

Prof. dr hab. Michał Piotr Mrozowicki  
Instytut Filologii Romańskiej  
Uniwersytet Gdański

Czy Wagner jest kompozytorem germańskim czy uniwersalnym?  
(całość wypowiedzi przygotowanej przez prof. Mrozowickiego  
do audycji redaktorów Marcina Majchrowskiego i Piotra Matwiejczuka  
„W kontrapunkcie, czyli za i przeciw”,  
Polskie Radio, Program drugi, 2 czerwca 2013, godzina 22.00-23.00)<sup>1</sup>

**Bez wątpienia twórczość Ryszarda Wagnera ma charakter uniwersalny, ma wymiar uniwersalny, jest wielkim skarbem całej ludzkości, skarbem, z którego nie wszystkie jednak kraje, nie wszystkie narody, w równym stopniu czerpią i czerpać pragną. Tak było w przeszłości, w XIX wieku, jeszcze za życia kompozytora, tak jest i dzisiaj. Choć trzeba zauważyć, że w niektórych krajach stosunek do Wagnera i jego muzyki, jego dzieła, uległ i to dość szybko radykalnej, pozytywnej przemianie. Będę o tym mówił na szczególnie wymownym przykładzie Francji. Recepcji Ryszarda Wagnera we Francji w latach 1839-1883 poświęciłem książkę wydaną w bieżącym roku w języku francuskim przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego<sup>2</sup> i jest to tematyka szczególnie mi bliska.**

**Pierwiastki germańskie odgrywają w twórczości Wagnera istotną rolę – to pewne. Ale samo przeciwstawianie kultury niemieckiej czy też germańskiej kulturze światowej, uniwersalnej, jest z gruntu fałszywe. Muzyka niemiecka czy też germańska, niemiecka literatura, niemieckie malarstwo nie stoją w opozycji do tzw. muzyki światowej, światowej literatury, światowego malarstwa, ale stanowią tychże jeden z elementów i to jeden z elementów najważniejszych, zasadniczych, podobnie jak muzyka, literatura, malarstwo romańskie czy też słowiańskie. Współtworzą kulturę światową, uniwersalną. Czyż można wyobrazić sobie miłośnika muzyki w Rosji, melomana, który słucha tylko oper, baletów,**

---

<sup>1</sup> Drukiem pogrubionym zaznaczono fragmenty wypowiedzi w audycji wykorzystane.

<sup>2</sup> Michał Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie : Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.

koncertów Czajkowskiego czy też symfonii Szostakowicza? Albo Włocha o podobnych ambicjach, który zachwyca się tylko Donizettim i Puccinim? Albo Amerykanina, który słucha tylko *Błękitnej rapsodii* Gershwina i opery *Porgy and Bess*? Czyż nie powinni mieć oni wszyscy w swojej płytotece także mazurków i polonezów Chopina, kantat Bacha, *Czarodziejskiego Fletu* Mozarta i Wagnerowskiego *Parsifala*? Czyż dzieła Wagnera nie wzbudzają podobnego entuzjazmu w nowojorskiej Metropolitan Opera, w Mediolańskiej La Scali i w Maryjskim Teatrze w Sankt Petersburgu, co w Bayreuth, Monachium i Berlinie, wykonywane zresztą często w naszym zglobalizowanym świecie przez tych samych artystów, przez te same wielkie gwiazdy dzisiejszego wagnerowskiego śpiewu, takie jak Waltraud Meier, Nina Stemme, Jonas Kaufmann czy też René Pape?

**Postrzeganie Wagnera jako twórcy wyłącznie niemieckiego, germańskiego jest błędne. Sam Wagner przynajmniej w niektórych okresach swojego życia nie chciał tak być postrzegany. Przyjrzyjmy się pierwszym jego operom. Libretto opery *Die Feen – Boginki*, z lat 1833-1834 opiera się na baśniowej sztuce *La Donna Serpente* osiemnastowiecznego autora włoskiego Carlo Gozziego. To samo dzieło zainspiruje w przyszłości włoskiego kompozytora Alfredo Casellę, który w 1931 roku, niespełna 100 lat po wagnerowskich *Boginkach* skomponuje operę *La Donna Serpente*. Na dziełach Gozziego oprą się również Giacomo Puccini w operze *Turandot* i Prokofiew w *Miłości trzech pomarańczy*.**

**Pisząc w 1834 roku libretto kolejnej swej opery, *Zakaz miłości albo Nowicjuszka z Palermo*, której premiera odbyła się w Magdeburgu 29 marca 1836 roku, Wagner sięgnął do literatury brytyjskiej, oparł się na sztuce Szekspira *Miarka za miarkę*. Następne jego dzieło, *Rienzi, ostatni z trybunów*, utwór skomponowany w tradycji francuskiej *grand opéra*, to sceniczna adaptacja powieści pod tym samym tytułem Edwarda George'a Bulwer-Lyttona, angielskiego powieściopisarza, poety, dramaturga i polityka.**

