

E33/3

KÖZGYŰLÉSI ELŐADÁSOK

2. SZÁM

WAGNER RICHARD (HALÁLÁNAK FÉLSZÁZADOS ÉVFORDULÓJÁRA)

IRTA ÉS A SZÖVETSÉG XII. ÉVI KÖZGYŰLÉSÉN FELOLVASTA

DR. PUKÁNSZKY BÉLA



KIADJA
AZ EÖTVÖS KOLLÉGIUM VOLT TAGJAINAK SZÖVETSÉGE
BUDAPEST, 1935

KÖZGYŰLÉSI ELŐADÁSOK

2. SZÁM

WAGNER RICHARD (HALÁLÁNAK FÉLSZÁZADOS ÉVFORDULÓJÁRA)

IRTA ÉS A SZÖVETSÉG XII. ÉVI KÖZGYŰLÉSÉN FELOLVASTA

DR. PUKÁNSZKY BÉLA

KIADJA

AZ EÖTVÖS KOLLÉGIUM VOLT TAGJAINAK SZÖVETSÉGE
BUDAPEST, 1935

EGYHÁZMEGYEI NYOMDA, VESZPRÉM

Wagner Richard.

(Halálának félszázados évfordulójára.)*

Az a körülmény, hogy Wagner halálának félszázados évfordulója egybeesett a német nemzeti önszmélés politikai mozgalmának uralomrajutásával, a napilapok és a tudományt népszerűsítő folyóiratok egész sorának bőven adott alkalmat arra, hogy Wagnert mint a német életerő, életakarás és felemelkedés reprezentánsát állítsák olvasóik elé. Ezekben a jubiláris megemlékezésekben különösen vissza-visszatér Wagner szembeállítása Verdivel, aki a legtöbb mai német zenekritikus ítélete szerint a német szintétikus művészi akarással és alkotással szemben egy analitikus, szép részletekben kimerülő és mindinkább elsekélyesedő művészet képviselője volt. Ezek az értékítéletek kissé disszonáns záróakkordjai a háboru utáni évek hatalmas Verdi-kultuszának; ebben nem csekély része volt a Verdi-levelek Franz Werfel által sajtó alá rendezett kiadásának, főképp pedig ugyancsak Werfel Verdi-regényének, amely a művész vivódásain kívül meleg szociális érzéssel telített lelkét is megvesztegető írásművészettel tárta a nagyközönség elé. Ugy látszik, mintha operaházunk ciklikus Verdi-előadásaiiban a németországi Verdi-kultusz utóhullámai hozzánk is eljutottak volna. A most folyó ünnepi esztendőben azonban újból Wagner vette át az ural-

* Szerzője a Szövetség XII. évi közgyűlésén adta elő.

mat a német operaszínpadokon, szinte újból meghódította a művészet szempontjából számbavehető közvéleményt, de nemcsak, sőt nem is elsősorban mint a német színpadi zenének kétségkívül legnagyobb mestere, hanem mint a mai uralkodó politikai irányzatnak egyik legjelentősebb szellemi őse.

Aki akár mint zenekedvelő, akár mint germanista elmélyedt Wagner alkotásaiban, az évforduló méltatásainak hosszú sorát végigolvasva önkéntelenül felveti a kérdést, hogy helyes-e a wagneri alkotásoknak ilyfajta értelmezése, jogosan nevezhető-e Wagner minden fenntartás és korlátozás nélkül a német életakarát és felemelkedés hirdetőjének s így bizonyos mértékben a mai politikai irány egyik szellemi őseinek. Kérdésünkre a gazdag Wagner-irodalom vagy semmi, vagy pedig alig kielégítő választ ad, hiszen ez az irodalom még abban sem ért teljesen egyet, hogy Wagner legbensőbb lényegét hol ragadhatjuk meg. Wagner nem céhbéli zeneszerző, operakomponista, bármennyire is elsősorban zenéjének varázsával köti le a fogékony hallgatót, de nem is költő, drámairó a szó szokásos értelmében, hiszen drámái zene nélkül nagyrészt hus- és vérnélküli csontvázak, amelyekből hiányzik minden élet. Wagner lényének ez a komplex volta a róla szóló irodalomban csak ritkán fonódik össze igazi egységgé, a drámairó és zeneszerző hol különáll, hol szembenáll egymással, s ez bizony gyakran inkább megnehezíti, mint elősegíti igazi megértését.

