

## Verdi i Wagner, wolnomyśliciele opery

Autor tekstu: **Jacek Tabisz**

**W** tym roku przypada dwustulecie urodzin Richarda Wagnera i Giuseppe Verdiego, należących do grona największych kompozytorów klasycznej muzyki europejskiej i najbardziej znaczących twórców opery. Europejski teatr muzyczny, który zaczął się rozwijać od okresu wczesnego baroku, mając za swojego głównego akuszerę Claudio Monteverdiego, zawsze był ostoją wolnomyślicielstwa. Wielcy twórcy operowi często poruszali tematykę niezgodną z religijnymi i społecznymi dogmatami, bywało (zwłaszcza w Italii), że opery przyczyniały się do powstań społecznych, że budowały świadomość wolnościową.

Nie jest oczywiście możliwe w krótkim eseju powiedzenie choćby w największym skrócie wszystkiego, co istotne, o twórczości i życiu Verdiego i Wagnera. Dlatego wybiorę na swój użytek kilka ścieżek w tym ogromnym lesie, mając nadzieję, że przekonam trochę nieprzekonanych, zaś miłośnikom twórczości wielkich romantyków dostarczę garść nowych przemyśleń.

Najpierw rozprawię się z dwoma stereotypami. Pierwszy z nich głosi, iż teatr europejski różnił się od, na przykład, chińskiego i indyjskiego tym, że był mówiony. To oczywista nieprawda. Opera, zrodzona u schyłku XVI wieku do dziś jest jedną z najbardziej cenionych form sztuki teatralnej, zaś do początku XIX wieku była stawiana zdecydowanie powyżej teatru mówionego. Operę poprzedzały inne formy dramatu muzycznego — średniowieczne misteria, a zwłaszcza teatr grecko — rzymski, który był bardzo muzyczny i gdybyśmy przenieśli się w czasie do Aten z V wieku p.n.e. nazwalibyśmy go z pewnością operą. Rzymianie rozwinięli jeszcze pierwiastki muzyczne obecne przy inscenizacji tragedii, o czym świadczy ogromne zaawansowanie ich instrumentów muzycznych, do którego wrócono dopiero u progu XIX wieku. Drugi stereotyp mówi, że opera jest *passé*. Nic bardziej mylnego. We współczesnej muzyce klasycznej największym powodzeniem cieszą się opery. Poruszają one często aktualne tematy, weźmy choćby za przykłady „Nixona w Chinach”, czy „Doctor Atomic” Adamsa. Obecnie przedstawienia operowe transmituje się na żywo również w salach kinowych i nie zawsze łatwo znaleźć na nie miejsce. Tego samego nie można powiedzieć o sztukach teatru mówionego. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że film, rzeczywiście popularniejszy od opery i teatru mówionego, jest rozwinięciem powieści a nie dramatu.

Wolnomyślicielstwa Verdiego i Wagnera miały zupełnie różny charakter. W muzyce Wagnera, w jego dojrzałych dziełach, zaczynających się od „Latającego Holendra”, a kończących „Parsifalem”, o otwartości umysłu kompozytora świadczy awangardowy, coraz bardziej śmiały język muzyczny. W swoich głównych dziełach — w „Tristanie i Izoldzie” i w tetralogii „Pierścień Nibelungów”, Wagner zerwał z podziałem utworu operowego na „numery”, czyli chóry, arie, ensemble i instrumentalne interludia. Jego świat muzyczny stał się „niekończącą się melodią”, z przenikającymi się leitmotivami, czyli motywami wiodącymi, ilustrującymi protagonistów dramatu, ale też miejsca i sytuacje. Powiązania poszczególnych motywów wiodących pozwoliły Wagnerowi w porównywalny sposób mierzyć się z klasyczną harmoniką i przekraczać ją. Na przykład „Tristan i Izolda” oparte są na tzw. „akordzie tristanowskim”, budującym ciągłe i nierozwiązane napięcie. Niedawno rozmawiałem z przyjacielem, który stwierdził, iż nie słucha muzyki klasycznej, gdyż ma wrażenie pobytu w muzeum. Od strony języka to nieprawda - język muzyczny Wagnera jest dużo bardziej awangardowy od większości piosenek rockowych, czy popowych — te ostatnie siedzą zazwyczaj swoją ścisłą i prostą tonalnością u progu XIX wieku. Muzyka dojrzałych dzieł Wagnera przypomina gigantyczny pejzaż malowany śmiało za pomocą dźwięków, w którym unoszą się zagubione głosy samotnych bohaterów dramatu. Taka koncepcja czyni ją oczywiście trudną do wykonania i pod tym względem słabsze teatry operowe wolą sięgać po Verdiego, którego (nie dbając za bardzo o jakość) można wykonać znacznie prostszymi środkami.

