

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

A Parlando elmúlt számaiban, a fenti címmel eddig megjelent szerkesztett részek mindegyike - „A wagneri műalkotás, a zenedráma és hermeneutikai, zeneetikai alapjai – A bolygó Hollandi” \*\* c. doktori disszertációból - önállóan is kerek egész, s tudatosan úgy szerkesztett írás, hogy bármikor, a későbbiek során a többi résztől függetlenül is ajánlható. Természetesen az egymáshoz is kapcsolódó, s így építkező egyes tématerületeknek megismerése után kiérezhető, hogy a doktori disszertáció írója mindegyikkel meg kívánta alapozni a zeneetika elméletének kimunkálását, mintegy a zenekritikai írás, a zenei ismeretterjesztés egyik újszerű megközelítési módját, módszertanát. Most mégis érdemes, és így szükséges is lenne, - az alábbi zenei hermeneutikáról, valamint a kortárs zenetudósok, filozófusok Wagnerről, s „A bolygó Hollandi” c. operájáról íródott sorok jobb megértéséhez, a VII. és VIII. részben foglaltakra, „azok tanulmányozásával is” - visszatekinteni. Különösen ajánlható ez, ha majd magunk akarjuk eldönteni, hogy a kortárs zenetudósok közül melyiket kívánjuk a „kannibál-hermeneutika” művelői közé sorolni. Lásd. Fodor Géza gondolatsorát a VII. részben; ha

*>a mű elsajátítását csak a közvetlen és feltétlen, egyoldalú bírás, azaz a bekebelezés értelmében tudja (valaki – E-B K) elképzelni, (akkor az – E-B K) nem a „horizontok összeolvadása”,\* hanem kannibál-hermeneutika. Felfal, lebont, asszimilál, kiválaszt és ürít.<*

Természetesen ezzel ellentétben, az ezt megelőző részekben a „jó példák egész sorát, a horizontok összeolvadását” felvonultattam. Mindjárt a sorozat legelején a pozicionálás, a bevezetés során, majd a továbbiakban a „témabehatárolásokkal” /I. – III. részek/, s „kvázi a hermeneutikai értelmezés előzeteseivel”, a „MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ALKATOK”, „SZAKTEKINTÉLYEK” c. alatt, (IV. –VII. részek) mutatattam be, tettem szemléletessé az „összeolvadást”. Mert a kannibál-hermeneutikával - (viszont) - ellentétben;

*„A hermeneutika az emberi kommunikáció bármely közlési formájának megértési szabályait kutató tudományág, a megértéshez vezető magyarázás művészete és módszertana.”<sup>1</sup> /motto/*

/Lásd. bővebben; [http://www.parlando.hu/2020/2020-4/Erdosi-Boda\\_Katinka.pdf./](http://www.parlando.hu/2020/2020-4/Erdosi-Boda_Katinka.pdf/)

## **1. A zenei hermeneutika kezdetei és korszakai**

Még mielőtt „Az abszolút zene eszméje” című könyv Richard Wagnerről szóló fejezetét közelebből szemügyre vennénk, előnyös, ha betekintést nyerünk a zenei hermeneutika, mint tudomány főbb állomásaiba. Hiszen ebben a szellemtörténeti beágyazottságban egészen más, talán mélyebb értelmet kap Dahlhaus műve is. S itt újra Danuser írásához kanyarodunk vissza, mely a zenei hermeneutika korszakait a bibliográfiaírás aspektusából közelíti meg. Danuser három történeti lépcsőfok felvázolásával tárja elénk a zenei hermeneutika egyes szakaszait, így most ezeket vesszük sorra. Az első szakaszban, vagyis a kezdetekkor, a 18. században a zenei életrajzírást a zenész, komponista életútja, szakmai pályafutásának leírása képezte. Ezt az életrajzi vázlatot anekdotákkal színesítették. Jellemző, hogy a zeneszerző egyéniségét jelenítették meg, sokszor a nemzeti öntudat vetületében. Dicsőítő írások, nekrológok, életrajzi vázlatok halmazát felvilágosító hangnem, példaképszerű ábrázolásmód jellemzi ezt a korszakot. Mivel, mint látjuk, hogy itt a fókuszpont a zeneszerző személyiségére helyeződik, így a zenei hermeneutika tárgya, a műelemzés igen csekély formában volt jelen. Természetesen azért a zeneművek felsorolása mindig biztosítva volt.



Prof. Dr. Hermann Danuser (1946) német- svájci zenetudós

---

<sup>1</sup> Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések kézisztára. Akadémia Kiadó, 1995. 308. o.

A második szakasz a 19. századra tehető. A döntő áttörést a 18. század vége, Johann Gottfried Herder és Johann Wolfgang Goethe munkái jelentették. Herder középpontba az alkotó külső tevékenysége helyett a belső lelki világát helyezi. Goethe a Költészet és valóság első részének előszavában az ember és a világ (korszak, környezet) viszonyát tárgyalja, melyben már nem meglepően a rész-egész hermeneutikai módszerét fedezhetjük fel. *„Az életrajzírás legfőbb feladatának ugyanis azt látom, hogy az egyént kora viszonyai közt ábrázolja, megmutassa, miben gátolja, miben segíti őt a nagy egész ... s hogyan tükrözi ezt ismét vissza, ha művész, költő vagy író.”*<sup>2</sup> – vallja Goethe. Goethe ezen célkitűzése rányomta bélyegét az egész romantikára. Hogyha csak a magyar zenetudományra tekintünk, rögtön Molnár Antal „A zenetörténet szociológiája” című könyvére gondolhatunk, igaz a kötet már a XX. század elején látott napvilágot. Mégis Molnár Antal szavaira érdemes emlékezni, miszerint a művész tagja a társadalomnak, amelyben él, része korának, mégis elvágyódik az ideák eszményi világába. A fejlődés abban az alkotói folyamatban testesül meg, mely *„A művész eszköz az evolúció kezében, ugyanakkor, amidőn a kor legmagasabb lényegének bemutatója.”*<sup>3</sup> Danuser tanulmánya viszont teljes joggal azt is feszegeti, miszerint rendben, hogy Herder és Goethe jelmondatai határozták meg az egész korszellemet, de érdemes lenne megvizsgálni, hogy a zenetudományi bibliográfiaírás mégis mennyiben tér el a kortárs más (nem zenei) kultúrtörténeti életrajzoktól. Kijelenti, hogy a fejlődésregény irodalmi modelljét vették alapul a kor muzsikus-életrajzírói. Esztétikai kohézió és narratív összhang jellemezte a nagy ívű élettörténetek beszédmódját, melyet a későbbi 20. század megörökölt. Így valósulhatott meg az az illúzió, melynek során az olvasó beleképzelhette magát a főszereplő, főhős, zeneszerző életébe. 1858-ban Hermann Grimm által írtak a romantika általános premisszájaként is felfogható: *„minden ember, mihelyt meghalt, valójában a szentek fényességét nyeri el, és zilált léte szemünk előtt harmonikus produktummá változik.”*<sup>4</sup> Hiszen a romantika világképében a történelem, a dicső múlt eszménye az ideák világából szólt a korszak emberéhez, hogy a pozitív példakép pozitív élményként, életstratégiaként szolgálhasson. Ugyanakkor a múlt ilyen jellegű elhomályosításával a történetírás, életrajzírás hitelessége megkérdőjeleződik. Nem hiába dolgozta át Hermann Abert Jahn romantikus Mozart könyvét, és

---

<sup>2</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 85. o., Goethe: Werke. Közr.: Paul Stapf. 4. kötet, Berlin és Darmstadt: 1959, 11. – Magyar fordítás: Goethe: Költészet és valóság. Ford.: Szöllőssy Klára. Budapest: 1982, 9.

<sup>3</sup> Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. 20. o.

<sup>4</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 85. o.

székfoglalójában hangoztatta „*hogy a művész minden egyes megnyilatkozásáról csak az tud érdemben szólni, aki korábban azt a maga teljességében átélte*”, és Diltheyre hivatkozva „*a művész, mint egység megéléséről*” beszélt. „*Az életrajzírás ezen irányvonalaiban világos párhuzamok mutatkoznak meg a zenei hermeneutikával.*”<sup>5</sup> Láthatjuk, hogy így a filozófiai hermeneutika nemcsak alapjaiban, hanem vissza-visszatérve állandóan jelen van a zenei hermeneutika területén is.

A zenei hermeneutika tulajdonképpeni megjelenése ahhoz az 1800-as évek elején lévő zeneesztétikai paradigmaváltásnak köszönhető, melyben a tisztán hangszeres zene, vagyis az abszolút zene tört magának utat. A bécsi klasszika nagy hangszeres alkotásai azt eredményezték, hogy azokat el kezdték magyarázni, a zeneértés terminus is akkor született. Kretzschmar, – a zenei hermeneutika diszciplínájának megalapítójaként; – „*három publicisztikai területet különböztetett meg, amelyekben a hermeneutika létrejött: a zenei folyóiratokat, mint például a Rochlitz által kiadott Allgemeine Musikalische Zeitungot (amelyben Hoffmann Beethoven-recenziói jelentek meg), a zenész-életrajzokat, amelyek >a hermeneutika alkalmazásával (...) Winterfeld és Jahn óta új jelleget, új értéket< nyertek és a napi sajtót, amelyet elsőként Drezdában Carl Maria von Weber és Richard Wagner alkalmazott haszonnal.*”<sup>6</sup>

Már a 19. században felmerült a kérdés; hogy az életrajzírás tudomány, vagy művészet akar-e lenni? A 20. században a témakör vitája egyre fokozódott. Így két biográfia-típus keletkezett; az egyik a dokumentum-biográfia, a másik, az interpretációt, értelmezést előnyben részesítő biográfia-típus. Míg előbbi szigorúan csak a tényeket, adatokat vette sorra, keményen a forrásokra, a meglévő dokumentumokra támaszkodva, addig a másik a „fikcionalitást” megengedve, a magyarázatokat szorgalmazta. Ugyanakkor e 20. századi bibliográfia-típus már nem a 19. századi irodalmi fejlődésregényt tekintette mintául, hanem – az idő előrehaladásaként – a 20. századi modern regény (Joyce, Broch, Musil) elbeszélői retorikájából merített. Organikus egész ideálja helyett töredékesség, diszkontinuitás, perspektíva-törés, érvek, kérdések szembeállítás jellemzi. Wolfgang Hildesheimer Mozart életrajzában ez a kollázs technika valódi kételkedésre buzdítja az olvasót. Dieter Kühn munkájában sem már a 19. századi morális, tanítószándék figyelhető meg, hanem az érdeklődésszerű betekintés a főhős életébe, mely olvasói diszkusszióra

---

<sup>5</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 86. o.

<sup>6</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 86. o.