Wagnert a maga egészében kell vizsgálat alá vennünk, mint a német szellem történetének egyik sajátos jelenségét s mint alkotó művészt általában. Ez az alkotó művész feszültségeivel, az eszményi elgondolás és megvalósítás között mutatkozó tragikus ellenmondásaival mélyen belevilágít a mai művészi ember lelkének rejtekeibe is és megadja a feleletet arra a kérdésünkre is, hogy életműve mennyiben állít

ható a német nemzeti öneszmélés és fellendülés szellemi erőforrásai közé. Wagner a Beethoven és Goethe halálától Nietzsche fellépéséig terjedő korszak művészi tudatosságának és univerzalizmusának elvitathatatlanul legnagyobb alakja, aki mellett a német szellemi élet többi munkása szinte eltörpül. Ennek a ténynek az elismerése erőt ad arra, hogy elfogulatlan kritikával vizsgáljuk Wagner élete művét, hogy elkerüljük a tudományos Wagner-rajongók végzetes hibáját: a Mester művészi eszményeinek, tudatos akarárásának és öntudatlan alkotásainak, művészi gyakorlatának, igazi hatásának azonosítását. Wagnert a maga egészében igazán csak az értheti meg, aki külön tudja választani azt, amit Wagner alkotni *akart* attól, amit *valóban alkotott*. E különválasztás segítségével könnyű lesz feleletet találni arra a kérdésünkre is, hogy Wagner mennyiben szellemi őse a németség nemzeti öneszmélésének.

Chamberlain, Wagner ékesszavu, rajongó életírója, találóan hívta fel olvasói figyelmét arra a körülményre, hogy a mester élete pontosan két, egyenként 35 esztendőből álló időszakra oszlik; a két időszakot az 1848. év választja el egymástól, az az év, amely nemcsak Wagner, hanem a németség életében is fontos határt jelöl. Mert a levert forradalom jóval többet jelentett Wagner számára annál, hogy menekülnie kellett Szászországból és tiz évig Svájcban száműzöttként volt kénytelen élni; a forradalom leverése mindenekelőtt meghiusította Wagnernek azt a reménységét, hogy a művészi kultúra ujjászületése az adott viszonyokból kiindulva külső segítséggel történhetik meg. Ez a felismerés felbontotta mindazokat a kötelékeket, amelyek kora szinpadai művészetéhez fűzték; most már magányosan tör uj, egyelőre ismeretlen cél felé, amelyet hite szerint Bayreuthban ért el. A forradalom előtti évek alkotásainak, a Rienzinek, a Bolygó hollandinak, a Tannhäusernek és Lohen-

grinnek lényege és legbensőbb értelme világosan tárja eléink azt a fejlődési folyamatot, amely Wagnert ehhez a felismeréshez vezette. Ezeket az alkotásokat nem csekély részben az a szinte utálatszerű idegenkedés hozta létre, amelyet a Mester kora színházi iparával szemben érzett. Wagner jól látta, hogy kora álművésze és kultúrájának lényege között mély, belső összefüggés van, ezért hirdette az új művészet megszületése érdekében az egész kultúra forradalmasításának szükségességét. Így lett Wagner forradalmár, nem mint valamilyen szélsőséges pártpolitika hive, hanem mint kultúridealista, mert azt hitte, hogy a politikai átalakulás magával hozza a kultúra várva-várt újjászületését is.

