P. Sikorski Tadeusz Amoretti

RYSZARD WAGNER.

Catulle Mendès.

Ryszard Wagner.

Przełożył i biografią Wagnera opatrzył

A. Lange.

WARSZAWA.
Nakładem Księgarni Teodora Paprockiego i S-ki.
41 Nowy-Świat 41.

1896.

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 19 Сентября 1896 года.

Druk. Artyst. Saturnina Sikorskiego, Nowy-Świat 47.

Ryszard Wagner.

Ryszard Wagner urodził się w Lipsku, w r. 1813. Ojciec jego, urzędnik policyi, odumarł go, kiedy chłopiec miał zaledwie pół roku; matka zaś wyszła za mąż powtórnie, za Ludwika Geyera, aktora i malarza, który potrosze nawet był i autorem dramatycznym.

Po tem nowem zamążpójściu przeniosła się do Drezna, z całą rodziną, nawiasem mówiąc, bardzo liczną. Ryszard był najmłodszem, dziewiątem z rzędu dzieckiem z pierwszego małżeństwa. Geyer, człowiek z gruntu dobry, dobrze też oddziaływał na dziecko. Chciał je początkowo kształcić na malarza, ale jak później sam R. Wagner wyznawał, nigdy on nie miał zdolności do rysunku.

Czasami jednak przewidywał Geyer, że Ryszard zostanie muzykiem. Chłopiec miał

zaledwie sześć lat, gdy zagrał raz Geyerowi na fortepianie aryę z *Wolnego Strzelca*, z takiem zrozumieniem, że ojczym był zdumiony.

Niedługo zresztą cieszył się Wagner opieką Geyera: w siódmym roku życia powtórnie osierociał, a matka jego odtąd sama sobie pozostawioną została.

Nadeszły dla rodziny czasy bardzo trudne, gdyż fundusze pani Geyer nie były wielkie. Starała się ona jednak dać Ryszardowi odpowiednie wykształcenie i posyłała go do szkoły, gdzie przyszły twórca Lohengrina uczył się języków starożytnych, historyi i mitologii. Za to nauka gry na fortepianie szła mu tak ciężko, że zniechęcony nauczyciel zaprzestał lekcyj. Nudziła malca szczególniej technika i wszystkie prowadzące do jej zdobycia etiudy. Od lat najmłodszych interesował się on tylko samą istotą muzyki.

To też ów zły uczeń muzyki posiadał już wówczas wyraźne upodobania w tej dziedzinie. Zachwycały go szczególnie „Flet zaczarowany“ Mozarta i „Freyschütz“ Webera. Mozart więc i Weber byli pierwszymi mistrzami przyszłego mistrza.

Wkrótce po śmierci Geyera, rodzinę Wagner-Geyer ściągnęła do Lipska siostra

Ryszarda, Rozalia Wagner, która otrzymała korzystne zaproszenie do teatru miejseowego.

Ta zmiana miejsca pobytu stała się faktem wybitnym w życiu 15-letniego już naówczas Wagnera. Uczeń sekundy w Dreznie, w Lipsku zaliczony został tylko do tercyi, co głęboko zadrasnęło jego ambicyę i zniechęciło stanowczo do nauki szkolnej.

Natomiast przerzucił się Wagner całą duszą do muzyki; właśnie w owym czasie umarł Beethoven i ku czci jego dawano w Lipsku koncerty. Muzyka Beethovena potężnie oddziałała na Wagnera; ona to coraz bardziej rozwijała jego skłonności muzyczne, tak, iż młody W. postanowił nawet sam, coś „w rodzaju Egmonta“ Beethovena skomponować. Ponieważ jednak kompozycyi nie znał, zapragnął się jej w ciągu paru tygodni nauczyć i wystarał się o odpowiedni podręcznik. Nie szło to jednak łatwo i wezwano do niego nauczyciela, Gotlieba Müllera. I ten jednak wkrótce zniecierpliwił się swoim uczniem— i powiedział, że nic z niego nie będzie.

Wagner w owym czasie czytał Hofmana i innych fantastów niemieckich; pisał wiersze, tłumaczył Homera, układał okropne tragedye,

w których ginęło nie mniej jak 42 osoby, ale dopiero wpływ Beethovena stanowczo go do muzyki skierował.

W noweli swojej *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* mówi ustami młodego muzyka: Nie wiem, co chcieli ze mnie zrobić opiekunowie; dopiero, usłyszawszy raz muzykę Beethovena, która mię rozgorączkowała — zachorowałem, a gdym wyzdrowiał—zostałem muzykiem.

I wkrótce sam Wagner skomponował uwerturę; był to jeden huk trąb, co cztery takty powtarzany. Jak widzimy długo w duszy Wagnera toczyła się walka, zanim postanowił czem będzie; tu jeszcze dodać należy, że właściwie walka trwała w nim całe życie; natura go rozdwoiła, był on nietylko muzykiem, ale też i poetą—i długo musiał ścierać się sam ze sobą, zanim oba te pierwiastki zlały się w jedność harmonijną.

W chwili, kiedy go rozważamy, był to jeszcze człowiek nieokreślony. Przerzucał się z jednej dziedziny do drugiej: już to chciał być autorem dramatycznym, już znowu pisarzem politycznym, gdyż rok 1830 zapalił go do polityki. W roku 1830 wstąpił Wagner na uniwersytet lipski, gdzie słuchał filozofii

i estetyki, ale też prowadził dalej naukę muzyki.

Pierwszy raz udało się Wagnerowi znaleźć dobrego nauczyciela; był-to niejaki Weiling, człowiek bardzo zdrowego rozsądku, który wiedział, że kompozycyi nauczyć nie można, ale można pokazać uczniowi, jakim sposobem muzyka staję się stopniowo tem, czem jest—i w ten sposób kierować umysłem młodzieńca. Słowem, Weiling nie dusił w swoim uczniu najczulszej jego struny — poczucia samodzielności. Po pół roku Weiling powiedział Wagnerowi, że już dość umie i sam może sobie radzić.

Młody kompozytor odrazu przelał swoją naukę w utwory muzyczne: napisał polonez i sonatę, poczem wielką uwerturę i symfonię.

W 1832 r. pojechał do Wiednia, gdzie było wówczas centrum świata muzykalnego: sam chciał zaprodukować swoją symfonię. Ale wówczas panował w Wiedniu *Zampa*, i W.nie miał tam nic do roboty; ruszył więc do Pragi, gdzie poraz pierwszy grano publicznie, jego utwór (symfonię). Wykonała ją orkiestra konserwatoryum.

Po powrocie do Lipska, postarał się o wykonanie tejże symfonii w konserwato-

ryum lipskiem, a Henryk Laube bardzo życzliwą napisał o niej recenzyę. — Symfonia ta— jak to sam W. w późniejszych latach przyznawał — całkowicie niemal wzięta jest z Beethovena.

Na tem się kończy pierwszy okres życia Wagnera, i rozpoczyna się drugi, który biograf jego Nohl zowie *Sturm und Drangperiode.* Jest-to okres przygotowawczy; nie sformowany jeszcze należycie, szuka Wagner wprost sposobu przypodobania się publiczności i idzie za smakiem chwili, tym smakiem, który później zwalczał bez litości.

Myślał o operze—i w krótce też ją stworzył. Tytuł opery *Wróżki.* Wróżka pochwycona przez śmiertelnika, ukochała go i przez miłość zrzeka się nieśmiertelności. Warunek mu tylko stawia, aby wiernym jej był, pod jakąkolwiek ona zjawiłaby mu się postacią. Człowiek się zgadza; wróżka, staje się posągiem, on zaś natchnioną i namiętną pieśnią marmur ożywia. Opery tej nie mógł Wagner wystawić w Würzburgu, gdzie przebywał wówczas; ani w Dreznie, gdzie dyrekcya obiecała nawet jej wystawienie, ale nie dotrzymała obietnicy.

Wówczas lubowano się Bellinim, Aube-

rze i wogóle operach włoskich i francuskich. We „Wróżkach“ głównie znać wpływ Mozarta, Beethovena i Marsznera. Postanowił zatem Wagner napisać operę w duchu włosko-francuskim o żywej akcyi i scenach wstrząsających. Wynikiem tych postanowień była nowa opera: *Liebesverbot*, której treść wzięta z komedyi Szekspira *Miarka za miarkę*.

Z Würzburga w r. 1834 przeniósł się Wagner do Magdeburga, gdzie otrzymał miejsce kapelmistrza. Dało mu to środki egzystencyi i możność wykończenia *Liebesverbot*.

W Magdeburgu nawet operę tę wystawiono ; ale nikt się roli nie nauczył; na scenie powstał taki niepotządek, że nikt nie rozumiał, o co idzie. Mimo to publiczność była dość zadowolona, a gazety miejscowe chwaliły młodego autora.— Jednakże na drugie przedstawienie przybyły tylko trzy osoby — i dyrektor tego wieczoru musiał zamknąć teatr. Wkrótce potem Wagner, mając lat 23, ożenił się z aktorką teatru magdeburskiego, panną Miną Plauer. Związek ten nie był szczęśliwy; powiększając tylko troskę o byt ze strony Wagnera, przeszkadzał mu w rozwoju talentu; przytem różnica usposobień — doprowadziła w końcu do rozwodu.

Za żoną pojechał Wagner do Królewca, a potem przeniósł się do Rygi, gdzie przyjaciel jego Dorn, wyrobił mu miejsce kapelmistrza.

I tu jeszcze był on czcicielem Belliniego i Aubera, ale już zaczęła się w jego duszy robota krytyczna. Rozpoczął on szablonową operę komiczną, wyjętą z tysiąca i jednej nocy, ale ją przerwał; znienawidził łatwe powodzenie — i małe mieściny—i chlebodajne zajęcia—i począł marzyć o sławie, o wielkości, o Paryżu.

W Rydze ułożył operę *(Bianca e Giuseppe)*, którą posłał Scribemu, aby mu tekst dorobił (na co, nawiasem mówiąc, ten nigdy nie odpowiedział)—oraz operę *Rienzi*, do której libretto poraz pierwszy sam napisał.

W r. 1839 kończył się kontrakt z teatrem rygskim. Wagner kontraktu nie odnowił i zebrawszy nieco pieniędzy, spłaciwszy jako tako długi, z niewielką kwotą ruszył do Paryża.

Okres paryski (1840—1842) jest może najprzykrzejszy w życiu Wagnera. Najadł się on tu nędzy i upokorzeń po same uszy, a wszystkie jego marzenia kolejnc ulegały rozczarowaniu. Nie była to jednak wypra-

wa bez korzyści. Podróż morska z Królewca do Paryża—była połączona z burzą i rozbiciem okrętu u brzegów Norwegii; wrażenia te odał Wagner później w *Latającym holendrze*. Zapoznał się Wagner w Paryżu z tajemnicą wystawy i dekoracyi, której niemcy zupełnie nie znali, a która w Paryżu była posunięta do najwyższego stopnia. Wszedł w stosunki z Meyerbeerem, Lisztem, z Berliozem i innymi. Stosunki te różnie się pozamykały: Wagner oszkalował Meyerbera, Berlioz Wagnera, ale bądź co bądź te znajomości dały mu wstęp do świata muzykalnego paryskiego.

Początkowo Wagner miał świetne widoki w Paryżu, ale wnet się wszystko rozwiało. Już teatr *Renaissance* przygotowywał wystawienie opery *Zakaz miłości*, gdy naraz zbankrutował; co do *Rienzi* miał Wagner nadzieję wystawić tę operę w *Wielkiej operze*, ale i tu skończyło się na marzeniu. Bieda była ogromna, tylko wydawca *Gazette musicale* dopomagał Wagnerowi, umieszczając jego prace literackie.

O jego nędzy świadczy fakt następujący. Wagner napisał uwerturę *Krysztof Ko-*

lumb — i, nie mogąc jej wykonać w Paryżu, posłał do Londynu. Wkrótce jednak mu ją zwrócono i poczta żądała 25 cent. za przesyłkę. Niestety, Wagner ich nie miał, listonosz pakiet zabrał i w ten sposób owo dzieło zginęło na zawsze.

Aby żyć, dorabiał Wagner muzykę do wodewilów, układał romanse, kadryle, pisał powiastki i korespondencye. *(Pariser Fatalitäten für Deutsche, Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Deutscher Musiker in Paris* i t. d.)— Jeden ze swoich utworów przedstawił ks. Czartoryskiej, ale i tu przyjęto go bardzo chłodno.

Natomiast Paryż dawał mu bogaty pokarm artystyczny. Dawano tu wówczas koncerty Beethovenowskie, ale nadewszystko wzruszyło Wagnera wystawienie *Freyschütza* Webera.

Freyschütz raz jeszcze wstrząsnął jego duszą. Zrozumiał on, że muzyka powinna być narodową; jako niemiec powinien tworzyć rzeczy niemieckie.

I, rzeźbiąc wciąż *Rienzi* do form ostatecznych — zaczął jednocześnie układać tekst

do opery *Latający holender* *, podług starożytnego podania niemieckiego o Ahasverusie morskim, żeglarzu wiecznym tułaczu, podania, które już Heine zużytkował.

Z gotowem libretem poszedł Wagner do dyrektora Opery. Dyrektorowi podobała się romantyczna treść libreta i chciał ją kupić od Wagnera pod warunkiem, że muzykę napisze... kto inny!

Dawano mu za tekst 500 fr. Z biedy Wagner zgodził się na to. Francuzi wystawili tę operę pod nazwą *Vaisseau-fantôme*, z muzyką niejakiego Dietch'a; rzecz ta prędko upadła i poszła w zapomnienie.

Tymczasem Wagner z 500 fr. w kieszeni ukrył się w Meudon i tam tworzył muzykę do *Latającego holendra*.

Dzięki pomocy i protekcyi Meyerbeera, opera *Rienzi*, a wkrótce potem i *Latający holender*—przyjęte zostały do teatru w Dreznie.

Na wieść o tem nasz biedny muzyk—zarobiwszy nieco pieniędzy na kadrylach, fantazyach i romansach—pospieszył do Drezna z powrotem (w r. 1842).

---

*) Der fliegende Holländer, ściśle Hel-Länder.

Rienzi—jako dzieło Wagnera odpowiada tylko pod jednym względem tym warunkom, jakie sobie później Wagner postawił. Mianowicie autor tekstu i muzyk są tu jedną osobą.

Pod innemi względami — opera ta i co do tematu i co do formy zewnętrznej — prawie zupełnie zgadza się z charakterem muzyki włoskiej. Bardzo być może, że właściwie dlatego, iż nic tu przyzwyczajeń i gustów publiczności nie raziło — *Rienzi* miał wielki sukces w teatrze drezdeńskim.

Przytem wykonanie było znakomite: pani Schröder-Devrient, baryton Wächter i tenor Tischatschek — podnieśli w owym czasie operę drezdeńską do najwyższej doskonałości.

Nie tak jednak było z operą *Latający holender*. Tu już autor wszedł na nowe drogi— i do połowy jeszcze w muzyce włoskiej—do połowy już całkowicie od jej wpływów się uwolnił. Te właśnie ustępy, gdzie Wagner występował jako Wagner, były niezrozumiane i przyjęte chłodno, lub nieżyczliwie.

Dyrekcya teatru drezdeńskiego po dwóch próbach zaprzestała dawać *Holendra* i znowu *Rienzi* ukazał się na afiszach.

W parę miesięcy potem grano Holendra w Rydze, z wielkiem powodzeniem, i Schuman w swej *Neue Musik-Zeitung* podnosił wielkie zalety autora. Było to dla Wagnera niemałą pociechą, zwłaszcza, że i Hektor Berlioz, który wówczas po Niemczech podróżował i w Dreznie widział *Holendra*, również chwalił bardzo niektóre urywki (modlitwę z ostatniego aktu i marsz tryumfalny); jednakże Berlioz mówi o nim bez entuzyazmu, zarzuca mu nadużycie *tremolo* i brak inwencyi muzycznej.

Chłodny sąd Berlioza należy sobie tłumaczyć lekceważeniem człowieka nieznanego; inaczej zauważyłby on niewątpliwie pokrewieństwo idei reformatorskich Wagnera z ideami własnemi.

Podajemy niżej uwagi Catulle Mendèsa o teoryi Wagnera. Tutaj więc pobieżnie tylko rzecz tę sformułujemy.

Oczywiście idee te wypłynęły częściowo z samego ustroju poety, częściowo z istotnych potrzeb czasu.

Każdy twórca — mówi ktoś — wykłada teoryę swego talentu.

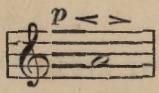
Przedewszystkiem już w *Latającym holendrze* widzimy jedność planu, przenikającą

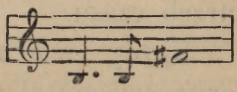
utwór poetycki i muzykalny od początku do końca. Te same motywy służą do odmalowania tych samych sytuacyj. — W *Rienzim* jedna nuta wzięta *pianissimo* przez waltornie i stopniowo wzmacniana *) staje się hasłem do boju dla tłumów; tak samo w *Holendrze* prosty motyw napełnia duszę trwogą i smutkiem **).

Nie było to wcale błahe wymaganie, aby autor partytury zarazem tworzył libreto. Szedł on w tem za pieśnią ludową. „U ludu — pisze — słowa i melodya są nierozdzielne. To ciało kwiatu i jego woń.“ I W. również chce połączyć słowo i melodyę. Żąda on, aby twórca dramatów śpiewanych, był naraz poetą i muzykiem ***).

Nadto zrywa z tradycyą włoską: odrzuca arye, duety, tercety; odrzuca balet; odrzuca wreszcie zasadę dawniejszych autorów, uważających muzykę za cel opery.

---

*) 

**) 

***) Później, kiedy Wagner ogłosił Lohengrina, Meyerbeer powiedział: „Dajcie mi taki tekst, a jeszcze piękniejszego Lohengrina napiszę.”

Przeciwnie dla Wagnera muzyka jest tylko środkiem. Celem jest dramat, co nie znaczy bynajmniej libreto, lecz połączenie poematu i muzyki. Opera datuje z XVI w. Wynalazcą niejako opery był Vernio Giovanni Bordi, bogaty pan włoski i miłośnik muzyki, który obmyślił przedstawienia teatralne muzyczne. W owym czasie zjawił się Palestrina, który chciał w muzyce stworzyć to, co robiło się w literaturze i sztukach plastycznych: renesans. Palestrina i jego zwolennicy mieli to— fałszywe zresztą — przekonanie, że jak rzeźba i poezya, tak muzyka w Grecyi stała na szczycie rozwoju; ponieważ z muzyki greckiej niewiele śladów pozostało — więc muzycy owi starali się ją odtworzyć samodzielnie. Doprowadziło to do pewnych rezultatów, ostatecznie osnutych na tle narodowych usposobień muzykalnych włoskich. Za Palestriną, który był właściwym twórcą muzyki nowożytnej, poszli Vincenzo Galilei, ojciec Galileusza, Caccini i Pori. Ci, starając się nadać ton melodyjny słowu, stworzyli cantilenę, recitativo, aryę.... Z tych pierwiastków powstała opera. Później jednak arya i aryjka stały się głównym celem opery; muzyka przestała wyrażać myśl

w słowie zawartą i opera stała się popisem śpiewaków, a przestała być dramatem.

Gluck pierwszy to zrozumiał i pierwszy zwrócił uwagę na konieczność połączenia muzyki z poezyą.

„Mozart — mówi Wagner — nie dbał o tekst; był on tylko muzykiem i można mu było pod muzykę byle co podstawić. Rossini stworzył melodyę, ale obojętną, i śpiewa on smutnie, kiedy bohater jest wesoły; wesoło — kiedy jest smutny: z Rossinim opera umarła. Spontini dał efekt dramatyczny, Freyschütz Webera dowodzi, że nie dość jest muzyki, aby stworzyć dramat.

Francuzi mają zasługi w operze komicznej, ale jestto wodewil z kontredansem, a Fenella— to *die sprachlos gewordene Muse des Dramas*. Meyerbeer — ma dużo natchnienia, ale nadużywa efektu t. j. skutku bez przyczyny.

Tak osądził surowo całą przeszłą muzykę Wagner. Dodać trzeba, że sądy te formowały się zwolna i rozwinęły się znacznie później, głównie w okresie wygnania, między r. 1850 a 1861.

Tymczasowo jesteśmy dopiero w okresie pierwszych starć Wagnera ze społeczeństwem, które długi czas nie mogło go zrozumieć. On zaś im bardziej rósł w świadomość własną, tem wszechstronniej rozwijał swoje teorye. *Tannhäuser* i *Lohengrin* — są to dwa stopnie tego rozwoju.

Tu już widzimy tak zwaną przez Wagnera *unendliche Melodie.* Jestto idea, że melodya powinna znajdować się nie tylko w głosie, ale wszędzie: w orkiestrze, w mimice, w dekoracyi, w układzie osób, w chórach — słowem wszędzie. Melodya powinna sama z wiersza, wewnętrznie, wypływać; powinna wszystko ogarniać i we wszystkiem się rozlewać. Ideałem takiej *melodyi bez końca* jest IX symfonia Beethovena. Melodya taka— jestto harmonia.

Harmonia składa się z pojedynczych melodyj — w jedną ogromną melodyę połączonych. Melodya to rzecz poety; harmonia — rzecz muzyka.

„Muzyk i poeta — mówi Wagner — wybrali się razem na wędrówkę. Poeta błąkał się po twardym gruncie Rozumu, muzyk— po morzu Uczucia. Spotkali się na drugim

końcu świata i odtąd płyną razem — na okręcie, zwanym orkiestrą."

Orkiestracya danego dzieła była dla Wagnera również jednym z najważniejszych elementów harmonii. Instrumenty — są to organy mowy, każdy ma swoją indywidualność. Podobnież własną indywidualność ma każda osoba chóru; massa bez wybitnych osób nie wzrusza nas ani interesuje; dlatego Wagner różnym osobom chóru daje różne partye.

Melodya powinna być zgodna z myślą tekstu. Zgoda ta sięga tak daleko, że nawet wiersze swoje — częścią pod wpływem staroniemieckich poematów — pisze Wagner sposobem alliteracyi (t. zw. *stabreim*). Zamiast rymu wiąże on charakterystycznie wyrazy od podobnych zaczynające się sylab. Np.:

Winterstürme wichen dem Wonnomond,
In milden Lichte leuchtet der Lenz,
    Auf Linden lüften
    Leicht und lieblich
Wunder weben er sich wiegt;
    Durch Wald und Auen
    Weht sein Athem,
Weit geöffnes lacht sein Aug.

Mamy tu alliteracye dźwięków *w*, *l* i *a*.

A oto inny przykład:

Grade so garsting,
Grissig und grau,
Klein und krumm,
Höckrig und hinkend
Mit hängenden
Ohrentiefigen Augen.

(*g-gr*, *kl-kr*, *h-oh-au*).

Należy zresztą dodać, że w tych kombinacyach nie zawsze jest Wagner szczęśliwy.

Tannhäuser, wysławiony w Dreznie, nie miał powodzenia, podobnie jak *Latający holender*.

Nawet Schuman, który w r. 1846 pisał do Dorna: „Chciałbym, abyś usłyszał Tannhäusera; są w nim miejsca głębsze, oryginalniejsze, słowem sto razy lepsze, niż w poprzednich operach — dodaje w końcu: Zresztą dużo frazesów trywialnych.

Tenże Schuman w r. 1853 pisze tak: Wagner, mówiąc krótko, jestto dobry muzyk, ale brak mu poczucia formy i piękności tonu. Po za przedstawieniem jego muzyka jest blada i bez smaku. (Należy zwrócić uwagę, że dla Wagnera jego muzyka po za przedstawieniem nie istniała).

Wkrótce po napisaniu Tannhäusera ułożył Wagner plan Lohengrina, i zaczął pisać komedyę muzyczną *Maistersinger*, ale odłożył tę ostatnią i znacznie później ją wykończył. Poczem znów do Lohengrina powrócił i z zapałem nad nim pracował; w połowie roku 1848 opera była gotowa, teatr Drezdeński miał ją wystawić: tymczasem nastał w życiu Wagnera okres Don-Kiszoteryi.

Wagner znalazł się nagle zamięszany w rewolucyę, walczył na barykadach i domagał się nowej konstytucyi. W życiu Wagnera łatwo zauważyć, że jakkolwiek potężny w sferze umysłowej, był on w życiu prawdziwem dzieckiem i — zdaje się — całe życie niem pozostał. Niespodziewany udział w rewolucyi jest najzabawniejszym wypadkiem jego biografii. Wierzył on, że rewolucya nie ma na celu nic innego, jak przetworzenie teatru, a zwłaszcza dramatu muzycznego. Dlatego to zapalił się do rewolucyi i nawet napisał list do króla saskiego, radząc mu, aby sam ogłosił respublikę i został pierwszym obywatelem nowego państwa. Ułożył przytem projekt przyszłego urządzenia teatru. Wojska pruskie rozbiły insurgentów i dawny porządek powrócił, ale buntownicy musieli się ratować

ucieczką, a między innymi i Wagner. Wagner uszedł do Weimaru, gdzie dwór zawsze protegował sztukę i gdzie przytem mieszkał Liszt. Liszt był pierwszym, który zaczął rozszerzać chwałę Wagnera; jego to wpływom zawdzięcza W. całe niemal swoje ówczesne powodzenie.

Naraz wyszedł rozkaz aresztowania Wagnera, gdzie bądź w Niemczech by się znalazł. Więc znów Wagner uchodzić musiał i tym razem podążył do Paryża. Mimo to krótki pobyt w Weimarze przyniósł wielką korzyść Wagnerowi i dzięki Lisztowi i pod jego kierownictwem—w czasie wygnania Wagnera — wystawiono w Weimarze Lohengrina (1850).

Można powiedzieć, że wystawienie tej opery, osłonięte powagą Liszta, było też początkiem prawdziwej sławy Wagnera. Wagner był na wygnaniu blizko 12 lat (1849—1861). Mieszkał przeważnie w Zurychu, którego został obywatelem. Tu oddał się głównie piśmiennictwu, chcąc, jak mówił „teoretycznie wyłożyć przeciwieństwo między swojemi pomysłami artystycznemi a smakiem ogółu, szczególnie co do opery."

W tym to czasie napisał on szereg rozpraw, z początku dość naiwnych, potem coraz

poważniejszych: w *Kunst uud Revolution* twierdzi, że rewolucya powraca ludzi do stanu natury, w którym jedynie może rozwijać się sztuka. *Kunstwerk der Zukunft* — wskazuje jedność poezyi, muzyki i mimiki w sztuce greckiej (dramacie); tę jedność należy stworzyć na nowo. (Nawiasowo mówiąc—dzieło to, dało powód do śmiesznego twierdzenia, jakoby Wagner nazywał swoją muzykę — muzyką przyszłości). Ogłosił dalej dziwaczną broszurę *O judaizmie w muzyce*, gdzie napada na Meyerbeera, Mendelsohna i innych, dowodząc, że żydzi nie mają uzdolnienia do tej jedności, jaką widzimy w dramacie greckim. (Broszura wyszła pod pseudonimem Freigedank).