Verdi nie był aż takim nowatorem języka muzycznego. Rozwinął raczej do granic doskonałości i siły oddziaływania język włoskiej opery, budowany od czasów Monteverdiego. Budowniczymi tego języka byli nie tylko Włosi — ogromnie wiele dla niego zrobili Handel i Mozart. W późnym okresie swojej twórczości Verdi sięgał jednakże również po inne wzorce — w „Aidzie” nawiązał do francuskiej *grande opera*, zaś „Otello”, jak i po części „Don Carlos” i „Falstaff” to dowody fascynacji językiem Wagnera. Mimo to wielu melomanów słucha z największą przyjemnością głównych dzieł Verdiego nawiązujących do długiej i owocnej tradycji teatru Italii — są to zwłaszcza: „Traviata”, „Trubadur” i „Rigoletto”.

Verdiemu udało się owocniej niż Wagnerowi połączyć świat własnej sztuki z życiem codziennym. Tu najłatwiej odkryć wolnomyślicielskie idee, które inspirowały go do działania. Chór mówiący o wolności z jego „Nabucco” (1842) uczynił go dla jego rodaków artystą walczącym o wolność i zjednoczenie Włoch. Na murach włoskich miast pisano akronim VERDI, czyli **V**ittorio **E**manuele **R**e **D**'Italia (Wiktor Emanuel, król Włoch — trwała walka o ich zjednoczenie i wyrwanie z feudalnego zacofania). W 1843, po premierze „Lombardczyków” w Mediolanie, dochodzi do patriotycznej demonstracji antyaustriackiej. W 1859 roku ma miejsce rzymska premiera jego „Balu maskowego”, zainspirowania zamachem na króla Szwecji. Cenzura każe kompozytorowi przenieść akcję do... Stanów Zjednoczonych, tym niemniej publiczność wie, iż źródłem opery była refleksja antyfeudalna (w połowie XIX wieku Europa dopiero wyzwalała się z resztek feudalizmu). W 1860 roku Verdi zostaje deputowanym pierwszego parlamentu włoskiego, co niejako jest potwierdzeniem roli jego sztuki w służbie demokracji, wolności i postępu. Z tej funkcji Verdi śmieje się, iż jest głównym nieobecny w tej strukturze, tym niemniej kilka miesięcy wcześniej poślubia swoją wieloletnią partnerkę, śpiewaczkę Giuseppinę Strepponi, aby nie podważać autorytetu nowych władz Włoch. Wcześniej związany z tym skandal nie przeszkadzał kompozytorowi w żadnym stopniu, gdyż zawsze był w opozycji wobec kościoła katolickiego. W 1871 Verdi pisze „Aidę” dla nowo otwartej Opery Kairskiej i przy okazji inauguracji Kanału Sueskiego. Choć romantycznej operze nie obca jest moda na orientalizm, swoje dzieło opiera Verdi na całkiem gruntownych studiach sztuki i literatury Starożytnego Egiptu. Do swojego dzieła konstruuje nawet nowy rodzaj trąb, mający lepiej oddawać muzykę starożytnych. Już jako starzec dał się Verdi namówić na skomponowanie wspaniałej, szekspirowskiej komedii Falstaff. Prócz tego zaangażował się w pomoc ludziom — koło rodzinnego Busetto ufundował szpital, zaś w pobliżu Neapolu założył dom dla emerytowanych muzyków — Casa di Riposo. Było to zupełnie awangardowe przedsięwzięcie jak na swoje czasy. Nie było dziwne dla Verdiego, który zawsze z dumą podkreślał, iż jest prostym wieśniakiem, co w budzącej się z feudalizmu Italii wymagało nie lada odwagi. Można śmiało stwierdzić, iż życie Verdiego było przepełnione humanizmem i wolnomyślicielstwem, zaś jego opery stanowiły integralną jego część, co zauważyli jego współcześni.

