

Az opera mint a filozófia művészi kifejtése

Bryan Magee: Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere. Park Könyvkiadó, Budapest, 2013. 521 oldal

A kötet szerzője, Bryan Edgar Magee angol munkáscsalád sarja. A londoni Hoxtonban nőtt fel, egyetemi tanulmányait Oxfordban, illetve a Yale-en végezte történelem és filozófia szakon. Munkásságának középpontjában a modern kori nyugati filozófia kutatása, illetve annak a nagyközönség számára való bemutatása áll. Emellett zene- és színikritikusként, valamint műsorvezetőként is dolgozott. S az 1970–1980-as években aktívan politizált a brit Munkáspárt színeiben.¹

Jelen munkája az első, magyar nyelvre is lefordított könyve. Fő célja annak elemzése volt, miként hatott a filozófia Wagner operáira. A könyvből megtudhatjuk ugyanis, hogy Wagner operáinak nagy többsége a felismerhetetlenségig különbözne az általunk ismert formától, ha azok szöveggönyvének megírását, illetve zenéjének megkomponálását megelőzően szerzőjük nem mélyed el alaposan egy-egy jelentős gondolkodó munkásságában, eszmerendszerében. Magee sorra veszi Wagner életútjának főbb eseményeit, kiemelt figyelmet szentelve a neves zeneszerző munkásságát és gondolkodását meghatározó eszmékre, filozófiai áramlatokra. Továbbá azt is részletesen elemzi, hogy egy-egy filozófiai rendszer

mennyire s milyen módon jelenik meg Wagner munkáiban. A könyvet ez a szemléletmód kétségtelenül kiemeli a Richard Wagner munkásságát bemutató kiadványok garmadájából. Wagner személye és életműve ugyanis eleve megosztja a zenerajongó közönséget. A vele foglalkozó szakirodalom zöme pedig előítéleteivel csak tovább növeli a Wagnerrel szembeni tévhiteket. Ahhoz ugyanis, hogy Wagner gondolkodását s műalkotásainak eszmei hátterét megértsük, otthon kell lennünk mind a zene, mind pedig a filozófia világában. Wagner kritikusaiknak jelentős része nem felel meg ezen kritériumoknak, így törvényszerűen torz képet festenek a zeneszerzőről. Bryan Magee viszont a maga előképzettségével mintha éppen erre a feladatra termett volna.

A mű első fejezete (*Első a zene*) általános zene- és operaelmélettel foglalkozik. Megtudhatjuk, hogy az operában a zene a döntő jelentőségű összetevő, s akár a legbugyutább történet, a cselekmény szinte teljes hiánya és a nevetségesen ostoba szöveg sem akadályozhatják az opera sikerét, ha a zenéje kimagasló minőségű. Azonban az operazene nem csupán zene, hanem a színpadi dráma elsődleges kifejezője is, vagyis a szépségen kívül drámai kifejezőerővel kell bírnia. Ezért a műfaj legkiválóbb művelői nemcsak a zenének voltak a mesterei, de lenyűgöző éleslátással bírtak a társadalmi és nemi viszonyok lélektanát illetően is. Ezen felismerések az opera zenéjébe átszűrve és beleplántálva, a színpadon ellenállhatatlan erővel kerítették hatalmukba a közönséget. A 19. század első felében az opera műfajának három jelentős irányzata létezett. A német romantikus operahagyományt Weber neve fémjelmezte. Ebben a zenekarra hárult a feladat, hogy a főként természetfeletti eseményeket megformálja, hangszerelésére a németes „dússág” volt jellemző. A lírai stílusú olasz opera inkább egyfajta romantikus

¹ Jelentősebb munkái: *Modern British Philosophy* (1971), *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy* (1982), *The Story of Thought: The Essential Guide to the History of Western Philosophy* (1998), *The Story of Philosophy* (2001) Karl Popper (1973), *Philosophy and the Real World: An Introduction to Karl Popper* (1985), *Aspects of Wagner* (1988), *The Philosophy of Schopenhauer* (1997), *Popper* (1997), *Confessions of a Philosopher* (1998), *Wagner and Philosophy* (2001), *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy* (2002).

realizmusra törekedett, melynek közép-pontjában rendszeren egy-egy szerelmi történet állt. A zenekarral szemben, amely az esetek többségében kíséretként, egyfajta zenei aláfestésként szolgált, hangsúlyosabb szerepet kaptak az énekszólamok. A jellemzően történelmi témákat feldolgozó francia opera a színpadi látványosságok, illetve a híres énekesek köré szerveződött. Általában öt felvonásból és egy balettből álltak, központi témájuk tömegjelenetekben, katonai parádékban és templomi körmenetekben bontakozott ki. A francia opera előkelő társasági esemény volt, amely a korban a műfaj csúcsát jelentette.