Z gotowym librettem i nieukończoną jeszcze partyturą *Rienzi* w swoim bagażu, w sierpniu 1839 roku Ryszard Wagner wraz z żoną Minną i ze swoim psem nowofundlandczykiem Robberem opuścił Rygę, gdzie właśnie utracił stanowisko kapelmistrza w Teatrze Miejskim. Celem jego podróży był Paryż. Ambicją tego rzekomo germańskiego muzyka nie było w tym czasie odniesienie sukcesów w Lipsku, Monachium, Dreźnie czy Berlinie. Sam Wagner postrzegał się wówczas bez wątplenia jako autor dzieł

uniwersalnych, zdolnych odnieść sukces nie tylko w Niemczech, ale i w innych krajach, także we Francji, także w Paryżu, uważanym przez wielu w XIX wieku za kulturalną stolicę świata.

Trzydzieści jeden miesięcy spędzonych przez Wagnera nad Sekwaną w latach 1839-1842 to jedynie nieprzerwane pasmo porażek i rozczarowań. Kompozytor nie zdołał w tym czasie doprowadzić do wystawienia w Paryżu żadnego ze swoich dzieł scenicznych, ani *Zakazu miłości* (inscenizacja tej opery w Théâtre de la Renaissance była wprawdzie planowana, ale do niej nie doszło, gdyż scena ta w wyniku intryg konkurencyjnych teatrów paryskich splajtowała zanim projekt ów mógł się urzeczywistnić), ani *Rienzi*, opery, z którą tak wielkie wiązał nadzieje. W Paryżu i w podparyskiej miejscowości Meudon Ryszard Wagner stworzył libretto i muzykę swojej pierwszej dojrzałej, w pełni oryginalnej opery *Latający Holender*.

Ale i tym dziełem francuskie teatry operowe nie były wówczas zainteresowane. Dyrektor Opery Paryskiej Léon Pillet zapoznał się ze szkicem dramaturgicznym autorstwa Wagnera, ale jedynie po to, by od Wagnera odkupić sam pomysł, powierzając jego realizację autorom francuskim, Paulowi Foucherowi (libretto) i Pierre'owi-Louisowi Dietschowi (muzyka). Opera pary Foucher-Dietsch pod tytułem *Okręt-Widmo czyli Przeklęty z mórz, opera fantastyczna* miała swoją premierę paryską 9 listopada 1842 roku, nie odniosła większego sukcesu i została zdjęta z afisza po kilku przedstawieniach. Wagnerowskiego *Holendra* paryska publiczność zobaczy dopiero 17 maja 1897 roku w Opéra-Comique pod dyrekcją Jules'a Danbé. Wcześniej *Holender* wystawiony będzie na francuskiej prowincji: w Lille 28 stycznia 1893 roku, w Rouen również w 1893 roku i w Tuluzie w roku następnym, 1894. W Palais Garnier, na głównej paryskiej scenie operowej, głównej aż do 1989 roku, to znaczy do otwarcia Opéra Bastille, *Latający Holender* pojawi się dopiero w 1937 roku pod dyrekcją Philippe'a Gauberta.

Czy *Latający Holender*, *Holender tułacz*, jak opera ta bywa nazywana niekiedy w Polsce, czy też *Okręt widmo* (*Le Vaisseau fantôme*), jak dzieło to tytułują Francuzi, jest utworem germańskim? Oczywiście nie. Cóż z tego, że libretto powstało na podstawie opowiadania Heinricha Heinego? Zarówno temat Latającego Holendra, jak i szerzej temat wiecznej tułaczki to tematy uniwersalne. Rozliczne dzieła opisywały taką czy inną wersję historii Latającego Holendra i bynajmniej nie były to dzieła wyłącznie niemieckie. Wymieńmy chociażby dwa dzieła brytyjskie: sztukę teatralną *The Flying Dutchman* Edwarda Fitzballa z roku 1827 i powieść gotycką Fredericka Marryata *The Phantom Ship* z roku 1839.

A w operze Wagnera dostrzegane są także wpływy Homerowskiej *Odysei* i legendy o Żydzie - Wiecznym tułaczem. I jak tu mówić o germańskim charakterze tego utworu?

Ryszard Wagner opuścił Paryż i Francję 7 kwietnia 1842 roku, ślubując ze łzami w oczach, jak sugerują jego biografowie, dozągoną wierność niemieckiej ojczyźnie. Wagner podobno przyrzekł sobie wówczas, że jego noga więcej nie stanie na francuskiej ziemi, że nie powróci już nigdy do Paryża, miasta, które tak srodze go rozczarowało, nie szczędząc mu najokrutniejszych upokorzeń i w którym wraz z żoną przez długie miesiące żył w potwornej nędzy. Wagner udał się do Drezna, gdzie Królewski Teatr zaakceptował niespełna rok wcześniej, w czerwcu 1841 roku, partyturę *Rienziiego* i gdzie kompozytor miał nadzieję – jak okazało się uzasadnioną – wystawić także swe najnowsze dzieło, *Latającego Holendra*.