W r. 1851 ogłosił *Mittheilung für meine Freunde* — stanowiące przedmowę do trzech jego dramatów. W tymże roku wydał „Operę i Dramat" — najobszerniejszą ze swoich prac teoretycznych.

W owym czasie miał on już licznych zwolenników i uczniów, na których czele stał Hans von Bülow i Karol Ritter. Powstawała szkoła Wagnerowska.

W Zurychu w r. 1853 urządził Wagner „tydzień muzykalny" — wyłącznie z utworów własnych złożony. Wobec braku wy-

konawców—zgromadzili się członkowie musikvereinów i sang-vereinów z Niemiec i Szwajcaryi i utworzył się w ten sposób znakomity chór i orkiestra. Tydzień ów był prawdziwym tryumfem Wagnera: ze wszystkich stron świata szli na tę uroczystość.

W tymże (1853) roku stworzył Wagner pomysł *Pierścienia Niebelungów* i odtąd bezustannie nad nim pracował. W r. 1854 wykończył *Rheingolda*; w r. 1855 — *Walküre*; w r. 1857—*Siegfrieda*.

W r. 1855 robotę na pewien czas przerwał i pojechał do Londynu, zaproszony przez tameczne towarzystwo filharmonijne. Dawał tam koncerty z klasycznych utworów złożone, a ze swoich grał tylko wyjątki z Lohengrina i uwerturę z Tannhäusera.

Tannhäuser miał w Londynie niezmierne powodzenie i autor otrzymał wielkie pochwały z ust samej królowej Wiktoryi.

Po trzech miesiącach wrócił do Zurychu, dalej ciągnąć swą tetralogię. Tymczasowo jednak przerwał ją, dla napisania opery *Trystan i Izolda* (1859), utwór wynikły z wczytania się w Szopenhauera (Metafizyka miłości; fatalizm uścisku dwojga istot przeznaczonych dla siebie).

W r. 1859 wyjechał Wagner do Paryża. Miał on tam niewielu zwolenników i wogóle takich, coby go rozumieli. Tu należeli Jules Ferry, Gustave Doré, Hektor Berlioz, Karol Bandelaire, Leon Leroy i nie wielu innych. Należy zaznaczyć rozumne artykuły Baudelaire'a o Wagnerze. Ale n. p. Teofil Gautier tak o nim pisze: Wagner jest ubogi w melodye; poszukuje niespodzianych akordów i harmonicznych efektów; niekiedy ma szczęśliwe kombinacye, ale jest ciężki, naciągnięty, gburowaty i t. d.

Francuzi wogóle traktowali Wagnera po francusku: śmieli się z niego. Karykatury, szykany, dowcipy, dwuznaczniki—zastępowały krytykę. Ktoś np. dowodził, że Wagner nie jest wcale muzykiem, bo przy muzyce prawdziwej — psy zawsze wyją, a kiedy zagrasz Wagnera—żaden pies nie zawyje.

Inny pisał o nim: Oto przybył do nas Marat muzyki... Napisał on opery, których ja nieznam wcale i których tytułów nawet nie umiałbym nazwać, a mimo to mówię: nie dowierzajcie!

Największą dla Wagnera niespodzianką były artykuły Berlioza: w *Journal des Débats*. Berlioz, który mu dotąd okazywał sympatyę, napadł na Wagnera w sposób ohydny. Jak

mówią, zawiścią kierowany, chciał on wywołać niepowodzenie Tannhäusera*). I rzeczywiście Berlioz mógł być zadowolony. Niepowodzenie było straszne: syki, wrzaski i szum od początku do końca—zagłuszały śpiew i orkiestrę (r. 1861). Paryż widocznie dla Wagnera nie był ziemią obiecaną. Po trzech coraz nieszczęśliwszych przedstawieniach—powrócił do Niemiec.

W r. 1860 wydano prawo, pozwalające mu na pobyt w Niemczech, wyjąwszy Saksonii; w r. 1862 i ten wyjątek zniesiono.

Trystana i Izoldy nie udawało się Wagnerowi wystawić, ani w Wiedniu i Pradze, ani w Weimarze i Badenie. Przytem brak środków do życia znów go jął prześladować. Postanowił puścić się w podróż artystyczną (1862); dawał koncerty w Wiedniu, Pradze, Petersburgu, Moskwie, Peszcie, Wrocławiu i znów Wiedniu; podróż ta oprócz celów pieniężnych nic innego nie miała na oku. W części jednak tylko udało się cel ten urzeczywistnić Wagnerowi, mianowicie w Rosyi, gdzie

---

*) Wagner ogłosił w Paryżu niefortunny list o muzyce, którym wiele osób poobrażał.

znalazł protekcyę ks. Heleny Pawłówny— zebrał 30,000 rubli z górą.

Z tym funduszem pojechał do Wiednia i zaczął żyć po książęcenu tak, że wkrótce zasoby wyczerpał — wpadł w długi—i wreszcie musiał uciekać.

Wypadek nadzwyczajny wybawił go od klęski.

W r. 1864 umarł król bawarski Maksymilian i na tron wstąpił, młody 19-letni marzyciel i mistyk, któl Ludwik II, czciciel niewymowny Wagnera. Czuł on nie tylko cześć, ale miłość i uwielbienie bez granic dla tego mistrza. Król Ludwik wezwał go na dwór do siebie i dał mu władzę absolutną w sferze muzyki i teatru muzycznego.

Wagner przeniósł się do Monachium, gdzie zreformował naprzód konserwatoryum, a następnie zajął się kolejno wystawianiem swoich oper.

Naprzód więc dano Tannhäusera, potem Latającego holendra, dalej Trystana (1865). Na to ostatnie przedstawienie przyjmowano tylko życzliwych. Przedstawienia były wzorowe pod wszystkiemi względami, ale niesłychanie kosztowne, a Bawarya nie jest krajem bogatym.

W 1867 i 1868 — wystawiono *Lohengrina* i *Meisterstängerów*, a dla *Niebelungów* zamierzano osobny teatr zbudować — co mogłoby wymagać milionów. Ludność bawarska była niezadowolona z tych nadmiernych wydatków na operę i domagała się wydalenia Wagnera.

I tak Wagner musiał znów uciekać przed nienawiścią tłumu, który mu kocią muzykę wyprawił. Słynny poeta, Jerzy Herwegh, bardzo dowcipnie drwi z tej nienawiści filistrów do genjusza *).

---

*) Wiersz ten padajemy w oryginale.

„Vielverschlagner Richard Wagner, aus dem Schiffbruch von [Paris
Nach der Isarstadt getragner sangeskundiger Ulyss!
Ungestümer Wegebahner, deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner, theurer Freund, geriethst du hier!
Und was hilft dir alle Gnade ihres Herrn Alkinous!
Auf der Lebenspromenade dieser erste Sonnenkuss!
Die Philister, scheelen Blickes, spucken in den reinsten Quell,
Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes [Fell.
Ihres Hofbräuhorizontes Grenzen überfliegst du keck,
Und du bist wie Lola Montez dieser Biedermänner Schreck.
Solche Summen zu verplempern nimmt der Fremdling sich [heraus!
Er bestellte sich bei Sempern gar ein neu' Komödienhaus!
Ist die Bühne, drauf der Robert, der Prophet, der Troubadour,
Münchens Publikum erobert, eine Breterbude nur?
Schreitet nicht der grosse Vasco weltumsegelnd uber sie?
Doch Geduld — du machst Fiasco, hergelaufenes Genie!
Ja trotz allen deinen Kniffen, wir versalzen dir die Supp';
Morgen wirst du ausgepfiffen, — vorwärts Franciscanerclub!“

Dwa lata przebył Wagner w Szwajcaryi; wojna r. 1870 jakoś bawarów uspokoiła i zapomnieli o swoich gniewach. Wagner tymczasem znów parę broszur ogłosił: powtórnie o judaizmie w muzyce, o dyrygowaniu, o Beethovenie.

Po wojnie wydał niedowcipną i wcale zaszczytu mu nie przynoszącą jednoaktową operę, buffo pod tyt.: *Eine Capitulation*, gdzie drwi z francuzów, cesarza i republiki.

Po wojnie Wagner znów do Monachium powrócił, ale król bawarski był zbyt biedny, aby mógł wystawić Niebelungów. Wagner zatem zwrócił się do świeżo kreowanego cesarza niemieckiego, i, licząc na francuskie miliardy, napisał nawet *Kaisermarsch,* prosząc zarazem o pomoc w wystawieniu Niebelungów, opery narodowej. Ale świeży cesarz niemiecki przysłał mu za marsz 300 talarów i wcale o Niebelungach nie myślał.

Wówczas Wagner zwrócił się do patryotyzmu ludu i wezwał go do składek. Istotnie składki się posypały, założono setki *Wagnervereinów* na zbudowanie teatru Wagnerowskiego.

Nakoniec w r. 1876 r. wystawiono teatr w małem miasteczku bawarskiem, Bayreucie

i w tymże roku odegrał całą tetralogię *Pierścień Niebelungów.*

Od tego czasu rozpoczyna się okres tryumfalny życia Wagnera; ubóstwienie, pogańskie niemal, ze strony króla Ludwika i całego narodu niemieckiego, wreszcie powolne zdobywanie zagranicy, nawet Francyi.

Umarł Wagner w r. 1883 w Wenecyi, pochowany w Bayreuth.

Pozostała po nim wdowa, z domu Kosima Liszt, rozwiedziona żona Hansa Bülowa.

O Wagnerze są głosy dwojakie: albo zbyt entuzyastyczne, albo potępiające.

Jeden z bezstronnych krytyków tak o nim mówi: Brak mu rzewności, liryzmu, ale ma słodycz zmysłową, szczerość, powagę; jest wielki, silny, majestatyczny; charakterystyki daje wyborne. Jedność pomysłów, całość — zawsze u niego bywa genialna. Z najprostszych tematów potężne wyprowadza efekta.

Jako teoretyk wojujący, nie zawsze był on sprawiedliwy. Jakkolwiek wprowadził do opery prawdę dramatyczną i wygnał z niej nienaturalność, to jednakże zapomniał, że

wszystkie poprzednie próby dążyły do tego samego.

Grecy już nadawali myślom muzycznym akcent mowy. Śpiew gregoryański niczem innem nie jest. Pori — jeden z pierwszych twórców oper — również żąda naturalnego akcentu mowy. Sulli — opiera swą muzykę na deklamacyi. Glück — daje prawdę dramatyczną. Mozart i Beethoven w Fideliu, Weber, Meyerbeer, a nawet Bellini i Donizetti mają pod tym względem niemałe zasługi. Takie jest zdanie poważnych krytyków, którzy z czasem oczywiście niemało usuną z zasad Wagnera pojęć, wywołanych tylko namiętnością walki. Z tem wszystkiem jestto człowiek, który na długo wstrząsnął światem duchowym, jako wielki muzyk i wielki poeta.

Podajemy tu piękne dzieło Catulle Mendèsa, streszczające opery Wagnera. Catulle Mendès jest jednym z pierwszych, którzy we Francyi kult Wagnera rozpowszechniać zaczęli. Ton jego mowy jest może zbyt entuzyastyczny; słowa takie jak *admirable*, *adorable* i t. d. powtarzają się tu nieustannie. Jednakże w tych czasach, kiedy krytykować zdaje

się niektórym ludziom warunkiem dobrego tonu i dowodem wyższości i inteligencyi — nie będzie bez pożytku wysłuchać człowieka, który właśnie (przynajmniej tu) okazuje tak rzadki dar zachwytu.

Nie podajemy rzeczy tej w całości, a mianowicie pominęliśmy osobiste wspomnienia autora o Wagnerze, oraz jego rozumowania o tem, jak należy teoryę Wagnera zastosować we Francyi. Podajemy natomiast uwagi C. M. o teoryi W., oraz samą treść oper, rzecz pod względem poetyckim doskonałą i niejako suggestyjnie wrażenie muzyki poddającą.

I.

„Nigdy nie będzie ułożoną dobra opera. Muzyka nie umie opowiadać." Któż to mówi? Boileau do Racine'a.

„Widzimy, że opera jest to szkic wielkiego widowiska; daje o niem pojęcie; ale nie wiem, jakim sposobem opera, z muzyką tak doskonałą i królewską wystawą — znudziła mnie w sposób okropny." Kto tak się wyraża? Labruyère.

„Opera—jestto rendez-vous publiczności, gdzie ludzie się zbierają w pewne dni, sami nie wiedząc dlaczego. Jestto dom, dokąd wszyscy przychodzą; chociaż źle myślą o gospodarzu i chociaż on jest bardzo nudny." Kto tak powiada? Wolter, pisząc do Cideville'a.

„Co do mnie — dodaje Beaumarchais — który jestem z urodzenia bardzo wrażliwy na czary dobrej muzyki, długo rozmyślałem, dlaczego opera mię nudzi, pomimo tylu starań i kosztów w celu zabawienia, i dlaczego jakiś urywek oddzielny, który mię zachwycał na klawikordzie, przeniesiony z pulpitu w wielkie ramy, męczył mię, jeżeli nie nudził; i oto com zauważył: *jest za wiele muzyki w muzyce teatralnej*; lub mówiąc naiwnem słowem słusznie za znakomitość uważanego człowieka, kawalera Glucka: Nasza opera cuchnie muzyką! *puzza di musica.* Myślę więc, że muzyka opery jest tylko, jak jej poezya, nową sztuką upiększania słowa, której nie należy nadużywać.

A dalej: „Cóż będzie, jeżeli muzyk dumny, bez smaku i geniuszu, zechce górować nad poetą lub z jego muzyki osobne dzieło utworzyć? Treść jest tem, czem mu się podoba; widzimy tu idee bez związku, rozrzucenie efektów i nicość całości; gdyż dwa efekty różne nie mogą tworzyć tej jedności, jakiej pragniemy, a bez której niema prawdziwej przyjemności w w widowisku."

I jeszcze:

„Jeszcze raz powtarzam i proszę, aby

rzecz tę rozważono: zbyt wiele muzyki — jest wadą naszych wielkich oper. Oto dla czego wszystko tam nas nudzi. Jak tylko aktor śpiewa, scena odpoczywa (jeżeli aktor śpiewa dla samego śpiewu), a skoro tylko scena odpoczywa, znika interes widza. Ale, powiecie, on musi śpiewać, bo niema innego języka. Tak, ale starajcie się, abym ja o tem zapomniał. Sztuka kompozytora powinna mi do tego dopomódz. Niechaj śpiewa, jak mówi wiersz, aby ozdobić mowę; niechaj znajdę w tem jeden czar więcej, niż przedmiot roztargnienia. Ja, który zawsze kochałem muzykę, stale i wiernie, nieraz na sztukach, które mi najwięcej się podobają, ramionami wzruszam i mówię po cichu z irytacyą: Dość tej muzyki! Po co tyle razy powtarzać, czy nie dość powoli idzie to wszystko! Zamiast opowiadać; klepiesz wciąż jedno i to samo; zamiast malować namiętności, przyczepiasz się do próżnych wyrazów."

Jak widzimy, dramatu muzycznego pożądały we Francyi umysły żywe i jasne. Beaumarchais z nadzwyczajnem iście przeczuciem powiada:

„Zdaje mi się, że w operze tematy historyczne muszą wychodzić gorzej, niż tematy

fantastyczne. i dodaje: Sądziłbym, że należy brać coś pośredniego między historyą a cudownością — i w ten sposób wskazuje legendę, jako źródło *par excellence* przyszłej opery, i wreszcie w rzucie, który przerasta może zwykłe granice jego wizyi intellektualnej — woła:

„Ach, gdyby można było uwieńczyć takie dzieło wielką ideą filozoficzną, a nawet stworzyć jej przedmiot! Mówię, że taka zabawa nie byłaby bezowocna; wszystkie umysły żywsze będą mi wdzięczne za tę pracę. Choćby stronniczość, ciemnota, lub zawiść uzbroiły całą sforę szczekającą, publiczność mimo to czułaby, że taka próba nie jest dziełem godnem lekceważenia. Może nawet ośmieliłaby ludzi silniejszego talentu, aby tą samą drogą się puścili.

Tak Beaumarchais, najbardziej szyderczy dowcip, był zwiastunem Ryszarda Wagnera, najbardziej wyszydzonego geniusza, gdyż do zjawienia się Wagnera—ideał autora *Cyrulika Sewilskiego* — nie został osiągnięty. Ani zachwycający Glück, któremu brakło geniuszu poety, i który czuł, że skrzydła jego melodyi uwięzione są w peplonie poezyi klasycznej; ani wzniosły Beethoven, który napróżno w *Fideliu* walczył z nędzotą swego tekstu; ani sam

Weber nawet, który w *Euryanthe* jednak pozwala przeczuwać Lohengrina—nie urzeczywistnili tego marzenia: dwoistość poezyi i muzyki, harmonijnie pochłonięta przez jedność dramatu.

II.

W jednej z najważniejszych prac teoretycznych Wagnera: *Opera i Dramat* — uderzył mię następujący ustęp, który tłumaczę z pamięci:

„Jest trojaka muzyka.

„Jest muzyka włoska, rozkoszna i przewrotna, prowokująca i deprawująca, księżniczka być może, kurtyzana niewątpliwie; piękna jak Wenus Tycyana i bezecna jak Aretiny Pietra d'Arezzo; nie troszczy się o nic, tylko o to, by się podobać i drażnić, zwycięża dusze mocne właśnie swoją słabością. Piękna zapewne i wzruszająca niby czar lubieżny, banalizuje swą piękność ustępstwami dla ulicy.

„Marton, Marinetta i Zerlina — to muzyka francuska. Z muszką w kąciku oka, z uśmiechem na ustach — umie się ona

śmiać, pokazując swe białe ząbki, z rozwianym włosem i odkrytą piersią. Nic jej się nie podoba więcej, jak gawędzić z Gentil-Bernardem, a jeśli się roztkliwia, to nad losem jakiejś stokrotki zerwanej, którą strumyk unosi na falach. Niekiedy się przebiera za bohaterkę — a to są kaprysy gryzetki. Przysiągłbyś nieraz, że ona bierze na seryo swą rolę prorokini biblijnej — gdy miała Méhula za kochanka—lub rolę szczerej Agnieszki, gdy żyła ślubnie z Heroldem. Ale ba! czepek jej wnet uciekał poza wiatraki, pomimo przepaski tragicznej, albo wieńca z kwiatów pomarańczowych, które się kładą w III akcie. Ująwszy się pod boki, żałując Vadé, i zadawalniając się Scribem, śmiała się w nos wielkiej sztuce, urągała konserwatoryum, ujadała na Wielką-Operę, przeczuwając może, iż niedługo zostanie córką pani Angot*)

---

*) Muzyka francuzka nie była nudna. Ale ostatecznie śmiech nie wystarcza. Jeżeli kankan uchodzi zagranicą za narodowy taniec francuski, nie trzeba, aby tenże kankan był uważany za jedyną muzykę naszego kraju. Czy to marzenie nie jest równie francuskie jak farsa? Bawić się — czy to uwalnia od myślenia? Faridondaine — to rzecz dobra; ale symfonia z chórami jest lepsza,

Owóż przyszli nowi muzycy. Patrzyli oni nie bez zdziwienia, na subretkę, zajętą dotąd wstążkami swego gorsetu, które

Jest muzyka niemiecka. Oh, ta była nieśmiała. Patrzyła ona zdaleka na swoją siostrę włoską.. Przerażały ją różowe od pocałunków usta i muszki na brodzie — i „ujęcie się pod boki" jej szalonej siostry francuskiej. Była to dziewica wyniosła, skromna, rozważna. Silna i do twardych prac stworzona, piękna zresztą, sama siebie wypalała w swem zbyt długiem dziewictwie. Pomimo Bacha i Haydna, jej pierwszych miłości; pomimo Mozarta, który ją próbował uwieść i o mało co tego nie uczynił; pomimo Beethovena, który ją potężnie do

---

jej poprzypinał miły przyjaciel, brygagyer z gwardyi narodowej— i pełni żądzy wyżyn — gwałtownie porwali Dorynę, Fanchon, Musettę i zmusili ją, aby podniosła głowę. Czego oni chcą? Wszystkiego. Wszystkiego, co jest możliwe do ujęcia, a nawet co jest niemożliwe. Nadzieje ich mają te same granice, co nieskończoność. Dość już tej sztuki łatwej, która się zadawalnia pierwszą lepszą nutą, mówiąc: zawszeć to dosyć dobre. — Nie żyjemy już w owych czasach, kiedy artysta był artystą tylko wtedy, gdy fantazya i natchnienie nim kierowały. W każdym twórcy jest myśliciel spokojny i pełny woli, jest uczony.

Ma i to znaczyć, że nowi kompozytoowier negują lub lekceważą natchnienie. Nie, zapewne. A któż miałby odwagę powiedzieć: Jestem artystą, gdyby ognia Bożego w sobie nie czuł? Ale natchnienie uważało się dotąd za coś szalonego; należy je zwyciężyć, opanować, kierować niem; jest to Chimera, której artysta powinien nadać swojo prawa

serca przycisnął, wołając: o, przestań wreszcie być bezpłodną! — pomimo to wszystko, czuła się ona niezupełną i udręczoną — i choć nazewnątrz spokojna, przeklinała samotność. Spodziewała się ona małżonka, gdy Beethoven, przy pomocy Szyllera pisał IX symfonię. Były to piękne zaręczyny, zadatek przyszłych zaślubin. Nakoniec raz Poeta ujrzał ją i pochwycił. Przywykła do samotności, do cienia, do niemoty — chciała mu się naprzód opierać: albo był to Małżonek nieunikniony.

— Ty będziesz płodną — rzekł poeta.

Nigdy i w żadnym kraju może nie było ruchu muzycznego tak wielkiego, jak w dzisiejszej Francyi. Ale dodać należy—żaden z tych muzyków nie pracował dla sceny; są to symfoniści, ich oratorya, koncerty, kwatuory—zdumiałyby Haydna i Hendla. Ale zdaje się, nadszedł czas stworzenia dramatu. Ponieważ zarzucają tym muzykom naśladownictwo Wagnera — niechaj oni go naśladują w sposób należyty: naśladując jego system, lecz pozostając sobą. Z samego wnętrza naszej rasy (łacińskiej), z naszych legend, historyi — wywołajcie tragedyę żywą, która wstrząsa tłumem. Jesteście marzeniem, bądźcie czynem; unikajcie banalności opery dawnej — użyjcie całej swej sztuki subtelnej i wspaniałej, która roskoszuje ludzi wrażliwych, ale użyjcie jej tak, aby stworzyć najdoskonalsze dzieło żywe, któreby mogło zachwycić najszersze koła słuchaczy. Takiej muzyki nam potrzeba. A ponieważ mamy już swego Bacha i Mendelsohna, niech się nam zjawi Ryszard Wagner, nawskroś francuski, ale Wagner niech się zjawi, wśród tych muzyków naszych nowoczesnych.

I Harmonia poślubiona ze Słowem—wydała Dramat muzyczny.

Cały system Ryszarda Wagnera i dzieło, jakie zeń wyszło, są w tej alegoryi przedstawione. Celem dla poety muzyka nie jest ani poezya, ani muzyka. Jedynym celem jego jest sam dramat, to znaczy akcya, namiętność, życie. Poezya i muzyka — są to tylko środki. Poświęca się je, jeżeli potrzeba, wyższym efektom, jakie rzecz sama ma wywołać. Niekiedy staje się koniecznem, aby ich czar rozpłynął się, zniknął, jakby nie istniał; nigdy uwielbienie jednej z nich nie powinno stanowić przeszkody do wzruszeń, jakie budzi ich jedność.

Tak więc idzie tu o nową sztukę. Jeżeli szukasz poezyi niemieckiej, czytaj Goethego. Jeżeli chcesz muzyki niemieckiej, słuchaj Beethovena. Jeżeli dramat cię pociąga, idź do Ryszarda Wagnera.

Kiedy siedzisz w krześle na przedstawienie *Lohengrina* lub *Trystana* i *Izoldy* — nie należy się pytać: Czy usłyszę piękne melodye? lub: „Czy usłyszę piękne wiersze“ lecz należy mówić; — „Przedstawiają mi dramat. Czy będę wzruszony?“

Owóż, niech mi wolno będzie rzec z zu-

pełną pewnością, że nasze przekonanie będzie kiedyś przekonaniem tych wszystkich, którzy w istocie teatr kochają: efekty dramatyczne, wynikające z serdecznego hymenu wiersza i melodyi, są w dziełach Wagnera takie, że będąc jako poeta niższy od Goethego, nie dosięgając jako muzyk wyżyn Beethovena:— jako autor dramatyczny jednak, może być Ryszard Wagner porównany do Szekspira.

Dzieła Wagnera.

Ryszard Wagner wyraził w swoich melodramatach najwyższe i najbardziej wzruszające uczucia duszy ludzkiej. Jeżeli, wyjąwszy *Rienzi*, podobało mu się umieszczać swe osoby w światach legendowych, to przeto, że w legendzie namiętność swobodna od przypadkowych starć zjawisk bistorycznych, od tego, co nazywają barwą lokalną — ukazuje się, że tak powiem, w całej swej nagości. Nadto, symbol, bez którego żadne dzieło artystyczne nie może się rozlać po całej ludzkości — wyraźniej się maluje w akcyi legendowej niż tylko w fakcie historycznym. Ryszard Wagner celuje w umiejętności odkrywania i uogólniania myśli wewnętrznej mytów ludowych.

Jest on współcześnikiem przeszłości, nie przestając mimo to być człowiekiem nowożytnym

Naiwny jak pasterze norwescy, którzy niegdyś, siedząc naokoło zapalonej sosny żywicznej, z lubością słuchali natchnionych pieśni Skaldów, pozostawia on baśniom pierwotnym wdzięk ich dziecięcej prostoty; lecz, jako myśliciel krytyczny, umie, nie szkodząc ani własnemu wzruszeniu, ani wzruszeniu innych — wykazać prawo konieczne zjawisk w pozornym bezładzie świata—i zmusza starą ludzkość do miłości, nienawiści, współczucia; jednem słowem, każe nam rozpoznawać się w starych legendach, które ją kołysały.