A forradalom lefolyása keserű csalódással töltötte el Wagnert. Számkivetésében, magányában az írói munkához menekült. Tisztázni kellett elsősorban önmaga előtt azt, hogy voltaképpen mit akart és hogy miképpen jutott el célkitűzéseire. Így jöttek létre az első zürichi évek alapvető írásai, amelyek közül csak hármat említünk: «Kunst und Revolution», «Das Kunstwerk der Zukunft» és «Oper und Drama». Ezek a munkák nem elvont műelméletet adnak, hanem egyrészt a Mester eddigi művészi gyakorlatának mintegy rendszerezését és elméleti aláépítését, másrészt útmutatást a jövőre nézve. Wagner hite szerint az itt kifejtett gondolatok megvalósításaként jönnek létre egymás mellett kialakulva és belsőleg összetartozva élete második felének alkotásai: «Trisztán és Izolda», «A nürnbergi mesterdalnokok», a Nibelung-tetralógia s végül a régi tervek és vázlatok alapján készült «Parsifal». Ezeket az alkotásokat Wagner valóban azon műelmélet tudatos kifejezőinek szánta, amelyet programszerű írásaiban rögzített le, s amely a forradalom lefolyásán érzett csalódásából, annak a reménynek a megghiúsulásából fakadt, hogy az emberiség kultúrája külső erő, politikai forradalom segítségével regenerál-

ható. E csalódás után Wagner már csak azt hirdethette, hogy egyedül a művészet a maga belső erejével képes a megváltás, a regeneráció nagy művére.

Miben áll tehát Wagner művészetfelfogásának lényege? Ezt kell vizsgálat alá vennünk, mert ezen alapul — ideális szempontból nézve — egész művésze és belső nagysága. A művészet Wagner felfogása szerint az emberiség egyik legmélyebb életszükségletének, a vallásos életszükségletnek a kifejezője. A művészetnek erre a funkciójára annál inkább szükség van, mert az egyházak régi kultuszformái egyre kevésbé elégítik ki az embert, a tudomány pedig szintén nem képes őt kárpótolni az elveszett vallási közösségért. Azonban az a műalkotás, amely hivatásának igazán meg akar felelni, nem lehet egyes ember műve, hanem a közösségből kell sarjadnia. Ez a közösség a nép. Ennek a művészetfelfogásnak igazi megvalósulását Wagner a görög művészetben, nevezetesen a görög tragédiában látta. Szerinte csak az fogja fel a görög tragédiák, főképp Aeschylos tragédiáinak valódi értelmét, aki felismeri, hogy vallásos és népi műalkotással áll szemben. A görög tragédia az eleven hit ábrázolása volt; benne minden athéni ember megtalálta az emberi sors nagy problémáival szemben való érzelmi állásfoglalásának igazolását. Ez a görög tragédia voltaképpen Athén műve volt s a nagy költők csak mint az athéni nép szervei, mint a görög vallás papjai szólaltak meg. Mi ezzel szemben a modern művészet? Wagner itt egyebek közt Rossini nyilatkozatát idézi, mely szerint minden művészet alapja és végső célja csakis az időtöltés lehet. Ez a művészet olyan művészek tükörképe, kik a műalkotásban folyton csak önmagukat tudják visszaadni, mert semmi belső kapcsolatuk nincs már az igazi népközösséggel. A modern művészet vallástalan és individualisztikus; belső gyökértelenségét legvilágosabban a divat mutatja, melyet az antik művészet