Jest niewątpliwe, że wszystkie dzieła sceniczne Wagnera, które powstały po 7 kwietnia 1842 roku przez kolejne czterdzieści lat, po przekroczeniu przez kompozytora granicy francusko-niemieckiej, po owych łzach i ślubach, o których była tu mowa, a które towarzyszyły jego powrotowi do ojczyzny, mają charakter bardziej germański, bardziej niemiecki niż dzieła wcześniejsze. Ta uwaga dotyczy *Tannhäusera*, *Lohengrina*, *Tristana i Izoldy*, *Śpiewaków Norymberskich*, tetralogii *Pierścień Nibelunga* i *Parsifala*. Ale żadne z tych dzieł – nie starczy mi czasu, by to jasno wykazać w odniesieniu do każdego z nich z osobna – żadne z tych dzieł nie traci charakteru uniwersalnego, większość z nich ma źródła europejskie, a nie tylko germańskie, odwołuje się do mitów, legend, utworów, najczęściej średniowiecznych, wspólnych dla rozmaitych europejskich, czy to zachodnioeuropejskich, czy to północnoeuropejskich, narodów. Opery *Tannhäuser* i *Śpiewacy norymberscy* może najbardziej zakorzenione są w kulturze czysto niemieckiej, ale czyż nie jest tematem uniwersalnym zasadnicza dla przesłania tej pierwszej opery opozycja pomiędzy miłością czystą i miłością zmysłową, dwoistość natury kobiety, która jednocześnie bywa i Elżbietą i Wenus? A *Śpiewacy Norymberscy*, apologia sztuki niemieckiej, czyż nie jest również apologią sztuki w ogóle, sztuki wolnej, nieskrępowanej, ewoluującej, symbolizowanej przez Walthera von Stolzing, ale równocześnie szanującej tradycję, pewne konwencje, pewne normy?

Znamienne, że francuscy miłośnicy i znawcy Wagnera przełomu XIX i XX wieku wskazywali, na francuskie aspekty, francuskie afiliacje jego rzekomo germańskich oper.

**W muzycznym czasopiśmie *Le Ménestrel* 10 marca 1889 roku wielcy znawcy sztuki wagnerowskiej Albert Soubies i Charles Malherbe, wskazywali na francuskie wpływy w operze *Śpiewacy norymberscy*, dowodząc, że pomysł tego utworu zaczerpnięty**

został z francuskiej opery komicznej *L'élève de Presbourg – Uczeń z Bratysławy* Jean-Baptiste-Charles Viali i Théodore'a Mureta do muzyki Charles'a Luce-Varleta, która miała swą premierę 24 kwietnia 1840 roku, podczas pierwszego pobytu Wagnera w Paryżu i którą przynajmniej teoretycznie Wagner mógł wówczas poznać. Soubies i Malherbe analizują libretta obu utworów i wskazują na zdumiewające analogie.

Z kolei Louis de Fourcaud, inny wybitny znawca Wagnera, współpracownik Edouarda Dujardina i naszego rodaka Teodora Wyżewskiego czyli Tédora de Wyzewy w redakcji słynnej paryskiej *Revue Wagnérienne*, która ukazywała się w latach 1885-1888, 6 grudnia 1885 roku w dzienniku *Le Gaulois*, zabierając głos w zażartej dyskusji dotyczącej projektu Léona Carvalho, by wystawić *Lohengrina* w paryskiej Opéra-Comique w niesprzyjającym klimacie politycznym, optując gorąco za wystawieniem tej opery, oczekiwanej przez francuskich wagnerzystów co najmniej od kilkunastu lat, wskazał na francuską proveniencję libretta tej opery i poddał w wątpliwość jej ściśle germański charakter. Zwrócił uwagę na to, że nie chodzi przecież o wystawienie w Paryżu *Eine Kapitulation*, antyfrancuskiego wodewilu, który Wagner napisał w trakcie wojny francusko pruskiej lat 1870-1871, dzieła, które, podobnie jak sama ta wojna, na długie lata popsuło relacje między Francuzami a niemieckim reformatorem opery, a które było jedynie odreagowaniem przez Wagnera upokorzeń, których doznał w Paryżu zwłaszcza w latach 1839-1842 i 1859-1861. „To nie wodewil *Eine Kapitulation* ma być wystawiony w Opéra-Comique, pisze Louis de Fourcaud, ale *Lohengrin*, dzieło zainspirowane francuską legendą, dzieło heroiczne, absolutnie czyste, w cudowny sposób wzniosłe, którego akcja nawet nie rozgrywa się w Germanii, tylko we Flandrii, na brzegu rzeki Skaldy, dzieło, które nie podburza żadnej rasy przeciwko innej rasie, które nie egzaltuje nikogo kosztem kogokolwiek, które wznosi naszą wyobraźnię ku szczytom, dzieło w najwyższym stopniu harmonijne i melodyjne, które wszędzie rozbudza wrażliwość słuchaczy. Bądźmy żołnierzami w czasie wojny, cieszymy się pokojowo z pięknych dzieł w czasach pokoju”.

