



CONTRAPUNCT

Thomas Mann a fost unul dintre marii scriitori ai secolului XX. Născut la Lübeck în 1875, se mută cu familia, în 1891, la München, unde studiază la Universitatea Ludwig Maximilian. În 1929 primește Premiul Nobel pentru literatură. După venirea la putere a naziștilor în Germania, în 1933, Thomas Mann se exilează în Elveția, iar la izbucnirea războiului pleacă în America. Predă la Universitatea Princeton, apoi se mută pe Coasta de Vest. În 1952 se întoarce în Elveția. Moare la Zürich în 1955. Romanele și nuvelele sale (între care *Casa Buddenbrook*, *Moartea la Veneția*, *Muntele vrăjtit*, *Iosif și frații săi*, *Doctor Faustus*, *Tonio Kröger*, *Mărturisirile escrocului Felix Krull*) poartă amprenta unui robust spirit clasic (în linia lui Goethe), dar și a unei efervescențe și neliniști romantice (sub influența lui Schopenhauer și Nietzsche).

THOMAS MANN  
Pătimirile  
și măreția lui  
**Richard  
Wagner**

Traducere din germană de  
ALEXANDRU DAVID

 HUMANITAS  
BUCUREȘTI

Asociația Wagner din Amsterdam și Societatea Goethe din München l-au invitat pe Thomas Mann să conferențeze cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea lui Richard Wagner. Astfel, pe 10 februarie 1933, Thomas Mann susține la Auditorium Maximum de la Universitatea din München prelegerea „Pătimirile și măreția lui Richard Wagner”, iar a doua zi pleacă, împreună cu soția sa, pentru un turneu de conferințe la Amsterdam, Bruxelles și Paris. Scriitorul nu avea să se mai întoarcă niciodată în Germania.

*Il y a là mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit.\**

MAURICE BARRÈS

Pătîmindă și măreață, la fel ca secolul XIX, a cărui expresie desăvârșită este, figura spirituală a lui Richard Wagner se înalță în fața ochilor mei; cu chipul brăzdat de toate trăsăturile lui de caracter, împovărat de toate pornirile sale, așa îl văd, și abia dacă pot distinge dragostea pentru opera lui – unul dintre cele mai dezbătute, ambigue și fascinante fenomene ale lumii creației – de iubirea pentru acel secol în care și-a trăit viața, această viață de neastâmpărat pribeag, chinuită, demonică și neînțeleasă, ce sfârșește în strălucirea gloriei universale. Noi, cei de azi, absorbiți de scopuri de o amploare și o noutate fără egal, avem prea puțin răgaz și prea puțină înțelegere pentru a fi drepti cu epoca rămasă în urma noastră (o numim *burgheză*); față de secolul XIX ne aflăm în raportul fiu-tată: plini de spirit critic, așa cum se cuvine. Ridicăm din umeri în fața credinței lui,

\* Acolo se află dezaprobarea mea, elogiul meu și tot ce am spus. (*N. t.*)

o credință în idei, ca și în fața necredinței lui, a relativismului său melancolic. Ni se pare că loialitatea lui liberală față de rațiune și progres nu merită decât un zâmbet, găsim materialismul lui prea fără fisură, iar ideea sa monistă de a explica tainele universului ni se pare teribil de plată. Și totuși, orgoliul lui științific a fost compensat, ba chiar întrecut de pesimismul lui, de legătura muzicală intimă cu noaptea și cu moartea, legătură ce-l va caracteriza pesemne în viitor mai pregnant decât oricare altă trăsătură. Iar de aceasta se leagă și o înclinație, o voință tinzând spre marea anvergură, spre opera fundamentală, spre monumental și grandios, prin cantitate, care se însoțește în chip straniu cu pasiunea pentru miniatural și minuțios, pentru detaliu sufletesc. Da, o măreție, o măreție sumbră, pătimindă, sceptică și în același timp încărcată de tristețea, de fanatismul adevărului, care, în beția clipei de-o frumusețe efemeră, poate ajunge la o scurtă fericire lipsită de credință – aceasta e esența și amprenta veacului; în plan moral, statuia lui ar trebui să exprime împovărarea și încordarea musculară a lui Atlas, să amintească de lumea chipurilor lui Michelangelo. Ce poveri uriașe au fost purtate pe atunci, poveri epice în cel mai înalt sens al acestui cuvânt – iar aici trebuie să ne gândim nu numai la Balzac și Tolstoi, dar și la Wagner. Când, în 1851, acesta i-a expus prietenului său Liszt într-o scrisoare solemnă planul *Nibelungului\**,

\* Titlul original al tetralogiei lui Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, este de multe ori tradus greșit prin *Inelul nibelungilor* – din cauza contaminării cu titlul poemului epic german *Cântecul nibelungilor* (*Nibelungenlied*). (În germană, „Inelul nibelungilor“

Liszt i-a răspuns din Weimar: „Apucă-te de lucru și muncește fără încetare la opera ta, pentru care am putea stabili cam același program cu cel impus arhitecților de canonicii din Sevilla la construirea catedralei: «Clădiți-ne un asemenea templu încât generațiile viitoare să spună: au fost niște smintiți canonicii care au înfăptuit o operă atât de grozavă.» Și totuși, catedrala stă în picioare!” Acesta e secolul XIX!