egyáltalán nem értett volna meg. A divat a szeszélyből, belső szükségszerűség nélkül adódó változásokat jelzi; alkalmazkodás azoknak a szükségletéhez, akiknek nincs igazi, mély belső szükségletük. S ennek rabszolgája lett a modern művészet! A hanyatlás okát Wagner a kultúra általános degenerációjában látja, s a hanyatlási folyamat szemléltetésére első programszerű művében, a «Kunst und Religion»-ban történetfilozófiai áttekintést ad az emberi művelődés fejlődéséről az athéni állam bukásától saját koráig. A degeneráció lényege szerinte abban áll, hogy a vallásos közszellemet egyre inkább az előretörő egoizmus és individualizmus váltja fel. Ennek a hanyatlási folyamatnak igyekszik Wagner saját művészi akarásával gátat vetni, egy igazibb művészettel, melyet — sajátos logikai ellentmondásba keveredve — hol az emberiség regenerációjának betetőzéseként tüntet fel, hol pedig ennek a regenerációnak a szolgálatába akar állítani. Az igazibb művészet megtestesítője a wagneri zenedráma, amely az egész emberből kiindulva az egész emberhez akar szólni s ezért az összes művészetek kifejezőeszközeit egyesíti *egy* műalkotásban, a «Gesamtkunstwerk»-ben. Wagner «Gesamtkunstwerk»-gondolata történeti szempontból nézve Herder eszméiben gyökerezik. Amint Herder azzal küzdött korának racionalista művészetével szemben, hogy rámutatott minden igazi költészetnek, pl. a régi balladáknak ősi kapcsolataira az énekkel és a mimikai taglejtéssel, amint azt tanította, hogy a természetes ember nem csupán az absztraháló ész segítségével fejezheti ki magát, hanem közvetlenül is, érzéki és szellemi lényének totalitásával, akként Wagner gondolata az összes művészeteket egyesítő műalkotásról is csak ennek a herderi gondolatnak a következetes továbbfejlesztése. Voltaképen tehát nem új művészetet, nem a jövő művészetét akarja Wagner megteremteni, hanem vissza akarja állítani a drámai ősművészet

eredeti és csorbítatlan egységét. A dráma ebben az eredeti és csorbítatlan egységében Wagner szerint a vallásos népművészet egyedül lehetséges formája, mert az összes érzésekhez, az egész emberhez szól. Azonban Wagner nemcsak a «Gesamtkunstwerk» kifejezőeszközeivel akar az egész emberhez szólani, hanem tárgyával is. Minthogy egyik alapkövetelménye az eszményi zenedrámával szemben az, hogy azt mindenki egyformán megértse, természetes, hogy tárgya csakis egészen egyszerű és tisztán emberi motívumokra korlátozódhatik. Ezeket az egyszerű és tisztán emberi motívumokat a költő nem a történelemben találja meg, hanem a mítoszban, amelyben az emberi sorsok csak egy közös életfelfogásnak szimbolikus kifejezői. Csakis mitikus tárggyal léphet az ideális zenedráma méltóképen az antik tragédia nyomába; csakis ezzel áll annak a vallási és népi közösségnek a szolgálatába, amelyet nagy kultikus ünnepi játékokra maga köré gyűjt. Tudjuk, hogy Wagner saját zenedrámáinak is ezt a magasabb hivatást szánta és úgy látta, hogy a bayreuthi ünnepi színház alapításával ez a szándéka meg is valósult.

Ezekben a gondolatokban megismertük Wagner műelméletének lényegét saját eszményi elgondolásában. Ez a művészetfelfogás, — akár a művészet által, akár a művészetért — egy hatalmas regenerációs eszme köré fonódik. S ez a regenerációs eszme a vallási és népi közösséghez, e közösség öneszmélésének ősfarmáihoz, a mítoszhoz nyúl vissza, e közösségből fakadó vágyak és életnyilvánulások művészi megrögzítését követeli a divat szeszélyeivel szemben, s ennyiben valóban alkalmas arra, hogy a német életakarát, a német nemzeti öneszmélés hathatós ösztönzője legyen. Ennyiben tehát igazat kell adnunk az ünnepi év méltatóinak, akik — a jelent is idealizálva — Wagnerben látják a német nemzeti öneszmélés napjainkban feltámadó politikai mozgalmának egyik szellemi őst.