„La Bataille de *Lohengrin*” – Bitwa Lohengrina a zarazem Bitwa o *Lohengrina*, rozpoczęta jeszcze za życia Wagnera daleka była jednak w owym 1885 roku od zakończenia. Owej bitwie i jej zdumiewającemu finałowi poświęcę teraz nieco uwagi.

*Lohengrin* po raz pierwszy był wystawiony we Francji w Nicei 21 marca 1881 roku w ramach corocznej akcji charytatywnej organizacji o nazwie Koło Śródziemnomorskie i niemieckiej śpiewaczki Jeanne Sophie Charlotte Crüwell, która na operowych scenach

paryskich, pod swoim zitalianizowanym nazwiskiem Cruvelli, święciła tryumfy w latach 1847-1855. W styczniu 1856 roku poślubiła hrabiego Vigier i wycofała się z czynnego życia artystycznego, by po ćwierć wieku raz jeszcze stanąć na scenie operowej, w Nicei właśnie, we francuskiej premierze *Lohengrina*, podczas której zaśpiewała partię Elsy partnerując Edouardowi Scovello. Orkiestrą sprowadzoną specjalnie na tę okazję z Monte Carlo dyrygował wielki Auguste Vianesi, ten sam, który dwa lata później, 22 października 1883 roku prowadzić będzie *Fausta* Gounoda podczas uroczystego przedstawienia inauguracyjnego działalności nowo uruchomionego w Nowym Jorku teatru - Metropolitan Opera i pod którego batutą dwa tygodnie później, 7 listopada 1883 roku, swoją premierę na scenie tegoż teatru mieć będzie *Lohengrin*, znany już zresztą Amerykanom i Nowojorczykom z wcześniejszych wykonań na innych scenach, zwłaszcza pod dyrekcją Adolfa Neuendorffa.

W Nicei w 1881 roku odbyło się jedno tylko, okolicznościowe, przedstawienie *Lohengrina* w języku włoskim, w przekładzie Salvatore Marchesiego. Była to czwarta francuska prezentacja dzieła, jakiegokolwiek dzieła, Wagnera. Wcześniej, w lipcu 1855 roku w Strasburgu, francuskim Strasburgu, zespół Teatru Miejskiego z Kolonii wystąpił z *Tannhäuserem*, w marcu 1861 roku w Operze Paryskiej na polecenie Napoleona III wystawiono tę samą operę z wiadomym skutkiem – w wyniku spisku sprzymierzonych grup nieprzychylnych Wagnerowi i jego ówczesnym protektorom odbyły się tylko trzy, bardzo burzliwe przedstawienia. W czerwcu 1868 roku, tuż po monachijskiej premierze *Śpiewaków Norymberskich*, w której uczestniczył, pierwszy z wielkich francuskich dyrygentów rozmiłowanych w Wagnerze, Jules Pasdeloup, objąwszy dyrekcję paryskiego Théâtre-Lyrique postanowił wystawić w swoim teatrze wszystkie wagnerowskie utwory, zaczynając od *Rienziego*. Niestety funkcję swą sprawował tylko przez niecałe dwa lata i swoje zamiary zrealizował w stopniu minimalnym: od wystawienia *Rienziego* zaczął i na tym też, chcąc nie chcąc, musiał poprzestać. Paryska premiera *Rienziego* odbyła się 6 kwietnia 1869. Dzieło utrzymało się na afiszu do 1 lutego 1870 roku, a w okresie tym odbyło się 38 jego przedstawień.

Co potem nastąpiło – wiadomo: wspomniana tu już wojna francusko-pruska, kapitulacja Francuzów pod Sedanem, oblężenie Paryża, upadek Cesarstwa francuskiego, proklamowanie III Republiki, powstanie Cesarstwa niemieckiego, utrata przez Francję Alzacji i Lotaryngii. Efektem wojny francusko-pruskiej było oczywiście poważne ochłodzenie na długie dziesięciolecia stosunków między oboma państwami. W tym nowym, niesprzyjającym, delikatnie rzecz ujmując, klimacie promowanie dzieła Wagnera we Francji było oczywiście

bardzo utrudnione i napotykało na rozliczne przeszkody. Owszem, utwory Wagnera grywane były mniej lub bardziej regularnie na niedzielnych koncertach orkiestr najpierw Jules'a Padeloup, potem również Charles'a Lamoureux i Edouarda Colonne'a, rozmaicie zresztą przyjmowane przez publiczność, ale sceniczne wykonanie jego oper czy dramatów muzycznych wydawało się pod względem zarówno politycznym, jak i finansowym, bardzo ryzykowne.