Az ifjú Richard Wagner mindhárom te-repen kipróbálta magát. Első operái a kísérletezgetések, a szárnypróbálgatások jegyében születtek. *A tündérek* (1834) német romantikus opera. *A szerelmi tilalom* (1836) Sziciliában játszódó olasz opera, melyet egyfajta tiltakozásként írt a polgári álszenteskedés, a puritanizmus ellen. *A Rienzi* (1840) történelmi témát feldolgozó, igazi „párizsi” opera. Ezután Wagner úgy döntött, nem ír több olasz és francia operát, mert azok már túljutottak zenitjükön. A német romantikus operában azonban még rengeteg lehetőséget látott, így a következő három darabját – *A bolygó hollandi* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848) – a német hagyomány bázisán alkotta meg. Ezek után úgy érezte, kimerítette a műfajban lévő lehetőségeket, ezért inkább egy időre leállt a komponálással, s az elkövetkező esztendőket tanulással, az opera műfajának jövőbeli lehetőségeiről való elmélkedéssel töltötte. Ezekben az években több teoretikus írást is publikált, melyek az opera megújulásának elméleti alapjait kívánták lerakni. Az elméleti alapozást követően neki lát a *Nibelung gyűrűje* tetralógia, vagyis a *Ring* megalkotásának. Ezek librettója (*A Rajna kincse, A walkür, Siegfried, Az istenek alkonya*) már egyértelműen az újfajta wagneri opera jegyeit hordozza magán. 1854-ben megismerkedett Arthur Schopenhauer filozófiájával, melynek hatására revi-

deálta korábbi elméleti nézeteit, s a tudatos művészi alkotás helyett úgy vélte, az igazi művész meglovagolja a spontán kreativitás zabolátlan hullámain. Ennek a schopenhaueriánus művészeti szemléletnek a jegyében született a *Trisztán és Izolda* (1859), *A nürnbergi mesterdalnokok* (1867), valamint a *Parsifal* (1882). A *Siegfried* második felének és *Az istenek alkonyának* zenéje szintén schopenhaueriánus ihletettséggű, de librettóik Wagner korábbi nézeteinek szellemében fogantak.

Az összefoglaló jellegű első fejezet után Magee a könyv második fejezetében (*Wagner, az Ifjú Német*) az Ifjú Németországnak nevezett irodalmi-politikai irányzat Wagnerre gyakorolt hatását veszi górcső alá. Az alig tizenkilenc esztendőes Wagner Heinrich Laube révén ismerkedett meg az eszmével, amelynek célja a német nemzet talpra állítása volt a napóleoni háborúk sorozatos megaláztatásait követően. Szellemi támaszát a brit parlamentarizmus eszmeisége, valamint a francia utópisztikus szocializmus jelentette. Az opera területén az irányzat az élvhajhász olasz opera érzékiségét iránt mutatott érdeklődést. Az ifjúnémetek merész újításokat hirdettek a politikum és a művészetek világában. Mélyen megvetették apáik konzervativizmusát s hagyománytisztelét. Az ifjú Wagner lelkét is feltűzelték ezek a gyújtó gondolatok, melyek életművében a *Szerelmi tilalom* című operájában érhetőek tetten. A *Szerelmi tilalomban* azonban még vidám a végkicsengés, győz a korlátlan szexualitás. A hősök megmenekülését követően a nép orgiasztikus karneválba veti bele magát. A harmadik és negyedik fejezetekből (*Wagner, a baloldali forradalmár; Wagner, Feuerbach és a jövő*) megtudhatjuk, hogy Proudhon, valamint Bakunyin révén miként tett Wagnerre mély benyomást az anarchizmus filozófiája. Magával Bakunyinnal személyesen is megismerkedett az 1849-es drezdai felkelés előestéjén, amelyben mindketten vezető szerepet játszottak. Ennek leverését követően Bakunyin hosszú időre börtönbe, Wagner pedig száműzetés-