Latający Holender, to stara baśń o Żydzie tułaczu morza, który bezustanku dręczyć będzie przerażone fale, dopóki nie napotka miłości kobiety, wiernej mu aż do śmierci. Jest to również wiekuiste cierpienie serc, wygnanych bezpowrotnie z domu, gdzie czeka małżonka i dzieci.

Tannhäuser, rycerz wygnany z Wartburga, wyklęty przez papieża, przyjęty przez piekło i zbawiony przez modlitwę — to dusza ludzka, skalana grzechami, bez nadziei przebaczenia tu na ziemi, i wyzwolona w końcu boską skruchą, Adam i Ewa, Eros i Psyche— jako allegorya wieczna — zmartwychwstaje

w Lohengrinie i Elsie. Zawsze pragnienie rzeczy zakazanych narusza pokój miłości kobiecych, i oto pierwszy człowiek wygnany z Edenu; Eros uchodzi, przebudzony kroplą oliwy; a Lohengrin uchodzi bezpowrotnie ku światłości Montsalvatu, już odtąd bez wesela dla niego.

Trystan i Izolda pili truciznę miłości, ale nie tylko w kielichu Braudaena ją znaleźli; znaleźli ją też we własnych oczach. Z dość bladej powieści rycerskiej, którą niejeden poeta by lekceważył — Ryszard Wagner stworzył dramat wiekuisty dwojga kochanków, których rozłączył zazdrosny przypadek — i którzy, jak Romeo i Julia—padają martwi, splotłszy ramiona — niestety!—poraz ostatni.

Ale w *Parsifalu*, który jest legendą tak, jak Biblia jest księgą; w *Pierścieniu Niebelungów* dopiero,—w tej cudownej epopei dramatycznej, dziele pracy 20-letniej: tu dopiero poeta-muzyk objawił swoje zdumiewające zrozumienie symbolów pierwotnych. Tym razem—wskrzesza on nie tylko tego lub owego bohatera legendy określonej. To przeszłość całej rasy wypływa z cieniów odwiecznych

—i jakiej rasy? tej, która w pełni jeszcze przesiąknięta starożytnemi tradycyami, niosła na śnieżne wyżyny Europy Północnej olbrzymie i wspaniałe bóstwa, zaledwie opuszczonych Indyj. Tu ujrzymy potęgi natury, wcielone w bogi, olbrzymy i karły, ujrzymy ich walkę, ich kolejne zwycięstwa i klęski; ich zagładę wreszcie na korzyść siły nowopowstałej, na korzyść tryumfującej rasy człowieczej. Od samego początku, przeciwieństwo zła i dobra przedstawionem jest wszystkiemu, co istnieje. Bogi, olbrzymy, karły muszą wybór uczynić między Złotem-Symbolem potęgi, a Pięknem-Symbolem miłości. Wszyscy uczynią wybór zły — i bogowie, winniejsi, jako wyżsi nad innych, mogą być odkupieni tylko przez bohaterów, których urodzą. Idea ta: bóg winowajca zbawiony przez niewinnego człowieka—jest jedna z najśmielszych i najwyższych, jakie mógł pomyśleć człowiek.—Ale zbrodnia bogów była taka, że cała krew ludzka nie wystarczy na zmycie ich plamy. Wotan zagaśnie w nieubłaganym zmierzchu, pomimo Siegmunda, który dlań umiera, pomimo Siegfrieda, który zostaje dlań zabity; a Walkyrya Brunhilda,

bogini, która stała się kobietą, bóstwo, które stało się ludzkością, straszliwa na swym rumaku, którego białe skrzydła dyszą, jak białe płomienie na czerwonych ogniach stosu— ogłosi koniec bogów, pochłoniętych w bezdeni swej winy — i chwałę człowieka, pogrążonego w ekstazie miłości.

Taką pomijając szczegóły czterech dramatów, strasznych i przenikających, pełnych wypadków i śmiałych sytuacyj—taką jest tetralogia *Pierścienia Niebelungów*, albo przynajmniej idea, która zeń wypływa.—Nie należy się łudzić: jeśli można mieć nadzieję, że inne dzieła Wagnera poza granicami Niemiec, staną się popularne—to niepodobna marzyć tak o *Niebelungach*. Interpretowana, lub raczej odnowiona przez Ryszarda Wagnera w *Niebelungach* legenda — jest tak przesiąknięta duchem narodów, do których się zwraca, że wobec innych słuchaczów traci znaczną część wartości. Ludy łacińskie mało wzrusza Wotan lub Odyn, w którym trudno im rozpoznać Zeusa greków lub Jowisza Rzymian. Przeciwnie w kraju niemieckim, tak jeszcze skandynawskim — nazwiska i fakta starej teogonii norwegskiej—są jeszcze swojskie dla wszystkich. Są jeszcze gra-

nice umysłów, jak są granice narodów. Jeżeli nie jesteś stronny; jeżeli w wielkiem widowisku artystycznem szukasz czegoś więcej, niż przyjemności ucha i oka; jeżeli nie masz odwagi ganić Rossiniego za jego niedbalstwa, a Meyerbeera za jego ustępstwa; jeżeli nie zadawalnia cię dramat liryczny Seribego; jeżeli ze szczerym entuzyazmem podziwiasz prawdziwą sztukę dramatyczną, która dała *Prometeusza* Grecyi, *Makbeta* Anglii, *Burgrafów* Francyi; wtedy wejdź śmiało do świątyni Wagnera, a zaprawdę, rzeczywiste rozkosze, podniesione czarem niespodzianki, będą nagrodą twej inicyacyi.

Śmiałością i prostotą swych pomysłów tragicznych; głęboką znajomością namiętności ludzkich, swym wierszem myzykalnym, swoją muzyką poetycką, wynalazkiem nowej formy melodycznej, *unendliche melodie*, która sprawia, że śpiewak śpiewa bez miny, jakby robił to umyślnie, swoją orkiestrą cudowną, która odgrywa rolę chóru tragedyi greckiej i zawsze z akcyą połączona, podnosi ją, tłomaczy, wzmacnia jej natężenie, za pomocą przypomnień analogicznych, lub autytetycznych każdej namiętności dramatu.

— Ryszard Wagner mnie uniesie cię

w ekstazie do krain nieznanych, gdzie przedmiot dramatyczny, przenikając do głębi wszystkie twoje zmysły jednocześnie — obudzi w tobie tysiące niedoznanych jeszcze wzruszeń.

LATAJĄCY HOLENDER.

(Okręt-widmo).

Przedewszystkiem orkiestra wybucha z wściekłością. Wicher, błyskawice, morze walczą wśród czarnej nocy. Fale pienią się ogromnie, wiry się krzyżują. Zmieszane chwilami z rykiem burzy, słyszeć się daje wołanie jakieś potężne i smutne, będące naraz łkaniem i przyzywaniem. O! jakiej-że boleści, jakiej-że stokroć zawiedzionej nadziei— okrzyk ten jest skargą? Cała przerażająca i cudowna wrzawa Oceanu, nie może zagłuszyć tego głosu, który jęczy i pożąda. Niekiedy burza z głuchym szmerem przycicha; i oto brzmi pieśń, niby pogodna wstęga tęczy na niebiosach. Czyż to odpowiedź na beznadziejne wołanie, które szło z otchłani? Jest to pieśń spokojna i czysta, pełna tęsknoty niewieściej. Wciąż płynąc po powietrzu, schodzi ona mimo to ku duszy, która w głębiach rozpacza. Wówczas wichura nanowo rozpętana, szaleć poczyna; wicher rozdziera

żagle, łamie maszty, druzgocze kadłub okrętu. Wołanie brzmi jeszcze bardziej gorzkie. Przypomina teraz wyzwanie; zdało by się, że ten, który woła, wyzywa do boju wszystkie potęgi otchłani. Ale czemże jest owa pieśń radosna, która drażni smutne okrzyki i drwi z huraganu? Czy to marynarze śpiewają w niebezpieczeństwie? Głos ich pochłania ogromna wrzawa burzy. Nicby nie było słychać, prócz szalonego huku nieba i morza, który tylko bolesne wołanie rozdziera, gdyby pieśń pocieszenia, która niegdyś zabrzmiała, nie walczyła sama jedna przeciw całej zawierusze. A jest to niby walka serafina z całem piekłem Cień i światło ścierają się ze sobą. Zwycięstwo długi czas jest wątpliwe. Ale oto wreszcie śpiew anielski tryumfuje: rozlewa się, roztacza, trwa w szatańskiej orgii—i jak pod stopą Michała—tysiące morskich żmij wije się w ostatecznej światłości melodyi.

Zasłona się podnosi... Noc. Zaledwie widać brzeg o stromych skałach, a w oddali—ciemny Ocean i niebo.

Marynarze jakiegoś okrętu, który tutaj zatrzymał kotwicę, zwijają żagle, rzucają liny i urywanym śpiewem pracę rytmują. Jest

w tym śpiewie widoczne podobieństwo z radosną piosnką, która chwilowo przebijała burzę uwertury. Czyż to są ci marynarze, co śpiewali w niebezpieczeństwie?

Kapitan stoi na brzegu. Przeklina on niepogodę, która go odrzuciła o siedm mil od portu, w chwili, gdy miał rodzinny kraj zobaczyć. Jest to marynarz norwegski, śmiały i wytrwały wojownik morski. Jest pewien homor w jego gniewie.

— Burza się wkrótce kończy, mili towarzysze (mówi on do swej załogi); odpocznijcie, nie długo ruszymy w drogę.

Tylko sternik czuwa. Śpiewa on *lied* o powrocie do ojczyzny, *lied* naraz melancholijne i radosne: to rekonwalescencya tej choroby, która się zowie tęsknotą za krajem. Niekiedy poświst wiatru przerywa śpiewakowi, potem zawieja się oddala, a sternik powoli zasypia, szepcząc ostatnie słowa piosenki.

Wówczas huczy w orkiestrze rozpaczliwe wołanie, które całą uwerturę przenikało, i śród wznowionego wycia burzy, zjawia się okręt, o żaglach barwy krwi, który z szalonym trzaskiem spuszcza kotwicę.

Z okrętu wychodzi człowiek, jest to Ho-

lender. Jest on poważny, ponury, bardzo blady. Jego to głos zagłuszał Ocean. Jest to odwieczny bluźnierca, skazany na wiekuiste błądzenie po morzach, dopóki nie spotka kobiety, wiernej mu aż do śmierci. To Ahasver Oceanu. Ileż razy widział on na wiecznie podobnych do siebie falach wschody i zachody wiecznie tego samego słońca. Zawsze smutne morze pod nieubłaganem niebem. Jest to galernik, który za więzienie ma nieskończoność. Co siedem lat schodzi na ląd i szuka stałej kochanki; ale ileż razy kobiety, przewrotniejsze niż fale, zdradziły go bezecnie!—Niestety! już stracił nadzieję. Boleści jego, nagromadzone wiekami,—to ciężar, co go przygniata.

— Oh, niechaj zabrzmi nakoniec trąba archanioła! niechaj światy zaginą i przepadną, ponieważ mam znaleźć spoczynek tylko w śmierci powszechnej.

I z głębi widmowego okrętu, o czerwonych żaglach, marynarze, jak ich wódz potępieni, powtarzają jego wołanie pogrzebowe.

Ale oto, serdeczny i jowialny, Dalaud, marynarz norwegski, wita życzliwie Holendra. Dalaud ma córkę; zrozpaczony pieści

się nadzieją. Nie wszystkie dziewczęta są niewierne; ta może kochać go będzie.—Pokazuje on swe bogactwa olśnionemu ojcu; i wnet oba okręty oddalają się razem do krainy Dalauda, sternik zaś i marynarze chórem znowu śpiewają melancholijne i radosne *lied* o powrocie do ojczyzny.

Teraz widzimy nizką salę o drewnianych ścianach, a powałę jej zdobią rzeźbione belki.

Dziewczęta śpiewają, przędąc; tysiące kołowrotków warczy, jakby towarzysząc tej wdzięcznej melodyi; ale Senta, córka Dalauda, nie lubi pieśni, która się towarzyszkom jej podoba. W ekstazie, nie odwraca oczu od malowidła, zawieszonego na ścianie; obraz ten wyobraża człowieka, poważnego i ponurego, przybranego czarno. Pieśń, którą śpiewa — opowiada opłakane dzieje marynarza holenderskiego, który za bluźnierstwo skazany został na błądzenie po morzu póty, póki nie znajdzie kobiety wiernej mu aż do śmierci. Ta ballada budzi dreszcz w słuchaczach. Ze wzruszenia Senty odgadniesz, że, gdy śpiewa, niesłychana żądza przenika ją bez ustanku.

Wytworny to pomysł: wieczorem, przed spokojnem ogniskiem, ona, młoda, niewinna du-

szyczka, kiedy wichry huczały na morzu, roiła zawsze o tym wygnańcu miłości, który się żali śród burzy;—chciałaby ona, choćby za cenę życia, być zapowiedzianą odkupicielką potępieńca, i, ponieważ jest Aniołem, pożera ją miłosierdzie dla Demona.

— Niech się pokaże! Ja go kochać będę aż do śmierci.

Ani śmiechy towarzyszek, ani ostre wyrzuty strzelca Eryka, jej narzeczonego,—nie osłabiają ognia wzniosłych jej pragnień; i naraz wydała okrzyk przestrachu, bo oto, niespodzianie, oko w oko naprzeciw niej zjawił się straszny marynarz, którego obraz oglądała tysiące razy na ścianie.

Spotkanie to śród przerażającego milczenia orkiestry, milczenia przerywanego głuchem biciem serc—jest tak potężnie patetyczne, że sam, nieruchomy jak Senta, czujesz łzy udręczenia w oczach.

Ale ona nie zrzeka się swoich zamiarów. Przyjmuje małżonka, którego ojciec jej daje, i w przecudownej scenie błogosławi klęczącego Holendra, który w anielskich oczach Senty dostrzega otwierające się niebo.

W przystani dwa okręty stoją na kotwicy.—Marynarze norwegscy tańczą i hula-

ją w towarzystwie swoich kochanek, dziewcząt niezbyt surowych i okrutnych. Tu, radosny i silnie rytmiczny rozwija rozwija się chór, który jużeśmy słyszeli w przebłyskach zawieruchy. Ale żadna pieśń nie brzmi z okrętu holenderskiego, a ponieważ niema nic bardziej niewczesnego dla wrzawy i radości jak smutek i milczenie—wszyscy więc, marynarze i dziewczęta przerywają drwinami i obelgami odpoczynek żeglarzy potępionych. Wówczas, nagle, wstają tamci, stuletni starcy olbrzymiego wzrostu o długich brodach śnieżno-białych. Jakże ich krzyk ponury zagłusza wszystkie okrzyki szydercze! Próżno norwegowie chcą powrócić do tańców i śmiechów; przestrach dusi im głos w piersiach, nogi drżą, a chór żałobny rośnie bezustannie, tak, że nakoniec marynarze Dalauda, rzucają na ziemię pół-opróżnione szklanice i uchodzą przerażeni.

Tymczasem Eryk ściga Sentę. Czyż to możliwe, aby ona go opuściła, by wyjść za nieznajomego? Czyż zapomniała o dawnych przysięgach, o pierwszej miłości? Niestety! Senta kochała strzelca Eryka; na głos narzeczonego, czuje jak budzi się w niej tkliwość jej dawna dla niego, tkliwość, którą uważała

za umarłą; nie ma odwagi, cofnąć Erykowi ręki, którą on tak często ściskał; napróżno ją pożera szlachetna ambicya poświęcenia; czuje się wzuszoną, zwyciężoną, i gdy naraz wchodzi Holender — opada bezsilna w ramiona tego, którego kochała.

Stało się więc. Niemasz odkupienia dla potępionego żeglarza. Jak tyle innych, tak i córka Dalauda go zdradziła.

— Na morze, na morze, na morze! i na wieczność!—i marynarze okrętu — widma odpowiadają żałobnemi okrzyki — okrzykowi swego dowódcy. Czerwone żagle rozdymają się na wietrze, kotwicę podniesiono, trzeba powracać w noc, w burzę, w piekło, aby nigdy z nich nie wyjść.—Orkiestra brzmi rozdartemi brzmieniami, i burza bezlitośna rozpoczyna się nanowo z całą wściekłością.

— Jestem potępiony! Ty—bądź zbawiona!—woła jeszcze czarny dowódca—i pozostawiając tłum, przerażony objawieniem swego nazwiska, odpływa bluźniąc.

Ale Senta pójdzie za nim! Napróżno ją zatrzymuje ojciec, towarzyszki, Eryk myśliwiec; ona wyrywa się z ich objęć, wchodzi na skałę nadbrzeżną i skacze w fale, rzucając ku Holendrowi ten wykrzyk odkupienia:

— Kocham ciebie — i jestem ci wierną aż do śmierci.

Wówczas — w oddali — okręt potępieńca pogrąża się w głębiach morza, i wnet ukazują się w obłokach Senta i Holender,— dwójca przemieniona i pełna chwały, gdy tymczasem w orkiestrze brzmi coraz to świetniejsza—anielska melodya zbawienia.

Takim jest w całej swej wstrząsającej prostocie—ten dramat muzyczny — choć znając braki naszego słowa, nie probówaliśmy nawet wyrazić piękności muzycznych i poetycznych, które są tu wszędzie rozsiane.— Osłonięty jest on cały mrokiem i burzą—sam jest niby wielki okręt, w który uderzają bez końca fale burzy; wszystkie wichry otchłani wyją, wszystkie głosy toni podmorskich ryczą dzikie melodye, a dusza widza czuje się porwaną i rzucaną jak piórko na czarnych falach morza. Nie zapominajmy o tem, że po okresie, w którym Ryszard Wagner napisał Latającego Holendra, stworzył on dzieła doskonalsze i zgodniejsze we wszystkich swych częściach z ideą, która jego życiem artystycznem kierowała; ale Holender i Senta — są to koncepty, których nie nie przewyższa, a cały dramat streszcza się w tych

dwojgu postaciach nadprzyrodzonych; jedna— wyobraża mrok, druga — światło;—i mimo nadprzyrodzoności, są one całkowicie ludzkie. Jesteśmy szczerze przekonani, że, aby znaleźć w tragedyj taką wysokość myśli, taką prostotę środków, takie natężenie grozy—trzebaby było zwrócić się do szlachetnych arcydzieł wielkich tragików greckich.

TANNHAEUSER.

Jak uwertura *Latającego Holendra* i (uwertura) *Meistersingerów*, podobnież i uwertura Tannhaeusera zawiera osnowę całej sztuki; daje ona z góry niejako streszczenie całej akcyi. Ci co znają treść sztuki rozpoznają ją; ci co jej nie znają — przeczuwają.

— „Ryszard Wagner—powiada Schuze—doprowadził do najwyższego stopnia natężenia to, co możnaby nazwać symfonią dramatyczną, którą stworzył Gluck w *Ifigenji w Aulidzie*, a prowadził dalej Beethoven w *Leonorze* i Weber w *Wolnym strzelcu*."

Naprzód z głębin orkiestry wypływa śpiew religijny i poważny. Wytęża się, podąża, płynie do góry, ma niekiedy tęsknicę żalu, a niekiedy żar ekstazy. Potężnieje i coraz bardziej się unosi ku niebu pełnemu chwały i pokoju. *De profundis* kończy się w *Ho-*

sanna! Napróżno uparte dźwięki skrzypiec je zasłaniają, budząc wyobrażenie mgły zmrokowej, pełnej zjawisk nienawistnych. Hosanna tryumfuje nad zasadzkami, opanowuje mroki—i, gdy dzień nadchodzi—rozwija się pieśń w pełni ogromnej. Lecz zwolna się oddala, łagodnieje, zanika w rozpierzchłem świetle — i oto naraz okrzyk dziwny, kryjomy, gorzki — przeszywa i rozdziera powietrze. Jest on czysty i wytryska z pełnego dreszczów cieniu; podziemne echa odpowiadają mu tajemniczo. Łączą się z nim jakieś wołania niespokojne, pełne tęsknych oczekiwań, które unoszą nas w jakiś świat nieznany, daleki, dyabelski może, nadprzyrodzony niewątpliwie. Później śród okrzyków radosnych,—po westchnieniach ekstazy przenikających jak jęki agonii, a które przypominają ten wiersz okrutny: *Rozkosze bardziej ostre niż lód i żelazo*, śród rytmów falujących, jak formy niewieście i obejmujących pieszczotliwie niby ramiona—wybucha z siłą jakąś barbarzyńską ta pieśń rozpaczliwa, którą Karol Baudelaire nazywał „Krzykiem potępieńca, bluźniącego w potępieniu!“ W istocie —jesteśmy w piekle, w dziwnem piekle, gdzie człowiek jest umęczony nadmiarem rozkoszy.

Chciałby stąd ujść, chciałby uciec do życia, choćby miał cierpieć i umrzeć. Ale nieskończone pieszczoty miłosne opierścieniły go, zakuły w kajdany, potężniejsze i słodsze, różane, woniejące. Brzmią w tej chwili w orkiestrze frazy melodyjne, które się wiążą jak ogniwa; jęki radości rosną coraz bardziej, kształty w rytmach uwidocznione stają się bardziej faliste, ramiona—pieszczotliwiej obejmujące; niewolnik nie będzie oswobodzony.

Tymczasem zgrzyty zmrokowe skrzypiec rozlewają się nad piekłem. Pieśń poważna i religijna rozpędza mroki, usuwa czary w błękitach nocy rozpierzchłe.

Pieśń ta wytęża się, podąża, płynie do góry, ma niekiedy tęsknice żalu, a niekiedy żar ekstazy. Potężnieje i coraz bardziej unosi się ku niebu, pełnemu chwały i pokoju. Ale tym razem czujesz, że pieśń ta w swym tryumfie unosi ze sobą wszystkie dusze ze wszystkiemi ich upojeniami i rozpaczami, że piekło jakby w ekstazie idzie za nią i samo ją uwielbia, że ta melodya podniosła, czysta i głęboka — niema już granic i rozlewa swe wszechświatło na człowieka i ziemię, niby jakiś potop spokojny i zbawienny.

Owóż rycerz Tannhäuser dał się ocza-

rować wdziękom dyabelskiej Wenery. Wszedł do Venusbergu. Słucha pieśni i widzi tańce nimf czarodziejek. Jest niewolnikiem swego złego snu, który się urzeczywistnił. Odgłos dzwonu, pomieszany z pieśnią kościelną, przypomina mu, że jego bliźni żyją i modlą się na ziemi. Niestety! napróżno chciałby on uciec i nanowo zostać człowiekiem, być szczęśliwym i nieszczęśliwym, jak inni ludzie; niebezpieczna bogini opętała go i zatrzymała przy sobie.

— Jesteś bóg! — to znaczy potępiony. I aby zatrzymać Tannhäusera — otacza go siecią melodyi rozkosznych i straszliwych, używa wszystkich lubieżnych forteli pokusy i wszystkich groźb potęgi piekielnej. Ale w niejasnej nadziei wybawienia, wymawia on imię święte, które rozpędza mroki piekielne i usuwa zjawiska nocne; znajduje się rozciągniętym na ziemi w samotnej dolinie.

Pieśń ową, brzmiącą z oddali, pomieszaną z lekkim odgłosem dzwonków pasącego się stada i wszystkiemi szmerami jutrzenki—pieśń ową, który wytęża się, podąża, płynie do góry — o! jakże ją natychmiast rozpoznajemy Pielgrzymi idą do Rzymu, pragnąc surowością życia i umartwieniami, pozyskać przeba-

czenie swych grzechów. Hymn ich — to już samo przebaczenie — przeczuwane. Idą oni, przechodzą, pozostawiając za sobą echo, zawierające nadzieję zbawienia.

„Módlcie się za mnie“—powiada młody pasterz, którego *lied* wiosenna wlewa się w narodziny dnia, a Taunhäuser woła: Panie, miej litość nademną.

Melodya myśliwska przebiega las, tajemnicza jak sam las, i wesoła—jak łowy poranne. Oto idzie landgraf Herman i jego rycerze, śpiewacy. Poznali oni Taunhäusera, który tak często zbierał wawrzyny w turniejach poetyckich i którego pamięć żywą została w sercu Elżbiety. Imię to wymówione przez Wolframa w powolnem a tkliwem napomnieniu, budzi czystą przeszłość w głębi duszy Tannhäusera. Pragnie on zobaczyć siostrzenicę landgrafa, młodą a świętą dziewicę, rozmiłowaną w pieśniach, w pieśniach poetów; akt cały kończy się śpiewem chóralnym, pogodnym i wspaniałym.

Tannhäuser znów się pokazuje. Elżbieta czeka na niego. Jakże wszystko odżyło, jakże się wszystko raduje teraz w tych obszernych salach Walburga, tak długo osamotnionego. Melodya tryska w rozpływach

skrzącej się orkiestry. W rytmie pompatycznym wchodzą wassale landgrafa. Jest to znany marsz. Damy i panowie pełni godności, w szatach przepysznych — siadają wokół tronu, na którym siedzi Elżbieta obok landgrafa, a rycerze-poeci, oparłszy palce na strunach arfy, z oczyma wzniesionemi ku niebu, sławią kolejno miłość spokojną, niebiańską. Tannhäuser, któremu gardło duszą wspomnienia grzesznych upojeń, nie może bez oporu znieść mdłego tonu tych hymnów.

— Nie, nie! Nie taką jest miłość! Jej ogień wcale niepodobny do ognia świec woskowych, które płoną w zimnych kościołach! nie w samej duszy on żyje, lecz pęta ciało i pali zmysły. Miłości, prawdziwej miłości— nauczyła mnie sama Venus w Venusbergu. Tak więc, w pieśni, gdzie słuchacz napotyka hymn piekielny w uwerturze słyszany, kochanek dyabelskiej bogini, wyznaje swe potępienie. Kobiety przerażone uciekają, a mężczyzni miecze wyciągają przeciw temu, który z piekieł powrócił. Tylko jedna Elżbieta— w swej miłości litościwej — ochrania winowajcę. Głos jej, doradzający przebaczenie— opanowuje krzyki nienawiści i szczęk mieczów. O, jakież słowa wyrazić-by mogły

słodycz tej tęsknej pieśni, którą święte dziewczę broni potępieńca. Landgraf się uspakaja.

— Są grzesznicy, którzy idą do Rzymu, chcąc surowością życia i umartwieniami uzyskać przebaczenie grzechów; idź za niemi, rycerzu Tannhäuser, a niechaj ci Bóg udzieli skruchy, żalu i łaski. A w oddali słyszeć się daje pocieszający hymn idących do świętego miasta pielgrzymów.