Konsekwentne działania artystyczne, popularyzatorskie wymienionych dyrygentów, wsparte publikacjami i aktywnością licznych francuskich wagnerzystów, takich jak Edouard Schuré, Catulle Mendès, Judith Gautier, Edmond Hippeau, Alfred Ernst, Adolphe Jullien, Georges Noufflard, Edouard Dujardin, sprawiły, że w latach, które nastąpiły po roku 1870 Paryżanie nie odwrócili się od Wagnera i pozostała w nich tęsknota za kolejnymi scenicznymi realizacjami jego dzieł nie w Bayreuth, dokąd zresztą ochoczo pielgrzymowali w roku 1876, w roku 1882 i w latach następnych, i nie w Brukseli, w Théâtre de La Monnaie, dokąd również tłumnie jeździli oglądać inscenizacje oper Wagnera, ale w ich mieście nad Sekwaną. Uważali, że czas najwyższy, by paryska publiczność zrehabilitowała się za skandaliczne przyjęcie *Tannhäusera* w 1861 roku, uważali, że przedstawienia *Rienzięgo* w 1869 i na początku roku 1870 to mało znaczący epizod w recepcji Wagnera w ich mieście i że należy im się, przynajmniej na początek, inscenizacja *Lohengrina*, tym bardziej, że opera ta wystawiona już była na prowincji, a mianowicie we wspomnianej Nicei. Nie udało się jednak wystawić *Lohengrina* w Paryżu Leonowi Escudier w Théâtre-Italien w 1878 roku, mimo obecności w tym teatrze wielkiej Emmy Albani, odtwórczyni partii Elsy w londyńskiej premierze dzieła 8 maja 1875 roku, nie udało się także wystawić *Lohengrina* w Paryżu Angelo Neumannowi w Théâtre des Nations w 1881 roku, ani Leonowi Carvalho w subwencionowanej Opéra-Comique w roku 1886. Paryską bitwę o *Lohengrina* z przeciwnikami Wagnera, z paryskimi, francuskimi nacjonalistami czy też patriotami, podjął Charles Lamoureux.

Zasługi Charles'a Lamoureux w propagowaniu muzyki Wagnera we Francji, w Paryżu mają charakter fundamentalny. To jego orkiestra z udziałem solistów (m.in. Ernesta Van Dycka w partii Tristana, Madame Montalby w partii Izoldy i Blanche Estelle Boidin-Puisais w partii Brangeny) wykonała w wersji koncertowej najpierw pierwszy, a potem drugi akt *Tristana* w 1884 i 1885 roku. To on w roku 1887 podjął ryzyko wystawienia w Eden-Théâtre *Lohengrina*, już nie w wersji koncertowej, tylko scenicznej. Projekt Charles'a Lamoureux napotkał wówczas potężną opozycję ze strony tzw. sił patriotycznych. Zresztą Opatrzność

dyrygentowi nie sprzyjała. Bo oto na trzy dni przed planowaną na 23 kwietnia 1887 roku premierą *Lohengrina* nastąpiło znaczne pogorszenie i tak nie najlepszych stosunków francusko-niemieckich w wyniku tzw. afery Schnæbelé, poważnego incydentu na granicy obu państw. Ostatecznie Lamoureux zdołał doprowadzić do premiery *Lohengrina*, która się odbyła 3 maja 1887 roku, ale wobec gwałtownych protestów ulicznych, manifestacji antywagnerowskich, antyniemieckich, po konsultacji z premierem rządu francuskiego René Gobletem zmuszony był zrezygnować z dziewięciu kolejnych zaplanowanych przedstawień opery Wagnera. Sukces artystyczny tego jedyne w 1887 roku paryskiego przedstawienia *Lohengrina* był olbrzymi. Był to tryumf dyrygenta, solistów, zwłaszcza Ernesta Van Dycka, dwudziestosześcioletniego wówczas wagnerowskiego śpiewaka belgijskiego, przyszłej gwiazdy Opery Paryskiej, festiwalu w Bayreuth i Metropolitan Opera. Pod względem finansowym była to jednak ruina. Odbyło się, przypomnijmy, tylko jedno z dziesięciu zaplanowanych przedstawień, choć bilety od dawna były sprzedane na wszystkie te przedstawienia. Sprawa zresztą znalazła swój finał na sali sądowej. Jesienią 1887 roku doszło do procesu wytoczonego dyrygentowi przez jego współnika, dyrektora Eden-Théâtre, który mu zarzucił, że zbyt pochopnie, pod naciskiem paryskiej ulicy, zrezygnował po premierze z kolejnych dziewięciu przedstawień *Lohengrina*, co spowodowało olbrzymie straty finansowe.