Grădina fermecată a picturii impresioniste franceze, romanul englez, francez, rus, științele naturale germane, muzica germană – nu, nu-i deloc un secol rău! Privit din perspectivă, ne apare ca o pădure de oameni iluștri. Iar abia această privire în urmă, distanțarea aceasta ne permite să surprindem asemănarea între ei toți, amprenta comună, pe care, în ciuda deosebirilor dintre personalitățile și înzestrările lor, epoca le-a imprimat-o. Zola și Wagner, *Les Rougon-Macquart* și *Inelul nibelungului* – acum cincizeci de ani nimănui nu i-ar fi trecut prin minte să-i pună alături pe acești creatori, aceste opere. Și totuși, locul lor e alături. Astăzi ne sare în ochi înrudirea lor întru spirit, intenții, mijloace. Nu-i unește numai ambiția măreției, gustul artistic pentru grandios și masiv, iar, în tehnică, laitmotivul home-ric, ci în primul rând naturalismul lor, care e intensificat până la simbol și înălțat până la mit; cum să nu recunoști în proza lui Zola acest simbolism și această

ar fi „*Der Ring der Nibelungen*“). Traducerea corectă este *Inelul nibelungului*, nibelungul fiind Alberich, cel care le fură fiicelor Rinului aurul. (N. t.)

aplecare spre legendar, care înalță personajele dincolo de real! Acea Astarte din al doilea Imperiu, numită Nana, nu e oare un simbol și un mit? De unde vine numele ei? Este un sunet primitiv, un gângăvit străvechi, senzual, al omenirii; Nana este un alt nume al zeiței babiloniene Iștar. Știa oare Zola lucrul acesta? Dacă nu-l știa, coincidența e cu atât mai stranie și mai semnificativă.

Întâlnim și la Tolstoi această anvergură specifică naturalismului, această cuprindere democrată. Și la el apar laitmotivul, autocitatul, expresiile stereotipe prin care își caracterizează eroii. Încăpățânarea lui de a repeta și insista, hotărârea implacabilă de a nu-l cruța deloc pe cititor, formidabila lui voință de a fi plictisitor i-au fost adesea reproșate. Iar despre Wagner Nietzsche spune că este geniul cel mai necuviincios, că își nesocotește publicul... că repetă un lucru până la disperare, până când e crezut. Este aici o înrudire, dar în elementul social și etic care le e comun se află una mai adâncă; nu contează că Wagner a văzut în artă o taină sacră, un leac universal împotriva relelor societății, pe când Tolstoi a respins-o spre sfârșitul vieții sale ca pe un lux frivol. Și Wagner a respins arta ca lux. Purificarea și sacralizarea artei erau pentru el un mijloc de purificare și sacralizare a unei societăți corupte; Wagner a fost un catartic, un moralist care, prin arta sa, urmărea să elibereze societatea din sclavia luxului și a banului, s-o vindece de absența iubirii – iar în etosul lui social se apropia mult de scriitorul rus. Lumea a vrut să găsească în viețile lor o fractură care le-ar fi scindat personalitatea și gândurile, ar fi dus la un fel de prăbușire



morală – dar în realitate aceste vieți au cea mai deplină coerență și unitate. Cei care cred că la bătrânețe Tolstoi a căzut pradă unei manii religioase nu-și dau seama că ultima perioadă a vieții sale fusese prevestită de cea anterioară; ei uită sau nu observă că sufletul bătrânului Tolstoi se ghicea deja în unele personaje, de pildă în Pierre Bezuhov din *Război și pace* ori în Levin din *Anna Karenina*. Iar când Nietzsche spune că Wagner s-ar fi prăbușit brusc spre sfârșitul vieții ca un învins în fața crucii creștine, el ignoră, sau vrea să fie ignorat, faptul că universul psihologic al personajelor din *Tannhäuser* îl prefigurează pe cel din *Parsifal* și că opera aceasta e doar o însumare a creației unei întregi vieți, profund și romantic creștină, pe care o împlinește cu o măreață consecvență. Ultima operă a lui Wagner este și cea mai teatrală, și cu greu am putea găsi o carieră de artist mai coerentă decât a lui. O artă a senzualității și a formulărilor simbolice (fiindcă leitmotivul este o formulă – mai mult, este un „potir”, asumându-și, atribuindu-și o autoritate aproape religioasă) ne poartă în chip necesar înapoi spre ritualul ecleziastic; mai mult, cred că dorul tainic, ambiția supremă a teatrului, este ritualul, din care s-a născut atât la păgâni, cât și la creștini. Arta teatrului înseamnă baroc, catolicism, biserică; iar un artist ca Wagner, care obișnuia să opereze cu simboluri și să înalțe potire, trebuia în cele din urmă să simtă că e frate cu preotul, ba chiar preot el însuși.