Tannhäuser ruszył w drogę. Czyż powróci rozgrzeszony? W dolinie, wczasie gdy wieczór się zbliża, Elżbieta czeka powrotu potępieńca. Klęcząc przed obrazem Matki Boskiej—czeka i widzi powracających z Rzymu pielgrzymów, z któremi puścił się Taunhäuser. On jeden nie powrócił, on jeden nie uzyskał przebaczenia; serce kobiety pęka, lecz dusza świętej płynie ku Bogu—i z ekstatycznej modlitwie Elżbieta wchodzi na wzgórze, na wzgórze, którego szczyt ginie w błękitach; wchodzi na nie w chwili, gdy ukazuje się na niebie gwiazda, którą Wolfram ogląda z głębi samotnej doliny. Taunhauser nie uzyskał rozgrzeszenia, ale powrócił. Z ponurą goryczą opowiada pielgrzym swą podróż i powta-

rza okrutne słowa tego, który na ziemi zastępuje miejsce Chrystusa.

— Jak umarłe drzewo nie rodzi już liści zielonych, tak twoja dusza nie zakwitnie już nigdy w niebie, na zawsze dla ciebie straconem.

A więc; jeżeli nie niebo, niechaj ma piekło przynajmniej.

Venus, Venus! — przyzywa straszną czarodziejkę. Chce powrócić do Venusbergu; chce słuchać pieśni rozkosznych, widzieć tańce nimf w nocy podziemnej.

I Venus się ukazuje. — „Pójdź, pójdź— mówi, miłość moja czeka na ciebie, ramiona moje się otwierają, aby cię przyjąć, żałującego i spragnionego szczęścia; pójdź, bo ja ci przebaczam, ja!“

Tak więc pogrąża się Tannhäuser w grobowej rozkoszy potępienia, gdy naraz, przez wyższą potęgę wygnane, znikają widziadła piekielne.

Elżbieta umarła! modliła się ona do Boga o zbawienie winowajcy, a Bóg był łaskawy wyschnięte gałęzie zieloność pokrywa, i, mimo własnej woli zbawiony

Taunhauser klęka przed umarłą, gdy tymczasem z wszystkich piersi wydobywywa się hymn pielgrzymów; i tym razem czujesz, że pieśń ta w swym tryumfie, unosi ze sobą wszystkie dusze ze wszystkiemi ich upojeniami i rozpaczami; że piekło jakby w ekstazie idzie za nią i samo ją uwielbia; i ta melodya podniosła, czysta i święta — rozlewa się wszechświatowo na człowieka i ziemię, niby jakiś potop spokojny i zbawienny.

Tak to w dramacie tym, nie zatrzymując ani na chwilę akcyi, wystawioną jest przez związek wszystkich potęg muzyki i poezyi—wiekuista walka duszy i zmysłów, i nakoniec, . tryumf ostateczny nieba, to jest ducha, nad piekłem, to jest materyą, a może być, z szerszego punktu widzenia, pochłonięcie wszystkich stworzeń w odkupieniu powszechnem.

Jednak, pomimo wspaniałości poematu i wzniosłości muzyki — nie postawimy Tannhäusera na pierwszem miejscu śród dzieł Ryszarda Wagnera. Zdaje nam się widocznem, że w chwili pisania tego dramatu poeta—muzyk nie był jeszcze panem zupełnym swego

podwójnego natchnienia, poetycznego i muzykalnego.

Niekiedy, zresztą rzadko, Tannhäuser wzrusza nas pięknością wiersza lub pięknością melodyj raczej, niżeli dramatyczną potęgą ich związku. Nadto zaznaczyć wypada kilka błędów i — koncepcya dyabelskiej Venus nie była początkowo dość szeroko rozwiniętą— i Ryszard Wagner później musiał poprawiać tę część swego dzieła; niektóre italianizmy, resztki wspomnień dawnych zachwytów, psują finał piewszego aktu, a zwłaszcza scenę II-gą aktu między Tannhäuserem i Elżbietą, scenę, która chwilami zmienia się w pospolity włoski duet; nakoniec—powiemy to, choćby nas kto chciał nazwać bardziej Wagnerystą niż sam Wagner — romans *Gwiazda*, jakkolwiek prześliczny, jest-to jednak, romans, który możnaby śpiewać w salonie, przy fortepianie, między walcem a kadrylem; romans ten mógłby bez żadnej szkody dla całego dzieła być opuszczonym zupełnie.

Ale usterki te są nie liczne—i tylko surowe badanie może je podnieść i rozważyć.

Upojony muzyką i poezyą, pochłonięty uwielbieniem tych trzech potężnie wymalowanych charakterów; Tannhäusera, Elżbiety,

Wolframa, porwany szybkością akcyi, do głębi przenikniony namiętnościami, które ją posuwają; słuchacz ani jednej minuty nie czuje przerwy w swoich wzruszeniach i, po spuszczeniu zasłony, rozkoszuje się entuzyazmem bez niepokoju.

LOHENGRIN.

Preludyum Lohengrina! Nigdy jeszcze, odkąd sztuka ludzka pragnie wypowiedzieć niewypowiedziane, nigdy jeszcze nie stworzył nikt tak doskonałego, tak cudownego objawienia światów niemateryalnych. Liszt, Karol Baudelaire, Villiers, de l'Isle Adam i inni, nie mniej subtelni pisarze, próbowali tłomaczyć to preludyum słowem pisanem, ale jak bądź piękne ogłosili rzeczy, o ileż niżej pozostali od oryginału. Żadna proza, żadna poezya nawet, nie byłaby w stanie dosięgnąć wyżyn tych melodyjnych obłoków, wśród których płyną śpiewne gromady aniołów o skrzydłach łabędzich, i które naraz przerywa, niby chór trąb wybuchający o świcie, świetny blask nadchodzących zwiastunów niebieskich.

Później zasłona się podnosi. Widać łąkę nad brzegiem Skaldy. Przed Henrykiem Ptasznikiem, przed gromadą panów saskich

i brabanckich, Elsa jest oskarżoną o zadanie śmierci swemu młodszemu bratu. Oskarżycielem jest Fryderyk, hrabia Terlamund.

Któż ją bronić będzie, słabą i niewinną? Rycerz, którego we śnie widziała.

„W promieniach iskrzącej się zbroi, bohater nieznany zjawił się przedemną. Nigdy jeszcze żaden człowiek nie promieniał cnotą tak czystą. Złota trąbka wisiała mu przez ramię, opierał się na srebrnym mieczu. Wejrzeniem pełnem szacunku patrząc na mnie, zwraca się do mnie ze słowem pociechy. Na tym rycerzu polegam, on będzie moim obrońcą."

Elsa milknie w ekstazie — i oto naraz tłum cały rzuca się do brzegu, przerażony i zachwycony jednocześnie.

— Patrzcie, patrzcie! dziw nad dziwy! łabędź płynie po niebie! łabędź ciągnie łódkę! Rycerz jakiś stoi w łódce. Jakim blaskiem świeci jego oręż! oko od tego blasku ślepnie. Czy widzicie? zbliża się. Łabędź jest przywiązany złotym łańcuchem.

Tak w chórze, w którym brzmi jasno sformułowane przez orkiestrę przeczucie blizkiego zwycięztwa — tak wykrzykują panowie

brabanccy, gdy Lohengrin staje u brzegów Skaldy.

Lohengrin przybył dla obrony Elsy, z Brabantu. W czasie pierwszych wierszy, które wypowiada, głosy i instrumenty milczą, aby słuchacze mogli wyraźnie usłyszeć te słowa niebiańskie:

— Teraz, ukochany łabędziu, niechaj łaska boża z tobą będzie! Dzięki ci! Wracaj poprzez fale dalekie tam, skąd mię przyniosła łódka; powracaj dopiero w godzinę naszego szczęścia.

Żegnaj mi, drogi łabędziu." Jakież słowa wyrażą niewysłowioną melodyę chóru, który, powolny i tkliwy, następuje po tem pożegnaniu i który jest niby wdzięczność zachwytu całego tłumu, wzruszonego czarem i anielską naturą cudownego rycerza.—Poczem Lohengrin zwraca oczy ku Elsie, która nań patrzy uszczęśliwiona.—Mów, Elso z Brabantu! Jeżeli wybrano ci mnie za obrońcę, chcesz zaufać, bez drżenia i strachu—mojej obronie? Ona klęka przed nim, olśniona jego boskiem pochodzeniem.

— Bohaterze mój, wybawco! prowadź mię, oddaję ci wszystko, co jest mną i we mnie!

— Jeżeli zwyciężę dla ciebie, czy chcesz, abym był twym małżonkiem?

— Patrz, jam u twych kolan—oddaję się tobie; ciało moje, dusza moja należą do ciebie.

— Elso! jeżeli chcesz, abym się twoim małżonkiem nazywał, abym bronił twej ziemi i twych ludzi i, aby nic mię nie dzieliło od ciebie, musisz mi jednę złożyć przysięgę, iż nigdy nie zapragniesz się dowiedzieć, z jakich krain przybywam, ani jakie jest moje imię, ani jaka moja natura.

— Nigdy, panie, nie usłyszysz odemnie tego pytania?

— Elso, kocham ciebie!

Niestety, jakże próżną jest analiza i, jak zimnym wydaje się ten dyalog źle prozą tłomaczony, i pozbawiony podwójnego czaru poezyi i muzyki.— Najbezbarwniejsze słowo, które tu czytacie, budzi w mej pamięci zachwycające wzruszenia; słyszę jeszcze łagodny, lecz energiczny motyw, w którym Lohengrin zakazuje Elsie pytać o swe imię. Cóż mam robić? Słowo mówione jest niezdolne do objawienia czarów słowa śpiewanego Rzeczy niewysłowione dadzą się wyrazić tylko same przez siebie. Jeżeli chcecie rozumieć

i wierzyć, to niema innego sposobu: idźcie na Lohengrina.

Jednak, ponieważ okazya się zdarza, postaram się wskazać, podług jakiego systemu Ryszard Wagner układa ekspozycyę swoich dramatów muzycznych.

Przeniósłszy słuchaczy,—w preludyum,—do sfery idealnej lub realnej, która będzie środowiskiem akcyi lub — wskazawszy — w uwerturze,—główne elementy dramatu — stara się on określić charaktery głównych bohaterów. Określić charaktery za pomocą muzyki—czyż to możliwem? Za pomocą samej muzyki—nie! Muzyka, która podkreśla, zaznacza, wyjaśnia—w żadnym razie nie może być tak ścisłą jak słowo.—Mimowolnie lub samowiednie mylili się ci, którzy przypisywali Wagnerowi pretensye do malowania nutą i rytmem, samemi w sobie,—danych uczuć lub danych przedmiotów. Lecz określić charaktery, wyrazić namiętności — połączeniem muzyki z poezyą—jest to tylko rzecz trudna, a rzeczy trudne kuszą wielkie umysły.—Jakkolwiek złożoną jest dusza ludzka, można ją w sposób ogólny przedstawić w paru słowach, pod warunkiem, aby te słowa stanowiły dostateczną kwintesencyę tej duszy.

Znaleść, zgrupować te wyrazy w rytmie wierszowym — to sprawa poety; do frazesu mówionego dodać frazes melodyjny, któryby się z nim doskonale łączył i podnosił jego efekt— to sprawa muzyka. Ryszard Wagner jest-to wielki poeta i wielki muzyk. Dlatego znajdujemy tak obficie w jego dziełach zadziwiające motywy, wyraz muzykalny idei poetyckich, którym one towarzyszą. Od chwili, gdy główne osoby dramatu wagnerowskiego weszły na scenę, powitane dźwiękami orkiestry; od chwili gdy przemówiły kilka słów kilku nutami wzmocnionych, słuchacz będzie mógł odtąd śledzić je nieustannie, nawet wówczas, gdy będą nieobecne—poprzez całe dzieło, gdyż ma w uchu i rozpozna zawsze melodyę specyalną, która odróżnia i wyjaśnia. Początkowo jej pomagał wiersz, ale gdy treść jej stanie się dość zrozumiałą i z nią połączoną, będzie ona mogła brzmieć sama, powiększana, zmniejszana, przekształcana nawet, stosownie do okoliczności sztuki, a niekiedy jakiś szczątek frazesu, niekiedy nawet jedna nuta niewyraźnie przypomniana przez jeden z instrumentów, wystarczą, aby przebudzić w słuchaczach cały świat wrażeń poprzednich Korzyść, jaką dramat liryczny może uzyskać

z tych krótkich i wstrząsających nawrotów na charaktery i uczucia zasadnicze utworu— korzyść ta da się łatwo, nawet z powyższej pobieżnej zmianki—wyprowadzić. Ale czego nie podobna sobie wyobrazić, jeżeli się nie słyszało *Lohengrina* lub *Trystana i Izoldy*— to zdumiewającgo użytku, jaki czyni Ryszard Wagner z tego środka stworzonego przez siebie; — niepodobna sobie wyobrazić tej sztuki, z jaką on ukazuje w orkiestrze coraz nowe rozmaite melodye-typy — i zlewa je w ten sposób, że będąc bardzo osobiste, bardzo łatwe do poznania — nie przerywają jednak melodyi symfonicznej, ciągłej—tej orkiestry; jest to cudowne wzruszenie, ogarniające duszę, gdy w pewnych momentach akcyi, motywy się zlewają lub ścierają w akordach chóralnych lub instrumentalnych, gdy tymczasem na scenie odbywają się ruchy tragiczne, których są kanwą wewnętrzną, zawsze widzialną.

Rzekłszy to, powracamy do *Lohengrina*. Cesarz niemiecki zwraca się do nieba z prostą a potężną modlitwą; poczem szampion Elsy walczy z Fryderykiem, hrabią Telramund. Zmienne dźwięki trąb skandują losy walki. Fryderyk upada; Lohengrin darowuje

mu życie, a wówczas, wyrzucony przez Elsę i sto piersi chóru — wybucha najpotężniejszy, najgwałtowniejszy okrzyk zwycięztwa, jaki wydała kiedy pierś człowieka. Nawet przypuszczając geniusz Ryszarda Wagnera — pytasz się, jakim sposobem człowiek dosięgnął takiej wyżyny natchnienia i umiejętności, które z tego finału tworzą nieporównane arcydzieło.

Kiedy zasłona podnosi się poraz drugi, noc panuje w mieście Antwerpii. W kilku oświetlanych oknach, widać ucztę, jaka się odbywa na cześć zwycięztwa Lohengrina; na stopniach kościoła siedzi Fryderyk i żona jego Ortruda, czarodziejka skandynawska.

Zwyciężeni sądem bożym, rozmyślają w milczeniu.—O, jakże pełne nienawiści są tony wiolonczel, towarzyszących ich rozmyślaniu; w melodyi tej słychać od czasu do czasu motywy, któremi Lohengrin zakazuje Elsie pytać się go o pochodzenie i imię, oraz motywy z preludyum, opiewające chwałę anielską tajemniczego rycerza.

— Wstań, towarzyszko mej hańby—rzecze wreszcie hrabia Telramund; dzień jutrzejszy nie powinien widzień nas tutaj.

— Nie mogę odejść. Jestem tu przy-

wiązana. Pozwól mi, w świetności ich uczty czerpać straszliwą truciznę, która dopełnia naszą hańbę i ich radość.

— Niestety! Bóg nas potępił.

— Bóg! Swoje niedołęztwo nazywasz Bogiem.

— Jakże to imię brzmi przerażająco w twych ustach.

I dyalog — jedna z najtragiczniejszych scen w dziele wagnerowskiem — trwa dalej, pełen wściekłości, zgrytot i wyrzutów, aż do chwili, gdy w aromatach nocy — ukazuje się na balkonie niewinna i szczęśliwa Elsa. Słodko i czarująco brzmi jej głos w upojonych jej widokiem cieniach nocy, a dwoje nędzników czyha na swą świętą zdobycz; Ortruda zaś, przeraźliwie woła naraz:

— O bogowie, wygnani przez nowego boga! przez człowieka ukrzyżowanego. Bogowie przeklęci — dajcie pomoc mej zemście! Wołanie, wzywam ciebie, boże mocny! Freyo, bogini surowa, usłysz mój głos! Błogosławcie we mnie kłamstwo i obłudę, aby moja zemsta była szczęśliwa!

Poczem dramat się rozwija.

Przez litość, Elsa przyjmuje Ortrudę, która w nią wlewa jad fatalnej ciekawości. Ale

czarownica napróżno sądziła, że będzie mogła zawsze pełzać i udawać; wściekłość zagłusza w niej obłudę. Kiedy, po wejściu jutrzni, idzie ona za Elsą do kościoła, nie może znieść tego, że ją postawiono w kole służących— i rzuca straszliwe przekleństwa. Wkrótce przyłącza się do niej Fryderyk, a ich głosy bluźniercze pomieszane z przerażeniem i skargami Elsy, anielskim śpiewem Lohengrina, poważnemi słowami króla, podziwem i gniewem chóru — tworzą przepyszną i tragiczną całość, która kończy akt drugi.

Radośna, żywa, jasna budzi się orkiestra.—Ta introdukcya—to pieśń zaślubin. Ku końcowi łączy się ona z chórem młodzieńców i dziewic, którzy prowadzą Elsę i Lohengrina — do izby ślubnej, łagodnie oświetlonej; poczem z porządku rzeczy, głosy ich młode, świeże, tkliwe oddalają się i gasną—i młodzi małżonkowie poraz pierwszy pozostają sami.

Nie szukajcie w ich wylewach okrutnie tęsknej miłości, jaka łączy Tannhäusera z boginią Venus, ani łkającej namiętności Trystana do Izoldy. Słodki związek dwóch dusz, hymen dwóch cisz, jednej ciszy niebieskiej, drugiej ziemskiej, ale prawie niebieskiej dzięki swej przeczystości, zlanie się dwóch anio-

łów w jednego anioła — taką jest owa noc ślubna.—Tak piękni, tak czyści — śpiewają oni tak jak się modlą—a serca ich są to liry dziewicze.

Ale chytra rada Ortrudy, jak pokuszenie—wśliznęła się do serca Elsy. Chciałaby ona znać imię, naturę i ojczyznę bohatera, którego całuje.—Napróżno ją Lohengrin stara się odwieść od tej myśli zgubnej; nie może ona już się oprzeć swemu pragnieniu; wypowiedziała fatalne pytanie.

W tej samej chwili Fryderyk, ukryty za firanką w izbie ślubnej, występuje, sądząc, że już ma w ręku swego cudownego zwycięzcę,—on zaś, porwawszy miecz ręką Elsy podany, uderza zdrajcę, który przeklina i umiera!

Co do ciekawej małżonki, to jej szczęście przepadło na wieki.

— Przystrójcie w piękne szaty Elsę, mą małżonkę! Prowadźcie ją przed oblicze królewskie. Tam chcę jej odpowiedzieć i dać się poznać, kto jestem!

Jak w pierwszym akcie, panowie sascy i brabanccy zebrani, stoją wokół żelaznego tronu Henryka Ptasznika. Lohengrin zbliża

się i mówi, orkiestra zaś przypomina melodyę boskiego preludyum.

— W dalekiej krainie, waszym krokom niedostępnej, jest gród nazwiskiem Montsalat. Promienna świątynia stoi w tym grodzie, świątynia wspaniała, której nic równego niema na ziemi. W świątyni tej—jako święto nad świętościami — przechowuje się naczynie święte i cudowne; zbiera ono krew, płynącą z ran Jezusa; na ziemię je przynieśli aniołowie, aby je oddać pod opiekę najczystszych ludzi; to święty Graal. Ktokolwiek jest wybrany do tej służby, zyskuje wnet potęgę nadprzyrodzoną; ale taką jest wzniosła natura tej potęgi, że raz odsłonięta, od oczu ziemskich uchodzi. Graal przysłał mię tu po ciebie; ojciec mój Parsival nosi jego koronę, a ja, rycerz jego, nazywam się Lohengrin.“

Rycerz więc musi odjechać, opuścić musi dziewicę, która mu nie zaufała, ale którą on ubóstwia.

Żadne pióro nie potrafi opowiedzieć pożegnania Lohengrina z Elsą, wyrazić łez tego anioła nad młodą dziewicą, która została wdową, zanim była małżonką.

— Coś uczyniła Elso? Teraz, niestety, muszę się z tobą rozłączyć na zawsze.

A oto łabędź powrócił: czas w drogę. Święty Graal się gniewa.

— O Elso, rok tylko chciałbym zostać przy tobie!

Zapóźne żale. Oddala się on w cudownej łódce; napróżno przyzywa go małżonka on już powrócić nie może! Towarzyszą mu błagania i modlitwy całego tłumu, ścigają go przekleństwa Ortrudy—i anielski motyw preludyum, pomieszany z krzykami Elsy, znów brzmieć poczyna w orkiestrze, wznioślejszy teraz, czystszy, bardziej niematerialny, a tak smutny, tak bardzo smutny!—Tymczasem rycerz Graala powraca do świętych tajemnic góry Montsalvatu.

Trystan i Izolda

Bolesne natężenie wszystkich zmysłów ku szczęściu, które nas przeraża, jako nadludzkie; pragnienie, które samo siebie pożera w rozczarowaniu swej próżni; wysiłki postokroć rozwiane; okrucieństwa gorzkiej nadziei, ramiona żądne uściśnień, a które opadają znużone i omdlałe; rzuty, które wstecz odskakują, jak piłka o mur uderzona; porywy ku wyżynom niebieskim, odrzucone ku otchłaniom; początki pieśni, które się rozwijają w konwulsyjne krzyki; słowem, wszystko pragnienie namiętności człowiec zej, wydziedziczone z władzy, oto co wyraż a w swym potoku, rosnącym w uciskach rozpaczy i słabnącym, ciężko, powoli, bolesnie—i który znowu rośnie — i jeszcze — i jeszcze i zawsze; oto co wyraża łkające preludyum Trystana i Izoldy.

Bohater Kornwalii i czarodziejka irlandz-

ka—siedli na pięknym okręcie.—Ironiczna łaskawość morza i wiatru — prowadzi ich do króla Marka.—Izolda ma zostać małżonką królewską, a Trystan właśnie ją wiedzie.—Niespokojni oboje, jakby już ich gryzły przyszłe cierpienia, nie ufają sobie oni, uchodzą od siebie; zdaje się im, że się nienawidzą. Bojaźń pokochania się jest-to dla nich początek miłości. Lękają się oni upojenia, któreby było straszniejsze od śmierci,—i mają nieświadome pragnienie śmierci, w której wszystkie upojenia się zlewają. Fale się toczą, melodyjnie rytmowane; chłopiec okrętowy śpiewa na wierzchołku masztu, a głos jego to może skarga jakiegoś tchnienia, przybyłego z oddali—pomiędzy jedwabne fałdy flagi okrętu. Śród tej ciszy natury wybucha w sercach ich straszliwa burza — niech nadejdzie ów Trystan! Raz, gdy raniony spał w dolinie, mogłam na nim pomścić zabójstwo Morolda; niestety, przebudzony w tej chwili, spojrzał mi w oczy, i nie miałam odwagi podnieść miecza. Czemuż nie śmiałam go zabić? O, niech przyjdzie i niech mi odda hołd, ponieważ jest wassalem króla, który będzie mym małżonkiem.—Powiedz mu, niech

się śpieszy, Brangaene! Śmierć wypiję z nim w kielichu pogodzenia.

Trystan przychodzi. Spoglądają na siebie oboje oczyma, które nie mają odwagi się spotkać; mówią do siebie gorzkiemi słowami (jakże głosy będą kiedyś słodkie); i rozdrażnieni, krępowani jakąś niepojętą przykrością, gorejący potrzebą jej unikniecia—piją oboje-z kielicha, gdzie Izolda sądzi, że wlała koniec swej męczarni, a gdzie Trystan odgaduje — śmierć. Naokoło nich wszystko jest czarowne: lazur przezroczysty, morze oblane słońcem; chwilowo czują się oni, jakby uspokojeni i spragnieni śmierci w tem otoczeniu szczęśliwej natury.

Ale zamiast trucizny śmierci, piją oni filtr miłości, który im podstawił Brangaene.

— Izoldo! śpiewa Trystan, jakby ze snu wychodząc.

— Trystanie! wzdycha Izolda.

Ach, teraz, kiedy wiatr świszcze żałośnie w żaglach i kiedy majtek na wierzchołku masztu ze świstem wiatru pieśń swoją miesza; gdy marynarze zwijając żagle, krótkiemi okrzykami rytmują swą pracę, śród wielkiego radosnego szumu pogodnego morza; oni już nie widzą nic, nie słyszą nic, albo raczej

widzą wszystko, słyszą wszystko, ale ona w nim, on w niej. Odosobniają się w ekstazie i nieskończonej rozkoszy należenia do siebie. Melodyjny wąż tematu kochania—jakże szeroko zatacza swe pierścienie! Jak ich obejmuje uściskiem, jak ich ogarnia pieszczotami, które, o włos mocniejsze, zadusiłyby ich tak, że umarliby,—o rozkoszy!—zwarłszy nawzajem usta i ramiona.

Ale cóż to za odgłos słyszeć się daje?—Pocóż ta wrzawa, pocóż ten ludzki tłum, pełny radości, gromadzi się na brzegu?

Jakiegoż króla przybyciu cześć tu się składa?

— Rzućcie kotwicę—oto przystań.

O fatalne przebudzenie. Gwałtowna i brutalna przerwa w marzeniach; rzeczywistość ich budzi.

Żałobny dzwon, w agonii lamentujący, byłby im mniej straszny, niż te śpiewy i krzyki świąteczne.

Okręt przybył do Kornwalii; zbliża się król Mark, niestety! malżonek Izoldy—i oto muszą się oni rozłączyć ze sobą — i okiem nieruchomem z przerażenia spoglądają w przestrzeń, która wciąż rośnie dla ich ramion rozdzielonych, a wciąż wytężonych ku sobie.

Noc. Długi był dzień, któy rozłączył Izoldę od Trystana. Ona nie słucha alarmujących rad Brangeny. Król Mark z towarzyszami poluje w lesie; czy słyszycie rogi bawole, które brzmiąc donośnie, od czasu do czasu wydają tajemnicze tony milczenia gęstwiny borowej? Niewyraźne płomienie pochodni przepływają i znikają poza czarnemi drzewami; galop głucho rozbrzmiewa, przyciszony miękkim mchem; polowanie, coraz w dal płynie, rozpierzcha się, gaśnie, milknie...

Czegóż miałaby się lękać Izolda? Ona gasi pochodnię, tę ostatnią resztę nienawistnego światła, a Trystan, na ten znak, przybiegnie do niej i całować ją będzie; mrok tylko będzie wspólnikiem ich grzechu.