ösztönöz. Itt a hermeneutika tárgya; a magyarázat, értelmezés nem romantikusan elrejtett, hanem a „*jelen és a múlt >összeolvasztása<, a szerző Kühné és művének tárgyáé, Wolkensteiné*” (Wolkenstein 14-15. századi író, zeneszerző, énekes, politikus-szerk.)<sup>7</sup>, melyek egymásba forrasztva tudatos írói felvállalásban mutatkoznak meg. Ezzel, Gadamer: „Igazság és módszer” című művében írottakkal, – a horizont összeolvadásáról – egyértelműen Danuser soraiban is találkozunk. A hatástörténeti tudat által a szerzői alkotás a hagyományban – benne állva – folyamatosan formálódik. A történelem horizontjában a szubjektív szerzői horizont, Kühné és a Wolkensteinről gyűjtött forrásokat magában hordozó objektív horizont egymásba simul, megvalósítva egy új szintézist. Danuser, maga is hivatkozik a gadameri általános hermeneutikai elvre, mely a zenei hermeneutikában is – a látottakat figyelembe véve – végbe ment: „*Az organikus fejlődés kategóriájának feladása, s ezen felül a múlt és a jelen horizontjának hangsúlyos összeolvasztása tehát, amit Gadamer az >objektivista< historizmus felbomlása után a megértés alapelvevé emelt, az életrajzírásban és a hermeneutikában is egyértelmű párhuzamosság formájában jutott érvényre.*”<sup>8</sup>

A zeneszerző tényszerű életrajza és műveinek elemzése tehát a 20. században kettévál, erre példa Paul Bekker Beethoven könyve, melyben a kettő teljesen egymást követve, külön fejezetben különül el. Most már az író nem a művész életéből értelmezi alkotásait, hanem a hermeneutikai szituációból következő tágabb kontextusban. A műelemzésnél Bekker hangsúlyozza saját, szubjektív nézőpontját. Ugyanakkor elfelejti azt, hogy a művek történeti genezisének leírásaival, az objektív oldal is leírásra kerül. Bekker további, Wagner könyve – igaz, hogy szintén az ember és a művész kettősségében fogant –, de a kettő egymástól nem fejezetszerűen elhatárolva, hanem egységben; az élet, írások és a művek harmóniájában van. Bekker nem követte azt a Goethe-i álláspontot, amely szerint a művész és a világ kölcsönhatásának eredményeként jöttek létre a művek. Éppen ellenkezőleg „*Wagnert, mint mitikusan felmagasztosított szubjektumot fogta fel, aki nemcsak saját műveit, hanem saját életét is >megalkotta<, könyvével sokkal inkább, mint bárhol másutt, a George-kör mítosz-, illetve legendateremtő életrajzírásához közelítette a zenei biográfiaírást, anélkül, hogy Ernst Bertrammal vagy Friedrich Gundolffal teljes egészében egyetértett volna.*”<sup>9</sup> Tehát szemben a marxista megközelítéssel,

---

<sup>7</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 88. o.

<sup>8</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 89. o.

<sup>9</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 91. o

Bekkernél Wagner élete és művészete egymást szolgálta és inspirálta, hogy a művei fel tudják mutatni a valóságot. Ugyanakkor Bekker a marxista tézist, mely szerint a társadalmi lét meghatározza az individuális tudatot, így fordította ki „*Wagner akkor találkozott Mathilde Wesendonckkal, amikor alkotóvágya által kényszerítette szüksége volt rá.*”<sup>10</sup> Tehát Wagner műveit nem, mint egészeket kell érteni, hanem az alkotói kronológiába illesztve kell kezelni. Danuser élesen bírálja Harry Goldschmidt marxista zenetudós állítását is; „*a műalkotás az életrajzi dokumentum egzisztenciális funkciójából nem engedhető szabadon.*” Hiszen ezzel az alkotói szellem szabadsága kérdőjeleződik meg. Természetesen vannak művek, amelyek egy-egy életrajzi állomás pszichikai állapotából eredeztethetők, de ez nem minden műről mondható el. Így Danuser összefoglalva mind a külső, mind a belső életrajzból következtetett műértelmezést nem tartja megbízhatónak.

Azt viszont, hogy az életrajz mennyiben tekinthető mégis hermeneutikai forrásnak Danuser három aspektusból vizsgálja: hatástörténeti, keletkezéstörténeti és műesztétikai szempontból. A három közül kutatásom szempontjából a leglényegesebbet az elsőt emelem ki, melynél Danuser Wagnernek, 1870-ben keletkezett „Beethoven”-írásának – az op. 131-es cisz-moll vonósnégyesről szóló – értelmezéséhez nyúl. Wagner interpretációjában Beethoven személye (mint varázsló), valamint Beethoven műve (a varázsló munkája) fantasztikus módon van egymásba „csúsztatva”. Wagner itt nem az életrajzzal magyarázza a művet, hanem fordítva, a hermeneutika segítségével, felhasználásával világítja meg Beethoven személyét. „Lehetetlen Beethovent, az embert akármilyen megfigyelésre támaszkodva rögzíteni anélkül, hogy értelmezéséhez Beethovent, a csodálatos muzsikust azonnal be ne vonjuk.” Danuser azt is rögzíti, – és itt jön be a hatástörténeti aspektus –, hogy az interpretáció során a recepciós tárgyat (Beethoven alkotását) a recepciós alany (Wagner) saját elvárás horizontjának megfelelően formálja. Tehát a gadameri hermeneutika hatástörténeti elve, illetve az „Igazság és módszer”-ben felvázolt interpretátori elvárás horizont teljes mértékben Danuser írásában szintén megmutatkozik. Mégpedig úgy, hogy a wagneri anticipáció a schopenhaueri hatástól átítatva jelentkezik: „*A kísérlet, hogy Schopenhauer zenefilozófiájának fáradtságos elsajátítása közben egy jelentős mű segítségével Schopenhauer álmteóriájának fényében egy eszmei kompozíciós folyamatot példázzon, az idős Wagner zenei gondolkodásának bizonyítéka, amely a >Beethoven<- írásban*

---

<sup>10</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 91. o.

végül is arra irányul, hogy a zenedráma megváltozott koncepcióját alapozza meg.”<sup>11</sup> (Wagner Beethoven írása doktori dolgozatom III/3 fejezetében kerül majd részletes kifejtésre, így annál is inkább érdekes, hogy Danuser hogyan közelít Wagnernek Beethovenról szóló írásához a zenei hermeneutika felől.)

Danuser tanulmánya végén felteszi a kérdést. „Milyen helyi értéket tulajdoníthatunk ma a hermeneutika biográfiai módszerének?”<sup>12</sup> Mesterére hivatkozik, mégpedig annyiban, hogy „Dahlhaus a biografikus módszer céljaként határozza meg, hogy a zenét, mint az élet teljességének részét kell fölfognunk, s az ergont az energiából, a valóságot az őt megelőző lehetőségekből, egy mű érvényét geneziséből kell megérteniünk.”<sup>13</sup> Továbbá írását Dilthey, a hermeneutikai körről írott szavaival zárja. Természetesen azzal nyomatékosítva, hogy „így minden megértés mindig csak relatív marad és sohasem zárható le. Individuum est ineffabile.”<sup>14</sup> (Magyarul: az individuum szavakkal ki nem fejezhető – E.B.K)

## 2. Carl Dahlhaus: „Az abszolút zene eszméje” és Richard Wagner



Carl Dahlhaus (1928–1989) német zenetudós volt, aki a 20. század közepének és végének vezető - háború utáni - zenetudósai közé tartozott

Mint ahogy azt már fentebb említettük, Carl Dahlhaus – a zenei hermeneutika Gadamerje – „Az abszolút zene eszméje” című könyvében annak az abszolút

---

<sup>11</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 96. o.

<sup>12</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 104. o.

<sup>13</sup> Danuser: Biográfiaírás és zenei hermeneutika. In: Magyar zene. 104. o.

<sup>14</sup> Dilthey: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. 492. o.

zene jelenségének, valamint a romantikus hangszeres zene metafizikájának hermeneutikai értelmezését vonultatja fel, amelyről sokan sokféleképpen – mégis a hatástörténeti elvet követve – gondolkodtak. Dahlhaus a XVIII-XIX. század filozófus-esztétáinak – elsősorban Wackenroder, Tieck, E. T. A Hoffmann, Hanslick, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Schleiermacher, Schlegel, Kierkegaard – gondolatait, a zenéről vallott felfogásait olyan virtuózan szövi egymásba, amely mély esztétörténeti horizontot rajzol a XIX. század hangszeres zenéjének mibenlétééről, rendeltetéséről. Mi az az abszolút zene, jó-e vagy rossz-e? Nos, erről a vélemények igencsak megoszlanak, nem hiába szentel ennek a szerző egy teljes fejezetet „A fogalomtörténet kerülőútjai” címmel. Abban viszont szinte teljes az egyetértés, hogy az abszolút zene tárgya maga az abszolútum megsejtése (Erről árulkodik már a könyv tartalomjegyzéke is, a következő fejezetcímekkel; Az abszolút zene, mint esztétikai paradigma, A fogalomtörténet kerülőútjai, Egy hermeneutikai modell, Érzésetesztétika és metafizika, Az esztétikai kontempláció, mint áhítat, Hangszeres zene és művészetvallás, Zenei logika és nyelvszerűség, stb...). „Nem túlzás, ha az abszolút zene eszméjéről, mint zeneesztétikai alapfogalomról beszélünk” – olvashatjuk Dahlhaus könyvének hátsó ismertetőjén –, annál is inkább, hiszen e zenei jelenség határozta meg a korszak zenei repertoárjának túlnyomó többségét.

„Az >abszolút zene< terminus története meglehetősen különös. Maga a kifejezés nem Eduard Hanslicktól származik, ahogyan ezt újra és újra állítják, hanem Richard Wagnertől. Az abszolút zene fogalmának fejlődésére egészen a XX. századig a Wagner esztétikájában –apologetikus és polemikus formulák homlokzata mögött – megbúvó bonyolult dialektika nyomta rá bélyegét”.<sup>15</sup> Majd ezt Dahlhaus azzal folytatja, hogy Wagner 1846-ban Beethoven IX. szimfóniájához Faust-idézeteket (és azok kommentárjait) válogatott össze. „E programban a negyedik tétel hangszeres recitativójáról az olvasható, hogy >az abszolút zene korlátait már-már áttörve, mint erőteljes, érzelemmel teli beszéd lép szembe a többi hangszerrel, döntést sürgetve, s végül maga is énekelt témába megy át.<”<sup>16</sup> A váltás egyértelmű; a meghatározatlan, „végtelen” hangszeres zenét felváltja a meghatározott vokális zene. Vagyis a szimfóniát fel kell, hogy váltsa a zenedráma. Az a zenedráma, melyben a zene – sűrűségét, polifóniáját tekintve – a beethoveni szimfóniával azonos, ugyanakkor színpadra is termett; a szó, verbalitás (énekhang) eszközeivel. Hogy a fiatal Wagner hogyan láthatta kora hangszeres zenéjét, az Dahlhaus soraiban így fogalmazódik meg: „A

<sup>15</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 25.o.

<sup>16</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 25. o.