be kényszerült. Az anarchista eszmeiség mélyen beivódott Wagner pszichéjébe, s nagy hatást gyakorolt a *Ring* szövegkönyvére. Wagner gondolkodását azonban még inkább rabul ejtették Ludwig Andreas Feuerbachnak a *Kereszténység lényege* című munkájában kifejtett nézetei. A szerző elsőpörte az ellentmondást, mely az egyházat támadó ifjú hegelianusok gyakorlati tevékenysége, illetve idealista ideológiájuk között feszült. A materializmus piedesztálra került, s maguk az istenek is csupán a természetben élő emberi lények vallásos fantáziájának a termékei, saját önvalójuk fantasztikus visszatükröződései. Wagner életében Feuerbach volt az a gondolkodó, aki a Schopenhauerrel való megismerkedését megelőzően leginkább inspirálta a zeneszerző munkásságát. Mind a *Ring* librettója, mind az ebben a korszakban írott filozófiai és művészeti munkái (például *A jövő múalkotása*) magukon viselik Feuerbach eszméinek lenyomatát. Feuerbach Wagner számára azt a radikalizmust képviselte, „amely fel akarta szabadítani az egyént a fojtogató, tekintélyelvű eszméken alapuló elnyomás alól”. (71. old.) A *Ring* egészén tetten érhető Feuerbach társadalmi fejlődéelmélete, amely szerint kezdetben az emberiség a világot irányító erőket isteni mivolttal ruházza fel, majd a történelem során az emberek szépen-lassan átveszik a hatalmat az istenektől, s magukra vállalják a felelősséget a világ sorsának irányításáért. Eszerint a *Ring* tulajdonképpen arról szól, hogyan lép a feuerbachianus fejlődélmélet szerint az általunk ismert világ a felnőtté válás útjára.

A *Wagner félrevezető megítélése* című fejezetben Magee megpróbálja racionálisan magyarázni a társadalomban mind a mai napig tapasztalható téves Wagner-kép okait. A munkásságát alaposan nem ismerő laikusok szemében Wagner fajüldöző proto-náci, akit alaposan átítatott a német jobboldali hevület. Ez azonban megtévesztő, hiszen a jelen politikai ismérveit a múltra visszavetíteni anakronizmus és súlyos tévedés. A Wagnert fűtő nacionalista hevület a

19. században nemhogy nem tartozott a jobboldali-konzervatív értékek közé, de épp ellenkezőleg, baloldali értékrendnek minősült. A másik sokat támadott elemmel, az antiszemitizmussal is hasonló a helyzet. A kor németországi társadalmát s a politika valamennyi szegmensét átítatta a nyílt zsidóellenesség. Vagyis az antiszemitizmust akkoriban nem sorolták a jobboldal eszméi közé. Wagner negatív megítélésének másik oka Nietzsche folyamatos, a zeneszerzőt szapuló kirohanásaiban keresendő. Nietzsche becsmérlő szavait sokan készpénznek veszik, s kritika nélkül adnak azoknak hitelt. Pedig a zseniális filozófus Wagnerhez fűződő kései viszonyát erősen a sértett érzelmek dominálták. Végül, de nem utolsósorban, Wagner torz megítéléséhez hozzájárultak az őt követő zeneszerző nemzedékek is. Wagner grandiózus és lehangoló zenei munkássága szinte megfojtotta az őt követő zeneszerzőket, akik egyszerűen képtelenek voltak kilépni árnyékából. Ez többükben haragot, gyűlöletet szült, melynek eredményeképpen generációkon keresztül „zenei kiválóságok” ócsárolták nyilvánosan Wagner munkásságát.

Az ifjú Wagner mély meggyőződéssel hitte, hogy a művészet legfőbb célja az ember s az emberi élet természetének lehető legigazabb bemutatása. Az ember legmagasabb rendű megnyilvánulását a társadalomban betöltött tudatos szerepvállalásában látta. Vallotta, hogy a legharmonikusabb társadalmi és emberi viszonyokat kényszerítő eszközök nélkül, az emberek saját belátása révén lehet csupán maradéktalanul megvalósítani. Ez az elképzelése alapjaiban formálta át az operában megnyilvánuló jellemábrázolást. A könyv következő fejezete (*Az opera mint görög dráma*) rámutat arra, hogy a Wagner műveiben oly gyakran meglévő mitológiai elem célja az egyetemes értékek kifejezése. Ez teljesen új operafelfogást eredményezett, amelynek eredete az antik görög drámában gyökerezett. Wagner hitte, hogy az új opera alá fogja rendelni a zenét mint eszközt a célnak,

vagyis a drámai tartalom követelményeinek. Ezzel helyreáll a rend, mely a kortárs operában épp fordítva, a célt állította az eszköz szolgálatába.