Azonban Wagner művészete nem eszményi elgondolás, hanem mindenekelőtt valóság. A maga valóságában hatott és hat széles rétegekre, nem pedig elméleti alapjaival, amelyeknek tanulmányozásába a szakemberen kívül csak a Wagner-rajongók igen kis része mélyedt el. Meg kell tehát vizsgálnunk azt is, hogy ez a valóság, Wagner tényleges műalkotásai hogyan viszonylanak eszményi elgondolásához, hogy a Mester valóban úgy jelenik-e meg közönsége előtt, amint önmagát látta s amint szerette volna, hogy mások is lássák, végül pedig, hogy az a hatás, amely tényleges műalkotásaihoz fűződik, szintén alkalmas-e arra, hogy a német nemzeti öneszmélésnek s — ideális szempontból — a mai politikai mozgalomnak is szellemi ösztönzője legyen. Ha pedig így vizsgáljuk Wagner művészetét, akkor bármennyi tisztétlettel és csodálattal adózunk is egy tisztább, igazabb művészetért vivott heroikus küzdelmének, észre kell vennünk az elgondolás és megvalósítás között tátongó szakadékot.

Wagner népművészetért száll síkra. Vágyai távolában ünnepi játékokra gyűjti össze a német népet, mely ezekből az ünnepi játékokból új életerőt merít. Elfelejteti azonban, hogy nép abban az egységben és értelemben, amint azt mint népművészetének elengedhetetlen előfeltételét elképzelte, már az ő korában sem volt s aligha lesz a jövőben. A mai helyzetkép nem tévesztheti meg a felszínen keresztülnéző vizsgálódót. Wagner népképzete a regionális kulturák, a törzsek, sőt társadalmi rétegek egyre élesebb differenciálódását tekintve, saját korára nézve nem egyéb, mint az athéni népfogalom mechanisztikus átültetése, a jövőre nézve pedig nem egyéb, mint romantikus álom. S amint nem volt és nincsen ideális népi közösség, amelyből a wagneri értelemben vett népművészet sarjadhatott, úgy még kevésbé volt és van vallási közösség a wagneri értelemben vett vallásos művészet számára. Hiszen a legutóbbi százötven esztendő val-

lások költészete kizárólag az egyén vallásos érzéseinek a kifejezője és semmi köze nincs olyan vallási közösséghez, amelyben az attikai tragédia gyökerezett. A mítosz wagneri feltámasztása sem egyéb tehát mint légies romantika, amelyből épen az hiányzik, amit Wagner minden igazi művészet ismérvének tartott: a belső szükségyszerűség. Micsoda belső kapcsolata lehet és van még a művelt német embernek is pl. a Nieblung-tetralógia mítoszával?

Ezzel eljutottunk vizsgálódásaink egyik lényeges pontjához: mennyiben felelnek meg Wagner saját művei a népművészet követelményeinek, amely az ő értelmezése szerint a népnek szóló művészet is kell hogy legyen? A felelet nem lehet kétséges: Wagner szövegei metafizikai távlataikkal, túlterhelt szimbolikájukkal legbensőbb értelmükben csak beható előtanulmányok után lesznek hozzáférhetőkké, zenéjének igazi megértése pedig meglehetősen differenciált zenei kultúrát kíván a hallgatótól. Mindenki érzi ezt, aki becsületos igyekezettel mélyedt el Wagner műveinek tanulmányozásába; mindenki érezte, hogy tanulmányai gyümölcseként új meg új szépségek tárultak fel előtte, de mindenkinek fel kellett ismernie azt is, hogy ez a művészet csak a kiválasztottnak szól. A wagneri zenedráma nem lehet tehát az a népművészet, amelynek hatása alatt a Mester elképzelése szerint egy nép — ő kétségkívül elsősorban saját népére gondolt — újból nemzeti és vallási egységbe forrad össze.