*hangszeres zenének az az elmélete, amelyre az abszolút zenéről szólva Wagner hivatkozik, a romantikus metafizika volt.*<sup>17</sup> Ennek a tisztán szellemi zenének a szóval (énekekkel) együtt kell kifejezést nyernie az érzéki lét megszólítottóságában. Ugyanakkor Dahlhaus a fogalmak szintjén Wagnert ellentmondásossággal vádolja; mégpedig szerinte „az abszolút zene korlátai” és a „végtelenséget hordozó abszolút zene” egymásnak ellentmondanak. Én nem tapasztalok itt ellentmondást, hiszen a két fogalom nem gondolom, hogy kizárja egymást, megfér egymás mellett. Hiszen Wagner az abszolút zene anyagát, tartalmát, milyenségét, minőségét tekintette végtelennek, a korlátok pedig annyiban korlátok, amennyiben a zene más kódrendszerrel dolgozik, mint a szó. Azonban a továbbiakban kétségtelenül egyetérthetünk Dahlhaussal, hogy Wagner nyilatkozataiban sokszor érzékelhetünk értékhangsúly változást. Vagyis hol a szó elsődlegességét – ahogyan azt láttuk –, hol a hang felsőbbségét hangsúlyozza,

Miszerint „*a Goethe-idézetek nem a Kilencedik szimfónia>jelentését< jelölik, hanem csupán valamilyen azzal analóg >lelkihangulatot< akarnak előhívni a hallgatóban; mert egy olyan hermeneutika, amely tisztában van saját határaival, kénytelen elismerni: >a magasabb rendű hangszeres zene lényege az, hogy hangokban fejezi ki, ami szavakkal kifejezhetetlen.<*”<sup>18</sup>

Ami 1846-ban Wagnernél az értékhangsúly eltolódásokból következik – tehát hol a szó, hol a hang győzedelmeskedik –, az A jövő műalkotásában (1849) és az Opera és drámában (1851) mondhatjuk, radikalizálódik. Gesamtkunstwerk koncepciójában az összművészettől leszakadt, önállósult művészeteket jelöli abszolútnak, mely egyértelműen negatív előjellel bír. Wagner azt a görög tragédiát vette mintául, amelyben a zene a nyelvvel és a tánccal egységben született meg, így a művészetek egymástól való szétszakadása, az egység szétrombolását eredményezte az európai kultúrában. Vagyis az abszolút zene kifejezés Wagner 1850-es reformításai révén terjedt el. Mivel azonban – mint láthattuk –, Wagner csak filozófiailag, stratégiaileg (Gesamtkunstwerk) távolodott el a romantikus zene metafizikájától, valójában viszont zeneileg (komponálástechnikailag) éppen a romantikus zene metafizikájából táplálkozott, így a hagyomány (Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann esszéje) megőrződött, illetve továbbfejlesztődött. Vagyis a gadameri hatástörténeti elv és

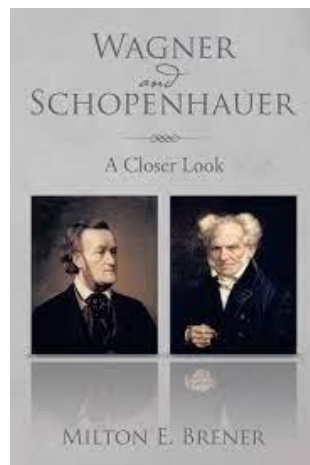
---

<sup>17</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőújtjai. 26. o.

<sup>18</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőújtjai. 26. o.

horizontösszeolvadás (a romantikus zene metafizikája és Wagner az antik örökségből adódó szemlélete egyé olvad) maximálisan megvalósult.

Emlékszünk, hogy Dahlhaus fejezetének elején Wagner esztétikáját a dialektikával jellemezte. Ezzel – úgy gondolom – el is érkeztünk ennek bizonyításához. Hiszen a hegeli folyamat önmagáért beszél. Tézis: Haydn, Mozart zenéje. Antitézis: a romantikus zene metafizikája, a tisztán hangszeres zene (amit Wagner abszolút jelzővel látott el), a beethoveni szimfónia. Szintézis: A wagneri zenedráma a Gesamtkunstwerk (összművészet) felhasználásával, melyet a beethoveni szimfónia (a romantikus zene metafizikája) tölt meg, Schopenhauer hatására. Vagyis „*Beethoven >tévedése<* (Kolumbusz metafora, mely szerint Kolumbusz hiába fedezte fel Amerikát, Indiának hitte azt, így Beethoven sem látta a IX. szimfónia kórusfináléjában a hang szó általi megváltását – szerk.), *mint Wagner fogalmazott, a történelem dialektikáját tekintve a zenedráma lehetőségének a feltétele volt.*”<sup>19</sup> Tehát Dahlhaus ennek megfelelően az abszolút zene fogalmát találóan ekképpen foglalja össze: „*Az abszolút hangszeres zene ezek szerint nem annyira egy szilárd körvonalakkal rendelkező műfaj, mint inkább dialektikus mozzanat a zenedráma mint újjászületett tragédia felé ívelő zenetörténeti fejlődésben.*”<sup>20</sup>



Wagner 1854-ben tette magáévá Arthur Schopenhauer zeneesztétikáját, így a dialektika mozzanata bezárult; „*a közvetlen hagyomány (Beethoven zenéje – szerk.)...a hangszeres zene wagneri elméletében – >feloldódott<: megőrződött, de át is alakult, s éppen ezáltal voltaképpen önmagához jutott vissza.*”<sup>21</sup> Ezt támasztja alá az 1857-ben írt nyílt leve is: „*Íme az én hitem: a zene soha nem*

<sup>19</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútvai. 30. o.

<sup>20</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútvai. 30. o.

<sup>21</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútvai. 28. o.

lehet más, mint a legmagasabb rendű, megváltó művészet, bármilyen kapcsolatba kerül is más művészetekkel.”<sup>22</sup> Számos kritikus – Dahlhaus is – leírja, hogy e schopenhaueri hatás mellett az érett Wagner nem vonta vissza Gesamtkunstwerk (művészetek egyenrangúak) koncepcióját. Én azt gondolom, hogy mint ahogy minden dialektika tartalmaz tézist, antitézist és szintézist, így Wagnernek felesleges lett volna visszavonni azt. Vita tárgyát természetesen képezheti, hogy a szó vagy a hang a magasabb rendű vagy egyenrangúak-e, mint ahogy ezt maga Wagner is, és értelmezői, kritikusai is tették. Ugyanakkor nézetem szerint – és ebben a későbbiekben Bryan Magee is megerősít – a Gesamtkunstwerk kellett, mint első lépcsőfok, a schopenhaueri zenedráma megvalósításához. Amennyiben a Gesamtkunstwerk (vagyis a szöveg, illetve a drámai akció) nélkülözhetetlen elem, annyiban jogos, hogy Wagner nem vonta vissza fiatalkori nézeteit. Fordítsuk meg az érvelést! Ha visszavonta volna, akkor magát a színpadi zenedrámát „dobta volna ki”. De éppen ellenkezőleg, a zenedrámát tartotta mindvégig a fő felismerésének. Véleményem szerint itt arról van szó, hogy csupán értékhangsúly-eltolódás történt. Miután a Gesamtkunstwerk jegyében kifejezetten a szövegre koncentráltan megírta librettóinak nagy részét, azután a schopenhaueri találkozást követően dominánsan a zene került előtérbe, de a színpadi akciót megtartva (ezt természetesen a Trisztán tükrözi leginkább.) Ezek részletes kifejtését lásd. korábban, ugyanakkor még egy hosszabb gondolat erejéig visszatérek Dahlhaushoz, az abszolút zene terminusának kifejtéséhez.



Eduard Hanslick és Richard Wagner. Schattenbild von Otto Böhlér (1847–1913) rajza

Mint ahogy azt már említettük az abszolút zene fogalmát sokan Eduard Hanslickhoz fűzik. Vajon miért? Hanslick (1825-1904) a romantika egész

---

<sup>22</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 33. o.

korszakát felölelő zenekritikáival, az első meghatározó zenekritikus státuszát vívta ki magának a zenetörténetben. Esztéta pályáíve viszont kísértetiesen hasonlít Friedrich Nietzscheéhez. Hasonlóképp fiatal korában lelkesedett Wagner zenéjéért, 1845-ben találkozott Wagnerrel Marienbadban. Egyetemi tanár kinevezése után, 1870-ben azonban fordulat következett be. Már nem a kor új zenéit dicsőítette, hanem éles kritikáival azokat erőteljesen bírálta, támadta, így többek közt Wagnert is. Hanslick Brahms baráti köréhez csatlakozott, így a konzervatív irányvonal élharcosává vált. Hanslick 1854-ben hozta divatba az abszolút zene wagneri terminusát, de azt pozitív előjellel ruházta fel, oly módon, hogy „*E. T. A. Hoffmann ama tételéhez nyúl vissza, mely szerint a tiszta hangszeres zene ... a zenetörténet célja.*”<sup>23</sup> Így szembehelyezkedve Liszttel és Wagnerrel, a szöveg, funkció és program nélküli zenét tartotta igazi zenének, és ezt az abszolút zene fogalmával látta el. Ugyanakkor Dahlhaus soraiból az olvasható ki, hogy a zene a programtól való megfosztása nem járt együtt a metafizikától (az abszolútumtól) való megfosztásával Hanslicknál; „*a zenében az ember újra rátalál az egész világegyetemre.*”<sup>24</sup> (Hanslick: A zenei szépről című értekezés).

Természetesen Dahlhaus Wagner közvetlen barátját/ellenségét, Nietzsche sem felejtí ki a wagneri abszolút zene fogalmának tárgyalásakor. Mivel Nietzschevel már korábban részletesen foglalkoztunk, itt most erről csak ennyit: „*Schopenhauer esztétikája, fő vonásait tekintve, nem egyéb, mint az abszolút zene romantikus metafizikája, amely az >akarat< metafizikájának kontextusában nyer filozófiai értelmezést. A zene, mondja Schopenhauer skolasztikus terminussal >universalia ante rem<(szabadon fordítva: a zene mindenek forrása – E.B. K); és Nietzsche magává teszi ezt a tételt. És ő az, aki ebből félreérthetetlenül levonja a következtetést: a zenedráma szubsztanciája a >zenekari dallam<, a szimfónia – tehát >abszolút zene< mint az >abszolútumnak<, az >akaratnak< a kifejezése.*”<sup>25</sup> Így „*Wagner Trisztánja Nietzsche esztétikájában >abszolút zene<*”<sup>26</sup>

Mint minden „problematikus” fogalom az idő előrehaladásával kiüresedik, így az abszolút zene is hasonló sorsra jutott a XIX. század végére. Hanslick és Wagner között a hermeneutikai értelemalkotás feszültséggel teli erőterét Ottokar Hostinsky próbálta lecsendesíteni, mégpedig úgy, hogy mindkettőt egymás

<sup>23</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 34. o.

<sup>24</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 35. o.

<sup>25</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 39. o.

<sup>26</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 40. o.

mellett – mint önálló paradigmát –, egyenlő mértékben tisztelettel ismeri el. „Az abszolút zene – eltérően Hanslick proklamációjától – nem képviseli a >voltaképpen<zenét, és nem is a zene fejlődésének korábbi, alacsonyabb foka, ahogyan Wagner gondolta ... egyetlen >tiszta zeneművészet<nem létezik, a zenében csak egy >tiszta stílus<két lehetősége létezik.”<sup>27</sup>

Végül nézzük, hogy mit is mond Hermann Kretzschmar, a zenei hermeneutika diszciplínájának megalapítója a terminusról Javaslatok egy zenei hermeneutika kidolgozására című munkájában 1902-ben: „Azt a nézetet, hogy a zene csakis zeneileg hat, el kell utasítani; fel kell ismerni, hogy az >abszolút zene<által kiváltott öröm esztétikailag tisztázatlan dolog.” „Az abszolút zene ugyanolyan képtelenség, mint az abszolút költészet, vagyis metrumot és rímet használó költészet – gondolatok nélkül.”<sup>28</sup>

Azt gondolom, hogy Dahlhaus vonalvezetése alapján megfigyelhettük, és bizonyosságot kaptunk, hogy egy zeneesztétikai fogalom – az abszolút zene terminusa – mily szövevényesen problematikusán kap más és más értékelést, jelentéstartalmat. Így ezzel az is alátámasztásra került, hogy a zenei hermeneutika területén állandó keresztűzben volt, mégpedig nem kis ideig, csaknem másfél évszázadon keresztül. Ne csodálkozzunk azon, hogy az előző fejezetemben körvonalazott schleiermacheri-diltheyi-gadameri hermeneutikai elvek, feltételek, követelmények állandóan formáltak, mozgásban tartották a különböző álláspontok kialakítását, egymásnak feszülését a terminus körül. Jól kitapintható, hogy a Schleiermachernél kifejtett objektív (grammatikai) és a szubjektív (szerzői), illetve az összehasonlító (történelmi beágyazottság) és a divinatorikus (intuitív, beleélés) módszerek hogyan váltakoznak az álláspontok, kritikák megfogalmazásánál. De az is szemügyre vehető, hogy a diltheyi beleélés-utánképzés, valamint a gadameri hatástörténet hatásának, a hermeneutikai szituációnak tudatosítása, az előítéletek, az elváráshorizont, az idegenség-ismerőség polaritása, a szöveg keletkezése és az interpretátori olvasat közti időbeli távolság, illetve az un. horizontösszeolvadás mindvégig megjelennek.