A *Ring néhány vezérgondolata* című fejezet azt a folyamatot vizsgálja, ahogy az eredeti ötletből kikristályosodik a *Nibelung-tetralógia* szellemi vezérfonala. A kötet következő részében (*Wagner felfedezi Schopenhauert, Schopenhauer filozófiája, Wagner újragondolja értékrendjét*) Wagner életének egy rendkívül fontos fejezetével, Arthur Schopenhauer filozófiájának felfedezésével ismerkedhetünk meg. Ez a momentum hosszú távon – a zeneszerző haláláig – meghatározta Wagner további gondolkodását. Épp akkor ismerkedett meg a neves filozófus gondolataival, amikor közéleti kiábrándultsága művészi jövőjét is fenyegetni látszott, s Wagner már-már depresszióba zuhant. Schopenhauer révén új látóhatár tárult fel előtte, melyhez képest a politikum s a közélet világa jelentéktelenné degradálódott. Schopenhauer a mélypszichológia, a nemiség, a művészet s konkrétan a zene kérdéseiben Wagnerrel megegyező következtetésekre jutott. Oly mértékű eszmei átfedés volt közöttük, hogy ki lehet jelteni, ha Wagnerben lett volna filozófiai talentum, maga is hasonló bölcséleti rendszert hozott volna létre.

Schopenhauer filozófiájának hatására Wagner újragondolta egész addigi értékrendjét. Feladta elemi erejű optimizmusát s fenntartás nélküli hitét egy jobb, boldogabb világ eljövételében. Schopenhauer pesszimizista filozófiája ugyanis nem kevesebbet állított, minthogy az emberiség sorsa óhatatlanul tragikus. Miután Wagner szívvel-lélekkel befogadta Schopenhauer rendszerét, nem maradt más választása, mint művészi alkotás közben tudatossá tenni kreatív intuícióinak tudattalan birodalmát. Úgy érezte, tudatos énjének filozófiai eszméi végre szerves egységbe kerültek kreatív intuícióival, és Schopenhauer filozófiájának köszönhetően kiteljesedhet saját művészi géniusza is.

A *fordulat* című fejezetből megtudhatjuk, hogy Schopenhauer filozófiájának megismerésekor Wagner már *A walkür* zenéjén dolgozott, s habár még a *Siegfried* és *Az istenek alkonya* komponálásába nem fogott bele, szövegekönyvük készen állt. Csupán három olyan operát (*Trisztán és Izolda*, *A nürnbergi mesterdalnokok*, *Parsifal*) írt tehát Wagner, melyek teljesen a schopenhaueri tanok által fogantak. Ezek pedig sorrendben a testi szerelemről, a művészetekről, illetve a zenéről szólnak. Vagyis azokról a dolgokról, amelyek révén Schopenhauer szerint kapcsolatot teremthetünk a tudattól független, lényegi világgal.

A könyv következő fejezetében (*A metafizika mint zene*) Bryan Magee a *Trisztán és Izolda* keletkezésével, annak megalkotásával foglalkozik. Magának az operának az alapötletét Schopenhauer azon elmélete indukálta, mely szerint a zene többé-kevésbé nyugtalanságot keltő, vágyakozást ébresztő, illetve nyugalmat és megelégedést hozó akkordok folyton váltakozó ritmusából áll. Ebben külön hangsúlyt kell kapjon a harmóniai „késleltetés”, mely disszonáns módon ébreszt kételyt a hallgatóban. Ez az a pont, mely lángra gyújtotta Wagner képzeletét. A *Trisztán és Izolda* központi témája a szeretetehség s az abból fakadó testi szerelem lett. Wagner ugyanis ifjú kora óta vallotta, hogy az ember legősibb, az egész személyiséget átható késztetése a szeretetehség. A téma felmerült már több korábbi operájában is, de úgy érezte, hogy alkotnia kell egy olyan, tisztán zenei ihletettségu szerelmi történetet, melyben a beteljesedés és a boldogság nem lesz osztályrésze a főhősöknek, mert ebben a világban az elérhetetlen.