Oto on. Obejmują się z szaleństwem, jakby już nigdy rozłączyć się nie chcieli. Są tak blizko siebie, że ciemność, obejmując ich, sądzi, że jedną tylko ukrywa istotę.—O błogosławiona nocy, o rozkoszne mroki! niewidzieliby się oni, gdyby się widzieli tylko oczyma. Mówią tak cicho, że nie słyszeli by się, gdyby słyszeli się tylko uszyma. Usta zaś ich wymawiają przerywane słowa żądzy, która wciąż umiera i odradza się nanowo, westchnienia pieszczot nadziemskich, ekstazy

radosnej, zapomnienia. Zbyt oczarowani sobą, stęsknieni bez końca, omdlewają. Długo—długo powtarzają swe imię. Czy znaleźliby jakie słowa milsze i słodsze? Zdziecinnieli z radości, z ukontentowaniem wymawiają te dwa wyrazy, Trystan i Izolda; to im wystarcza.

— Trystan i Izolda! Ale jakże-to? jedna sylaba dzieli te dwa imiona. Jest coś między Trystanem i Izoldą? Ta jedna litera to ohydna zapora między niemi; nie, nie mówny Trystan i Izolda, mówmy Trystan-Izolda.

Takie są chorobliwe subtelności uczucia, którego nawet posiadanie nie zadowoliło. I wciąż — ze skargami szczęścia, z jękami upojenia, po za wszelkiem światłem, po za wszelkiem istnieniem—pogrążają się oni coraz bardziej w głębiach nocy. Jak samotnicy lasów indyjskich pragną, aby ich życie rozpierzchłe rozlało się w otchłaniach Nicości, zatracają się ci kochankowie w Nirwanie miłości — i już, przestawszy istnieć, i mając o swem uczuciu tylko niewyraźne rozkoszne pojęcie, zlewają się oni we wspólnej swej duszy, która im się wydaje ciemną i olbrzymią powszechną duszą świata.

Nagle pochodnie i krzyki! Zdrajca Melot pochwycił ich w zasadzkę, a król Mark— uprzedzony o tem— chwyta ich na uczynku.

Podobni do niedobudzonych lunatyków, nie wiedzą oni, co znaczy to światło i nie pojmują zupełnie, czego świat chce od nich, ze swoją wrzawą i wyrzutami.

— W krainie Trystana, żadne słońce nie świeci; czy chcesz iść za mną Izoldo do ciemnej tej ojczyzny, gdzie ludzie rodzą się dla śmierci?

Wszakże obelga, jaką Melot rzuca Trystanowi, wstrząsa nim i budzi go ze snu. Nie widząc miecza zdrajcy, rzuca się nań—i nie rozumiejąc jeszcze nic, nie wiedząc, czemu krew jego płynie, szczęśliwy tak, jakby jego życie płynęło dla Izoldy — umierający upada w ramiona swej siostry wieczystej.

W Kornwalii tęskni osamotnione mieszkanie pradziadów.

— Niestety!—mówi przedłużony bez końca frazes preludyum — jakże ponure morze rozciąga się przed samotnym zamkiem i pustynne w dal uchodzi; melancholijna fujarka pasterza, siedzącego na zrębie budzi Trystana, który drzemał ranny, pod jabłonią na dworze.

— Odwagi, mistrzu! rzecze masztalerz Kirwenal, ty powrócisz do zdrowia, i nowe spotkasz przygody i uśmiechać się będziesz w bitwach.

Ale on we śnie marzył o Izoldzie; o Izoldzie marzy na jawie. W melodyi pasterza. w promieniach poranku, w zapachu kwiatów—on ją słyszy, on ją widzi, on ją czuje. Czyż on jej nigdy nie zobaczy, zanim wzrok jego zgaśnie na zawsze. Czuje on bowiem, że miecz Meloda zadał mu ranę śmiertelną.

— Zobaczysz ją, rzecze Kirwenal, otrzymała ona wieść odemnie, i wnet tu przybędzie na statku o białych żaglach.

Zobaczyć ją! Oczy jego, powiększone nadmiarem żądzy, obejmują całe ogromne morze.

Niechaj się ukaże na widnokręgu biały żagiel, poruszany przez wszystkie dobre wiatry niebieskie!

Niechaj śpieszy *fujarka pasterza*, by zawiadomić go o przybyciu okrętu, który przynosi życie i miłość i chwałę, pięknego okrętu, który sprowadza Izoldę.

— Okręt — tam w dali! nakoniec. Hej, Kirwenalu, śpiesz, biegnij, pędź! niech mi się ona pokaże.

Wówczas, kiedy wierny sługa schodzi ku małej zatoce, gdzie się okręt zatrzyma, Trystan, jakkolwiek ranny i skrwawiony, staje wyprostowany. Chwila jeszcze, a przyciśnie do piersi łkającą Izoldę, która całować będzie jego ranę. Trystan posiędzie Izoldę. Wszystkie wspomnienia, wszystkie żądze duszą mu gardło. Wije się on w szczęśliwej trwodze ze swej niecierpliwości; szał miłosny do wściekłości go doprowadza.

— Pragnę ciebie! porwij mię!

I wściekłemi z namiętności rękoma — w ostatecznym paroksyzmie zdziera on suknie, w których jego krew zakrzepła, i bandaże swych ran — i w chwili, gdy przedmiot jego pożądań ma przed nim stanąć, skacze on w przeraźliwem szczęściu — i pada na zakrwawioną ziemię, a krew jego szczęśliwą jest jeszcze, że płynie tak blizko Izoldy.

Kiedy ona się zjawia, on już leży umarły, umarły u samego progu szczęścia; gdyż Izolda niosła mu przebaczenie króla Marka, a ten którego miała zostać małżonką—był to Trystan. Teraz jakież łkania zapewne, jakież jęki wyda ona nad trupem kochanka—wobec uspokojonego króla i rozczulonych rycerzy? Płakać, dlaczego? Czyż ona nie umrze?

Czy wkrótce nie połączy się w prawdziwej ciemności marzenia — czyż nie połączy się z tym, z którym niegdyś światło przeklinała?

W olbrzymim wysiłku wyrwania się z siebie samej—przyśpiesza ona ucieczkę swej duszy ku tajemnicom boskiej natury, i, oddychając już blizkiem szczęściem, rzuca się w objęcie śmierci, gdzie on na nią czeka.

— Oh, w tem morzu, gdzie życie omdlewa, cała moja istota wreszcie się rozlewa.

W potopie twoich fal pochłaniających, w ogromie twoich wiekuistych harmonij, w twoim oddechu potężnym, o żyjący wszechświecie, pogrążam się i zagłębiam, bez świadomości, o rozkoszy najwyższa.

Takim jest ów dramat nadzwyczajny.

„Aby takie oddać uczucia, powiada Edward Schuré, muzyka musiała naraz podnieść najwyższe głębie harmonii i posunąć do najwyższego stopnia natężenia i pełni melodyjną ekspresyę, jaką zawiera ludzkie słowo.

I dla tego właśnie — jest to dzieło straszne; wytrąca ono z równowagi duszę—dzięki swemu wyjątkowemu charakterowi; wymaga ono od tych, którzy chcą je przeniknąć, zdolności wzruszenia, jakich zazwyczaj człowiek posiada nie wiele. Nie szukajcie w niem spo-

kojnego układu bajki, ani interesu romantycznego, ale, jeżeli macie odwagę patrzenia, to ujrzycie w niem najpełniejszą, najszaleńszą, najbardziej zaostrzoną, najbardziej dręczącą ekspresyę miłości.

Tu zapominając nietylko o dawnych obyczajach teatralnych, ale o własnym systemie, wolny od wszelkich wędzideł, oddawszy się biegowi własnego natchnienia, mając odwagę wszystkim powiedzieć: *Tak ja odczuwam, ja*! poeta-muzyk przeszedł być może, według słów własnych, granice słusznie nakazane sztuce człowieczej.

Z powodu Lohengrina, Tannhaeusera, Nibelungów—powiedzieć można: „Uwielbiam to, ganię tamto;" można, słowem, je sądzić i rozważać, gdyż owe dramaty, jako należące do dziedziny sztuki, podlegają krytyce. Co się tycze *Trystana i Izoldy* to inny mamy przed sobą wypadek. Jedno z dwojga: albo odejdź od tego dzieła — i zostań mu stanowczo i nazawsze obcy; lub zwyciężony jego czarem, cierp z niem tyle właśnie, co cierpiał ów, który je stworzył.

Mistrze Śpiewacy.

Z NORYMBERGI.

(Die Maistersinger).

Zdarza się czasem, że myśliciele genialni zgadzają się mieć swoje stronnictwo śmiechu. Kąsany przez zazdrość, krępowany przez szkołę, zakrzyczany prze głupców — wielki człowiek pewnego razu mówi sobie, że zbłądziłby, gdyby bez odpowiedzi zostawił wszystkie te nędzoty — i tworzy wówczas jakąś wielką bufoneryę, gdzie wyprowadza na jaw tych wszystkich ciemnych wrogów, pedantów i głupców. Wybuchem śmiechu tryumfuje nad szydercami. Ale ponieważ geniusz jest żywiołem, jego represalia, dzięki dobremu humorowi, nie okrutne. Czujesz, że on przebacza razem, karząc. Zresztą, ponieważ nie wystarcza jego podniosłej myśli zwyciężyć kiku zbyt małych wrogów, stawia on w swojej kreacyi komicznej typy potężne, ulubione dzieci swego ducha, które z satyry tworzą wspaniały poemat, z komedyi — dramat —

i przeciwstawia je całej gromadzie śmieszności tak szczęśliwie, że w całości wynika symbol wieczny. Tłuści, uczeni, szanowani i bezmyślni — mistrze śpiewacy z Norymbergi piszą i śpiewają wiersze, zgodnie z dobremi regułami. Znają oni *tony* i *sposoby*. Ani, Konrad-Słowik, ani Kunz — Śpiew ptaka nie potrzebuje się uczyć, co to jest *melodya*, lub *koloratura*. Do licha! Ludzie ci znają swoje rzemiosła; są to kuśnierze, blacharze, piekarze, sklepikarze, czapnicy, ale są oni też poetami, a ich czytelnicy są nie mniej zadowoleni, jak ich kundmani. Dobrzy handlarze i dobrzy rymopisowie — żyją oni w chwale i zamożności. Są to uparci czciciele tradycyi. Tymczasem wegetują oni szczęśliwi i spokojni. Są ludzie, którzy się rodzą mumiami. Ale oto zjawia się pośród nich, bez krzyku, młody człowiek, rycerz, Walter von Stotzing. Zuchwalec ten nic a nic nie wie o tem, co znaczą *tony* i *sposoby*. Chce on odnieść tryumf w konkursie poetyckim, gdyż ten, który zwycięży — otrzyma rękę niewinnej Ewy. W rzeczywistości troszczy się on o wieńce i stopnie tyle, co ryba o jabłko. Jest to umysł prawdziwie młody, awanturniczy, bohaterski. Poetą jest on niewątpliwie, śpie-

wakiem również.—Ale nie uczył się on nic z tego, czego umiejętnością tak się pysznią inni —Twórczynią jego natchnień była samotność starego zamku, a mistrzem — była mu księga jego pradziada Waltera von Volgelweide.

W dni zimowe—przy kominie,
Kiedy ziemię śnieg spowinie,
Jam oglądał luby czas,
Gdy zielony szumi las—
I śpiewają w lesie ptaki
I gdy szemrzą tataraki...
Jam oglądał owy świat,
Zaczytany w słodki rym,
Którym wsławił się mój dziad,
Dziad mój, Walter, ptaków brat,
Co był mistrzem, wzorem mym!

Ptaki prowadziły dalej nauki starego wieszcza. Słowiki leśne nauczyły Waltera sztuki modulowania, a gruchania gołębi pokazały mu, jak się wyraża tkliwość i pragnienie. Wyobrażacie już sobie przestrach, jaki opanował systematycznych mieszczuchów, za przybyciem tego waryata, tego opętańca, którego pierwsza improwizacya wywraca wszystkie ich dawne ideje i wszystkie stare prawidła rozbija. Uczynić Maister-

singerem tego zuchwalca bez wykształcenia, byłoby to *crimen laesae-rethoricae*. Sykstus Beckmesser, sekretarz konkursu, z zadowoleniem pokazuje tablicę, całą pobieloną od linii kredowych, jakie porysował, by zliczyć błędy prozodyi wiersza kandydata. Ów Beckmesser—to krytyk mierny; jest głupi, a przeto zły. Zresztą, chce on także poślubić czarującą Ewę.

Tak więc pierwsza próba nie była szczęśliwa dla Waltera i, od tej chwili, pełny ufności poeta nie ma nawet możności dać się słyszeć śród hucznego gniewu Maistersingerów z Norymbergi. Ale Hans Sachs jest-to człowiek mądry, skłonny do marzeń. Nie przeraża się on zuchwalstwem młodości. Wierzy, że przyszłość powinna się różnić od teraźniejszości. Chociaż jest mistrzem — śpiewakiem, wierzy jednak, że można być dobrym poetą, nie będąc mistrzem-śpiewakiem, Trzyma się on starych reguł, ale ich nie narzuca. Nie może się powstrzymać i myślą wciąż powraca do tego młodzieńca, co śpiewał tak dziwnie.

— Nie mogę sobie przypomnieć melodyi jego wierszy, a jednak, nie mogę jej zapomnieć — i z marzeniem jego łączą się w or-

kiestrze szczątki rozpierzchłe motywa improwizowanego przez Waltera von Stotzingera. Hans Sachs—to przeszłość, która mówi:

— Pozwólcie, niechaj nowe dni przyjdą do mnie.

Poczciwy zresztą człowiek, interesuje się miłością Waltera i Ewy. Chciałby, aby pożeniono te dwoje dzieci, które się kochają.

Z otwartego okna czuwa on nad ich trwożnemi schadzkami; bawi się, udając, że nie rozumie, gdy Ewa pyta go o wynik konkursu poetyckiego; chce ona słyszeć o Walterze, on zaś upiera się i mówi o trzewikach, pięknych trzewikach, swem arcydziele, które ona jutro nosić będzie. Jest on ojcowski i przebiegły; śmieje się i obserwuje.—Kiedy Walter, zły, że nie mógł się spodobać maistersingerom — proponuje swej kochance porwanie, i kiedy ona, dalibóg, się zgadza; Hans Sachs otwiera nocą swe okno, aby się młodzi zatrzymali wobec światła, które teraz ulicę oświeca.

Śmieszny Beckmesser, który śpiewa serenadę pod balkonem Ewy — nie będzie mu bezużyteczny. Hans Sachs go denerwujc, rytmując uderzeniami młotka w podeszwy— śmieszną melodyę zakochanego. (Och, ta se-

renada—jakże śmieszna!) A zmieszane dźwięki młotka i gitary — tak są mocne, że całe miasto się budzi.

Oto idą kobiety; z kijami rzuca się cały tłum na nieszczęśliwego Beckmessera; potem powstają kłótnie między ludźmi, których nagłe przebudzenie wprawiło w zły humor.— Krawcy wymyślają cieślom, którzy znów nie oszczędzają piekarzy. Jest-to tumult i wrzawa rosnąca nieustannie, nad którą panują ostre, piskliwe krzyki zrozpaczonych kobiet.

Śród tej ogólnej furji, Hans Sachs rozłącza oboje kochanków, gotowych do ucieczki; Ewę odsyła do jej matki, awanturniczego zaś Wałtera, zamyka we własnym domu. Tymczasem róg strażnika nocnego brzmi w ciemności. Krzyki i spory ustają, jak pod czarem. Wszystko milknie, uchodzi, kryje się—i pełny powagi strażnik nocny się zbliża, konstatując spokojność powszechną; tymczasem księżyc łagodnie wychodzi na widnokrąg.

Nazajutrz jest dzień świąteczny. Hans Sachs rozmyśla, pochylony nad książką. Człowiek ten jest smutny, smutny, że zbyt długo żył między ludźmi. Uroczystość, jaka się wokół przygotowuje, czyni go jeszcze

smutniejszym. Marzy on o próżności świata, o szaleństwie ludzi, i ten stan jego ducha, wyrażony w monologu, był już wskazany w preludyum trzeciego aktu.

Niechaj nam będzie wolno chwilę zatrzymać się nad tym „kawałkiem instrumentalnym" — jak mówił ze śmiechem Ryszard Wagner.

Naprzód—instrumenty strunowe grają—głębokiemi tony—motyw powolny i głuchy, bardzo gorzki. Zdaje się, że go rozpoznajemy; czyż nie ów to motyw, w drugim akcie, towarzyszył nadosnej i wesołej śpiewce Hansa Sachsa, kiedy ten siedział nad kopytem? Zdawał się on wyrażać wówczas myśl wewnętrzną i ponurą człowieka, który przedstawia tłumowi energię, a teraz ten motyw występuje sam i rozwija się; radosna maska spadła, widać twarz pełną smutku. Potem rogi, głosem cichym, jakby dalekim, oddają śpiew solenny, podniosły, religijny. Odpowiada on smutnemu marzeniu, jako zapowiedź sławy i wyzwolenia. W istocie jestto sławny hymn, którym Hans Sachs witał Lutra i Reformę; hymn, który Sachsowi nadał nieporównaną popularność. Ale filozof jest szewcem.

Rozpoznajemy w orkiestrze wesołą i radosną śpiewkę warsztatu; tylko, że ona się powtarza tak łagodnie przy narzędziach strunowych i w rytmie tak powolnym, że łatwo odgadujemy, iż Hans Sachs bez ognia wykonywa swój trud rzemieślniczy, że oczy podnosi, by niebo oglądać — i tonie w głębokich marzeniach. Prawie w tym samym czasie, rogi na nowo ciągną w najwyższych tonach swój hymn uroczysty chwały i wyzwolenia, który nagle, przy ukazaniu się Hansa Sachsa śród ludu, rozwinie się w grzmiącym wybuchu głosów jednomyślnych—i, w końcu, zjawia się motyw powolny i głuchy narzędzi strunowych; jest on zawsze gorzki, lecz energiczniejszy, mniej rozpaczny; uspakaja się, rozpogadza, jak gdyby Hans Sachs dochodził do najwyższej pogody słodkiej i pobożnej rezygnacyi."

Ale niepodobna wiecznie marzyć o przeznaczeniach ludzkości. Należy myśleć o zakochanych i ożenić dzieci, które się ubóstwiają. Hans Sach podziwia utajonego jeszcze w Walterze poetę.

„Opowiedz mi, jaki sen miałeś tej nocy—mówi zacny szewc. Sen ów, wyrażony w prześlicznej melodyi—Hans Sachs zapisuje,

podczas gdy go młodzieniec śpiewa; sztuka cierpliwa łączy się ze szczęśliwą improwizacyą.

— Tą pieśnią — woła mistrz — zwyciężysz — i poślubisz Ewę.

Wtedy przybywa sama Ewa, która— niewinna istota!—zdaje się rozgniewaną, że jej nie porwano; kłóci się z szewcem z powodu trzewików, które źle są zrobione; poczciwiec wszystko mówić jej pozwala i oto klęka przed nią, aby widzieć, drażniący trzewik."

Gdyby nawet cały dzień klęczał przed nią, nie gniewała-by się wcale, gdyż zpoza ramion chytrego szewca, który, zdaje się, nic nic nie widzieć—dostrzega ona i podziwia swego pięknego rycerza Waltera; ten nkazał się nagle i patrzy zdala. Scena ta kończy się harmonijnym ensemblem, w którem te czyste dusze łączą swe modlitwy i nadzieje.

Odgłosy trąb, grzmoty bębnów, okrzyki radosne klarnetów — brzmią — i zasłona się podnosi. Widać równinę, na której postawiono estradę dla maistersingerów. Zdala Norymberga ze swemi starożytnemi dachami i wysokiemi kościołami. Jest-to dzień Św. Jana. Po kolei, w świątecznych strojach,

chóry szewców, krawców i piekarzy sławią swe rzemiosła komicznemi pieśniami, które naśladują skrzypienie skóry, przebijanie sukna igłą i syczenie gotującego się ciasta. Radość dosięga szczytu, radość ludowa, zdrowa i uczciwa. Tańce, naturalnie, również mają miejsce. Jakże jest żywy, chociaż niemiecki, ten walc, który krąży, uchodzi, powraca, obejmuje ramiona, rozłącza uściski— i śmieje się i śpiewa.

Naraz orkiestra staje się poważną; ogłaszają przybycie mistrzów śpiewaków z Norymbergi. Są oni ciężcy i uroczyści. Idą z tysiącem bujających w powietrzu chorągwi na przedzie; i motyw, rytmujący ich marsz pompatyczny i majsterski—to ich istota własna w muzykę zmieniona. Wchodzą oni na estradę, siadają pełni powagi.

Owóż tłum poznał Hansa Sachsa — i, śpiewając hymn, który w preludyum przebija—oddaje hołd sławnemu szewcowi. Śpiew ten—to okrzyk wdzięczności, wolny i religijny, wydany przez cały naród; efekt jest ten, że można twierdzić, iż sam Ryszard Wagner nie napisał nigdy karty pogodniejszej i piękniejszej. Ustawiono na mchu nędznego Sykstusa Beckmessera, który jeszcze cierpi od

uderzeń, jakie wczoraj otrzymał. Jest on pewny siebie, gdyż porwał w warsztacie Hansa Sachsa poemat Waltera, ręką szewca napisany. To kruk, co chciałby śpiewać pieśń słowika. Próżne i śmieszne wysiłki. Myli się on, kuleje—i mięszając tony pieśni, których nie zapamiętał, ze wspomnieniami swej serenady, dochodzi do najśmieszniejszych a wielce żałośliwych rezultatów. Wysykano go, zakrzyczano, wypędzono... Walter śpiewa z kolei.

Od pierwszych słów podbija lud zgromadzony. W tej poezyi naturalnej, zgodnej z uczuciami duszy, poznaje ona poezyę narodową, którą mistrze śpiewacy zamknęli w klatce ciasnych prawideł, a która wreszcie, kraty połamawszy, upaja się powietrzem i swobodą.

Sami pedanci nawet ogłaszają się za zwyciężonych; entuzyazm ludu nakazuje milczenie ich próżnym krytykom, i jednogłośnie cześć oddają śmiałemu pieśniarzowi, którego wieńczy czarująca Ewa. Walter pozyskuje stopień maistersingera. Zapewne, chętnie on by się obszedł bez stopni i tytułów; ale ustępuje, tak, jak inni pozwalają się na stare lata wybierać do akademii. I orkiestra na

nowo powtarza marsz pompatyczny, z którym się mieszają frenetyczne okrzyki ludu; tymczasem Hans Sachs, będący przeszłością, całuje Waltera—przyszłość!

Symbol wynikający z tej komedyi muzycznej—ujawnia się tak wyraźnie, że zdaje się wszelkie wyjaśnienie jest zbyteczne. Należałoby tylko wyświetlić głęboką sztukę—z jaką logicznie wyprowadza autor jedne perypetye dramatu z drugich; inwencyę i rozmaitość charakterów, odmalowanych podwójną potęgą muzyki i poezyi; dumę jednych, wdzięk lub błazeństwo drugich, i dobry, a tak pełny dowcipu, humor dyalogu. Należałoby też wyłożyć iście cudowną liczbę potężnych, lub wykwintnych motywów, które brzmią tu ze wszech stron: należałoby wypowiedzieć nieskończoną melodyę orkiestry, tak złożoną, a jednak, tak zrozumiałą, połączoną zawsze z akcyą i charakterami, któremi ona (orkiestra) kieruje, którym towarzyszy, które przypomina.

Pierścień Niebelungów.

Niezapomniane to dni, gdy poraz pierwszy przedstawiano w Bayreucie — cztery części *Pierścienia Niebelungów*. W starych papierach kilka wspomnień o tem znajduję.

Od piątej godziny wieczorem, ze wszystkich ulic miasta, pielgrzymi Ryszarda Wagnera, płyną ku wzgórzu, na którem mieści się teatr. Wszyscy tłoczą się i śpieszą, wiedząc, że przybędą za wcześnie, a zatrwożeni, że się opóźnią. Młodzi ludzie biegną, szaleni i szczęśliwi; osoby poważne, pod pozorami umiarkowania, starają się ukryć swą niecierpliwość; lecz mimowoli, krok ich jest gorączkowy, a oczy drgają poza okularami. Lekceważąc po królewsku swe szaty, nie zważając na fryzurę—kobiety, opalone od słońca, pokryte kurzem od rzadko napotykanych powozów — nie czują wcale, jak się drą o kamienie ich treny muślinowe i jedwabne. Poczem niezliczone gromady zbliżają się, cisną, tłoczą—w nieskończonym żywopłocie dwu szeregów ciekawych, w powiewie różnobarwnych

chorągwi — tworzą olbrzymi tłum, który oddala się z miasta, jak fala wchodzi na stoki wzgórza — i wreszcie, jak rzeka przez otwartą szluzę rozlewa się przed teatrem, szeroko, z ogromną wrzawą.

Drzwi wejściowe są liczne. Publiczność, bez ścisku, wchodzi do sali. Między podwójnym szeregiem kolumn, podtrzymujących u szczytu grona szkieł świetlanych, pod sufitem malowanym w jasne kolory, olbrzymi amfiteatr jaśnieje od damskich tualet, a żywe ich kolory podnosi jeszcze ciemna barwa czarnych fraków, które odbijają od sukien.

W galeryi panujących zajęli miejsce kolejno: cesarz Brazylijski, cesarz Niemiecki, wielki książę Meklemburski, wielki książę Badeński, wielki książę Weimarski. Niema mundurów; książęta kryją się poza firankami galeryi; czują oni może, iż nie do nich dziś wieczorem należy chwała i panowanie. Tymczasem, wrzawa tłumu, przerywana co chwila okrzykami niecierpliwości, nagle, na znak dany—zdaje się — od orkiestry podziemnej— rozlewa się w wielkiem milczeniu, któremu nagła ciemność sali, nadaje jakąś cechę uroczystości religijnej.

I.

Złoto Renu.

Z niewiadomej głębi wydobywa się głuchy dźwięk, Zdaje się, że słyszymy ledwie wyczuwalny, bezkształtny, pierwszy szmer mającego zjawić się ku życiu świata. Dźwięk trwa, wytęża się, wysila, rozrasta; łączy się z nim jakieś pragnienie rozlewu, rozwoju... Mnoży się on w tony naprzód zmięszane, ale już połączone ze sobą w niewyraźnej linii przyszłej harmonii, rośnie, nadyma się— i mniej wyraźnie, z powolnym, coraz bardziej rozszerzającym się wybuchem—dosięga pełni swego rozwoju w olbrzymiej fali melodyi. Fali — istotnie. Dźwięk, wypływający z głębiny, nie byłaż-to skarga podziemna nieurodzonego źródła, które wnet jakiemś ziewnięciem skorupy ziemskiej—rozszerza się i pod błękitem nieba staje się harmonijnym szumem wielkiej rzeki?