/Fontosnak tartottam azonban, hogy doktori disszertációmban ne csak az elméleti kutatást részesítsem előnyben, hanem a gyakorlat irányába is nyissak természetesen az elmélet felhasználásával. Ennek megfelelően a szakdolgozatom utolsó nagy fejezetében Richard Wagner A bolygó Hollandi

---

<sup>27</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 42. o.

<sup>28</sup> Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje, A fogalomtörténet kerülőútjai. 43. o.

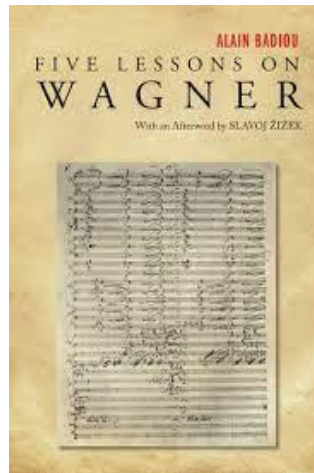
című zenedámáját kívántam elemezni, értelmezni, a filozófiai hermeneutikai módszereket immár a kritika írásánál gyakorlatban megvalósítani. Mindezt olyan formában, hogy A bolygó Hollandi két különböző felfogású, értelmezésű rendezését tettem kritikám tárgyává. Ahhoz, hogy kritikáim még mélyebb filozófiai gyökerekből táplálkozzanak, vagyis hiteles kritikai megalapozottságra tegyenek szert, ahhoz elengedhetetlennek tartottam Wagner zeneesztétikáját részletesebben is körüljárni, s ezért az előző fejezetekben Schopenhauer filozófiáját, zeneesztétikáját, mint Wagner esztétikájának elsődleges szellemi forrását interpretáltam, majd magának Wagnernek gondolatait vettem nagyító alá, ezt követve pedig Nietzsche és Baudelaire Wagnerről vallott észrevételeit közvetítettem. Végül Fodor Géza Wagner Lohengrinjének kritikáját elemeztem./

De nem hagyhatom ki – a vizsgálódásom köréből - a kortársainkat sem, így a teljesség igénye nélkül az alábbiakban ennek teszek eleget.

### **3. Kortárs zenetudósok, filozófusok Wagnerről és „A bolygó Hollandiról”, napjaink nemzetközi tudományos életét tekintve**

Összességében kijelenthető, hogy a nemzetközi tudományos életben Richard Wagner személye és életműve a mai napig óriási viták kereszttüzében áll. A nyugat-európai kortárs filozófusok nagyobbik, jelentős hányada – mint Alain Badiou, Philippe Lacoue-Labarthe, Stewart Spencer, John Deathridge, David Trippett - kíméletlenül, kegyetlenül szedi ízekre művészetét, és fogalmaz meg vele szemben vagdalkozó, „véres kritikát” ideológiai alapon, mely írások már a gyűlöletheadjárat kategóriáját töltik meg tartalommal, semmint a tudományosság kritériumát. Kisebb hányaduk – mint Barry Millington és a kortársak előtt közvetlenül tevékenykedő Carl Dahlhaus (Lásd részletesen a III/3. fejezetet) – részletes aprólékossággal tárják fel a hatalmas életművet, és a wagneri esztétikát, kisebb-nagyobb fenntartásokkal kezelve, néhol ellentmondásokba ütközve. Ők a mérsékelt Wagner-bírálok, akik már az esztétika diszciplínája felől közelítenek, értékelik Wagner zenéjét, igaz a mitologizálást halványítva. Végül pedig a Wagner mellett kiálló tábor – mint Bryan Magee (lásd részletesen a IV/2. fejezetet) és a valamivel korábban munkálkodó Leo Fremgen –, akik következetesen vallják, hogy a wagneri életmű nem ellentmondásos, hanem a platóni, kanti, schopenhaueri hagyományt követve a transzcendenciára épít. Fejezetemben e spektrumból kívánok reprezentatív mintát adni, a

különböző szélsőséges vélemények szemeztetésével a támadó kritikáktól a Wagner zenéjét metafizikai szinten értelmezőkig.



A francia filozófus, Alain Badiou *Five Lessons on Wagner* című könyvének *Contemporary Philosophy and the Question of Wagner: The Anti-Wagnerian Position of Philippe Lacoue-Labarthe* című fejezetében markánsan a szintén francia filozófus Lacoue-Labarthe gondolatait hosszasan és részletesen idézi, hogy majd más írásában „kellő hivatkozási alappal” ő maga is kifejtse nézeteit. Ennek megfelelően vegyük most számba mi is Lacoue-Labarthe gondolatait. Lacoue-Labarthe a zene kortárs ideológiákra gyakorolt különös, jelentős hatását vizsgálja. Lacoue-Labarthe kijelenti, hogy „*a nihilizmus Wagner nyomán került előtérbe, valamint maga a zene az egykoron Wagner által kitalált technikáknál ma már sokkal hatásosabb módon árasztja el világunkat más - így a vizuális - művészetekkel szemben.*”<sup>29</sup> Úgy vélem, Lacoue-Labarthe gondolata tudományosan megalapozatlan, hiszen az esztétikai-filozófiai hagyományban a (nietzschei) nihilizmus Nietzschehez köthető, Wagner szótárában e fogalom egyáltalán nem szerepelt. Tehát mielőtt egy fogalmat felvesszünk a bírálati szempontrendszerbe, azelőtt érdemes megnézni, ki hogyan használta, vagy nem használta, egyszóval a terminus szellemi történetiségét. Amennyiben viszont maga a bíráló – jelen esetben –, Lacoue-Labarthe, személyes véleménye, annyiban minimális elvárás, hogy ezt kellő alázattal adja közlésre, felvállalva e kijelentés esetlegességét, értelmezhetőségét. A hiba abban áll, hogy szubjektív álláspontját, megkérdőjelezhetetlenül objektívvá emeli, és a Wagner korabeli filozófiákat – különösképpen Schopenhauerét – jócskán feltáratlanul hagyja. Ugyanakkor a mondat második fele sem igaz, hiszen napjainkban bár a popzene uralkodóvá vált a tömegek szórakoztatásában, de a vizualizált elemek

---

<sup>29</sup> Alain Badiou: *Five Lessons on Wagner*. Verso. 2010. 1-2.o.

látványdominanciája jelen van nap mint nap a virtuális térben, sőt még az operában is. Lásd: Dieter Schnebel<sup>30</sup>.



Lacoue-Labarthe szerint a zene idollá vált, átvéve más, korábbi bálványok szerepét, és a modern zene minden visszasságáért (pop, rap stb.) igenis Wagner a felelős. Erősen provokatív álláspont, zenetörténeti szakember az evolúciót tekintve semmilyenfajta rokonságot nem tud kimutatni a wagneri vezérmotívumtechnika és a pop, rap között. Ezért ez ideológiai gyökerű. Alain Badiou Lacoue-Labarthe gondolataira olyan szociálpszichológiai korszakot vázol, amely a kommunikációs-fogyasztói társadalom főbb vonásait fejtegeti; „*a zene a 60-as évek óta a fiatalok egész generációinak identitásformálója*”<sup>31</sup>, és tömegekhez jut el az elmúlt 50 évben reprodukálhatóság (CD kiadványok, rádióközvetítések stb.) miatt. Gondolatsora az, hogy a zene kulcsszereplővé vált a különféle kommunikációs hálózatokban. A rengeteg zeneszámot tárolni képes hordozható zenelejátszó eszközök világában a zene kiváló bevételi forrás is. A fiatalok tömegrendezvényein pedig a zene közösséggé kovácsol. Ez utóbbival szintén lehet vitatkozni. Ezekon a helyszíneken a popzene valódi közösséget kovácsol? Inkább csak a pillanatnyi mámort, felszínes kapcsolatokat, a hétköznapi problémáktól való menekülést segíti elő. Továbbá köztudott, hogy Wagner műveiben és írásaiban a kapitalista világ anomáliái ellen folytatott küzdelmet, így az az eladhatóság, amely a popzene motivációi között szerepel, az igencsak szemben áll Wagner világnézetével.

Majd „érdekes” Badiou azon mondata is, miszerint a modern zene „*segített lebontani azt az esztétikai válaszfalat, ami régen a művészet és a nem-művészet*

<sup>30</sup> Dieter Schnebel: Látás és/vagy hallás. In: Fülöp József (szerk.): A zenei hallás.

<sup>31</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 2-3.o.



*között magasodott.*”<sup>32</sup>A magam részéről csak sejtésem lehet, hogy mit kíván ezzel leszögezni. Mindenesetre azzal, hogy a popzene hihetetlen népszerűsége tett szert a tömegkultúrában, azzal a XX. században sokak szerint a popzene lett a művészet. Sajnálatos tény, hogy a klasszikus zene ezzel háttérbeszorult, és egy szűk rétegé lett. Ami az esztétikai válaszfal lebontását illeti, attól függ, hogy kinek a nézőpontjából nézzük a kérdést. Amennyiben a tömegízlést diktáló kulturdiktatúra felől, úgy egyértelmű, hogy a hatalmi kényszerítés ideológiai eszközéről beszélhetünk. Ha viszont az esztétikum történetfilozófiai, ezen belül metafizikai-etikai értékrendszere szerint vizsgálódunk, úgy a művészet és nem-művészet kategóriái közti válaszfal igenis fennmarad jelent és a jövőt illetően egyaránt. Azzal, hogy Badiou Jack Lang, francia szocialista politikust idézi, miszerint Lang először beszélt zenékről (így többes számban), mivel a régi korok klasszikus zenéje ma már csak egy a sok műfaj közül, többet megmagyaráz. Lang ebben a kontextusban, hogy zene helyett zenékről beszél, a klasszikus zeneművészet metafizikai értelmének fontosságát halványítja el. A klasszikus zenét meghatározatlan névelővel „a futottak még kategóriájába” sorolja, így leírása számúzi a XX. század elejéig kivívott központi helyéről. A többes számmal a mennyiségi szemléletet új mércévé emelve, pont a minőség kerül kidobásra.