A kötet soron következő fejezete (*A filozófia mint opera*) azt vizsgálja, hogy új operái mellett Wagner a magáévá tett schopenhaueri filozófia tanait miképpen adoptálja át saját szakterületére, az operába. Újragondolta az *Opera és drámában* megfogalmazott elméleteit. Ezeknek az átgondolt elveknek a publikálására 1870-ben a *Beetho-*

ven című hosszú tanulmányában, illetve 1871-ben *Az opera rendeltetéséről* címet viselő értekezésében került sor. A zene és a színpadi dráma házasítása révén a létezés és a látható világ belső mivolta, tulajdonképpeni lényege tárul elénk az operai előadás során. A zenei és a drámai világ együttesen lehetővé teszi számunkra a teljes élet művészi interpretációját. Ez tulajdonképpen az új wagneri opera lényege.

A *zene mint dráma* című fejezet *A nürnbergi mesterdalnokok* kifejtésén keresztül érteti meg velünk Wagner újfajta zenedrámájának legjellemzőbb ismérveit, majd a következő fejezetben az utolsó Wagner operáról, a *Parsifal*ról olvashatunk. Wagner művészi fejlődésének csúcspontján nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy a *Parsifal* opera keretein belül, a Grál-legenda felhasználásával egy grandiózus zenedrámában kifejtse Schopenhauer metafizikájának esszenciáját. Célkitűzésének sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy műértő szakemberek szerint is a *Parsifal* zenéje a metafizikai akarat közvetlen megnyilvánulása. Ezért vezérmotívumai is zenekari eredetűek, s nem kötődnek a szavakhoz, melyektől Wagner amúgy is meg szeretett volna szabadulni. A jövőt már egyértelműen a szavak nélküli zenében, a tisztán zenekari muzsika sallangtalan metafizikájában látta.

A könyv utolsó fejezete (*Wagner és Nietzsche*) a zeneszerző sajátos kapcsolatát mutatja be a német (és egyetemes) filozófiatörténet egyik legemblematikusabb alakjával, Friedrich Wilhelm Nietzschevel. A filozófus nagyon sok adalékkal szolgál Wagner megértéséhez, mivel felbecsülhetetlen értékű információforrást nyújt egyik-másik, az előbbieken már tárgyalt és részletezett területen. Nietzsche révén tudjuk, hogy Wagner nem felületes ismeretekkel bírt a filozófia, a görög dráma, a vallás és az általános eszmetörténet területein, hanem mély tudással rendelkezett. Nietzsche maga tanúsítja, hogy Wagner mélységében fogta fel Schopenhauer filozófiájának lényegét, a görög drámát pedig eredeti és lényeglátó mó-

don értelmezte. Wagnerhez hasonlóan a fiatalkori Nietzsche-nek is Schopenhauer filozófiája jelentette a legfontosabb szellemi táplálékot. Nem véletlen, hogy megismerkedésük évében (1868) Nietzsche egy Schopenhauer portréval lepte meg Wagnert karácsonyra. Kettejük kapcsolata azonban korántsem volt egyenrangú. Az ifjú Nietzsche elvárásolta Wagner talentuma, s kapcsolatukban az alá-fölrendeltség dominált. Míg a meglelt korú Wagner munkásságára szinte semmilyen hatással nem volt a fiatal filozófus, addig Nietzsche egész életpályáját jelentősen meghatározta a géniusz zeneszerzővel való kapcsolata. Magáévá tette a zeneszerző elképzeléseit a görög tragédiát illetően, sőt nem egy gondolatát tovább is fejlesztette. Ekképpen született meg 1872-ben Nietzsche tollából *A tragédia születése a zene szelleméből*, mely izzig-vérig wagneriánus munka. Az érzelmileg és szellemileg elbűvölt Nietzsche azonban egy idő után óhatatlanul elkezdte keresni saját, önálló útját. *Korszerűtlen elmékedéseinek* negyedik darabjában még mindig Wagner géniuszát és zsenialitását zengi, de a komponista ellenzenes vonásainak oly mértékű kitergetése mellett, hogy az automatikusan kettejük kapcsolatának elhidegülését eredményezte. Wagner szelleme azonban ezt követően is démonként kísérte őt. Minden írásában Wagnerhez kanyarodott vissza, s ahogy eltelt az idő, szinte megszállottjává vált a komponistának.