Vizsgálódásainknak egy másik lényeges pontja az, hogy mennyiben sikerült Wagnernek az eszményként felállított «Gesamtkunstwerk»-ben valóban az összes művészeteket egy műalkotásban egyesítenie. Láttuk, hogy Wagner szeme előtt a művészetek ősi egysége lebegett. Ezt az ősi egységet néki mesterségesen kellett helyreállítani, amiből — az egyes művészetek erős differenciáltságát tekintve — legfőljebb barokk, külsőlegesen halmozás származhatott, de nem

igazi szervező egység. Az egyes művészetek csak úgy egyesülhetnek egy műalkotásban, ha legtöbbjük leveti azt, amivel differenciálódásuk folyamán gyarapodtak, tehát épen azt, ami a legértékesebb bennük. Aki elfogulatlanul végignézte Wagner egyik zenedrámáját, a zene- és a képzőművészetek viszonyára nézve minden ellenvetés nélkül magáévá fogja tenni ezt a tételünket: a színpad festett díszletvilága — akár milyen művészies legyen is — a wagneri zenedrámában semmiesetre sem tekinthető a zenével egyenrangu kifejezőeszköznek. Nem ilyen egyszerű a kérdés eldöntése a zene és a költészet viszonyára nézve. Igaz, hogy Wagner eleve korlátokat állít a költészetnek, amikor csakis az egészen egyszerű és tisztán emberi motivumokat fogadja el zenedrámája számára; s teszi ezt nemcsak ideális követelésből, hanem épen annyira kényszerűségből is, mert maga is belátja, hogy az összes művészeteket egyesítő műalkotásában csak egészen egyszerű, differenciálatlan tárgyakkal lehet helyük. Azonban e tárgyi korlátozás ellenére is meg kell vizsgálnunk, hogy minő része van a wagneri «Gesamtkunstwerk»-ben a költészetnek, mit jelent Wagner mint drámaíró? Természetes, hogy erre a kérdésre nem szabad egyoldaluan Wagner szövegek könyvei alapján feleletet keresnünk, hiszen az ő költői kifejezőeszköze a szó és a zene együttes hatásából áll. Wagner drámai koncepcióinak nagyságát mindenkinek el kell ismernie, különösen, ha beállítjuk őket a Mester korába. Mennyire más méretű a «Nibelung gyűrűje», mint pl. Hebbel Nibelung-trilógiája és mennyire elmarad ennek nagy szerelmi tragédiája, a «Herodes és Mariamne» a «Trisztán és Izolda» mögött. Pedig Hebbel elvitathatatlanul Wagner legnagyobb drámaíró-kortársa volt. A nagyszerű koncepció tehát megvan, de ezen túlmenően hiányzik Wagnerből a költői erő arra, hogy koncepcióit belső szükségszerűséggel ruházza fel, ami az igazi költészet egyik főismérve. Vegyük pl. a Nibelung-tetralógiát:

mindazok a jelenetek, amelyekben Wagnernek a mondai anyag egy-egy tisztán emberi részletével van dolga — Siegmund és Siegelinde szerelme, Siegfried ifjúkora és visszaemlékezései halála előtt, az erdőzsongás, Brünnhilda máglyahalála és több hasonló részlet — az igazi költészet varázsával hatnak. De amikor Wotan a «Walkür» II. felvonásában fárasztó hosszadalmassággal schopenhaueri filozófiát hirdet és épen nem érthetően a világmindenség titkait tárja fel, akkor a hallgatóban megrendül a drámai koncepció szükségszerűségébe vetett hit s csak a mélységet színlelő költőt látja, aki az elfogulatlan kritikát nem állja ki. Így van ez Wagner többi zenedrámájában is, egyedül a «Nürnbergi mesterdalnokokat» véve ki, amely mint költői mű is egységes és amelyet joggal tartanak a legjobb német vigjátéknak.