Ezek után Alain Badiou egyetért Wieland Wagner (Richard Wagner unokája) bayreuthi, háború utáni rendezéseivel, hiszen az eredeti zenén nem változtattak, de a rendezést teljesen átformálták és elhagytak – a német nemzeti opera megteremtőjének, Wagnernek a munkásságából – minden német nemzeti utalást, az operákat nemzetek fölöttivé téve. Ez az álláspont nem a zeneetika, zenefilozófia tárgykörébe tartozik, hanem a politika-ideológia hatáskörébe, így e dolgozat szempontjából irreleváns. Az, hogy leírása szerint a 70-es évek végének francia Wagner-rendezései (Boulez-Chéreau-Regnault) még tovább mentek és a főhősöket meg akarták fosztani mitikus jellegüktől, az már a színházi átdolgozás kategóriájába esik. Pierre Boulez karmesterként, rendezőként tagadja, hogy Wagner zenéje ’végtelen melódia’ lenne, és hogy a szentimentalizmus lenne zenéjének domináns jellemzője. Ezzel szemben szerinte a wagneri zene komplikált módon összekapcsolódó és szétbomló kis egységek halmaza, azaz nem egy végtelen folytonos melódia. Mint tudjuk, Wagner végtelen dallamban gondolkodott.

---

<sup>32</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 3.o.

Visszakanyarodva Lacoue-Labarthe véleményéhez, a francia filozófus szerint Adorno nem volt megfelelő módon Wagner-ellenes, mert nem sikerült önmagát teljesen függetlenítenie a wagnerizmustól. Ugyanakkor Badiou meglepő módon elismeri, hogy a 70-es évek újragondolt wagnerizmusát a 80-as években egy ravasz és erőteljes Wagner-ellenes kampány söpörte el, megbélyegezve művészetét. Ebbe a sorba illeszkedik bele Lacoue-Labarthe is, aki könyvében, Mallarmé, Heidegger-Nietzsche és Adorno Wagnerral kapcsolatos viszonyát vizsgálja meg. Bár mindnyájan Wagner-ellenesek voltak, de Lacoue-Labarthe szerint pontatlanságuk miatt egyikük sem tudta megragadni a wagnerizmus igazi mivoltát. Szerinte ez abban rejlett, *hogy Wagner esztétizálta a politikát, a zenét az ideológia eszközévé tette, s ezzel befolyásolta, alakította a politikát.*<sup>33</sup> Erre nem lehet mást mondani csak azt, hogy abszurd és nevetséges. Wagner volt az ún. magasabb rendű művészet utolsó képviselője és egyúttal védelmezője, a mai kortárs művészet viszont mérsékelt ambíciókkal nem tör a magasabb rendű művészet babérjaira. Lacoue-Labarthe szerint a magasabb-rendű művészet csak extrémén reakciós, veszélyes politikai helyzeteket tud teremteni. Szerinte Wagner a tömegeknek szóló művészet létrehozójaként *„proto-fasisztaként esztétizálta a politikát”.*<sup>34</sup> E kategorizálás szintén a politika, az ideológia területe, mely dolgozatom szempontjából hasonlóképpen irreleváns. Ezt erősíti tovább Lacoue-Labarthe további szavai is *„Wagner, mint személy nem témája a könyvemnek, de annál inkább az az effektus, amit létrehozott”.* Nos, effektus, személy, individuum nélküliség, olyan, mint kizárólag az okozat ok nélküli tárgyalása, csak hamis következtetéseket vonhat maga után. Badiou írása második felében négy meghatározó szempont szerint vizsgálja a zeneszerző művészetét;

1. Az első „a mítosz szerepe”. Ennek kapcsán önellentmondásba keveredik saját magával, hiszen egyrészt azt állítja, hogy a 70-es évekbeli francia rendezések nyomán *„nem szükséges a mítoszt a wagneri művészet alapvető elemeként tekinteni”*<sup>35</sup>, hisz ezek a rendezők is negligálták a mítosz szerepét, másrészt viszont maga is felteszi a kérdést, hogy mit kezdjünk a wagneri művekben vitathatatlanul benne levő mitológiai elemekkel.

2. A második alapvetés a „technika szerepe”. Lacoue-Labarthe szerint Wagner teljeskörűen alkalmazta a kor opera, zenekari és zenei technológiáit; *„A zenei*

---

<sup>33</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 9.o.

<sup>34</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 10.o.

<sup>35</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 11.o.

kifejezőerő megnövelése és az esztétikai felhalmozás Wagnerrel érte el a csúcspontját.”<sup>36</sup>, és hozzáteszi: „az igazság az, hogy az első tömegeknek szóló művészet a [wagneri – E.B.K] zenén és technológián keresztül született meg”<sup>37</sup>. Köztudott, hogy Wagner magas művészi igényének megvalósítása érdekében a legújabb „technológiák” fejlesztését szorgalmazta, úgymint új operaház, a legtöbb zenész, a legképzettebb operaénekesek szükségességét. „Wagner tehát az első művészeti tömegterméket hozta létre, mivelhogy művei technológiai alkotások.”<sup>38</sup> –írja Badiou, ezért elengedhetetlennek tartja az effektusok természetének, jellegének beható tanulmányozását.

3. A harmadik szempont „a totalizálás (az összművészet) szerepe”. Badiou szerint „azonban ez nem több egy szlogennél.”<sup>39</sup>

4. Az utolsó gondolat az „egyesítés szerepe”. A zenei egységesítés a ’végtelen melódia’ megalkotását jelentené, amit Lacoue-Labarthe túlzásnak, „túl sok zenének”<sup>40</sup> érez, mert a sok zene telítettségi érzetet kelt. A zene és a szöveg egységbe kerülnek egymással, a jelentésbeli szakadék közöttük megszűnik. Viszont a zene hömpölygése el is nyomja a szöveget, csökkentve a szöveg erejét. Megjegyzem, hogy a szöveg és hang között jelentésbeli szakadék nincs, ez eleve kizárja a hang szöveg feletti uralmát. Hiszen, ha azonos jelentéssel bírnak, akkor mindkettő ugyanazt akarja mondani, csak más kódrendszerrel. Így egymás kioltása lehetetlen az üzenet célját tekintve. De Lacoue-Labarthe szerint Wagner operáinak nem csak a cselekménye, szereplői, hanem maga a zenéje is mitologikus, a mitologikus zene pedig elnyomja a mitologikus cselekményt. Hát nem kettős, inkább kiolt? Ha ez így lenne, vagy így van, akkor nem Wagner zenéjéről értekeznek, hanem egész másról.

Mindezek fényében Badiou írása végén kemény ideológiai jellegű állításokat fogalmaz meg Wagnerrel kapcsolatban; „Wagner szerepe teljesen nyilvánvaló: ő az, aki véget vet a művészet történelmének... A zenei technikák felerősítése [a technikaorientált zene – E.B.K] legbelül a zeneszerző részéről egy nihilista jövőképből ered, amelyet kívülről jövő, absztrakt és kétes megváltástudat, újfajta vallásosság táplál.”<sup>41</sup> Badiou szerint Wagner szerepe kettős: „ő nem csak a történelmi opera műfajának a lezárója, hanem a gyengülő birodalom művészeti

---

<sup>36</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 12.o.

<sup>37</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 13.o.

<sup>38</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 13.o.

<sup>39</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 15.o.

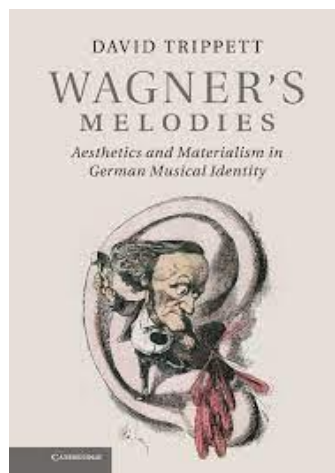
<sup>40</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 17.o.

<sup>41</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 23.o.

*giccének is az első jeles alakja... Wagner egyszerre jelenti az opera összes technikájának felerősített csúcspontját és másfelől az első példát a zenére, mint tömegtermékre. Az aktualitása így nem más, mint a történelmi aktualitása: végeredményben olyan, mint egy nagy rock koncert. Mellékesen a zaj mindkettőnél hasonló.”<sup>42</sup>*

Ezek után Badiou Wagner as a Philosophical Question írásában<sup>43</sup> –kellő támogatottságot (Nietzsche, Heidegger, Adorno és Lacoue-Labarthe) és önbizalmat érezve – még erősebben támadja a zeneszerzőt, pontokba szedetten fogalmazza meg Wagnerrel kapcsolatos negatív kritikáját. A teljesség igénye nélkül ebből következzen most tömör válogatás.

Elsőként hangsúlyozza, hogy Nietzsche, Heidegger, Adorno és Lacoue-Labarthe szerint Wagner zenei egységessége végül is a politikát, a nemzeti egységet, identitást szolgálja. Majd Nietzsche-t tovább gondolva úgy véli, hogy Wagner olyan, mint egy mágus, egy bűvész, aki „*nagy showt csinál egy galamb hiányából, majd a végén előrántja azt a kalapjából az idegileg kifáradt közönsége legnagyobb ámulatára*”<sup>44</sup>. Nietzsche szavait használva lesújtó véleményt formál a wagneri színjátszásról, melyben a szívfájdalom nem őszinte és nem tükröz valódi szenvedést. Konklúziója, hogy Wagner zenéjét zavaros vallásosság övezi. Szerinte „*Wagner volt az első pogány zeneszerző és az első, aki megfosztotta a zenét a természetes tisztaságától [az érzéki töltettel – E.B.K.]*”<sup>45</sup>.



---

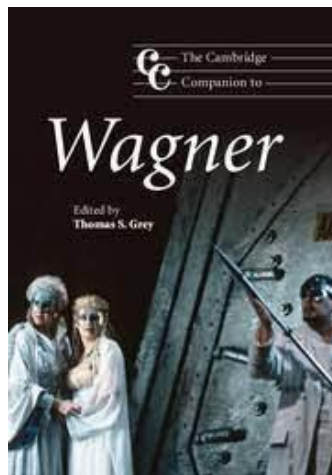
<sup>42</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 24-25.o.

<sup>43</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner.

<sup>44</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 59.o.

<sup>45</sup> Alain Badiou: Five Lessons on Wagner. 64-65.o.

Badiou radikalizmusa után *David Trippett Wagner's Melodies* című könyvének ironikus előszava is a szélsőséges táborból idézi, stílusát tekintve gúnyolódó undorral. Merthogy példázata gyomorforgató. Trippett arra keresi a választ, hogy miért imádták annyian Wagner zenéjét, miközben a kritikusok egy része azt állította, hogy Wagner zenéjéből hiányoznak a melódiák. A Trisztán és Izoldát hozza fel, ahol a 3. felvonás végén Izolda felteszi a kérdést, hogy rajta kívül más miért nem hall és érez gyönyörű melódiát. Hans Christian Andersenre hivatkozik, aki Wagner kritikusként mind a Tannhäuser-ről, mind a Lohengring-ről úgy vélte, hogy nagyszerű zenék, melódia nélkül. Karikatúrájának gerincét Andersen „Császár új ruhája” című meséje nyomán mintázza, melynek lényege, hogy a hiú császár udvarába csalók érkeznek, akik azt ígérik, hogy elkészítik azt a különleges ruhát, amit csak a beavatottak láthatnak, a tisztségükre méltatlanok és a buták előtt láthatatlan lesz. Senki sem látja a ruhát, de senki sem mer tiltakozni, nehogy lebukjon, végül egy ártatlan kisgyerek kimondja az igazságot, hogy a császár meztelen, így megszégyenül. Trippett felteszi a kérdést, hogy „ha ő [Wagner – E.B.K] hitt abban, hogy a zene és a melódia elválaszthatatlanok, akkor miért voltak melódiái – Andersen meséjét alkalmazva – láthatatlanok olyan sok »idióta« számára?”<sup>46</sup>. Csak sugallja, de nem mondja ki, amit gondol; Wagner is anderseni értelemben vett csaló, akinek a melódiái rejtettek maradtak a nagyközönség előtt, de mivel senki sem mert tiltakozni, felmagasztalták. Úgy gondolom, Trippett gondolata még nem is ideológiai gyökerű, műfaját tekintve inkább egy „humorra törekvő” bestsellerre hasonlít.