A kötet ezzel az utolsó fejezettel azonban nem ér véget. A szerző jó érzéssel ismerte fel, hogy Richard Wagner kapcsán az olvasóban önkéntelenül hiányérzetet keltene, ha nem esne szó a komponista hírhedt zsidóellenes nézeteiről. Ezért a könyv végén igen érdekes függelék olvashatunk *Wagner antiszemitizmusa* címmel: Wagner vehemens antiszemitizmusa szövevényes gyökerekre vezethető vissza. Magee három meghatározó forrást emel ki. Az első Wagner írásos és viszontagságos párizsi időszakáig vezethető vissza, mely a komponista életében az egyik legnagyobb bukást jelentette.

Párizs operavilágának legfőbb tekintélyei Giacomo Meyerbeer és Jacques François Halévy voltak, mindketten zsidó származásúak, Wagner szerint mindketten másodrangú zeneszerzők. Wagner zsidóellenességének másik oka egész egyszerűen anyagi eredetű. II. Lajos bajor királlyal való megismerkedéséig folyamatosan megélhetési gondokkal küszködött, melyeken a legtöbbször kölcsönökkel próbált úrrá lenni. Hitelezőinek jelentős része a zsidóság köréből került ki, akik szakadatlanul üldözték, s az adósok börtönével fenyegették. Antiszemitizmusának harmadik oka politikai nézeteivel függött össze. Ifjú korától kezdve a magántulajdon létében látta a társadalom problémáinak fő okát. Mivel a kormányokat pénzelő milliomos kapitalisták és nemzetközi bankárok között ugyancsak jelentős számban voltak találhatóak zsidó származásúak, a magántulajdonnal való visszaélések mögött szintén a zsidóságot vélte felfedezni. Wagner ráadásul, a rá jellemző vehemenciával és megszállottsággal, fennhangon hirdette nézeteit. 1850-ben nyíltan hadat üzent a zsidóságnak. A *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain megjelentette hírhedtté vált, *A zsidóság a zenében* című tanulmányát. Eszerint a zsidóság képtelen bármilyen művészi produktum létrehozására, hiszen csakis az őt körülvevő külsődleges dolgok utánzására képes, amit elkerülhetetlenül a sekélyesség és felületesség jellemez. Mindazonáltal Wagner személyes kapcsolataiban szoros barátságokat is ápolt zsidó származású személyekkel. Közülük a legfontosabbak Samuel Lehrs, Heinrich Heine, Carl Tausig és Joseph Rubinstein voltak.

A szerző meggyőzően cáfolja azt a tévhitet, hogy Wagner nézetei hatottak volna Hitlerre, aki saját maga fedi fel a *Mein*

Kampfban, hogy az első világháborús vereség volt az a fő tényező, mely kialakította a zsidósággal szembeni ellenérzéseit. A Harmadik Birodalomban ráadásul – a közhiedelemmel ellentétben – nem hogy nem ösztönözték Wagner operáinak előadásait, de jelentős mértékben csökkent előadásuk száma, míg ezzel párhuzamosan Puccini, Verdi és Mozart operáinak előadásszáma nőtt. Bizonyos Wagner operák (*Parsifal*) kifejezetten tiltólistára kerültek, míg mások (*A nürnbergi mesterdalnokok*, *Ring*) ideológiai mondanivalójuk folytán háttérbe szorultak. Hitler szerette ugyan Wagner zenéjét, több operája a kedvencei közé tartozott (például a *Rienzi*), ám ez kizárólag a *Führer* személyes érdeklődésének és rajongásának a megnyilvánulása volt. Mindezek után Bryan Magee azt kutatja, hogy Wagner operáiban vajon felismerhetők-e antiszemita jegyek. Sok kritikus ugyanis Wagner zsidóellenességéből azt a következtetést vonta le, hogy műveiben is megjelent a nyílt vagy burkolt antiszemitaizmus. A szerző Wagner operáinak elemzését követően arra a konklúzióra jut, hogy nem mutathatók ki ilyen jegyek.

Összességében a könyv beváltja a hozzá fűzött reményeket; hiánypótló munka a javából. Wagner önéletrajzáinak, operái születésének és Nietzschével való viszonyának olyan spektrumát tárja elénk, amelyek eddig nem kerültek előtérbe. Az operáinak háttérében megbúvó szellemi irányzatokról s egyben a komponista szellemi fejlődéséről olyan ismereteket nyújt, amelyek teljesen ismeretlenek voltak a hazai olvasóközönség előtt.

BARDÓCI-BIRÓ TEOFIL