Charles Lamoureux miał prawo się zniechęcić, miał prawo zrezygnować z podobnych, ryzykownych wagnerowskich przedsięwzięć. Tak się jednak nie stało. Dyrygent ten pozostał Wagnerowi wierny, pozostał konsekwentny w swoich działaniach popularyzatorskich. I 16 września 1891 roku to pod jego batutą odbyła się premiera *Lohengrina* w Palais Garnier, w Operze Paryskiej, premiera znów przywitana przez gwałtowne manifestacje antyniemieckie, antywagnerowskie, przez rozruchy uliczne, konsekwentnie zresztą tłumione przez francuską policję. Dyrekcja Opery Paryskiej, artyści wykonujący *Lohengrina* w Palais Garnier nie ulegli naciskom manifestantów. W drugiej połowie września 1891 roku odbyły się kolejne przedstawienia opery Wagnera w Palais Garnier. Podczas drugiego i trzeciego doszło do kolejnych rozruchów ulicznych, a także do pewnych nieprzyjemnych incydentów, prowokacji na samej widowni. Ale i to nie przstraszyło administracji pierwszej sceny operowej Paryża. Spektakle *Lohengrina* były kontynuowane, począwszy od czwartego przedstawienia już bez żadnych zakłóceń. Był to tryumf artystyczny dyrygenta i solistów, zwłaszcza Ernesta Van Dycka, Rose Caron w partii Elsy, Maurice'a Renauda w partii Fryderyka von Telramund, i Francisque'a Delmasa w roli króla Henryka. Był to także wielki sukces finansowy Opery Paryskiej. *Lohengrin* był grany przy pełnej widowni i nie schodził z afisza Palais Garnier aż

do 1914 roku. W latach 1891-1914 wystawiony był na pierwszej scenie Paryża 331 razy pod dyrekcją Charles'a Lamoureux, Edouarda Colonne'a, Paula Taffanela, Edouarda Mangina, i kilku innych dyrygentów, przynosząc rekordowe dochody. Dodajmy, że wśród wykonawców tej opery na scenie paryskiej byli również Polacy, bracia Reszke, Jan jako Lohengrin i Edward jako król Henryk.

We wrześniu 1891 roku *Lohengrin* wygrał w Paryżu ważną bitwę dla swojego twórcy. Wreszcie, 8 lat po swojej śmierci, Ryszard Wagner przestał być dla Francuzów muzykiem przyszłości, jak ironicznie go nazywali, i stał się muzykiem teraźniejszości, na długie lata bezkonkurencyjnym i najważniejszym. Po premierze *Lohengrina*, na pierwszej paryskiej scenie, a także w innych paryskich teatrach, w dość regularnych odstępach nastąpiły kolejne wagnerowskie premiery:

<i>Walkiria</i>	12 maja 1893 (pod dyrekcją Edouarda Colonne)
<i>Tannhäuser</i> (wznowienie)	13 maja 1895 (pod dyrekcją Paula Taffanela)
<i>Latający Holender</i>	17 maja 1897 (w Opera Comique) (pod dyrekcją Jules'a Danbé)
<i>Śpiewacy Norymberscy</i>	10 listopada 1897 (pod dyrekcją Paula Taffanela)
<i>Tristan i Izolda</i>	28 października 1899 (w Nouveau Théâtre) (pod dyrekcją Charles'a Lamoureux)
<i>Zygfryd</i>	3 stycznia 1902 (pod dyrekcją Paula Taffanela)
<i>Zmierzch bogów</i>	23 października 1908 (pod dyrekcją André Messagera)
<i>Złoto Renu</i>	17 listopada 1909 (pod dyrekcją André Messagera)
<i>Parsifal</i>	4 stycznia 1914 (pod dyrekcją André Messagera)

Tryumf *Lohengrina* otworzył drogę na paryskie sceny operowe wszystkim pozostałym dziełom scenicznym Wagnera. Ale w roku 1891 *Lohengrin* wygrał także wielką bitwę dla siebie i dla swojego twórcy na francuskiej prowincji. Otóż w latach 1891-1893 *Lohengrin* miał swoje premiery poza Paryżem jeszcze w 21 francuskich miastach. To trzeba jasno powiedzieć – począwszy od 1891 roku opery i dramaty muzyczne Wagnera były i są często z dużym powodzeniem wystawiane nie tylko w stolicy Francji, ale także na francuskiej prowincji. Było to możliwe dzięki olbrzymiemu zaangażowaniu, konsekwencji, wytrwałości lokalnych pasjonatów Wagnera: dyrektorów teatrów muzycznych, dyrygentów,

organizatorów życia muzycznego, redaktorów naczelnych czy też właścicieli lokalnych, czasopism muzycznych. Wymieńmy tu dla przykładu dwa nazwiska osób szczególnie zasłużonych dla promocji dzieła Wagnera na francuskiej prowincji przełomu XIX i XX wieku: Etienne Destranges w Nantes i hrabia Louis de Romain w Angers. Co ciekawe, większość dzieł scenicznych Wagnera była zresztą grana najpierw na prowincji, a dopiero potem w Paryżu. Tak było z *Tannhäuserem*, *Lohengrinem*, *Latającym Holendrem*, *Śpiewakami Norymberskimi*, tak było z *Tristanem*, *Złotem Renu* i *Zygfrydem*.