Trippett karikatúrája után *John Deathridge: Wagner lives: issues in autobiography* című írása is Wagnert természetesen negatívan tünteti fel. A szerző nem elsősorban művészetét, hanem a komponista személyének,

---

<sup>46</sup> David Trippett: *Wagner's Melodies*. Cambridge University Press. 2013. 2.o.

magánéletének hazug-önimádó árnyoldalait igyekszik bemutatni. Véleménye szerint Wagner totalitásra, teljességre való törekvése nem csak zenéjében, hanem az életútját feldolgozó írásaiban is megnyilvánult. „*Fia számára saját életét a maga teljességében kívánta bemutatni Cosima naplójának segítségével.*”<sup>47</sup> Deathridge szerint az ilyen megközelítés azonban problémákba ütközik. Általánosságban fogalmazva, az író narratív stratégiáján és alkalmazott ideológiáján múlik, hogy saját életét, halálát milyen módon és mértékben mutatja be. Az egyértelmű, hogy Wagner úgy tekintett saját magára, mint egy görög tragikus hősre, azonban torzításai, csalásai egyértelműen kimutathatók. Wagner naplóját „vörös zsebkönyvével” kezdte, melybe az első emlékeit, benyomásait rögzítette. „*Ebből a műből csak az az első négy oldal maradt meg, amely Wagner életét párizsi megérkezéséig dolgozta fel. Ezzel kapcsolatban többen is furcsállják, hogy Wagner maga semmisítette meg ezt a naplót.*”<sup>48</sup> Az ok abban keresendő, hogy *Otto Strobel*<sup>49</sup> szerint, amikor Wagner jóval később visszatekintve saját életére Cosimának diktálja a »Mein Leben«-t, akkor egyszerűen már voltak olyan dolgok, amiket a vörös zsebkönyvben szereplő első benyomásokhoz képest másképp akart látni. Deathridge szerint „*Paradox módon Wagner a saját életét pont végpontja, saját halála által szerette volna oly élményszerű módon bemutatni, ahogy azt a maga teljességében megélte. Ez a felfogás elutasítja, hogy önmagára, mint egy örök érvényű emlékműre tekintsen, de szerette volna megőrizni azt a státuszt, amit az ő alakja a 19. században elért.*”<sup>50</sup> Ez teljes mértékben megegyezik Kovalik Balázs rendező véleményével (Lásd. az interjút), aki Wagner rendezése kapcsán ugyanazt az utólagos mitizálást veti szemérre Wagnernek, amellyel az idős Wagner élt.

Később aztán Deathridge nemcsak a minősítésben, hanem a konkrétumok szintjén is Wagner életrajzának átértékelésében egész messzire megy, amikor az elszegényedett forradalmár 1850-es évekbeli svájci száműzetéséről vélekedik: „*Wagner a Mein Leben-ben leírtakkal szemben jelentős anyagi támogatást kapott patrónusaitól, II. Lajostól és Otto Wesendonck-tól. Azonban royalista szimpátiái, ultra-konzervatív barátai, valamint piperkőc megjelenése és a hivalkodó luxus iránti vonzalma miatt sok liberális emigráns elfordult tőle. Köztük volt Georg Herwegh is, aki egy másfajta Wagnert ismert meg, mint*

---

<sup>47</sup> Thomas S. Grey (ed.): The Cambridge Companion to Wagner. Cambridge University Press. 2008. 5.o.

<sup>48</sup> Thomas S. Grey (ed.): The Cambridge Companion to Wagner. 7.o.

<sup>49</sup> Otto Strobel: „Foreword” to Ludwig Wagner, I, ix.

<sup>50</sup> Thomas S. Grey (ed.): The Cambridge Companion to Wagner. 8.o.

amilyenre számított. A *Mein Leben*-ben Wagnernek szüksége volt arra a mítoszra, hogy ő volt a gényusz a lelketlen alakok között, és hogy Zürich eljátszotta azt a lehetőséget, hogy az ő Bayreuth-ja legyen.”<sup>51</sup> Deathridge álláspontja szerint a *Mein Leben* figyelmes olvasása azt bizonyítja, hogy Wagner egyszerre perverz és ugyanakkor hatalmas művész. „Ez a kettősség egy groteszk paródia a degenerált világban gyökerező heroikus művésztől, aki az élet szépségét az »igazi zenében« lelte meg.”<sup>52</sup> Ezek a gondolatok mind Kovalik szemléletével teljesen összeegyeztethetők.

Wagner művészetével kapcsolatos általános, szélsőséges bírálatok után, mivel doktori dolgozatom szűkebb nagy témája „A bolygó Hollandi” című műve, így az arról folyó diszkusszióval folytatom. *Stewart Spencer: The „Romantic operas” and the turn to myth* című írásában olvashatjuk; Wagner a kezdeti sikertelenségei, königsbergi, rigai és párizsi megaláztatásai miatt úgy érezte, hogy szemben áll a társadalommal, elszigetelődött attól. Ezt a művészi frusztrációt érezzük a *Rienzi*-ben, *A bolygó Hollandi*-ban, a *Tannhäuser*-ben, a *Lohengrin*-ben – és bár ezek közül három középkori témájú – mégsem „középkori gondolatokat” fogalmazznak meg. A középkori művész leginkább anonim, integráns része a társadalomnak, melynek értékeit közvetíti. A 19. század romantikusai - így Wagner is - ezt másképp látták, számukra a költő, művész a társadalom fölött álló személy, aki a világot spirituálissá akarja tenni. Biblikus hasonlaltal élve, a romantikus művész a társadalom megváltója. Azonban Wagner értelmezésében a meg nem értett művészt a társadalom kiveti magából és a büntudattól meggyötört hős-művész nem másokat, hanem saját magát szeretné megváltani. Spencer szerint „*ezt a gondolatot Wagner Heinétől veszi át, kinek a munkásságát jól ismerte, hisz A bolygó Hollandi forrásául egy Heine-költemény szolgált, bár Wagner tagadta ezt.*”<sup>53</sup>

Majd azzal folytatja, hogy Wagner nem húzott éles határvonalat a legenda és a mítosz közé, mindkettőt a népi lélekből eredeztette. Drezdai operáit népi legendáknak sorolta be, és 1848-tól kezdte el használni a mítosz kifejezést, hogy egy archaikusabb, a német emberek lelkét még teljesebb formában kifejező fogalmat használjon. (Itt újra Kovalik álláspontjával egyező mondatokat látunk.) Spencer kifejti, hogy míg Friedrich Schlegel 1800-ban, *Gespräch über die Poesie* című művében a görög és a német népet összehasonlítva arra jut, hogy a

---

<sup>51</sup> Thomas S. Grey (ed.): *The Cambridge Companion to Wagner*. 8-9.o.

<sup>52</sup> Thomas S. Grey (ed.): *The Cambridge Companion to Wagner*. 16.o.

<sup>53</sup> Thomas S. Grey (ed.): *The Cambridge Companion to Wagner*. 69.-70.o.

németeknek nincs mitológiájuk, addig Jacob Grimm 1835-ben a *Deutsche Mythologie*-ban leszögezi, hogy igenis a németek is rendelkeznek mitológiával. Wagner Grimm írását már 1843-ban olvasta, de csak később mondja róla, hogy teljesen újjászületett általa. Spencer ironikusan jegyzi meg: „*Ha ez így is volt, ez egy nagyon lassú újjászületés volt, mert 1848-ig nem hozott kézzelfogható eredményeket.*”<sup>54</sup>

[http://www.parlando.hu/2016/2016-5/Erdosi-Boda-Katinka\\_Kovalik-Balazs.pdf](http://www.parlando.hu/2016/2016-5/Erdosi-Boda-Katinka_Kovalik-Balazs.pdf)

[http://www.parlando.hu/2018/2018-8/Erdosi-Boda\\_Katinka.pdf](http://www.parlando.hu/2018/2018-8/Erdosi-Boda_Katinka.pdf)

Barry Millington, a híres, kortárs Wagner kutató *The Sorcerer of Bayreuth Richard Wagner, His Work and His World* című 2012-es könyvében egy teljes fejezetet szentel A bolygó Hollandi elemzésének. Millington a mű értelmezésének szempontjából olyan kijelentést tesz, amely elsőre igencsak elgondolkoztathat bennünket; „*A bolygó Hollandi szenvedése, megváltása képezi a mű történetének gerincét. Ugyanakkor az utóbbi évek akadémiai kutatása megmutatta azt nekünk, hogy különösen fontos szereplője a darabnak Senta, és a művet közelebbről mind zeneileg, mind koncepcionálisan megvizsgálva kiderül, hogy megéri Sentát a középpontba állítani.*”<sup>55</sup> Kutatásom aspektusából Millington e mondata döntő jelentőségű. Merthogy ahogy azt doktori dolgozatom interjú fejezetében látni lehet, Szikora János 2013-as A bolygó Hollandi rendezését e köré, az interpretációs elv köré, ennek jegyében építi föl. Vagyis Szikora Millington soraihoz képest hasonló koncepciót érvényesítve szintén Senta alakját emeli ki a Hollandival szemben. Ennek megfelelően a magyar rendező színpadi munkája a mai kortárs ilyen megközelítésű Wagner kutatásokkal e tekintetben teljes összhangban van.

Továbbá Millington Senta centrumba helyezését alá is támasztja, mégpedig oly módon, hogy mind zeneileg, mind filozófiájában A bolygó Hollandi központi magját Senta balladája alkotja, melyből a Hollandi történetét ismerjük meg, amelyet Wagner a saját szenvedéstörténetéről mintázott. „*Senta balladájának egyes elemei visszaköszönnék az opera más részeiben, mint például a Hollandi monológjában, Erik álmában, Senta és a Hollandi duettjében a 2. felvonásban és a fináléban.*”<sup>56</sup> Ezt erősíti meg még inkább Nila Parly is, aki egy kortárs

---

<sup>54</sup> Thomas S. Grey (ed.): *The Cambridge Companion to Wagner*. 71-72.o.

<sup>55</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World*. Oxford University Press. 2012. 41.o.

<sup>56</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World*. 43.o.