S vajjon a zene mennyiben részese a drámaiságnak, mennyiben fokozza a költészet drámai hatását? A hatásfokozás kétségtelenül megvan Wagner műveinek azon részleteiben, amelyek szorosabb értelemben operaszerűek, amelyekben a zene a tárgy természetes diszpozíciójából adódik; ilyenek pl. a «Bolygó hollandi» balladája, a «Tannhäuser» vénuszhegyi jelenetei és a dalnokverseny, a mesterdalnokok énekiskolája és a versenydal, a «Parsifal» virágleányjelenete s több ehhez hasonló részlet. Megvan továbbá ez a hatásfokozás a lírai részletekben, ahol a zene fejezi ki azokat a hangulatokat, amelyeknek kifejezésére a nyelv már nem képes; ilyenek többek között a «Lohengrin» és «Parsifal» Grál-zenéje, «Trisztán és Izolda» szerelmi éjszakája és halála, a tűzvarázs és Brünnhilda ébredése. Mindezeknek a részleteknek azonban a műalkotás drámaiságához alig van közük. Ha pedig Wagner műveinek egy-egy igazán drámai részletét vizsgáljuk — a legnagyobb ebből a szempontból a «Trisztán és Izolda» I. felvonásbeli híres varázsital-jelenete — akkor azt látjuk, hogy a zene a drámaiságot a költészetből a taglejtésekbe szorítja

ki, elnyomja a költészetet, egyenesen akadályozza a költészet drámaiságának kifejlését. S ez nem is lehet másképen. A zene természete szükségképen a lírai részletekbe helyezi át Wagner műveinek súlypontját, aminek egyik további következménye az is, hogy az igazi dráma jórészt elbeszélésekben kapjuk. Gondoljunk csak ebből a szempontból a Trisztánra, Parsifalra és mindenekelőtt a Nibelung-tetralógiára; e darabok tekintélyes részét az előzmények hosszadalmas elbeszélése tölti meg. S a drámaiságától megfosztott költészettel szemben a zene drámaiságának káprázatos pompájában, kifejező erejének azelőtt nem is sejtett teljességében szólal meg Wagner műveiben. Nem kétséges, hogy Wagner «Gesamtkunstwerk»-gondolata a valóságban épen úgy ábrándnak bizonyult, mint a vallásos népművészet gondolata. Művei lényegükben bámulatos tudatossággal, differenciált művészettel alkotott operák, melyeknek uralkodója a zene s amelyekben a költészet csak ennek az uralkodónak a kegyelméből, mint alattvaló érvényesülhet.

Hátra van még utolsó kérdésünk: Wagner művei valóban teljes értékű megvalósulásai-e művészeti idealizmusának, a belőlük kisugárzó hatás valóban az-e, amelyet Wagner tőlük eszményi célkitűzéseiben remélt? Nietzsche szerint Wagner operája a megváltás operája, amely a mennybe vezet. Ez a mennybe vezető út azonban nem egyenes, hanem hosszas kerülőkkel a bűn világán vezet keresztül s úgy érezzük, hogy Wagner szívesen időzik ebben a világban — különösen Erosz világában — és megvesztegető művészettel tárja e világ csábításait a néző és hallgató elé. Különösen áll ez Wagner érzéki, részegítő, szírhangokhoz hasonló zenéjére, melynek hatása olyan mint valami veszedelmes kábítószeré. Bizonyos, hogy ez a zene a lélekhez is szól, de legelőször és legerősebben az érzésekre és idegekre hat. Ez a zenei materializmus a legélesebb ellentéte Beethoven zenéjének, akire Wagner szívesen hivatkozott mint előd-

