203. o.

Írása vége felé Wagner újra a drámára összpontosít. Mégpedig Shakespeare és Beethoven művészetének parallelbe helyezésével. Azt a drámát, amelyet Shakespeare színpadi műveiben alkotott, azt Beethoven a zenében vitte kifejezésre. S itt nyerünk igazolást, annak bebizonyítására, melyet Wagner három írásának ismertetése előtt rögzítettünk, miszerint mindvégig a dráma elsődlegessége foglalkoztatta Wagnert, amely saját bevallása szerint is mély zenefilozófia tartalmiságot kölcsönöz. E fejezet végén összefoglalásként az idézet önmagáért beszél; „*A zene, amely nem a világ jelenségeiben levő eszméket ábrázolja, hanem önmaga egy világtárfogó eszme, természetszerűen magában foglalja a drámát, miután viszont maga a dráma a világnak a zenével egyetlen egyenértékű eszméjét fejezi ki.... Miként a dráma az emberi karaktert nem írja le, hanem közvetlenül önmagában ábrázolja, úgy a zene motívumaiban bennfoglaltatik a világ minden jelenségének legbensőbb lényege. Ezeknek a motívumoknak mozgása, formálása és elváltozása nemcsak analóg módon van egyedüli rokonságban a drámával, hanem az eszmét ábrázoló dráma valójában csakis a zenének mozgó, formálódó és változó formáival magyarázható meg világosan.*”⁴²

Ezek után a következő fejezetben – először a pro és kontra jegyében - Wagner barátjának, illetve nagy kritikusának, Friedrich Nietzsche-nak gondolatait mutatjuk be, vesszük elemzés és értelmezés alá.

***Dr. Erdősi-Boda Katinka** szakmai életrajza: Középiskolai tanulmányait a Szent István Király Zeneművészeti Konzervatórium két szakán párhuzamosan végezte, hangkultúra (zenei újságírás) majd 2010-ben klasszikus zenész-orgona szakképesítést is szerzett. Felsőfokú tanulmányait a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Vitéz János Karán folytatta, 2011- ben annak kommunikáció és médiatudomány (BA) szakán, majd az egyetem Bölcsészet - és Társadalomtudományi Karán mozgóképkultúra-és médiaismeret – etika (MA) tanári szakon diplomázott 2014. június 20-án. Egyházzenei (karvezetés és orgona, kántor) tanulmányait 2015 tavaszán BA szinten, diplomavédéssel zárta. A Pécsi Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskoláján, művészetfilozófia területén doktorált 2019. május 17-én. A Magyar Katolikus Újságírók Szövetségének /MAKÚSZ/ és a Magyar Újságírók Országos Szövetségének /MÚOSZ/ tagja, illetve 8 évig, 2016-ig a Klebelsberg Kuno Emléktársaság szóvivője volt, jelenleg ügyvezető elnöke. 2016- ban a MAKÚSZ Sinkó Ferenc díj elismerésében részesült, amelyet pályakezdő, 30 év alatti újságírói tevékenység elismerésére alapítottak, s a MAKÚSZ Táncsics – díjasaiból álló kuratórium döntése alapján, „a díjazott művészeti, művészettörténeti, kritikai írásával érdemelte ki”. 2017-ben „András a szolgáltegyen és az ifjú Klebelsberg gróf” címmel megjelent két kötetes könyvet – társszerzőként – jegyzi. Publikációi rendszeresen megjelennek a Parlandóban.

**** Az opera, mint kommunikáció a „gondolatok zenedrámától a képdramáig” megközelítést jelenti számomra. Véleményem szerint ez az operaművészet, a zenedráma művészetpedagógiai/zenepedagógiai, zeneszociológiai, zenepszichológiai, zeneetikai és zenei ismeretterjesztési kérdéseinek megválaszolását kívánja. Végül is összességében ez az operaművészet jelenlétét a hazai operaszínpadokon, az online zenei sajtóban, zenepedagógiai szaklapban, a kulturális Tv és rádió csatornákon, a filmművészetben, s mindezek műelemzését, műkritikáját jelenti.**

⁴² Wagner: Művészet és forradalom. 208. o.