W lipcu 1914 roku w miejscowości Vichy, która oczywiście w tamtym czasie nie budziła jeszcze żadnych politycznych skojarzeń, wystawiany był z dużym powodzeniem *Parsifal*. W Niemczech, w Bayreuth, *Parsifal* tamtego lata był wykonany 23 lipca i 1 sierpnia. To ostatnie przedstawienie było zakłócone zapowiedzią mobilizacji, informacją o wybuchu wojny, wojny, która znów postawiła po przeciwnych stronach Francję i Niemcy.

Już w trakcie I wojny światowej, 5 lutego 1916 roku, tuż przed rozpoczęciem słynnej bitwy pod Verdun, w czasopiśmie *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, Jean Poueigh opublikował wyniki przeprowadzonej przez siebie ankiety. Na pytanie sformułowane przez niego: „Czy powinniśmy grać opery Wagnera po wojnie?” – odpowiedzieli organizatorzy życia muzycznego we Francji, byli i aktualni dyrektorzy Opery Paryskiej, kompozytorzy, dyrygenci, krytycy muzyczni, artyści: między innymi Camille Chevillard, Pedro Gailhard, Vincent d’Indy, Adolphe Jullien, André Messager, Joséphin Péladan, Auguste Rodin, Jacques Rouché, Camille Saint-Saëns. Odpowiedzi były różne. Ich analiza pochłonęłaby cały czas przewidziany na tę audycję. Powstrzymam się zatem od szczegółowego skomentowania wyników tej ankiety, choć może byłoby to dla słuchaczy interesujące. 11 listopada 1918 roku wojna się skończyła. A po niespełna 26 miesiącach od tej daty Wagner powrócił do repertuaru Opery Paryskiej. 5 stycznia 1921 roku zięć Charles’a Lamoureux, Camille Chevillard, poprowadził w Palais Garnier przedstawienie *Walkirii*. W tym samym roku na afiszu pierwszej paryskiej sceny pojawiły się jeszcze *Złoto Renu* i *Zygfryd*. A wkrótce potem wszystkie pozostałe opery i dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera.

W trakcie II wojny światowej Wagner był na scenach okupowanej Francji obecny bez wątplenia z woli hitlerowskiego najeźdźcy, a nie z powodu wcześniejszego zamiłowania Francuzów do jego twórczości, rozbudzonego w latach 90 poprzedniego wieku. Przypomnijmy tu przedstawienie, które w Palais Garnier odbyło się 22 maja 1941 roku (w dniu 128 rocznicy urodzin Wagnera). W udekorowanej hitlerowskimi symbolami siedzibie Opery Paryskiej nie dla Paryżan, ale dla ich nieproszonych gości, niemieckich okupantów

wykonany był *Tristan i Izolda*. Orkiestrą Berliner Staatsoper w Palais Garnier tego wieczora dyrygował Herbert von Karajan. Tytułowe partie wykonywali Max Lorenz, jeden z najsłynniejszych tenorów wagnerowskich XX wieku i Francuzka Germaine Lubin. Germaine Lubin, jedna z najsłynniejszych wagnerowskich śpiewaczek we Francji, w swoim dorobku miała wszystkie wielkie sopranowe partie wagnerowskie za wyjątkiem partii Senty. W okresie międzywojennym śpiewała w Operze Paryskiej Elżbietę, Elzę, Zyglinę, Brunhildę, Ewę, Kundry i Izoldę.

Te dwie ostatnie partie śpiewała nie tylko w Paryżu, ale i w Bayreuth pod rządami Winifred Wagner. W 1938 roku wystąpiła w *Parsifalu* pod dyrekcją Franza von Hoesslina, a w 1939 roku w *Tristanie i Izoldzie* pod batutą Victora de Sabaty. Z rodziną Wagnerów była blisko związana. I, co gorsza, ceniona była ponoć jako Izolda przez samego Adolfa Hitlera.

Występu 22 maja 1941 roku w Palais Garnier w *Tristanie i Izoldzie* dla żołnierzy hitlerowskich, wcześniejszych występów w Bayreuth i rzeczywistej czy domniemanej znajomości z Hitlerem, Francuzi nie wybaczyli swojej śpiewaczce. Oskarżona po wojnie o kolaborację z okupantem została skazana na czasową banicję, a jej kariera została brutalnie przerwana. Po wojnie do Opery Paryskiej Germaine Lubin już nie wróciła. Zajęła się działalnością pedagogiczną, a wśród śpiewaczek, które skorzystały z jej wielkiego wagnerowskiego doświadczenia znalazła się godna jej następczyni, Régine Crespin, kolejna Francuzka tryumfującą na Zielonym Wzgórzu, oczywiście już w czasach Wielanda i Wolfganga Wagnerów.