jére, de akinek művészete egészen más világból való. Wagner zenéjéből a mámor megváltó ereje árad; igaz, hogy gyakran szent mámoré is, de épen a profán és szent elemek sajátságos keveredéséből adódik Wagner művészetének kétértelmősége, az, ami kétségeket támaszt belső szükségszerűségével szemben. Ez a kétértelmőség sokban hasonlít a 17. századi barokk templomokéra, amelyekben a legérzékibb pompa szólít áhitatra. De nem kétséges, hogy épen a zenei materializmusban, zenéjének és szinpadi pompájának érzéki hatásában rejlik Wagner páratlan sikerének egyik legfőbb titka a közönség széles rétegeiben. És itt van Wagner életművének mélységes tragikumuma. Ön-életírásában, leveleiben keserűen panaszolja, hogy a közönség félreértette, azért ünnepelte őt, ami valójában ellentétben állott művészi eszményeivel. Az igazság ezzel szemben az, hogy a félreértés Wagner részéről történt: ő látta műveit eszményi elgondolásának rózsaszín ködében, ő hitte egynek azt, amit alkotni *akart* azzal, amit a *valóságban alkotott*; a közönség azonban mitsem tudott eszményi elvekről, csak önfeledten, ittasan bámulta és hallgatta mindazt, amit Wagner szinpada és zenekara nyújtott. Ilymódon ő, aki egész életében a színház ellen küzdött, olyan műveket alkotott, amelyek ma is minden opera játékrendjében első helyen állanak. Igazi hatást ott ért el, ahol csak rombolni akart: a modern opera megteremtésével, nem pedig a vallásos népművészet feltámasztásával. Hogy pedig abból a művészetből, amelynek egyik leglényegesebb alkateleme az érzéki mámor, nem árad életerő és életakarát, hogy ez a művészet nem segítheti elő a német nemzeti öneszmélés folyamatát, azt nem kell bővebben bizonyítanunk. Gondoljunk csak Wagner szellemi örököseire és tanítványaira: Strauss Richardra, Thomas Mannra és Wagner-rajongó Reviczky Gyulánk dekadens lírájára; valamennyien egy fáradt, tulérett művészet rep-

rezentánsai, amelynek középpontjában a lemondás, az elmúlás, a halál gondolata áll. Ha Wagner élete művét nem alkotója eszményi elgondolásában, hanem valóságában nézzük, nem tehetjük magunkévá az ünnepi esztendő legtöbb megemlékezésének azt a gondolatát, hogy benne a német nemzeti öneszmélés politikai mozgalmának egyik szellemi ősét kell látnunk.

Wagner a Beethoven és Goethe halálától Nietzsche fellépéséig terjedő korszak német szellemi életének elvitathatatlanul legnagyobb alakja. Ez az értéktétele, amelyet vizsgálódásaink élére állítottunk, jogot adott arra, hogy elfogulatlanul bíráljuk Wagner élete művét, de ez az értéktétele biztosítékot nyújt arra nézve is, hogy bírálatunk félre nem érhető. Kritikai vizsgálódásainkban lényegileg Nietzsche gondolatait követtük, aki először ismerte fel Wagner élete munkájában az eszményi elgondolás és a megvalósítás között tátongó szakadékot. Nietzschet ez a felismerés akkor Wagner rajongó hívéből Wagner legnagyobb ellenfelévé tette, bennünket legfeljebb attól az illuziótól foszt meg, hogy nem láthatjuk benne minden fenntartás és korlátozás nélkül a német nemzeti öneszmélés mozgalmának egyik szellemi apostolát; de annál jobban és teljesebben lesz sajátunkká e felismerés révén Wagner élete munkájából az, ami benne igazán nagy és örökké szép marad.

Pukánszky Béla.

Jegyzet. Tanulmányomban elsősorban Wagner önéletírására (Mein Leben. 1911.), valamint a szövegben említett elméleti és szinpadai műveire támaszkodtam (v. ö. R. Wagners Gesammelte Schriften 10 kötet 1871—73. és az 1913 óta megjelent 6 kiegészítő kötet), az életrajzok közül H. St. Chamberlain (1911.) és J. Kapp (1918.) munkáira. A szinte beláthatatlan gazdagságu részlet-irodalomban a tanulmányom gerincét alkotó ellentétet tudtommal egyedül H. A. Korff (Zwei Vorlesungen über R. Wagner. Zeitschrift Deutschkunde, 1930. 713. és 777. l.) domborítja ki világosan. Természetes, hogy fejtegetéseink a részletekben is gyakran találkoznak.