Rytmy, w tajemnicach orkiestry, tłoczą się wzajem na siebie, płyną razem, ścierają się, odpychają.

Śród płynnej materyi ich ogółu, niektóre, wyraźniejsze zdają się dążyć ku dobitniejszej ekspresyi swej istoty. Możnaby rzec, że ruch fali zamierza nowe przyjąć kształty, żywe, lecz zawsze ulotne i wełniste.

Jakież to, wśród fal Renu — ciężkie draperye służące za zasłonę, rozchyliły się milcząco i powoli—jakież to są owe białości niewyraźne, zielone jeszcze, jak głębia wody? Kontury już się rysują, płynne jeszcze, i w jaśniejszem kołysaniu wilgotnej muzyki, ukazują się, zaledwie różne od fal i rytmu, który je zrodził, niewinne córy starego Boga tej rzeki.

Woglinda śpiewa, Wellgunda się śmieje, Flosshilda uchodzi.

— Weia, Waga! Strzeżcie złota, dzikie siostry.

I płyną naokoło niewidzialnego skarbu, i toczą się za sobą; one, tak blizkie jeszcze rodzicielskiego żywiołu—mięszają swą niewinność i wdzięki ze spokojem wody.

Na urwisku nadbrzeżnej skały siedzi Niebelung Alberich, brzydki i zmysłowy i czy-

ha. Domyślacie się ich szyderczego śmiechu, na widok tego gnoma grubiańskiego. On zaś, cały żądzą gorejący, ramiona ku nim wyciąga i, pełzając, suwając się, ślizgając, czepiając się krzaków—wyje z żałości, że nie może dosięgnąć ich śpiewnej, a ironicznej ucieczki. Ale oto—niby z oddali, z oddali—słodka fanfara (tylko o sześciu nutach) słyszeć się daje, promienista, jak błyskawica, którą byś mógł widzieć po przez wiele zasłon. To przebudzenie Złota! W falach rzeki, nawskróś przeniknionych błyskotaniem słońca — zapala się ona—i fanfara gwałtownie, wybucha.

Wówczas córki Renu igrają naokoło skarbu, którego strzegą. One kochają go, gdyż on jest piękny, gdyż błyszczy.

— Złoto Renu! Złoto Renu! O promienna rozkoszy! Zbudź się, przyjacielu, zbudź się weselnie. Strzeżemy cię, piękne Złoto Renu.

Ale Niebelung Alberich dowiaduje się od nich o tajemniczej potędze Złota. Kto je posiędzie, posiędzie najwyższą potęgę. Prawda, że, aby je zdobyć, trzeba się wyrzec miłości.

Gnom, potwór ledwie ukształtowany,

urodzonyw krainach niższych — podziemnych, nie waha się. Niechaj tylko moc posiędzie, a wyrzeknie się kochania, i oto rozpychają się przerażone fale, a córki Renu uchodzą strwożone; tymczasem gnom z siłą, którą wytęża zła żądza, sięga szczytu, gdzie Złoto promienieje i, bluźniąc miłości, porywa głaz drogocenny i znika w jakiejś pieczarze; a Woglinda, która śpiewała, Welgrunda, która się śmiała i Flosshilda, która uchodziła — płaczą, płaczą nad porwanem Złotem i rozpaczają niewinne, nad zniknioną zabawką.

Na wysokiej górze, spoczywa bóg uśpiony z czołem na kolanach Fricki, która czuwa. Zpoza mgieł, które wiatr rozpędza, widnieje zdaleka Walhalla, przyszłe siedlisko Azów. Tam, jak opiewa wspaniały motyw orkiestry, bohaterowie w bitwach umarli wejdą kiedyś, jako zastęp pełny chwały i jeszcze raz walczyć będą, a Córy Pragnienia służyć im będą i rycerze będą pili „jasne piwo" pod wysokiemi portykami, a po piwie śpiewać zaczną.

—„Zbudź się, małżonku! Oto Grodzisko boże zbudowały Olbrzymy. Ale czy pamiętasz, Wotanie, jaką im przyobiecałeś nagrodę?

I orkiestra formułuje surowy motyw umowy przez boga zawartej, gdy tymczasem w ciężkim rytmie marszu po przez skały, które się trzęsą i ziemie, które się zapadają — w takim ciężkim rytmie zbliżają się, przyodziane w skóry zwierząt, z maczugą na ramieniu—dwie istoty ciężkie i wielkiej mocy.

To olbrzymowie Fasolt i Fafner; żądają oni nagrody za swą pracę. Niech dadzą im Freję, słodką Freję, swobodną Freję, piękną Freję, tę, przez którą się kocha, małżonkę boga Radości.

Niestety, czem-że stali-by się bogowie, gdyby ona im nie dawała jabłek wiekuistej młodości.

Precz, Fasolt! precz, Falner! Wotan raczej złamie umowę, którą bezlitośna orkiestra przypomina — niżeli odda Freję, radość swych oczu i rozkosz swego serca. Szał olbrzymów zapala się i, kiedy boginie drżą z przerażenia a bogowie wrą od gniewu— Fasolt i Fafner wyzywają ich—i maczugami swemi grożą straszliwemu młotowi boga Piorunów.

Gibki, lotny, subtelny, drżący u ostrzów, ślizgający się, a potem, ulatujący płomień melodyjny podskakuje, płynie do góry, spły-

wa na dół, liże i syczy w szybkich wirach. Ten — w swej złotej draperyi—to Loge, to ogień. To zręczność i podstęp, który czyha, który się wślizguje, zwija, obwija... Chytry i promienny — jest on światłem złych dróg. Jest to, rzecby można, Mefistofeles—żywioł.

— Hej, hej—woła Loge—widzę, że się tu o jakiś drobiazg kłopoczecie. Niebelung Alberich — (tymczasem orkiestra przypomina przekleństwa, jakie gnom rzuca miłości, i porwanie skarbu—i skargę niewinnych cór Rzeki)—Nibelung porwał Złoto Renu. Trzeba mu je odebrać; olbrzymy go przyjmą w zamian za Freję.

I Loge skacze na palcach nóg, w wirowaniu swej melodyi.

Tak więc—jak Nibelungowi, który będąc istotą niższą, przeniósł potęgę—ofiarowano wybór między miłością, którą tu wyobraża Freja i potęgą, którą symbolizuje Złoto — olbrzymom, pierwszym synom Ziemi. Ci, stojąc wyżej ponad gnomem na skali istot, chwieją się naprzód; wreszcie czynią zły wybór.

Ale Wotan nie zgadza się na to, aby inni wzięli Złoto, którego on teraz zazdrości. Po zwierzęcym mieszkańcu jaskiń podziemnych i olbrzymach żyjących na powierz-

chni ziemi, bóg, którego czoło dotyka chmur— staje w groźnej alternatywie. I on też ulega pokusie. On będzie miał Złoto—niech olbrzymy uniosą miłość.

I z ciężkiemi krokami ich ucieczki, którą brutalnie skanduje orkiestra, łączą się zdala skargi czarownej porwanej bogini, i bogowie sami pozostają na górze.

Długi czas milczą. Orkiestra głucho opiewa samotność ich otoczenia, światło słabnące powoli, drzewa smutnie pochylone, kwiaty mniej piękne, jabłka młodości zakazane na zawsze — i w samotności, która coraz ciemnieje — zamarcie wszystkich radości, starość, nudę, śmierć nakoniec.

Z rąk Piorunu młot wypada. Na ten odgłos, czoła bogów się podnoszą.

— Wotanie, oddaj nam Freję! Daj Złoto olbrzymom, a nam oddaj Miłość, która daje życie.

Wotan musi ustąpić.

— Dalej — mówi Loge, który w czasie rozpaczy bogów nieustawał błyskać tu i owdzie po gęstwinach, idź za mną do kuźni Nibelungów, a fortelem zdobędę ci odkupienie piękności.

Chmury zasłaniają góry, chmury wydo-

bywające się z otchłani, czerwonemi płomieniami poprzecinane, może jakieś błyskawice orkanów podziemnych, pełne dźwięków metalowych, które brzmią w Niebelheimie, gdy kowale tej krainy na kowadłach uderzają w Złoto. Tu Alberich pan Złota stał się panem swoich bliźnich.

— Orkiestra poraz pierwszy wygrywa motyw niewoli.

Z porwanego złota kazał on wykuć *Tarnhelm*, hełm czarodziejski, który robi niewidzialnym; miecz, który będzie nazwany Nothung (konieczność) — i pierścień, który streszcza wszechpotęgę. Gdy karzeł Mim, bity wciąż, żali się śmiesznie, a inne Nibelungi drżą pod biczem mistrza, Wotan i Loge wchodzą do jaskini, pełnej ognia i dymu.

— Jakto—mówi Loge—czy to możliwe, abyś się stał niewidzialny lub ukazał w postaci jakiego zwierzęcia?

Gruba, nieokrzesana istota pod wpływem pochlebstwa — mówi: tak jest—i zmienia się w smoka, który pełza i mruczy.

— Oh, oh — dość! woła Loge, udając śmiertelną trwogę. Ale ostatecznie—to mało. Można sobie wyjaśnić, że wchodzisz w ciało smoka, bo smok jest większy od ciebie, ale pewien jestem, że nie potrafisz ukazać się

w postaci małego zwierzęcia, naprzykład szczura lub ropuchy.

Alberich znika; ropucha płacze na skale. wówczas gibki Loge sznurami wiąże nieszkodliwe zwierzątko, które nanowo stawszy się Alberichem — uniesione zostaje przez bogów na górę.

— Uwolnijcie mię—wyje Nibelung w zasadzce.

— Oddaj nam Złoto -- rzecze Wotan.

Alberich się zgadza — i oto, na jego rozkaz, czarne Nibelungi, karły bezkształtne, uginając się pod ciężarem skarbów — po raz pierwszy wpełzają na górę bogów.

Gromadzą oni hełmy, puklerze, zbroje i klejnoty w promiennym bezładzie. Cóż to znaczy dla Albericha? Odda on wszystko, i miecz fatalny, i Tarnhelm nawet, aby tylko zachował na palcu swój pierścień wszechmocny. Próżna nadzieja! Pierścienia Wotan pożąda — i wyrywa go zwyciężonemu gnomowi. Oh! jakie straszne okrzyki wściekłości wydaje Alberich, pozbawiony wszystkiej swej potęgi.

To przekleństwo pierścienia wygłoszone przez pierwszego winowajcę, to przekleństwo, które wiecznie ciążyć będzie na wszystkich

osobach trylogii — jest to najpotężniejsze w swem okrucieństwie wołanie, jakie wydać mogły usta żyjące.

I przyszłe motywy *Zmierzchu Bogów* wirują już — niewyraźne — w proroczej orkiestrze.

W tej godzinie bogowie się radują, bo oto Freia powróciła z Fasoltem i Fafnerem.

— Czyż nam wreszcie oddadzą złoto?

Wotan mówi: Bierzcie je.

Lecz Fasolt: Niech nagromadzą skarby naokoło Frei, gdyż dopóki ją widzieć będę, nie będę mógł jej opuścić.

Hełmy, zbroje, pancerze, klejnoty — otaczają boginię.

— Widzę jeszcze jej włosy — rzecze Fasolt.

Rzucają Tarnhelm na nagromadzone złoto—i włosy Frei już są niewidzialne.

— Widzę jeszcze jej spojrzenie — mówi Fasolt płacząc; tam, między dwojgiem naszyjników ono się prześlizguje, olśniewa mię. Ukryjcie je, ukryjcie!

Niema już złota. Fafner jednak go wymaga.

Daj nam swój pierścień, Wotanie.

Tym razem Bóg się nie zgadza; ale oto

z głębin się podnosi Erda, matka pierwotna wszech istot.

— Pierścień jest przeklęty!—śpiewa jej głos straszliwy i ponury.

Wejdzie kiedyś nad górą bogów straszliwy dzień zmierzchu.

Przerażony Wotan ustępuje—i oto pierścieniem, który stanowi kwintesencyę potęgi, zamykają szczelinę, przez którą przenika spojrzenie kobiety, wytwornego symbolu miłości.

Zaledwie olbrzymy pierścień posiadły, a wnet się ujawnia pierwszy skutek przekleństwa. Kłócą się i walczą. Fafner maczugę podnosi i drugi olbrzym Fasolt, ciężko, upada.

Tymczasem bogowie tryumfują. Idą oni do niebieskiego grodu, a Piękność im jaśnieje nieśmiertelnie. Bóg Piorunu, jakby w radości, wstrząsa swym młotem. Mgły się gromadzą, chmury grzmią odgłosem gromów, błyskawice purpurowym wężem krwawią niebo. Radosna burza płynie od końca do końca widnokręgu, żywy deszcz szumi w powietrzu. Później tęcza się rysuje na błękicie, z jednej strony góry dotyka, z drugiej na progu Walhalli się opiera. To droga bogów ku pełnemu chwały ich siedlisku.

Parami — gdy orkiestra rozwija motyw Walhalli — dążą oni ku górze świetlaną drogą. Jakto? bez trwogi, bez wyrzutów! Niestety! z głębi rzeki wypływa skarga trzech sióstr niewinnych.

— Złoto Renu! Złoto Renu! i bóg-winowajca teraz dopiero wymierza cały ogrom swego błędu.—Któż odkupi zbrodnię, popełnioną przez Azów? miecz fatalny, Konieczność, wykuta przez Nibelungów, zapomniana przez olbrzymów, budzi w Wotanie marzenie przyszłych bohaterów, jego synów, którzy może będą jego odkupicielami.

Pełny smutku jednakże — dąży on do grobu, zapłaconego złotem ukradzionem — a tymczasem z fal Renu ściga potężnego boga coraz bardziej gorzka skarga niewinnych cór Rzeki, skarga, która nie ustanie, zanim nanowo nie zabłyśnie Złoto w usłonecznionych falach Renu!

Nie spodziewam się, aby ta analiza mogła dać nawet dalekie pojęcie o *Rheingold*, obszernej legendzie dramatycznej, w której wdzięk baśni pierwotnej wiąże się z głębokością symbolów.

Ale *Złoto Renu* zawiera jedną osobliwość, którą należy tutaj zaznaczyć: wszystkie

istotne motywy osób i namiętności, które wystąpią w trylogii Ryszarda Wagnera, ukazują się tutaj w swej prostocie pierwotnej. Prolog ten jest jakby kołyską Walkyryi, Zygfryda, Zmierzchu bogów. Wszystko co będzie—jest już przewidziane. Orkiestra marzy i prorokuje.

II.

Walkyrya.

Złoto Renu, prolog — jest to dzieło spokojne, podniosłe i wspaniale symboliczne; jest to niby ciche źródło potrójnego potoku tragicznego; zaciekawia on raczej umysł niżeli budzi bicie serca i zmysły drażni. Od samego początku *Walkyryi* przeciwnie, jesteśmy w pełni rzeczywistości—rzeczywistości epicznej, legendowej zapewne, ale swojskiej dla nas, wzruszającej, człowieczej—a ludzie wzruszają się nadewszystko cierpieniem i radością, jakiej sami doznawać mogą.

Śmiertelni mieszkańcy ziemi, którzy zaledwie się wyzwolili od zwierzęcości pierwotnej, a jednak już do nas podobni, urodzili się, a z nimi nieszczęście. W lesie, tu i owdzie piorunami zniszczonym, nad którym gwałtowne wybuchają błyskawice, widać jakąś zadyszaną ucieczkę pod grozą wrogich żywiołów. Orkiestra bezlitośnie zaznacza jej

rozpacze i upadki. Ucieka, pędzi — pełza po stokach wzgórz i dolinach, podnosi się, zapada i powstaje, i znów biegnie i pędzi.

Któż ucieka? Któż ściga uciekającego?

Naraz, w wewnętrznym dworze jakiegoś barbarzyńskiego domostwa, kolanem burzy popchnięte otwierają się wrota — i wchodzi człowiek, skórami zwierząt okryty, dziki i piękny, który trzyma się murów, i jeszcze naprzód kroczy — i do ogniska doszedłszy — upada zemdlony.

Kobieta, w białem ubraniu, spokojna i czysta — wychodzi z izb wewnętrznych — i dziwi się temu cudzoziemcowi, który upadł na ziemię. On się podnosi, pragnienie go pożera. Ona zaś podaje mu świeżą wodę w bawolim rogu.

Tak więc od pierwszej chwili umysł widza przeniesiony zostaje w prostotę pierwotną wieków bohaterskich.

Ale przed podniesieniem do ust rogu z ożywczą wodą, obcy człowiek spogląda na kobietę — i przeczucie miłości przyszłej budzi się w orkiestrze.

— Do jakiegoż przybyłem domu? Kto mi podaje czystą wodę?

Ona mu odpowiada:

— Dom do którego przybyłeś i kobieta którą widzisz, należą do myśliwca Hundingo. Ale woda źle ożywia siłę bohatera; czy nie zechcesz wypić zbawiennego miodu?

Na nowo róg napełniła.

— Wypij ty pierwej — mówi gość nieznany.

Kobieta wargami dotyka brzegu puharu. a gdy cudzoziemiec wypił, nieruchomi, wymieniają oboje długie i uparte spojrzenie. O, rozkoszna melodyo orkiestry, w milczeniu głosów. Wszystek czar, cała ekstaza przyszłych pocałunków rozlewa się w długiej tęsknocie motywu tej melodyi.

W tej chwili — gwałtowny, silny odgłos rogów myśliwskich brzmi zdala. Kto idzie? Kobieta biegnie do drzwi, a Hunding, pan tych miejsc, zbrojny od stóp do głów, silny i nieustraszony—staje w progu.

— Cudzoziemiec—odpowiada kobieta na pytający wzrok mężczyzny — cudzoziemiec znużony, który siadł spocząć przed ogniskiem naszego domu.

Pan rzecze:

— Niechaj będzie pozdrowiony. Jeżeliś mu dała czystej wody i miodu, dobrześ uczyniła; bo dom Hundinga jest gościnny. A te-

raz, niewiasto, przygotuj jadło dla mężczyzn.

Ale dodaje, mówiąc jakby sam do siebie:

— Oto rzecz dziwna. Twarz gościa podobną jest do twarzy mej małżonki!

Wszystko troje usiedli naokoło stołu dębowego, na którym leżą grube potrawy i ciężkie dzbany.

— Kto jesteś, mój gościu? — pyta Hunding. — Niewiasta, która obok mnie siedzi, ciekawą jest dowiedzieć się o tem.

Nastaje milczenie. Melodyjny węzeł spojrzeń między małżonką a obcym człowiekiem— zacieśnia się łagodnie.

— Kto jesteś, powiedz nam o tem — rzecze kobieta.

Wtedy on mówi:

— Nazywam się Rozpacz, kobieto, która mię pytasz. Dzieckiem, błąkałem się w pomroce lasów — z ojcem moim Wilkiem. Pewnego wieczoru, za naszym powrotem—matka leżała u progu zabita, a moja siostra bliźnięca zniknęła. Pościgi w głębokim lesie, próżne, a pełne trwogi poszukiwania! Nawet mój ojciec mię opuścił, mój ojciec Wilk, który mi obiecał Miecz!

W tej chwili brzmi w orkiestrze motyw miecza—odkupiciela, wykutego przez Niebelungów.

— Osamotniony, ponury, bezbronny, ścigany od psów ohydnych, biegłem śród burz, długie dni i noce, długie noce, aż w końcu upadłem przed waszem gościnnem ogniskiem.

I w czasie tego opowiadania, którego szczegóły pominąłem, aby dać tylko wrażenie ogólne, małżonek stał się posępniejszy, małżonka bardziej rozmarzona.

— Pokolenie Wilka — rzecze Hunding — jam jest z pokolenia Myśliwców. Aż do świtu — mój dach chroni mego gościa; ale skoro tylko słońce wstanie, będziesz mym wrogiem i będziemy walczyli ze sobą. Niewiasto, przygotuj trunek wieczorny — i idźmy razem do łoża.

Wychodzi wraz ze Sieglindą. Ale cóż znaczy ruch i spojrzenie kobiety, zwrócone na wielki jesion, rosnący na dworze, gdy tymczasem orkiestra, łagodnie, w jakieś niewieście tony spowita, wprowadza bojowy motyw Miecza?

Cudzoziemiec, pozostawszy sam, marzy o obietnicy Wilka, swego ojca. Kiedyż otrzyma on miecz, którym zwycięży wrogie psy

i wydrze smokowi, Fafnerowi, fatalny pierścień Niebelungów.

Jakże on jest zmęczony! jakże smutny, bardzo smutny! Żadnej niema rodziny, żadnego ogniska, chyba to, które się pali u wrót z litości mu otwartych. Ale jakże piękną jest ta gościnna niewiasta, co mu podała miód i czystą wodę?... Zasypia...

Sieglinda, głuchym krokiem, nadchodzi.

— Cudzoziemcze, nie przyniosłeś tu z sobą nieszczęścia, bo nieszczęście tu było przed tobą. Jakiż wreszcie bohater uratuje mię z niewoli myśliwca, który mię porwał! Słuchaj, pewnego dnia na ten dwór, śród uczty weselnej—przybył dziwny wędrowiec. Jedno z jego oczu było pokryte przepaską; drugie świeciło jak błyskawica, która nigdy nie gaśnie. W ten jesion aż po rękojeść wepchnął jakiś miecz, i powiedział: Niechaj ten miecz należy do tego, kto go potrafi wyrwać z drzewa. Wszyscy próbowali, nikt nie zdołał. Wyrwij miecz, bohaterze, i uratuj mię od psa Hundinga.

Kiedy ona tak mówi, cudzoziemiec patrzy na nią w głębokiej ekstazie—i, gdy rozzuchwalony chce ją do piersi przycisnąć — wielkie wrota pod tchnieniem rozpogodzonego

powietrza otwierają się szeroko i boska Wiosna błękitnej Nocy — ukazuje się w słodkiej swej chwale.

— Któż to wszedł — mówi kobieta.

— Nikt nie wszedł.

— A jednak ktoś tu jest.

— To Wiosna, co się śmieje w powietrzu, naokoło twoich włosów. Nie ma już burzy, niema ciemnej Samotności. Jasny miesiąc Maj, młody wojownik przybył w swej zbroi kwiecistej i czarną zimę wypędza. W uroczystości natury śpieszy on do swej narzeczonej, Młodości. A noc ta, w której ja kocham ciebie, to noc nieskończonego ślubu Wiosny i Młodości.

Ona odpowiada:

— Wiosna — to ty. Ty jesteś ów, któregom czekała w lodowatej Zimie, a jam jest ta, do której ty przyjść musiałeś, o droga Wiosno! aby moja dusza zakwitła na zawsze.

I długo, długo—kiedy boski motyw wymiany spojrzeń rozwija się, przerywa, znów rozpoczyna, utrwala — kołyszą się oni w tęsknocie i wdziękach swego młodego roztkliwienia.

— Ale — rzecze ona — twoją twarz jam już gdzieś widziała. Czy w wodzie, gdzie

mój kształt się odbija? Ja słyszałam twój głos, kiedy byłam dzieckiem. Albo twój głos jest podobny mojemu, jakby echo powtórzone. Ach, nie, nie! ty się nie zowiesz Rozpacz, ty się nazywasz Siegmund, a twoja siostra bliźnięca — Sieglinda — to ja! O bracie mój, o mój narzeczony, wyrwij miecz z jesionu i uchodźmy.

Siegmund poskoczył do jesionu.

— Mieczu, mieczu fatalny, który mi obiecał Wilk, mój ojciec! Konieczność—to imię, jakie ci nadaję. Kobieto, ja nazywam się Siegmund i jestem Siegmund. Pójdź, kocham ciebie, idź za mną, uchodźmy, o siostro moja, kochanko moja!

Tymczasem Wotan, bóg-winowajca, jest smutny. Wierzy on, że wojownicy, jego synowie, posiadacze Miecza, będą mogli kiedyś, córkom Renu oddając zaginiony klejnot, odkupić jego błąd dawniejszy. Ale Przeznaczenie, potężniejsze niż on, nie pozwala mu przyjść z pomocą bohaterom-odkupicielom, muszą oni być pozostawieni sami sobie — i tegoż jeszcze wieczoru donosi mu o tem rozgniewana Fricka — Siegmund ma zginąć pod ciosami Hundinga, znieważonego małżonka.

— Hoiotojo! Hoiotojo!—wyje śród skał Walkyrya Brunhilda.

— Niestety, moja córko — rzecze Wotan, w przepysznem opowiadaniu, gdzie muzyka, nie przestając być melodyjną, staje się samem słowem. — Niestety, ten dzień walki— będzie to dzień smutny. Idź, donieś bohaterowi Siegmundowi, że wejdzie dziś wieczorem do komnat Walhalli. Aby zrodzić synów, z których wyjdzie zbawienie plemienia bogów, błądziłem po ziemi, stałem się leśnem zwierzęciem, Wilkiem, przez dzikie psy pędzonym; a teraz syn mój, Siegmund, ten, który mieczem zbrojny mógłby, oddając Złoto córkom Renu, odkupić błąd, którego wyrzut mię pożera, Siegmund, niestety, zginąć musi!

Należy mieć odwagę do wypowiedzenia takiego pomysłu: bóg, który wciela się w dzieci, aby własny błąd odkupić i, który z woli Fatum musi sam nakazywać ich śmierć i widzieć, jak wraz z ich śmiercią ginie wszelka nadzieja zbawienia — pomysł ten jest niewątpliwie jednym z najwyższych i najbardziej wstrząsających, jakie stworzyła poezya ludzka.

Kochanka i kochanek, siostra i brat, Sieglinda i Siegmund uchodzą przez puszcze. Ona

jest zmęczona ucieczką, on smutny, że ją widzi zmęczoną.

— Siegmundzie — mówi Brunhilda ukazując się nagle — jam jest, za której śladem wnet pójdziesz. Dzisiaj wstąpisz do komnat Walhalli.

— Do Walhalli? Czyż ujrzę tam boga Wilka, mego ojca?

— Ujrzysz go. Tam też są bohaterowie i córki Pragnienia, które po walce rozlewają jasne piwo w kubki.

— W Walhalli czyż mię powita małżonka? Sieglinda, siostra moja, czyż wyjdzie przed oblicze małżonka?

— Ona jeszcze oddychać będzie powietrzem ziemi. W Walhalli nie zobaczysz Sieglindy.

— Pozdrów odemnie boga Wilka, mego ojca, bohaterów i córki Pragnienia. Bo, gdzie jest Sieglinda, tam i Siegmund zostanie.