M-am gândit de multe ori la afinitățile care îl leagă pe Wagner de Ibsen. Mi-a fost greu să deosebesc înruditărea imprimată de epocă de una mai intimă decât cea dată de contemporaneitate. Nu puteam să nu recunosc

în dialogul dramelor burgheze ale lui Ibsen mijloacele, efectele, farmecele, impulsurile cele mai profunde care îmi erau cunoscute din lumea sunetelor wagneriene, să nu remarc o înfrățire care ține deopotrivă de măreția și de complexitatea ei. Cât de multe au în comun acești artiști, în unitatea, rotunjimea și desăvârșirea uriașelor lor creații – social-revoluționare în tinerețe, pentru ca la bătrânețe să ajungă la ceremonialul mitic! *Când noi, morții, vom învia* – spovedania cutremurătoare a celui care ajunge prea târziu să-și declare dragostea de viață – și *Parsifal* – oratoriul mântuirii; m-am obișnuit să privesc ca pe un întreg, să simt ca pe un întreg aceste două spectacole sacre de rămas-bun, ultimele cuvinte înainte de eterna tăcere, opere celeste ale senectuții, în oboseala lor maiestuos-sclerotică, cu toate mijloacele devenite acum automatisme, cu amprenta lor tardivă de rezumat, privire în urmă, autocitare, lichidare...

N-a fost oare ceea ce se numea *fin de siècle* o biată farsă de satir a unei epoci meschine în comparație cu eoul ultim, cu adevărat demn de admirat, al secolului care s-a desăvârșit în operele de bătrânețe ale acestor doi magi? Căci amândoi au fost magi veniți din Nord, bătrâni și vicleni meșteri-vrăjitori, stăpâni pe toate meșteșugurile prin care se insinuează o artă satanică, pe cât de semnificativă, pe atât de minuțioasă – măreață în organizarea efectelor, în cultul pentru detalii cel mai mărunț, în crearea ambiguității și a simbolurilor, în elogiul adus inspirației, în poetizarea rațiunii –, și în același timp muzicieni, așa cum e firesc pentru niște oameni ai Nordului; nu doar unul din ei, care studiasse muzica anume pentru a o folosi în efor-

turile sale de cuceritor, dar și celălalt, Ibsen, deși muzica este la el mai subtilă, mai curând de ordin spiritual, ascunzându-se în spatele cuvântului.

Dar ceea ce îi face să semene până la confundare este acel uimitor proces de sublimare prin care a trecut la amândoi o formă de artă ce existase înainte doar la un nivel modest. În cazul lui Wagner, această formă de artă a fost opera, în cazul lui Ibsen, drama socială. Goethe spunea: „Tot ce e desăvârșit în felul său trebuie să-și depășească specia, trebuie să devină altceva, un lucru excepțional. Privighetoarea rămâne pasăre în unele sunete, dar apoi se înalță dincolo de specia ei, ca și cum ar vrea să arate fiecărei păsări ce înseamnă cu adevărat să cânte.”

Wagner și Ibsen au desăvârșit opera și drama socială, le-au transformat în altceva, în ceva excepțional. Până și acea reminiscență, acea scădere despre care vorbește Goethe în exemplul privighetorii, apare la cei doi artiști; chiar și în sferele cele mai înalte, chiar și în *Parsifal*, mai găsim la Wagner „opera”; mai recunoaștem uneori la Ibsen tehnica din dramele lui Dumas. Dar amândoi sunt creatori în sensul desăvârșirii și al depășirii, al transformării vechiului în forme noi și nebănuite.

Ce înalță, în plan spiritual, opera lui Wagner atât de mult peste nivelul tuturor dramelor muzicale dinaintea lui? Două forțe contribuie la această înălțare, forțe și înzestrări geniale, care par să se opună una alteia și al căror caracter contradictoriu e astăzi din nou subliniat cu insistență. Ele sunt *psihologia* și *mitul*. Unii neagă