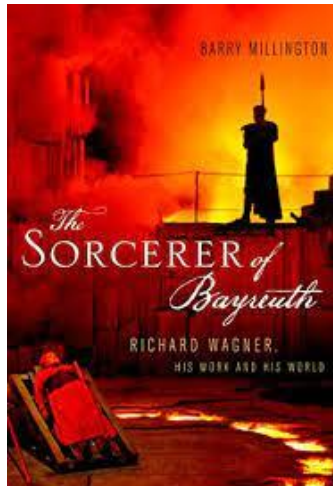
tanulmányában, Wagner női főszereplőit vizsgálta Sentától Kundry-ig. „Szerinte, habár Senta balladája a Hollandiról szól, de valójában Senta vágyait és érzéseit fejezi ki. Továbbá, mivel a ballada az egész opera legmeghatározóbb eleme, ezért mindenütt érezhető hatása, így zenei értelemben véve Senta a darab főszereplője. Megfigyelhető, hogy a Hollandi monológja nem jelenik meg a nyitányban, ezzel szemben a nyitány a Senta balladájában megfogalmazott gondolatokon nyugszik.”<sup>57</sup> Érdekes, talán ezért sem véletlen, hogy Szikora János interjújában oly annyira hangsúlyozza Senta nyitányban való megjelenését, miszerint a mű számára Sentával kezdődik, nem a Hollandival.

Ugyanakkor Millington azt is leszögezi, hogy Wagner A bolygó Hollandi megkomponálásakor még kereste saját identitását. E megállapítás köztudott a Wagner kutatás szempontjából, hiszen maga Wagner is e művét első mítoszoperájának tekinti. Viszont míg Millington a zeneszerző e korszakát pozitív innovációval jellemzi, addig Kovalik Balázs rendezése kapcsán negatív következtetéseket von le. Millington szerint Senta balladájában keletkezéstörténetileg kettősség figyelhető meg. A ballada „egyfelől tradicionális toposz, ami megjelenik a 19. század operáiban, úgy, mint Jenny balladája Boieldieu-nak a *La dame blanche* című művében, vagy Emmy balladája Marschner-nek a *Der Vampyr* című művében, melyeket Wagner is jól ismert. Másfelől Wagner az, aki a balladát ugyanakkor az opera kulcsmotívumává teszi.”<sup>58</sup> Tehát a hagyomány egyes elemét –jelen esetben a balladát - kiemeli és saját művészetével elegyíti. Ugyanakkor Kovalik Balázs ezt az alkotásbeli identitáskeresést a wagneri öncél felépítésével azonosítja, melynek valóságbeli leképeződése nem a valódi mítoszteremtés, csak annak látszata.

---

<sup>57</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World.* 43.o.

<sup>58</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World.* 46.o.



Zeneetikai értelmezésünk aspektusából fontos, hogy Millington elemzésében a négy sarkalatos erény közül a bátorság erényének körvonalai is kitapinthatók. Miszerint „*Senta balladája kiragad minket a fonó lányok hétköznapi egyszerűségéből, és egy olyan világba repít minket, ahol a hősök kockára tehetik a földi életüket és az örökéletű lelküket is, annak érdekében, hogy megtapasztaljanak egy olyan élményt, ami földi halandóknak nem adattatik meg.*”<sup>59</sup> Ez pedig részben már érinti a zeneetikát, a mítosz értékrendjét előtérbe helyezve. Részben, mert a bátorság vállalása tudatos cselekvés, nem pedig „kockázatos”. Majd „*általánosságban beszélve, óriási kontraszt feszül a földi halandók (Daland, Erik, a norvég hajósok stb.) 'külső világa' és a 'belső világ' között, mely a Hollandi és Senta képzeletében él.*”<sup>60</sup> Itt pedig újra – mint ahogy részletesen fogjuk látni – Szikora János értelmezésével való teljes egyezőséget figyelhetjük meg. Hiszen Szikora is pont ezt a két tengelyt, pólust különíti el egymástól interjújában.

Millington A bolygó Hollandiról nemcsak ebben, hanem sok más könyvében is írt, mint például a *Wagner* című munkájában is. Ebben a mű keletkezésével kapcsolatban érdekesen fogalmaz; „*Két kompozíciós vázlat is bizonyítja, hogy a Rienzi és A bolygó Hollandi komponálása egybeesett. Az egyik a Burrell Gyűjteményben szerepelt és John Deathridge dolgozta fel, míg a másik Princeton Egyetemi Könyvtárból származik. Ezek alapján megállapítható, hogy a két mű nyitánya annyira hasonlít egymásra, hogy egyszerre kellett, hogy készüljenek. Mindkettőnek közös inspirációs forrása Beethoven kilencedik*

---

<sup>59</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World.* 46-47.o.

<sup>60</sup> Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, His Work and His World.* 47.o.

*szimfóniája, amely Wagnert párizsi tartózkodása alatt nyűgözte le.*<sup>61</sup> Izgalmas állítás, és feltehetnénk a kérdést, hogy lehet az, hogy egy szerző életében ugyanabban az időszakban egy az akkori kor konvencióinak megfeleltetett mű és ezzel párhuzamosan egy korszakalkotó darab is megszülethetett. Hiszen elsőre azt is gondolhatnánk, hogy a személyiség bizonyos érettségi állapotában csak egyfajta adott „minőséget” produkálhat. Azonban a háttérben az igazolódik, hogy az alkotói személyiség egyszerre él kifelé megfelelő közönségének, és azzal paralel befelé, vívódva saját magával. A kérdés az, hogy melyik győzedelmeskedik. Wagner esetében ez egyértelmű.

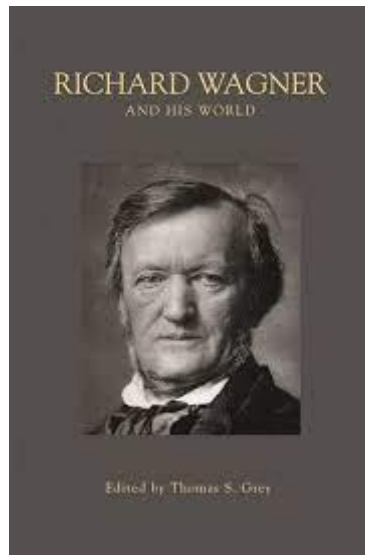
Ugyanakkor, ami a wagneri zenedráma műfaji megjelölését illeti, Millington erősen szembehelyezkedik Wagner saját szavaival. Láthattuk, hogy Wagner írásában a zenedráma kifejezésre építi fel filozófiáját. Ezzel ellentétben Millington így ír; *„Wagner minden újító szándéka ellenére is a hagyományos opera kereteitől nem vált meg A bolygó Hollandiban. Énekbeszéd, áriák, duettek, triók, kórusok mind szerepelnek benne. Az énekbeszéd és ária közötti határ majd csak később, a Rheingold-nál mosódik el.”*<sup>62</sup> Ugyanakkor később önmagával ellentmondásban van; *„A művet nem lehet többnek tartani egy korai zenedrámánál, de mivel példátlan figyelmet szentel a drámai megfontolásoknak, konzisztens a háttere és kidolgozottak a karakterei, ezért megerősíthető Wagner azon állítása, hogy A bolygó Hollandival véget ért a csupán librettókat létrehozó zeneszerzői karrierje, viszont a költői egyúttal el is kezdődött.”*<sup>63</sup> Ez viszont Wagner állításával teljes összhangban van. A problematika azonban ezzel cseppet sem ér véget, hiszen Millington Wagner and His Operas című munkája egyértelműen az opera műfaja mellé teszi le a voksot.

---

<sup>61</sup> Barry Millington: Wagner. Vintage Books. A Division of Random House. New York. 1987. 159.-160.o.

<sup>62</sup> Barry Millington: Wagner. 161.o.

<sup>63</sup> Barry Millington: Wagner. 166.o.



Thomas Grey Richard Wagner and His World című könyvében Lydia Goehr Millington Wagner and His Operas című könyvét szisztematikusan vizsgálva az ott szereplő operák műfaji besorolásait veti össze. Lydia Goehr a wagneri operák általános műfaji megnevezését keresi és így jut el a zenedráma kifejezésig, majd az operát és a zenedráma kifejezést hasonlítja össze egymással. „*Habár Wagner számos operát alkotott, a zenedráma (Musikdrama) maradt meg számára, mint az egyetlen ideális [műfaj – E.B.K.], az elérendő Idea, habár nem az volt a célja, hogy az Ideát egyértelműen meghatározza. Wagner az Ideát fogalmilag meghatározatlanul hagyta, és lehetővé tette azt, hogy minden opera önálló módon közelítsen hozzá, az ő saját egyedülálló módján. Wagner meglátása szerint nevet adni egy műnek vagy egy fogalomnak az legalább olyan fontos, mint egy élő személy megkeresztelése.*”<sup>64</sup> Goehr szerint éppen ezért az Ideákat nem akarta túlzottan akadémikus formában definiálni, mert szándéka abban nyilvánult meg, hogy a figyelem műveire terelődjön, melyek például szolgálnak az Ideák meghatározásához. Más szóval élve a művei vezetnek el az Ideákhoz, és nem fordítva. Goehr fejtegetése; az idea fogalmi jelöletlensége, meg nem jelölése Kant és Platón filozófiáját juttatják eszünkbe. A kanti a priori mindenféle érdektől, fogalomtól mentes, olyan előzetes általános, amely gondolkodásunkban adott, de nem leírható, nem konkretizálható. Valamint a platóni idea az érzéki világban fizikailag, szavakkal nem megragadható. Ezek nyomán nyugodtan mondhatjuk, hogy Wagner esztétikája platóni, kanti elemeket hordoz, de ezt majd tételesen látni fogjuk Leo Fremgentől is.

---

<sup>64</sup> Thomas S. Grey (ed.): Richard Wagner and His World. Princeton University Press. 2009. 66-67.o.

Lydia Goehr írásában természetesen Nietzsche-re is kitér. Majd a zenedráma kifejezés vizsgálatát az Ulrich Müller által szerkesztett Wagner Handbook (Harvard University Press) alapján folytatja később, melynek „The Musical Works” fejezetét Werner Breig írta. Breig szerint A bolygó Hollandi volt „*Wagner első igazi munkája, ami áttörést jelentett igazi stílusának megtalálásában, innentől kezdve fordult el a romantikus operától az igazi zenedráma felé. Ezután Breig megjegyzi, hogy minden, ami a Hollandi után következett, az már zenedráma, ugyanakkor a wagneri elnevezéseket is megtartja.*”<sup>65</sup> Goehr szerint, ha egy műalkotás pontosan műfajilag nem besorolható, akkor érdemes megnevezetlenül hagyni. Adornora hivatkozva egyenesen úgy fogalmaz, hogy „*miután minden művet megneveztek [és műfajilag besoroltak – E.B.K], akkor a művészet eléri azt a végpontját, hogy onnantól kezdve csak az üres másolás lesz lehetséges.*”<sup>66</sup>

Goehr leírja, hogy Carl Dahlhaus 1971-es Richard Wagners Musikdramen című könyvében Wagner műalkotásait ’zenei műalkotásoknak’ titulálja, mivel elveti a ma olyan gyakran használt ’zenedráma’ kifejezést (melyet Wagner maga sem támogatott) és a Wagner által használt, de mára megkopott egyéb terminológiákat (’a jövő művészete’, ’szöveges és zenés dráma stb.’), sőt még a Gesamtkunstwerk-et is. Itt meg kell jegyezni, hogy nem igazán értem, hogy Goehr sorai miről is szólnak, hiszen Wagner írásaiból egyértelműen láthatjuk, hogy Wagner igenis támogatta a zenedráma kifejezést. Lydia Goehr konklúzióként megállapítja, hogy az angol (Barry Millington, Ernest Newman) és német Wagner-kutatók (Dahlhaus) vélekedése között különbség fedezhető föl, mert az említett angolok egyszerűen ’operának’ tartják Wagner műveit. Hangsúlyozza, hogy Dahlhaus pontosan értette a műfajokat, és Wagner operáit azért sorolja be a klasszikus zenei műfajok közé és tartja ’zenés műalkotásnak’, mert bár a klasszikus zeneszerzőt tiszteli benne, el akarja kerülni Wagner mitologizálását.