Wówczas, w obec tej tkliwości, która dla pokornej, błądzącej kobiety, gardzi wojowniczemi rozkoszami Walhalli, Brunhilda, dzika dziewczyna, czuje w swem sercu nieznane rozrzewnienie. Chyli się ona po raz pierwszy ku ludzkości, która kiedyś w *Siegfrie-*

dzie, w *Zmierzchu bogów* całą ją pochłonie. „Niech mnie Wotan ukarze — woła uchodząc — ty nie padniesz od ciosów Myśliwca“.

I w istocie, gdy śród chmur, błyskawic i grzmotów — wszczyna się pojedynek między synem Wilka a Hundingiem — ona, Brunhilda —swym puklerzem srebrnym—odpycha miecz małżonka. Ale Wotan, niewolnik Konieczności, nie może pozwolić na wybawienie własnego syna — i sam, swą włócznią niezwyciężoną, musi złamać miecz Siegmunda, miecz Nothung, który może był zbawieniem bogów.

Po przez chmury, po przez urwiska — brzmią gwałtowne galopy. To galop Walkyryi; a jak ogień błyska z pod kopyt od kamieni, tak błyskawice żarzą się w chmurach od kopyt ich koni. Nadbiegają, gromadzą się, zbierają. Na wierzchołkach, wzywają się nawzajem i sprzeczają radosne i okrutne. Taką jest potęga poety — muzyka, że w istocie zapominasz, żeś w teatrze, ale sądzisz, że w jakiejś nadprzyrodzonej rzeczywistości — jesteś widzem latania, śpiewu i krzyków starożytnych Walkyryj.

Orkiestra zawiadamia o jakiemś prędkiem zbliżaniu się kogoś. Brunhilda się uka-

zuje, niosąc w ramionach Sieglindę, a w prawej ręce odłamy miecza boskiego.

— O siostry moje, siostry moje, ukryjcie ją! A ty, Sieglindo, ukryj w lesie miecz złamany, i niechaj Norny ci pomogą urodzić syna, którego Siegmund w łonie twem pomieścił.

Wówczas, po raz pierwszy, rysuje się w orkiestrze motyw Siegfrieda, przyszłego bohatera, który może będzie odkupicielem.

Głos Wotana słyszeć się daje w błękitach i grozi nieposłusznej Walkyryi. Napróżno siostry o łaskę dla niej błagają. On *musi* ją ukarać za to, że ona chciała zbawić Siegmunda, on, który za zbawienie syna dałby i swoją włócznię niezwyciężoną i samą nawet Walhallę.

— Oto jestem, ojcze — rzecze Brunhilda ze drżeniem.

— Byłaś córką mojego pragnienia, ale już nią nie jesteś. Nie będziesz uprzedzała bohaterów o ich bliskiej śmierci. Nie będziesz nalewała bohaterom miodu. Walkyryą byłaś, Brunhildo, ale już nią nie jesteś — i sama, leżąc u stóp drzewa, niewolnica snu głębokiego, należeć będziesz do każdego wędrowca, który cię zapragnie.

Motyw Walhalli, stracony na zawsze dla córki boga, rozrzewnia w orkiestrze wygnankę.

Tymczasem Brunhilda była nieposłuszną jedynie podług tajemnego życzenia ojca. To, czego broniła w Siegmundzie, czyż nie był to sam Wotan. Fatalne prawo wymaga kary, lecz o ileż więcej kocha on Brunhildę, odkąd była nieposłuszną. Gniew Wotana rozpływa się w niewymownej tkliwości. Przyciska on do piersi siostrę swego zmarłego syna. Jego boskie łzy oblewają czoło upadłej bogini i łączą się z uściskami pożegnania. Ach, przynajmniej ten, co ją posiędzie — nie będzie to jakiś człowiek nieznany, przypadkiem zabłąkany, a pozbawiony siły i odwagi. Tylko jeden bohater, bohater nie znający strachu, zbliży się do uśpionej Brunhildy, bo sen jej będzie otoczony straszliwą zasłoną niezagasłych płomieni. I oto cała głębia Sany się zapala, a w orkiestrze gibka, subtelna, lotna, drżąca u ostrzów melodya Loge'a, bóstwa ognia — ów motyw, który skacze, ślizga się, liże, kole i syczy w szybkich wirowaniach — tryska, gaśnie, rozpala się i rozwija nakoniec w szalonym tryumfie.

Wskazać w tem dziele część jakąś wyższą od innych, lub oznaczyć, co szczególnie zdziwiło, wzruszyło, uniosło publiczność — jest to rzecz niemożliwa. Od pierwszych tonów preludyum — uwielbienie samo się budzi, albo raczej nikt o uwielbieniu nie myśli. Nikt nie zdaje sobie sprawy z piękności wiersza, z piękności olbrzymiej nieprzerwanej melodyi; nie myślimy już, że jesteśmy na przedstawieniu dramatu. Słuchacz utożsamia się z osobami, kocha ich miłością, raduje się ich nadziejami, dręczy się ich cierpieniem. Dramat muzyczny, podług myśli Wagnera, tym razem urzeczywistniony został w swem objawieniu najwyższem.

III.

Siegfried.

Siegfried — to dziecko bohater, to dziki ulicznik leśny. Jest on potężnych barów i wielce naiwny; nie lęka się niczego i dziwi się wszystkiemu. Ma ciężkie ruchy młodego niedźwiadka i gibkie skoki wiewiórki. Twarz jego szeroka i uśmiechnięta ukazuje się między drzewami i znika, niby igrający zwierz w ucieczce. Jednem uderzeniem pięści rozbija kamień; jednem tchnieniem ogrzewa ptaszka, który wypadł z gniazdka.

Jedna myśl go dręczy w tych włóczęgach leśnych: widział on miłość kosów i sikorek, i szczekające stado wilków. Jakże więc? on jeden tylko urodził się bez pomocy dwojga istot, które by go na świat wydały. Pewnem jest tylko, że nie jest on synem i nie chce być synem tego kowala, kosmatego, garbatego, ohydnego, który w dzień i w nocy

stara się skuć na nowo połamane szczątki jakiegoś starożytnego miecza.

— Wierz mi — powiada karzeł — poznasz w nim odrazu bojaźliwego Niebelunga, którego niegdyś Alberich porywca Złota biczem katował, — wierz mi, ja jestem twoim ojcem i twoją matką; kiedyś był malutki, dawałem ci jeść i pić. Lisy podobne są do lisów, które je urodziły, ale nie tak jest z ludźmi. Przyjdź, ucałuj twego starego ojca, mój luby Siegfriedzie.

Siegfried odpowiada:

— Jesteś brzydki! Czy ropucha może mieć dzieckiem złotołuską rybę. Rychło mi ukuj miecz. Jak tylko będę uzbrojony—pójdę w świat, który pewno jest niedaleko od lasu,—żeby nie widzieć twej ohydnej twarzy.

I burzliwy chłopiec ucieka z okrzykami radości po przez gaje i polanki, przywołuje niedźwiedzie, które mu towarzyszą w łowach.

Niestety! Mim chciałby módz złączyć szczątki złamanego miecza, który mu dała Sieglinda, małżonka i siostra Siegmunda, w dniu śmierci, gdy wydała na świat Siegfrieda. Orkiestra przypomina fanfarę Miecza. Mim, chytry karzeł, pożąda Złota, strzeżonego

teraz przez smoka Fafnera — i zapewne Siegfried fatalnym mieczem uzbrojony, mógłby zabić smoka i zdobyć skarb dla swego ojca karmiciela. Ale te kawałki stali jakże się dadzą połączyć?.. Żaden płomień nie jest dość palący, żaden młot nie jest dość ciężki.

Istota smutna, owinięta wielkim płaszczem błękitnym, ukazuje się na progu kuźni. Jest to wędrowiec wiekuisty, którego imienia ludzie nie znają; który wchodzi, jedno słowo powiada i wychodzi. Jak bóg Wotan, ma on przepaskę na lewem oku, a prawe oko zdaje się jak niezagasła nigdy błyskawica.

— Ten tylko miecz ukuje — powiada nieznajomy — który nigdy nie zaznał strachu.

Mim wcale nie jest tym człowiekiem. Szmer wiatru w drzewach, błysk niewyraźny płomieni w oddali — budzi drżenie we wszystkich członkach jego ciała.

— Ale ty, Siegfriedzie, czy odczuwasz strach kiedykolwiek?

— Strach? Cóż to znaczy strach?

— Jakto? kiedy gałęzie w nocy szumią ponuro, kiedy się ukazują postacie nieznane— może umarli co z grobów wyszli; kiedy paszcze zwierząt się otwierają, czerwone jak moja kuźnia, w czarnej gąszczy krzaków —

czy ty wówczas nie czujesz strachu mój synu?

— Ach, powiedz mi, co to jest strach?

— O radości! Ty wykujesz miecz.

— Dobrze. Ale ty mnie nauczysz strachu—rzekł Siegfried, sądząc może, że idzie tu o jakąś grę nieznaną.

— Zaprowadzę cię do Fafnera, smoka Fafnera, a on cię nauczy.

— Dobrze więc, wykuję miecz.

Ognisko się zapala, płomień skacze w górę i na dół. Siegfried kuje—Siegfried spiewa:

— Hoho! Hoho! Hahei! Hahei! Kuję miecz. Konieczność. Hoho! Hahei!

Ogień syczy, miech iskry rozpala, od gorącej stali kipi woda.

— Dobrze, dobrze—mówi do siebie Mim, krążąc około młodego kowala; kiedy on Fafnera zabije, uśpię Siegfrieda napojem śmiertelnym i z kolei posiędę złoto, ukradzione córkom Renu. Będę miał Tarnhelm, który pozwala wszystkie formy przyjmować i będę miał pierścień wszechmocny, ja Mim karzeł!

Siegfried ciągle kuje. W takt młota rytmuje teraz swój śpiew.

— Hoho! Hahei! Hoho! Kuj, kuj, młocie mój, kuj potężny miecz!

W śpiewie tym, jednem z najcudowniejszych natchnień Ryszarda Wagnera, wybucha cała radość wojowniczej młodości, zachwyconej, że widzi z własnych rąk wychodzące narzędzie walki i morderstwa; a, w okół śmiałej i szczerej melodyi, krąży, rozwija się, zaplata zdradziecki motyw Mima, z wilgotnemi falowaniami jadowitej żmii.—Nakoniec jednem uderzeniem odkutego na nowo miecza—miecza Siegmunda, który złamał włócznię Wotana — młody kowal rozbił na dwoje kowadło — i, podczas, gdy z karłem Mimem wychodzi na poszukiwanie Smoka Fafnera, który ma go strachu nauczyć, cała orkiestra w uroczystej melodyi śpiewa bohaterskie przygody, w surowej gąszczy borów pierwotnych.

W pobliżu jaskini, gdzie ryczy Smok Fafner, strażnik Złota—Ryszard Wagner użył nowego instrumentu z miedzi, o nadzwyczajnym basie, by oddać to ryczenie—w pobliżu tej jaskini błądzi Niebelung Alberich. Nigdy on nie przestał pożądać pierścienia, który mu wydarli bogowie — i w mrokach pełznie do skarbu. Wędrowiec w płaszczu błękitnym staje przed nim.

— Cóż tam czynisz? rzecze Alberich

Poznaję cię, Wotanie. Dla zbawienia bogów chcesz, aby synowie twoi oddali Pierścień córkom Renu, i ty ukryłeś miecz w jesionie Hundinga, aby go Siegmund tam znalazł, i ty przed chwilą mówiłeś do Mima: ten tylko miecz wykuje, który nigdy nie znał strachu. Urągasz Przeznaczeniu, które ci każe, abyś synom swoim pozwolił działać swobodnie; strzeż się, wędrowcze, i ustąp mi miejsca.

I bóg, któremu w istocie przeznaczenie nakazuje nie pomagać swym synom, oddala się, zawsze pożerany wyrzutem swego błędu i nadzieją odkupienia.

Ale oto cała puszcza się rozświeca, kiedy pojawia się Siegfried. Stara macierz—puszcza—kocha swe dziecko rodzone. Łagodne szmery liści witają go i płyną za nim. Są słodsze jeszcze szmery w zieleniach orkiestry; ptaszęta kwilą... budzą się i chcą by Siegfried z niemi śpiewał. Siegfried, rzeczywiście chce śpiewać. Mieczem ścina on gałęź jesionu. Ale gwizdawka gwiżdże fałszywie, a flety drwią, Siegfried się gniewa. Chwyta swój róg, i, chcąc naśladować pieśń ptaków w gałęziach ukrytych—brzmi tę fanfarę młodości i siły, której wspomnienie później będzie brzmiało tak smutno.

Później się zatrzymuje, sądząc, że ptak mu odpowie, i że pójdzie się bawić w tym ładnym towarzyszem.

Ale towarzysz, który przychodzi i śpiewa — to ohydny smok Fafner; walka z hydrą—oto, jaką mu zabawę nastręczyły losy.

Siegfried jest zasmucony; stoi on naprzeciw Fafnera, który wyrzuca dymy i płomienie—i nie wie jeszcze co to strach.

Zapewne, wszystko to jest niby wytworna baśń czarodziejska. Umysły młode są olśnione, a ci, którzy marzą głębiej—odgadują ten symbolizm. Ale Ryszard Wagner, zatrzymując się, śród tego olbrzymiego dzieła, w tym kąciku lasu, gdzie szczebiot ptaków ma za echo ryczenie smoków — nie rachował się może z ubóstwem współczesnego *mise-en-scène.*—Teatr nie może wyrazić wszystkiego, co poezya śpiewa; scena ta musi być cudownej naiwności i wdzięku, aby uzupełnić braki techniczne. Jak Siegfried, walczy ona ze smokiem i tryumfuje.

Ale cóż to się stało? W pieśni ptaka, który dotąd był tylko szmerem, młody bohater słyszy teraz słowa.

— Hei, Siegfried zabił smoka, a teraz posiada Tarnhelm i Pierścień.

Gdyż Siegfried poniósł do ust swą rękę, czerwoną od krwi Fafnera; a jak w Niemczech każdy wie, skoro tylko skropisz wargi krwią smoczą, natychmiast rozumiesz, co mówią małe ptaszki, a także poznajesz utajone myśli zdrajców.

W przedziwnie zbudowanej scenie, gdzie orkiestra mówi prawdę, kiedy Mim kłamie i znów sama kłamie, kiedy Mim kłamać przestaje, wszystkie fortele starego karła na jaw wychodzą i Siegfried ścina mu głowę jednem uderzeniem strasznego miecza, i rzuca ją do jaskini pod ciało powalonego smoka.

— Hei, śpiewa czarowna melodya ptaka, Siegfried zabił niedobrego karła. A teraz niech Siegfried szuka niewiasty; znam ja dla niego najpiękniejszą z kobiet na ziemi. Na wysokiej górze śpi ona, otoczona płomieniami. Ten, który ją obudzi, obudzi swą narzeczoną i Brunhilda będzie należała do niego.

Siegfried jest oczarowany.

— O cudna pieśni! O najlepsza rado! Leć przedemną piękny ptaku! Leć, leć, niech idę za tobą.

I ptak, bijąc skrzydłami, leci przed bohaterem i drogę mu wskazuje,—i śpieszą do

Brunhildy uśpionej na szczycie góry śród płomieni — i niewiadomo który prędszy: ptak, który leci, czy chłopiec, co skacze?

Jednakże Siegfried mówi w mysli do siebie:

— Śród tylu przygód nie nauczyłem się jeszcze, co to znaczy strach.

Z łona mrocznych bezdeni, gdzie matka pierwotna wszechrzeczy spoczywa nieruchoma w wszechwiedzy tajemnic, Erda, wywołana głosem Wotana, wstaje powoli. Raz jeszcze odpowiada Przeznaczenie smutnemu bogu; odpowiedź jest ponura.

Jeżeli Siegfried obudzi Brunhildę, Siegfried, ostatnia nadzieja Wotana—umrze. I oto młody bohater nadchodzi, śpiesząc za ptakiem.

— Ani kroku dalej, bo zginiesz—mówi mu pra-ojciec.

Ale któż zatrzyma Siegfrieda w pogoni za narzeczoną? Jednem uderzeniem miecza łamie on włócznię Wotana.

Z wyciem piorunów wybucha orkiestra; jest to chwila fatalna, gdy stworzenie, namiętnością płonące, buntuje się przeciw swojemu Stwórcy. Synowie, których Bóstwo ku własnemu zbawieniu stworzyło, sami jego

zgubę przyśpieszają. Człowiek wolny nie chce przyjąć posłannictwa zbawienia bogów winowajców. Przepadła już Stsów potęga. Dzień zmierzchowy zbliża się dla Walhalli.

Po za płomieniami, które szalenie śpiewają motyw Loge'a, bóstwa ognia—(żadne słowo nie wyrazi płomienistej piękności, jaka goreje w przejściu Siegfrieda przez pożar).—Brunhilda leży uśpiona w pełnej zbroi, obok swego konia, Grana. Młodzieniec się zbliża, puklerz podnosi, podziwia rozsypane warkocze, spogląda na jej kołyszące się łono—i tym razem—wobec tej istoty nieznanej, kobiety—cofa się i strach poznaje.

Powoli, długim pocałunkiem, budzi uśpioną Walkyryę, gdy tymczasem w orkiestrze płoną wszystkie żądze przyszłej namiętności. Córka Wotana, Walkyrya upadła, powstaje z uśpienia. W obszernej melodyi, której skrzydła rozpostarte, ogarniają, zda się, cały widnokrąg — wita ona bogów starożytnych i znów ujrzane słońce.

On olśniony, patrzy na nią i pyta:

— Czy matka moja była do ciebie podobna?

Wówczas następuje zachwycająca scena, gwałtowna, rozrzewniona, okrutna, uśmiech-

nięta, w której dziewica Walhalli, przerażona, że stała się kobietą, a dziecko—bohater, upojony, że stał się mężczyzną—dążą ku sobie, odpychają się, pragną siebie, i nawzajem z trwogą patrzą na siebie; zachwycająca ta scena, jeden z kulminacyjnych punktów całego dzieła, w szerokiej rozrzutności melodyjnej rozwija namiętne porywy miłości, cofania się wstydliwe, ciekawości młodzieńca, który pragnie, pobłażliwości kobiety, która naucza, naraz przerywane surowością dziewicy, i nakoniec te walki, te pragnienia, te upojenia odpychane i tem więcej pożądane, zlewają się w szalony finał, żywy, ludzki, pełny wybuchów śmiechu, jakby radosna rzeczywistość pragnęła sama przed sobą ukryć gorycz urzeczywistnienia ideału.

IV.

Zmierzch bogów.

Norny siedzą w cieniu wszechświatowego Jesionu. Trzy groźne powroźnice rzucają sobie nawzajem nici przeznaczeń boskich i ludzkich, rytmując swój trud wiekuisty wielkim śpiewem dwu-tonowym, już-to głębokim i niewyraźnym, jakby wyrażał sny niezdecydowanej jeszcze fatalności, już-to ponurym i twardym, jak wypełnienie losów.

— Sznur pęka! Sznur pęka! Sznur pęka! wyją Norny. Siegfried umiera, a bogowie upadają wraz ze swem bohaterskiem potomstwem. Duszą się oni w Walhalli, którą pożerają płomienie stosu; duszą się bogowie —ukarani.

I trzy siostry, same pełne grozy wobec przeznaczeń, jakie uprzędły, łączą się w dzi-

kiem uściśnieniu i znikają, dążąc ku Erdzie, matce pierwotnej, mieszkance głębin.

Stara czarna skała rozjaśnia się w zmroku porannym, bo Siegfried podniósł się z objęć Brunhildy, a Siegfried, jak Herkules Zbawiciel, jak Adonis niewiast ateńskich, jak Achilles—bogów potomek — nie jest że to piękny młodzieniec słoneczny, którego przebudzenie oświeca ziemię, i który ją zaciemnia, gdy usypia wieczorem.

— Przebudzicielu życia, zwycięzki promieniu! mówi doń w ekstazie Brunhilda.

Zbroją Brunhildy okryty jest Siegfried; Walkyrya upadła, oddana dziś rozkoszom i omdleniom miłości, trzyma za cugle konia Grana, który jest teraz koniem bohatera.

W zamian za broń, otrzymała ona pierścień; fatalny pierścień, na którym ciąży przekleństwo Niebelungów, jest już tylko ślubną obrączką.

— Idź, idź! rzecze Brunhilda w prześwietnej melodyi, którą przerywa, lub przedłuża Siegfried; opuść mię, szukaj przygód; pozwól Brunhildzie czekać na ciebie w samotności jej czarownych nadziei. Bohater musi walczyć na świecie, a małżonka wiernie czuwać bę-

dzie w domu o ścianach z płomienia. Żegnaj, jedź i powracaj!

W scenie tej Ryszard Wagner rozlał wszystkie uczucia dwóch dusz zakochanych, które budzą łzy rozrzewnienia. Zdala dźwięk rogu Siegfrieda długo odpowiada wyciągnię tym ramieniom i pocałunkom, posyłanym przez Brunhildę, która na szczycie góry stanęła i patrzy w dal nieznaną.

W sali Gibichungów, szeroko na Ren otwartej, Gunter i jego siostra Gutruna poważnie piją miód, w towarzystwie wojownika Hagena, brudnego syna Alberycha; gdyż Niebelung, porywca złota, na wzór Wotana, spłodził syna, aby nanowo zdobyć Pierścień.

— Nie, Gunterze, nie, Gutruno—rzecze chytry i podstępny Hagen, nie jesteście szczęśliwi, pomimo chwały i bogactw, bo tobie, Gunterze, brak niewiasty; tobie, Gutruno, małżonka, Wiem, że na szczycie góry śród płomieni leży najpiękniejsza z dziewic—uśpiona; jeden tylko może ją obudzić Siegfried, najsilniejszy z bohaterów, syn wilków boskich. Niech ją obudzi dla ciebie, Gunterze, i niech otrzyma, w nagrodę swej usługi, wspólne łoże z Gutruną.

— Niestety! rzecze zalotna Gutruna,

w której budzi się żądza; ponieważ Siegfried jest najmocniejszy z bohaterów—niejedna pewnie kocha się w nim kobieta—i on pewnie którą kocha.

— Alboż to niema czarów?—odpiera Hagen. Kiedy Siegfried wypije napój przygotowany moją ręką, zapomni o wszystkich kobietach, jakie widział przed tobą.

W tej chwili róg Siegfrieda słyszeć się daje na Renie. Wchodzi on, piękny rycerz, poszukiwacz przygód, cały promienny od zbroi swej kochanki. Gran, wierny koń, jest przy nim.

— Jestem-że tu przyjacielem, czy wrogiem — pyta. Mam-że wejść, jako brat, czy też naprzód stoczyć walkę u progu?

Wszyscy przyjmują go radośnie. Likwor zapomnienia wlano mu do kielicha; Siegfried, który wypił róg na cześć Brunhildy, spostrzega teraz, że Gutruna jest bardzo piękna.

— Hej-że! ty, co mię palisz błyskawicą swego spojrzenia, czemu spuszczasz wzrok przedemną?

Przewrotna Gutruna, zarumieniona, otwiera oczy ku niemu.

— Gunterze — woła Siegrried — daj mi siostrę za żonę.

Już bohater nie pamięta już ukochanej Brunhildy. Czy to działanie napoju, czy zapomnienie pospolite w awanturniczych sercach młodych ludzi. Ryszard Wagner, który bardzo rzadko zmienia naiwne pomysły legendy—wskazuje zawsze bardzo wyraźnie symbole, jakie w nich się kryją.

Stało się, Siegfried pójdzie zdobywać Brunhildę dla Guntera i będzie mężem Gutruny. Gunter i Siegfried zaprzysięgają braterstwo oręża; każdy z nich pił krew drugiego, a zdrajca Hagen kierował przysięgą, i on to łamie róg zjednoczenia, z którego nikt już pić nie będzie.

Osamotniona, na górze, Brunhilda ze zdumieniem słyszy gwałtowny galop konia, tętniący w powietrzu.—Orkiestra, rytmem potężnym, naśladującym odgłos kopyt i przyśpieszony oddech spienionego rumaka—przypomina szalone pędy starożytnych Walkyryi—a z pod kopyt konia żarzą się w chmurach błyskawice, jak iskry z kamieni.

— Nędzna siostro! rzecze zbrojna dziewica, która się nagle pokazuje—poznaj twą siostrę Waltrantę. O rozpaczy, o zmierzchu

fatalny! Bogowie są smutni w Walhalli, a Wotan, osłabiony, opiera się na szczątkach swojej włóczni, pod krakaniem swoich kruków domowych. Ty posiadasz pierścień, Brunhildo. Oddaj go jęczącym córkom, Renu. Oddaj pierścień, wybaw bogów.

— Jaki pierścień?

— Pierścień fatalny, pierścień, który daje wszechpotęgę.

— Znam tylko jeden pierścień, który daje szczęśliwość! który na palec mi włożył Siegfried, mój piękny bohater. Jakto? by zadowolić płaczliwe córki Renu, by rozpędzić zmierzch wschodzący nad bogami, aby Wotan, mój ojciec, weselił się na zawsze w Walhalli, aby wreszcie wszystko zbawić—ja, mam oddać pierścień, dany mi przez Siegfrieda. Straciłaś rozum, jak myślę!"

Waltranta uchodzi, z przekleństwami na ustach.

Powietrze chmurnieje naokoło Brunhildy. Płomienie, które jej strzegą, drżą w orkiestrze coraz groźniejszym rytmem. Fanfara brzmi w oddali, Fanfara Siegfrieda; ale w miarę, jak on się zbliża, melodya się przekształca, staje się powoli motywem Guntera, a człowiek, który staje nagle—śród zwycię-

żonych płomieni — to nie jest bohater Siegfried.

Niestety! aby zdobyć Brunhildę dla brata Gutruny, Siegfried. dzięki Tarnhelmowi, przyjął postać Guntera.

Zapomniawszy niedawnych upojeń—porywa on dla innego tę, co do niego należy. Wojownicza niegdyś, ona chce się opierać, ale on pod przebraniem zachował całą swą siłę.

Walczą oni ręka w rękę, ona upada— i on dziki, gwałtowny, okrutny — Siegfried okrutny dla Brunhildy!—wyrywa jej pierścień, którego ona nawet za zbawienie bogów oddać nie chciała! A tymczasem orkiestra płacze motyw ich miłości.

Przed salą Gibichungów, Hagen, oparty na swej włóczni, czuwał całą noc, kołysząc myśli niedobre, słuchając w mroku rad swego pełzającego ojca Alberycha.—Był to ponury wartownik, gotów usunąć szczęście, gdyby ono o gościnność prosiło. Orkiestra się rozjaśnia; dzień wszedł, dzień podwójnego hymenu; Siegfried, zdobywca Brunhildy, posiędzie Gutrunę. Grzmiącym głosem Hagen, stojąc na skale, wzywa ludzi z okolicy.