Germaine Lubin do Opery Paryskiej nie wróciła, ale Ryszard Wagner po II wojnie światowej do Palais Garnier wrócił bardzo szybko. Francuzi twórcy *Pierścienia Nibelunga* nie oskarżali o to, że wywołał II wojnę światową, nie mieli do niego też pretensji o to, że był ulubionym kompozytorem Führera. Postrzegali jego muzykę, jako ważną część dziedzictwa światowego i mieli pełną świadomość, że eliminując jego utwory ze swoich scen operowych jedynie skrzywdziliby rzesze francuskich melomanów, którzy bakiem wagnerowskiego połknęli w 1891 roku i odtąd przekazywali go z pokolenia na pokolenie.

Wagner pojawił się znowu na afiszu Opery Paryskiej już w drugiej połowie lat czterdziestych. Gdy Germaine Lubin stawała przed sądem oskarżona o kolaborację, w 1946 roku, Opera Paryska już wystawiała *Latającego Holendra* (wznowienie tego dzieła miało miejsce 16 sierpnia 1946 roku!). W latach 1947-1948 w repertuarze tej sceny pojawiły się ponownie kolejne dzieła Wagnera: *Lohengrin*, *Śpiewacy Norymberscy*, *Walkiria* i ów nieszczęsny *Tristan*, którego przedstawienie z roku 1941 zwichnęło karierę śpiewaczki

Germaine Lubin. Gdy ona tłumaczyła się sędziom Czwartej Republiki ze swoich związków z okupantem, jej partner z tamtego spektaklu Max Lorenz znów wystąpił na scenie paryskiej w partii Tristana, 23 czerwca 1948 roku, u boku nie byle jakiej Izoldy, gdyż samej Kirsten Flagstad.

Nie – Wagner zdecydowanie nie jest kompozytorem germańskim, jest jednym z największych kompozytorów, jakich wydała ludzkość, jego twórczość jest własnością całej ludzkości. **Dzielo Wagnera jest wielkim skarbem, z którego różne narody korzystają w różnym stopniu. Francuzi, na których przykład tu się powołuję, od 1891 roku, czerpali i czerpią z tego skarbu pełnymi garściami, nie bacząc na takie czy inne zawirowania. A Polacy? Wśród polskich melomanów bez wątpienia liczne jest grono miłośników Wagnera. W dzisiejszym świecie ich dostęp do muzyki Wagnera jest dość łatwy, dzięki transmisjom radiowym, transmisjom czy retransmisjom telewizyjnym, a nawet kinowym transmisjom chociażby z Metropolitan Opera, dzięki płytom CD czy DVD. Wciąż jednak za mało jest Wagnera żywego, Wagnera na polskich scenach operowych. Z tego punktu widzenia nie nastąpił jeszcze w Polsce wagnerowski przełom. Nie było jeszcze w dziejach Polski – jeśli się myślę redaktor Marcin Majchrowski mnie poprawi, ale myślę, że się nie myślę, nie było jeszcze w dziejach Polski sezonu artystycznego, w którym *Lohengrin* byłby wystawiony niemal równocześnie w 22 miastach tak jak to miało miejsce we Francji na początku lat 90 XIX wieku. Wśród organizatorów życia muzycznego, dyrektorów scen operowych, dyrygentów w Polsce za mało jest wagnerowskich pasjonatów takich jak Charles Lamoureux, Etienne Destranges, Camille Chevillard czy André Messager. Za mało jest, by użyć polskiego odwołania, **Robertów Satanowskich**. A przecież pojawiają się w naszym kraju wielkie wagnerowskie głosy, także w naszych czasach – nie trzeba ich szukać w czasach minionych w osobach chociażby braci Reszke. Polscy śpiewacy regularnie pojawiają się w repertuarze wagnerowskim na ważnych scenach światowych. Wielkie kariery Tomasza Koniecznego, Rafała Siwka, Agi Mikołaj, tzn. Agnieszki Mikołajczyk niech tu będą przykładem. Polscy melomani chcieliby tych śpiewaków w repertuarze wagnerowskim usłyszeć i obejrzeć także na scenach polskich. Wystawianie Wagnera w Polsce jest możliwe i bardzo pożądane. Pokazuje to dobitnie przykład uwieńczonego zasłużonym sukcesem wystawienia *Pierścienia Nibelunga* czy *Parsifala* w Operze Wrocławskiej. Dzieła te w swoim repertuarze powinna mieć także scena narodowa. Dobrze, że na afiszu warszawskiej opery pojawił się *Latający Holender*, ale dobrze tylko pod warunkiem, że w ślad za nim nastąpią kolejne premiery dzieł**

**wagnerowskich, nie tylko oper, ale także dramatów muzycznych, bez wątpienia trudniejszych do wykonania, i nie tylko pojawią się, ale i zagoszczą na trwale w repertuarze pierwszej polskiej sceny.** Wagnerowskie wyzwania powinny też podejmować częściej mniejsze teatry operowe w naszym kraju.

Wagner, jego twórczość, to wielki skarb całej ludzkości. Nauczmy się i my z tego skarbu czerpać pełnymi garściami.