Thomas Grey könyvében Goehr zenedrájáról szóló írása mellett *Katherine Syer From Page to Stage: Wagner as Regisseur* című cikke viszont azt vizsgálja, hogyan lesz az opera- és zeneszerzőből operarendező. „*Wagner 1839 és 1842 között 2 és fél évet töltött Párizsban, itt találkozott az opera látványos világával, a nagy mozgó kórusokkal és a korszak modern technológiájával, a*

---

<sup>65</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 75.o.

<sup>66</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 77-78.o.

*látványos illúziókkal, effektusokkal.*<sup>67</sup> Itt ismerkedett meg azzal, hogy technológiailag mi mindent lehet létrehozni egy operából. Visszatérve Drezdába szembesült azzal, hogy a német operavilág még messze nem tart ezen a technikai színvonalon. A Rienzi sikere tette számára lehetővé, hogy „A bolygó Hollandi” újszerű látványvilágát megvalósítsa. Syer kiemeli, hogy Wagner a teljes librettóval 1841 májusára készült el, és júliustól kezdve dolgozta át Senta karakterét. Syer szerint *„eredetileg a záró jelenetben Senta belépett volna a habok közé, majd őt, a Hollandit és annak hajóját is elnyelte volna a tenger. Ebben a változatban a Hollandi nem ismerte volna fel, hogy Senta, a különlegesen hűséges nő, vagyis nem lett volna megváltás. A 2. felvonásban szereplő Senta balladája is eredetileg rövidebb volt, és nem tartalmazta Senta határozott kijelentését, hogy ő lesz a Hollandi megváltója.*<sup>68</sup> Syer ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy *„Wagner a változtatások során finomította Senta alakját, a földi világ szereplőjéből mitikus hőst formálva.*<sup>69</sup> Természetesen nem tudhatjuk, hogy Kovalik Balázs mennyire olvasta Syer tanulmányát, de az biztos, hogy e megállapítás szellemisége érvényesül rendezésében. Hiszen, mint ahogy a későbbi fejezetben markánsan érzékelhetjük, Kovalik, pont ezekre a változtatásokra épít, és arra hivatkozik, hogy a legelső verzió, a leghitelesebb. Ez viszont számos kérdést feszeget, annál is inkább... Mert a javításokban erősen problematikus, mit is tartunk első végleges autentikus változatnak.

Syer azt is kiemeli, hogy a darab egyik kulcsjelenete Erik álma, amelyet Wagner rendezési instrukcióival szintén tovább finomított; *„A kimerült Senta Erik szavainak hatására átéli Erik álmát és ez megerősíti abban, hogy ő a Hollandi megváltója.*<sup>70</sup> Syer szerint az alvajárás, a hipnózis és a mámoros álmok színpadi megjelenítése különösen lázba hozta a párizsi operák közönségét, mivel az 1820-as, 30-as évek műveiben a jelenség már szerepelt. Ugyanakkor Wagner tisztában volt azzal, hogy a német operaénekeseknek ez nehézségeket jelenthet, így az opera reformjára irányuló törekvései között a színészek jobb drámai képzése is teret kapott. Erre mondja Kovalik, hogy Wagner manipulál, hiszen azokat a hatásvadász eszközöket keresi, amelyek nagy tömegeket képesek vonzani. S mindehhez hozzáteszi, hogy csak és kizárólag öncélből, gátlástalanul, mellőzve mindenféle filozófiai mélységet. Syer nem fogalmaz ilyen sarkosan, csak megmutatja azokat az eszközöket,

---

<sup>67</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 3-4.o.

<sup>68</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 4-5.o.

<sup>69</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 5.o.

<sup>70</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 7.o.

amelyek a tömegek tetszését segítik. Sőt Wagner zenedrámájában egyértelműen a mítoszt emeli ki: „*Minden felvonásban van olyan jelenet, ahol a kulcsszereplők a fizikai cselekvésükön túl természetfeletti, heroikus kifejező erővel is rendelkeznek. Azt akarta, hogy a színpadon valami a racionális gondolkodásunk számára szokatlan, hihetetlen esemény történjen, ami tágítja az esztétikai horizontot.*”<sup>71</sup> S e sorok már arról a transzcendenciáról szólnak, amely a hősök jellemvonásait, érzéseit metafizikai szinten foglalja magában. Így a rendezői fogások nem öncéllá, hanem eszközzé nemesülnek.

A kényes egyensúly érzete végett, fejezetem végén a Wagner mellett állók csoportjából szeretnék még egyet kiemelni. /Itt kell megjegyezmem, hogy mivel a kortársak közül Bryan Magee képviseli leginkább e tábor, így terjedelmes könyvéről dolgozatomban korábban ezért írtam kiemelten és bővebben, ezért is szoltam annyira részletesen művéről./

*Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon* című munkája is hasonló megközelítésű, mint Bryan Magee, igaz jóval korábban, már 1977-ben. Így a német szakirodalmat tekintve. Most Fremgen gondolataival zárom e fejezetemet. Fremgen szerint „*Mind [Wagner – E.B.K] elméletei, mind munkái megmutatják egy zseniális személyiség vitathatatlan rangját. Mindkét területen elért teljesítményeit nem szabad egymástól elválasztani. A »Jövő műalkotása« című munkájában - amit már a létrejötte óta félreértene, kinevetnek, és ami ellen harcolnak – megmutatta számunkra, hogy Wagner, a gyakorlatban hogyan érti saját esztétikáját.*”<sup>72</sup> A folytatásban leszögezi, hogy az építészeti, szobrászati, festészeti vagy éppen táncművészeti formák a wagneri zenedrámában nyerik el értelmüket. A színpadi díszletek és a festészet nyújtják a szükséges kereteket a produkcióhoz. „*A korábbi operaformák nem feleltek már meg arra, hogy a zenedráma esztétikai követelményeit megvalósítsák.*”<sup>73</sup> Fremgen magyarázatként hozzáfűzi, hogy ezért követelte meg a drámák szövege a megfelelő megzenésítést, ennek következtében a befogadó, illetve hallgató mindkét műfajtypust megismerhette.

Fremgen azt is kiemeli, hogy „*Wagner a saját szándékáról így nyilatkozott: »nem írok többet operákat«. Mivel nem szeretném a műveim műfaját*

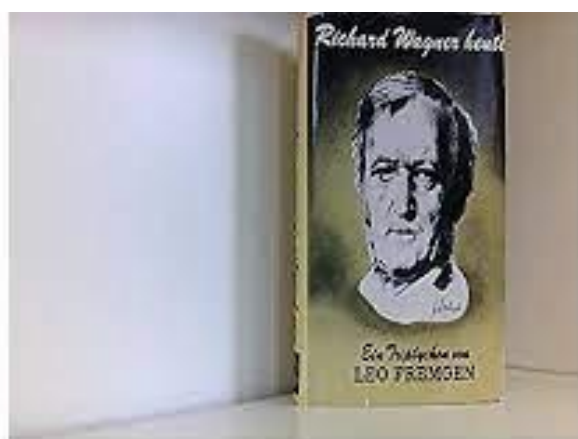
---

<sup>71</sup> Thomas S. Grey (szerk.): Richard Wagner and His World. 5.o.

<sup>72</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. Orion Heimreiter Verlag. 1977. 24.o.

<sup>73</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 24-25.o.

*meghatározatlanul hagyni, ezért drámának nevezem őket.*”<sup>74</sup> Jó látni, hogy Fremgen Wagner eredeti írására hivatkozik, ami a műfaji besorolást illeti. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy a zeneszerző se a Trisztán és Izoldát, se a Ringet nem nevezte „operának”, sőt magát az „opera” megnevezést egyáltalán nem használta. Ezek alapján joggal megkérdőjelezhetjük Millington Wagner and His Operas könyvének címének helyességét. Fremgen is tisztában van azzal, hogy a zenedráma terminológiája bőven alkalmat adott a megnevezési vitákra. Éppen ezért ezzel kapcsolatban kemény álláspontot képvisel *„azt kell, hogy jelentse azoknak, akik ma »színházat csinálnak«, hogy a rendezés és a prezentáció a zenedráma lelkéből kell, hogy fakadjon és nem az aktuális operafutószalag rendezés mindenféle szenzációiból kell, hogy létrejöjjön.*”<sup>75</sup> Nyomatékosítja, hogy Wagnernél, a rendezőnél, minden a drámát szolgálta, aki énekesként nem bírta lélegzettel a mamut hosszúságú műveket, annak nem adott szerepet.



A komponista transzcendenciára való érzékenysége és a keresztény alapokon való kultúra tisztelete a »Vallás és művészet« című késői írásában egyértelműen megnyilatkozik, melyben a zenét a kereszténységből táplálkozó műfajnak tekinti. Wagner nagyfokú absztrakciós képességét Fremgen így illusztrálja; *„Az istenséget nem egyetlen kifejezéssel (úgy, mint mítosz, legenda) kívánja meghatározni, hanem transzcendenciájában az őt okot megmutató, körülhatároló zenét emeli a középpontba.*”<sup>76</sup> Logikai fejtegetését akképpen szövi

<sup>74</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 25.o.

<sup>75</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 25.o.

<sup>76</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 25.o.



tovább, hogy itt jön be az a wagneri teológiai perspektíva, amelytől a dogmatikusok oly szívesen határolódnak el. Fremgen ezekkel a nézetekkel kapcsolatban Wagnernek ad igazat, miszerint „*Wagner nem téved. A maga módján ő is részt vesz a Platón óta, majd a kanti kritikai idealizmus óta ismételten jelen levő kérdés megvitatásában a látható világról és a létezés értelméről.*”<sup>77</sup>

A zene feloldja Wagner számára a fogalom és érzékelés közti konfliktust azáltal, hogy a látható világot teljesen elutasítja és a lelkünket a kegyelem révén hódítja meg. A zene Wagner szerint az emberi lélek szent kisugárzása volt és démoni szenvedő isteni természet a szülőatyja. Fremgen leírja, hogy a zenét sohasem szabad árucikké, bővlivá alacsonyítani, és tegyük hozzá: a publikum és a rendezők szenzáció „hajhászásának” tárgyává és önmaga paródiájává tenni.

Végül Fremgen azt is kijelenti, hogy „*Schopenhauer tanulmányozása után Wagner fogalmi tárházába a filozófus kategóriáit is felveszi. Azonban ez esztétikájában nem jelent semmilyen változást, hanem megerősíti a korábbiakban általa kimunkáltakat. Az esztétika-szintézis köre bezáródik... Az opera a zenedrámává formálódásával éri el autentikusságát.*”<sup>78</sup> Ugyanezeket a mondatokat olvashatjuk Magee munkájában is. Az összhang teljességgel tapasztalható.

**\*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. Tanulmányait felsőfokon 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) felsőfokú 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

---

<sup>77</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 26. o.

<sup>78</sup> Leo Fremgen: Richard Wagner Heute - Wesen- Werk-Verwirklichung- Ein Triptychon. 26. o.

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 szolgaleány és az ifjú Klebelsberg gróf” címmel megjelent két kötetes könyvet – társszerzőként – jegyzi. Publikációi rendszeresen megjelennek a Parlandóban.

**\*\*Az opera (különösen Wagner operái), 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.