— Hoi ho, hoi ho! wojownicy, sam tu w orężu! Nieszczęście tu jest, nieszczęście!

Po kolei schodzą się wojownicy, dumni i gwałtowni. Powstaje surowy chór tysiąca rozmaitych okrzyków.

— O czem brzmi róg? Co donosi głos? Hoi ho, hoi ho! Hagenie, Hagenie! jakie stało się nieszczęście?"

Hagen odpowiada:

— Gunter dziś żonę bierzę—a rycerze wołają:

— Toż to ma być nieszczęście? Hej, będzie wielka dziś radość na Renie, kiedy ponury Hagen tak żartuje!

W istocie, śród radosnych pieśni, obie pary wchodzą, i Brunhilda widzi swego kochanka obok Gutruny.

Siegfried, który bez troski całuje włosy swej narzeczonej; Gunter, pożerany podejrzeniem; Hagen, urągający w radości przyszłego zwycięztwa; Gutruna, uśmiechnięta i niejasno strwożona, i — śród hucznej wrzawy tłumu Brunhilda, wyprostowana, Brunhilda, straszliwa, i rzucająca w twarz hohaterowi — zdrajcy, wyrzuty znieważonej miłości.

Taką jest owa straszna scena, która— po długiem milczeniu skandowanem w prze-

strachu orkiestry—wybucha z nagłością piorunu.

Tymczasem, Gutruna i Siegfried—w swym egoizmie miłosnym—żądają ślubu.

Wesele — znów — śpiewa pieśni radosne. Samotni tylko śród uczty, którą ich smutek zamracza—stoją: Gunter, który sądzi się zdradzonym przez swego brata po mieczu; Hagen—zazdrosny o fatalny pierścień, który błyska na palcu Siegfrieda i Brunhilda, gorejąca od miłości i nienawiści. I wszystko troje sprzysięga się na śmierć bohatera—w *ensemble'u*, który jest jedną z najwspanialszych kart Wagnera.—Dzieci, setkami, rozrzucają kwiaty naokoło strasznej umowy.

Głębokie fale Renu płyną znów w dźwiękach orkiestry; melodya rzeki, na wielkiem słońcu się tocząca, umiera u stóp skał nadbrzeżnych. Trzy córki Renu—na nowy motyw, rozkoszniejszy może, niż motyw w *Złocie Renu* śpiewany—pływają i gonią się po falach — i czychają na Siegfrieda, który niedźwiedzia pędzi po lesie. Przybywa on, skacząc ze skały na skałę, i grzmiąc radośnie w róg swój myśliwski. Drwią one z zabłąkanego rycerza.

— On jest piękny, śpiewają, jaka szkoda, że taki do niczego!

Co nam dasz, Siegfriedzie, jeżeli ci pokażemy drogę do twych towarzyszy. Oddaj nam złoty pierścień, który błyszczy na twym palcu, bo ten pierścień jest nasz.

Bogowie mogliby jeszcze być zbawieni, niechaj syn rzuci rusałkom fatalną obrączkę... Ale surowy bohater rozgniewał się, że z niego drwią—i kamieniami przepędza te zuchwałe *ryby* w głębie wody.

Myśliwcy gromadkami siedzą na skałach nadbrzeżnych. — Hagen czeka chwili sposobnej.

— Siadaj, mówi, i pij—i opowiedz nam swe przygody, piękny bohaterze.

Wówczas Siegfried, z ufnością i naiwnie opowiada co zrobił.

W chwili, gdy go śmierć podstępnie szpieguje, przypomina swoje dzieciństwo w lesie pełnym niedźwiedzi i słowików. Sto głosów orkiestry opowiada z nim razem, a to, o czem on zapewniał, one wiedzą. Opowiada on, kto był Mim karzeł i smok Fafner przez niego zabity; śpiewa pieśń ptaka, który mówił w lesie. Niewymowny jest smutek tej melodyi skrzydlatej, śród przygotowującej się

klęski. Naraz, czy linia wspomnień poprowadziła go naturalnie do Brunhildy, czy też pamięć mu wróciła pod działaniem nowego trunku, który Hagen mu wlewa, by podwoić udręczenia śmierci—naraz Siegfried powstaje.

„O Brunhildo, ukochana moja! O najdroższe ramiona Brunhildy.

I w chwili, gdy marzy o swej kochance ze słodyczą dawnej ekstazy — otrzymuje w lędźwie uderzenie włóczni Hagena.

Po tkliwych skargach, przerywanych jękiem, gdzie bezustanku powraca to samo imię ubóstwiane, zbyt dawno zapomniane, Siegfried upada.

Marsz żałobny w orkiestrze rozbrzmiewa. Można powiedzieć, że stronnica ta, jeśli nie przerasta najwspanialszych natchnień Beethovena, to im dorównywa, a efekt jej podnosi wielkość sytuacyi dramatycznej. Ponury orszak wojowników, którzy niosą trupa, ciężko wstępuje na górę, oświetlony żałosną białością księżyca.

Na zamku Gibichungów, nocą, Gutruna czeka na swego brata Guntera i swego małżonka Siegfrieda. Lament wybucha—a ciało bohatera niosą na salę — śród łkań niewiasty i okrzyków rycerzy.

Hagen, szybkim ruchem — chce zerwać pierścień z palca umarłego; ale, ostatnim— może Wotana, obrońcy pierścienia—wysiłkiem —umarły podnosi ramię, które zwolna upada. Tłum wydaje okrzyk zgrozy. Nawet Hagen się cofa i pogrąża w marzeniu.

— Któż tu płakać się ośmiela, kiedy ja nie płaczę? Mój małżonek—to on! Moja miłość, moje życie — to on! Jakiż ból mojemu śmiałby się równać?

Tak mówi Brunhilda. Weszła ona spokojnie, bez łkania. Okrutna orkiestra śpiewa motyw miłości złamanych i przysiąg zdradzonych.

— Sprowadźcie mi Grana, mego konia— mówi znowu Brunhilda—i zbudujcie stos dla zabitego bohatera.

Podczas, gdy w głębi sceny, u brzegów Renu, gromadzą stos drzewa, Brunhilda, stojąc z podniesionemi ramionami—sama jedna spokojna śród ropaczy niewiast—śpiewa głosem natchnionym z proroctw starożytnych.

— Umarł — ostatni syn bogów; umarł, nie oddawszy pierścienia.

— A ja—ja wiem—ja widzę! Oko moje, w którem łzy wyschły—przenika głębie przyszłości.

I wraz ze swoim koniem weszła na stos Siegfrieda. Płomienie już syczą i rosną.

— Giń, pokolenie bogów występnych, którzy nie umieli zbawić swych synów, odkupicieli! Walcie się kolumny Walhalli! Skończyły się czasy bogów okrutnych i bohaterów okrutnych! królestwo człowieka się zaczyna! I chwała niech będzie świetlanej godzinie, gdy ludzkość się rozraduje w powszechnej miłości!

Płomienie objęły salę, mury padają. Dachy się walą. Ren, gdzie niewinne rusałki igrają z pierścieniem, który im z litości rzuciła Brunhilda, Ren, który liżą fale ogniste, z kolei wchodzi do domu.

Ale zamek bohaterski nie sam tylko będzie zniszczony. Płomienie stosu Siegfrieda sięgają Walhalli! Niebo się zapala jak ziemia. Loge, wiekuisty niszczyciel, tryumfuje. Melodya jego, teraz zwycięzka i frenetyczna huczy szalenie ze wszystkich pęt wyzwolona, i poczwórny dramat kończy się straszliwą— wizyą pożaru.

Ale orkiestra śpiewa tonami chwały pełnemi, że później, kiedy cień ogarnie cały ten blask fatalny, nowe światło zabłyśnie nad ziemią i na rozpogodzonem niebie—i że twojem

będzie to światło, o słodkie i ciche słońce miłości.

Takiem jest w całości swej na prędce tu zaszkicowane kolosalne dzieło. Tym razem przez podwójną świetność poezyi i muzyki, (ściśle tu w widokach dramatu złączonych)—wypełniła się absolutnie (jeżeli — jak należy—staniemy na germańskim punkcie widzenia)—sztuka nowa, przez Ryszarda Wagnera stworzona.

Uważcie, że piszę z germańskiego punktu widzenia. W istocie, formy dramatu muzycznego, powinny się zmieniać podług narodowości, i wnet bliżej wyjaśnię myśl swoją. Ale, skoro idzie o *Pierścień Niebelungów*, o dzieło *narodowe*, koniecznem jest, sądzić niekiedy podług ducha niemieckiego.

Obszerna epopeja Ryszarda Wagnera—to ma uderzającego, że może interesować dusze najprostsze zarówno, jak pobudzić myśl umysłów wykształconych, jest ona naiwna, czasem niemal dziecinna. Uważcie lepiej: jest ona bezdennie głęboka — i z trudem iść będziecie ku tym otchłaniom marzeń, dokąd ona was pociągnie, gdyż poeta — muzyk, co do litery zgadzając się z mytem pierwotnym, umie wydobywać, objawiać ich symbole.

Bardzo rozmaita w swej jedności — każe ona myśleć o tragedyi Eschylosa—zwłaszcza w swoich wielkich scenach, gdzie zawsze spokojni nawet w gniewie, zawsze najwyżsi nawet w zbrodni—bogowie w długich pieśniach wyrażają swe udręczenia i nadzieje. Pokój starożytnych mysteryów widnieje tu i owdzie, choć nieraz go naruszają subtelne ostrza ducha współczesnego; a prostota układu wraz z tragizmem namiętności, liryzm połączony z dramatem, dość rzadko zresztą przypomina Szekspira.

Ale nie—znajdujemy się tu wobec sztuki dramatycznej, która się bardzo niedokładnie wiąże ze sztuką dramatyczną, znaną dotychczas, i z której wypływa wzruszenie zupełnie nowe, nieporównanie potężne i rozkoszne.

Teraz, niechaj się śmieją, których to jest zamiłowaniem, czy rzemiosłem. Ci, którzy ziewają nad *Iliadą*; którzy słyszeli o *Eneidzie* od jednego z przyjaciół, który przypadkiem w dżdżysty dzień przyszedł suszyć się w bibliotece; ci, co, gdyby zaczęli czytać Ramayanę, usnęliby przy trzeciej stronie:— nie zadziwią nas zupełnie, jeżeli śmiać się będą z Pierścienia Niebelungów.

— Poemat dramatyczny, w którym są bogowie i bohaterowie, to ładny wynalazek! Ach, któż się dziś zajmuje bogami i bohaterami?

Nikt, miły panie, nikt — chyba Wiktor Hugo, Leconte de Lisle, Ryszard Wagner. Żałować należy tych ludzi zacofanych.

PARSIFAL.

Wobec tego dzieła niesłychanego, doskonałego, niepojętego—najwyższego wysiłku genialności ludzkiej, albo raczej bozkiej—uwielbienie nie wie, jak się wyrazić, jąka się, milknie.—Znajdziecie tu, bez słowa pochwały bez próby krytyki — tylko blade i martwe opowiadanie.

Wyniosłe i cudowne, z dumą gniazda orlego a słodyczą gniazda gołębi, wyżej niż ludzkie głosy dochodzą, wyżej niż sięgają czyste dziewicze śniegi — stoi tajemnicze siedlisko rycerzy kapłanów.

Tam jest włócznia, tam jest kielich; włócznia, która przebiła bok Jezusa, kielich, w którym aniołowie zebrali krople rany bozkiej, cudownej rosy zbawienia; a ci, co byli wybrani, aby służyć i bronić kielicha i włóczni, codziennie otaczają stół, na którym się wypełnia tajemnica Wieczerzy.

— „W tej ostatniej, codzień przygotowywanej uczcie miłości — niechaj każdy ma udział, który się cieszy dobrym uczynkiem, choć może dziś poraz ostatni nią się upaja. Może się zbliżyć do nowo-zaprzysiężonej świeżości, może dar boży otrzymać.

Z wyżyn kopuły, w powietrzu bladem i niewyraźnem,—może ostatnie mgły kadzidła lub pierwsze obłoki raju — spływają niby lot dźwięcznych skrzydeł czyste głosy dzieci, które może są głosami aniołów.

— Wiara żyje, gołębica, lotna posłanka Zbawiciela, unosi się z błękitach. Winem, które płynie dla was, winem tem rozkoszujcie się i bierzcie chleb żywota.

Wówczas na odkryty kielich z niebieskich wyżyn spływa promień świetlany.

— O święte rozkosze! — mówi osiwiały Titurel, czcigodny starzec, który z łaski Jezusowej żył obok grobu; jakże promieniście pozdrawia nas dzisiaj Pan.

Anielskie głosy dzieci brzmią:

— „Wino i chleb ostatniej uczty przemienił Pan siłą miłości i miłosierdzia—na krew i ciało, które ludziom ofiarował.

I rycerze kapłani, szczęśliwi w wierze,

szczęśliwi w miłości — siadają, jedzą i piją, nasycają się Bogiem.

Ale Amfortas, który celebruje tę tajemnicę—straszliwie znosi cierpienia, gdy kielich się odkrywa, czerwony od krwi Odkupiciela.

— Nie, nie! zostawcie go nakrytym. O, niechaj nikt nie mierzy cierpienia, jakie budzi we mnie widok, który was tak upaja. Czemże jest moja rana, ze swym paroksyzmem boleści, za cenę upadku, za cenę piekielnego męczeństwa, żem w kapłaństwie przeklęty — bolesne dobro, na które nie zasłużyłem, jedyny grzesznik śród was,—przeklęty w służbie najwyższej Relikwii, która błogosławieństwo czystym przynosi. O bezprzykładna kaźni! o kaźni tego, który był tak bogaty w łaskę! Promień słońca schodzi na dzieło święte; zasłona się usuwa; boski płyn kielicha rzuca gwałtowne błyski; rozdzierany czarownem udręczeniem rozkoszy, czuję tryskające w mem sercu źródło krwi świętej; ale cała moja krew własna—sama siebie od tych rozkoszy odpycha—i z dziką grozą rozlać się pragnie po świecie grzechu i zepsucia litości. Litości, o najmiłosierniejszy, litości!...

Gdyż Amfortas wpadł w sidła dyabel-

skiego Klingsora — nic nie wyrówna udręczeniom jakie on, mając w sobie grzech, znosi w obec tego symbolu czystości i łaski.

W pałacu Klingsora żyją i trwają wieczyście: wdzięki i zło. Tam są wszystkie pokusy, wszystkie zasadzki; tam upadły, bezsilny, któremu wyroki Opatrzności pozwalają na jednodniowe zwycięztwa—rozmyśla o upadku ludzi bożych i silnych duchem—a Kundry jest jego niewinną spólniczką. Któż to jest Kundry? Kobieta piekielna i zarazem bozka w swej nieświadomości, samica instynktowna, służąca dobra, niewolnica zła. Jest ona zdolną do wszystkich poświęceń: ona to w pustyniach Arabii, szukać pójdzie balsamu, który może uspokoi cierpienia Amfortasa; ona to, pogardzona, odepchnięta—nie chce za wszystkie usługi żadnej nagrody i jak pełzające zwierzę kładzie się u nóg, które ją depczą. Jest ona również zdolną do wszystkich zdrad i nikczemności: ona-to, kusicielka — otwiera swe ramiona świętym bohaterom—i, pełnych ekstazy, ciągnie na potępienie. Łachmanami okryta, rozczochrana, dzika u rycerzy Grala—ma ona minę hyeny, któraby miała dobre serce; w zaczarowanych ogrodach Klingsora strojna we wspaniałe materye,

w których jeszcze wspanialsze ciało jej promienieje, ozdobiwszy włosy kwiatami i klejnotami — żyje ona tem życiem podwójnem, które już wiodła w swoich bytach poprzednich. Ona była Herodyadą, która sobie przynieść kazała głowę zwiastuna na złotym półmisku, i która, widząc tę głowę, jak chciała — umarłą, pocałowała ją w usta, pełna żalów rozpłakanych.

Wczasie jednej z tych godzin fatalnych, kiedy Kundry piekłu ulega, król Amfortas usnął na piersiach uwodzicielki; miał on przy sobie świętą włócznię. Nagle zabrzmiał straszny krzyk śmierci: Klingsor uszedł, porwawszy włócznię, a przedtem uderzył nią rycerza w to samo miejsce, gdzie uderzony był Jezus.

Od tej chwili Amfortas, którego rana krwawi się wiekuiście, ale który ma w piersiach swoich tę okrutniejszą ranę, wyrzut grzechu,—w okropnych męczarniach wykonywa swój urząd święty, i żałoba unosi się nad Górą Zbawienia, jak na śniegu cień czarnej chmury. Któż odkupi grzech? Któż, trzymając w ręku włócznię, która sama jedna tylko może leczyć ból, jaki zrządziła—

zamknie ranę Amfortasa i wypędzi wszystkie mroki z siedliska wiary świetlanej?

Czysty, prosty, niewinny, zapowiedziany przez mówiące światło, dziki i słodki chłopiec, który błądzi po drogach i strzela do dzikich łabędzi.

— To on, to on strzelał! Oto łuk! Oto strzała podobna! krzyczą przerażeni masztalerze rycerzy Grala.

— Jakto, rzecze Gurnemans — czy to ty raniłeś łabędzia?

Parsifal.—Bezwątpienia. W locie zabijam to, co lata.

Gurnemans.—Czyn niesłychany! Ty mogłeś zabić? Tu, w tym świętym lesie? Powiedz, chłopcze, czy ty poznajesz swój wielki błąd? Jakżeś mógł go popełnić?

Parsifal.—Nie wiedziałem.

Gurnemans.—Skąd przybywasz?

Parsifal.—Nie wiem.

Gurnemans.—Kto cię tu sprowadził?

Parsifal.—Nie wiem.

Gurnemans.—Jakież twe imię?

Parsifal.—Miałem ich wiele, ale nie znam żadnego.

Gurnemans.—Mów-że więc!

Jakto? nie wiesz nic z tego, o cię pytam. A zatem powiedz co wiesz; gdyż, koniec końców, musisz coś wiedzieć?

Parsifal.—Mam matkę. Ona się nazywa Ból Serca. Mieszkaliśmy w lasach, na dzikiej równinie...

I ten nieświadomy niczego będzie wybawcą. On jeden, wybrany przez Grala—bo miłosierdzie jest w nim — przezwycięży potęgę i zasadzki Klingsora. Kroczy on—w bezwiedzy takiej, jak Kundry—drogą, którą mu przeznaczenie otwiera. Rycerze, którzy bronią pałacu czarodzieja napróżno mu probują się opierać; rozpędza ich, jak wielki wicher rozrzuca liście powiędłe. Uśmiechnięte i zdradzieckie, lekkie a straszliwe — czarowne wszystkiem dziecięctwem i wszystką lubieżnością — młode dziewice dyabelskiego ogrodu, otaczają go swemi igraszkami i pieszczotami; nie widzi on złośliwości w tych zasadzkach, gdyż jest niewinny i unika upadku, jedynie przez to, że nie pojmuje pokusy; nawet niezwyciężona Kundry, niewinna i fatalna Kurtyzana nie tryumfuje nad nim, a pocałunek, którym ona go chce zwyciężyć, ten tylko ma skutek, że wraz z bojaźnią zła, budzi w nim jasną świadomość dobra. On czuje, on ro-

zumie, on wie i odpycha, pełny litości wszakże, kobietę — niewinną też bo nieświadomą, która nań zastawiła sidła i, zwycięzca Klingsora, zdobywa włócznię i unosi ją ze sobą, gdy tymczasem zapadają się i rozwiewają w ogrodach pokusy, próżne widziadła piękności dyabelskiej.

Jest teraz Wielki Piątek w dolinie Mont-Salratu. Stoi tam stary Gurnemans i Kundry, surowa i milcząca.

— Czego chcesz? pyta starzec.

— Służyć — i po tych słowach już ona nigdy mówić nie będzie.

Tymczasem ukazuje się czysty bohater zwycięzca — i gdy Gurnemans, który w nim poznał niewinnego, przynoszącego zbawienie, zdejmuje zeń oręż, Kundry myje w wodzie źródlanej nogi Parsifala i włosami swemi je wyciera. Wówczas wybawca podnosi rękę, skąpaną w wodzie źródlanej nad czołem Kundry i tkliwie, uroczystym głosem powiada:

— Tak, pierwszą moją czynność wykonywam; przyjmij chrzest i wierz w Odkupiciela.

Gdyż, nawet przed Amfortasem, ofiarą pokusy, matka grzechu miała być zbawiona; odkupienie zacząć się miało od największej

grzesznicy! — a gdy kobieta głowę pochyla i gorzko płacze w nieskończoności swej skruchy, woła Parsifal:

— O, jakże łąka wydaje mi się dziś piękną! Spotkałem co prawda kwiaty cudowne, które mię złośliwie od stóp do głów otoczyły; ale nigdym nie widział traw tak miłych i delikatnych, pączków i kwiatów tak cudnie rozwiniętych. A wszystko oddycha taką dziecinną słodyczą i przemawia do mnie tak rzewnie, tak słodko!

Gurnemans.—To cuda Wielkiego Piątku, panie.

Parsifal.—Niestety, najwyższego dnia boleści. Wszystko, co kwitnie, oddycha i żyje —powinnoby zdaje się płakać—i rozpaczać.

Gurnemans.—Widzisz—nie jest tak. To łzy grzesznika nawróconego, które dziś rosą niebiańską oblały równiny i łąki; teraz, wszystkie stworzenia radują się na zbawczym szlaku Jezusa Chrystusa i zasyłają mu swoje modlitwy.

Kundry, powoli głowę podniosła; załzawionemi oczyma patrzy na Parsifala, z spokojnem, błagalnem zda się, uwielbieniem, a Parsifal, który na nią spogląda, mówi: Widziałem, jak powiędły kwiaty grzechu,

które uśmiechały się do mnie; teraz czyż one tęsknią za odkupieniem? Niechaj twe łzy, kobieto, staną ci się również rosą błogosławieństwa. Ty płaczesz — spójrz! Cała równina się uśmiecha.

I gdy dzwony dzwonią w oddali, on powoli całuje jej czoło.

Owóż, w świątyni jest godzina wieczerzy; Amfortas, nad trupem Titurela, którego w otwartej trumnie niosą rycerze Grala, odmawia raz jeszcze wykonania najwyższej służby, która udręcza jego grzeszną duszę.

— Ojcze mój, najświętszy z bohaterów! najczystszy, przed którym chylą się aniołowie! Ja chciałem umrzeć, a tobie dano śmierć. O ty, który w tej chwili, w światłości niebieskiej — patrzysz na samego odkupiciela—jeżeli jego błogosławieństwo raz jeszcze może ożywić braci, niechaj krew jego święta, jak im nowe życie, mnie śmierć przyniesie, śmierć, nakoniec! Umrzeć! jak o łaskę jedyną błagam cię, ojcze! wołam do ciebie, i po tobie wołam do Boga, za siebie: Zbawicielu, daj memu synowi pokój ducha...

Rycerze.—Odkryj cymboryum, wykonaj ceremonię! Ojciec twój wzywa cię do obowiązku; powinieneś, powinieneś!

Amfortas: — Nie, nie! już nigdy. Oto moja rana otwarta! Tu płynie moja krew, krew, co mię zatruła! Podnieście oręż! pogrążcie, pogrążcie w niej swoje żelaza głęboko, głęboko, aż po rękojeść! Bohaterowie, dalej, zabijcie grzesznika wraz z jego męczarnią; sam z siebie wówczas Gral wam zajaśnieje.

Ale Parsifal się zjawia—i włócznią dotyka boku Amfortasa.

— Bądź uzdrowion, oczyszczon i rozgrzeszon! Ja—odtąd wykonywać będę święte posłannictwo! Odkryjcie Gral! Odkryjcie cymboryum.

I, kiedy Amfortas i Gurnemans w ekstazie uwielbiają wybawcę; gdy Kundry odkupiona ducha oddaje u nóg Parsifala — on, stojąc na ziemi, pod błękitem głosów anielskich, z niebios spływających, niby śpiewające skrzydła — on — podnosi Kielich, w którym płomienieje krew Jezusa Chrystusa i bozka tajemnica dokonywa się na Górze Zbawienia—w tajemniczym przybytku kapłanów rycerzy.

Życie umysłowe Ryszarda Wagnera zakończyło się na tem dziele czystości świętej

i anielskiej wiary. Po *Parsifalu* nic więcej—nawet początku nowego pomysłu.

Logicznie — tak być musiało. Tak, logicznie, gdyż akcydensy ludzkie są tylko wynikiem rozumu najwyższego; i jeżeli, w każdym razie, słabość naszej myśli nie pozwala nam stwierdzić racyonalnej konieczności, której posłusznem jest to, co nazywamy przypadkiem, tu rozróżniamy wyraźnie i rozumiemiemy tę logikę. Po dokonaniu tego — jakież dzieło mogło być godnem twórczości Ryszarda Wagnera? Osiągłszy najwyższe, najbardziej religijne szczyty Marzenia, miał-żeś z nich zejść, wrócić pomiędzy ludzi, gdy byłeś tak blizko Boga? Co za bezużyteczność, co za nieprawdopodobieństwo!

Jeżeli są ludzie, którzy niechcą uwierzyć, że Mojżesz wszedł na górę Synai, to dla tego, że on z niej zeszedł. Jakto? ten, którego bok krwawił się jak bok Amfortasa, płakałby znów nad marnościami cierpień ludzkich? Śpiewał-by jeszcze gorzkie radości ziemskie, ten, który w ekstazie podniósł ku niebu kielich, który napełnia krew odkupiciela?

Czy można wyobrazić sobie po *Parsifalu*, tej ewangelii, dramaty jak *Trystan*

i *Isolda*, komedye jak *Maistersingery*, a nawet epopeje jak *Pierścień Niebelungów?*

Nie — wszedłszy na górę Montsalvat do wyniosłej świątyni, nie z białego marmuru, lecz z wiary i spokoju zbudowanej, gdzie nawet Lohengrin, przez łabędzia prowadzony, nie został przyjęty między kapłanów-bohaterów;—duch Ryszarda Wagnera zakazał sobie powrót ku namiętnościom, łzom, marzeniom, wielkościom, nawet sennego widzenia ziemi; Święte wrota zamknęły się za nim. A to, co było logiczne i chwalebne dla artysty, było też zbawienne dla człowieka. Ryszardowi Wagnerowi, którego serce było umęczone, który być może cierpiał i skruchę czynił — daną była święta łaska, że umarł z modlitwą na ustach.

KONIEC.