Życie Wagnera nie było tak przejrzyste, jak miało to miejsce w wypadku Verdiego. W początkowym okresie swojego życia kompozytor musiał często salwować się ucieczką z uwagi na długi. W 1839 roku musiał uciekać z Rygi do Paryża, gdzie przymierał głodem. Biografowie sądzą, iż właśnie w tym pięknym acz wymagającym mieście Wagner nabawił się choroby antysemityzmu. Mogło to mieć związek z nadzieją, jaką wiązał kompozytor z Meyerbeerem, największym podówczas twórcą Opery Paryskiej, który obiecał uchylić Wagnerowi bram tej wymarzonej arkadii. Do tego jednak nie doszło, zaś sfrustrowany Wagner, którego talent był w owym czasie ogromnie niedoceniany, przekuł tą porażkę na nienawiść do Żydów, związaną z tym, że Meyerbeer wywodził się ze znanego rodu żydowskiego, którego pozycja finansowa pozwalała mu śmiać się z ewentualnych niepowodzeń jego oper wśród publiczności. Antysemityzm Wagnera obecnie, moim zdaniem, zbyt przesłania tę postać. Sądzę niestety, że większości europejskich twórców XIX wieku można by przypisać tę przypadłość, krwawe i okrutne dziedzictwo chrześcijańskiego mitu „Żydów zabójców boga”. Zupełnie nieskrywany antysemityzm odnajdziemy choćby w powieściach Balzaka. Tymczasem muzyka Wagnera jest w zasadzie zakazana w Izraelu, z czym walczy wielki żydowski dyrygent i pianista Daniel Barenboim (uważany z uwagi na inne swoje poglądy przez część izraelskich intelektualistów za „szalonego utopistę”). Przykładowo — palestyńsko - Izraelska orkiestra Barenboima, sama w sobie będąc pięknym i humanistycznym pomysłem, służyła za tarczę osłaniającą działania terrorystów arabskich, czego wielu obywateli Izraela nie traktuje jako rzeczy normalnej... Sądzę jednakże, że w przypadku Wagnera Barenboim ma rację. Antysemityzm kompozytora przejawia się w jego pisarstwie, nie ma go jednakże w jego dziełach muzycznych. Wagner nie zabił też nikogo za to, że był Żydem. Nie słyszałem natomiast, aby w Izraelu zakazany był luteranizm, choć Luter był z pewnością znacznie bardziej wpływowym antysemitą od Wagnera, zaś jego pisma są pojmowane jako odnowa religii, skądinąd też mocno antysemitkiej. Innym zarzutem wobec Wagnera jest popularność jego muzyki wśród nazistów. Cóż - popularna też była muzyka Beethovena. Najpiękniejsze nagrania 9 symfonii Mistrza z Bonn, ewidentnie promującej humanizm i tolerancję, pochodzą z faszystowskich Niemiec. Na szczęście nikt przy zdrowych zmysłach nie zakazuje grania muzyki Beethovena w Izraelu. Naziści uwielbiali też Brucknera, późnoromantycznego kompozytora który otwarcie inspirował się Wagnerem w muzyce instrumentalnej. Również Bruckner ma więcej szczęścia do Wagnera, zapewne dlatego, że był ostantacyjnie pobożny...

Wagner, w przeciwieństwie do Verdiego, nie był też zbyt uczciwy w relacjach damsko męskich — odbijał żony swoich najlepszych przyjaciół, zaś swoją pierwszą żonę porzucił. Również te cechy nie

były niczym niezwykle u XIX wiecznych twórców, zaś portrety kobiet w dziełach Wagnera (poza Parsifalem) pełne są szacunku i zrozumienia, można by wręcz rzec, że większość oper Wagnera ma do pewnego stopnia feministyczny kontekst. Kobieta u Wagnera nie jest biernym popychadłem (jak na przykład jeszcze u Verdiego, poza „Makbetem” oczywiście), ale świadomą twórczynią własnego i cudzego losu. Warto choćby wspomnieć Brunhildę, jedną z głównych bohaterek tetralogii, albo Izoldę. W Dreźnie, po wyjeździe z Paryża, przyłącza się Wagner do wiosny ludów, dając tym samym żywy przykład na uznanie dla walki o wolność i równość wszystkich ludzi, w którą tak bardzo był zaangażowany Verdi. W Dreźnie Wagner odnosi wreszcie sukcesy — wystawia „Rienzi”, a później „Latającego Holendra” i „Tannhausera”. Rozpoczyna pracę nad librettem „Pierścienia Nibelungów”. Z uwagi na rozwój wypadków w Dreźnie musi uciekać do Szwajcarii. W 1864 roku przychodzi Wagnerowi z pomocą król Ludwik II Bawarski. Pomoc jest na tyle hojna, że wzbudza bunt poddanych króla, zaś na równościowych poglądach Wagnera zostawia piętno pewnej hipokryzji. Mimo napięć w Bawarii król pomaga wznieść Wagnerowi na północy swojego kraju operę w Bayreuth, która po dziś dzień jest świątynią muzyki wagnerowskiej. Na wielki festiwal wagnerowski w Bayreuth trzeba rezerwować bilety z wieloletnim wyprzedzeniem, a nie są one tanie. W 1870 roku Wagner żeni się z Cosimą — córką przyjaciela, wielkiego kompozytora Franciszka Liszta. Osłabia to na jakiś czas relacje pomiędzy dwoma muzykami, choć żywot Liszta też bynajmniej nie był wolny od miłosnych skandali. Wagner umiera w Wenecji, w roku 1883.

Po śmierci Wagnera jego muzyka stała się w zasadzie najistotniejszym punktem odniesienia dla europejskich kompozytorów, podobnie jak miało to miejsce z muzyką ojca romantyzmu, Beethovena w XIX wieku. Nawet kompozytorzy, którzy jawnie chcieli zerwać z wagneryzmem w muzyce, tacy jak Debussy czy Richard Strauss w drugim okresie swojej twórczości, de facto polemizowali tylko z jego językiem muzycznym, negując jedne jego cechy na rzecz afirmacji drugich. Stan dominacji Wagnera w artystycznej muzyce europejskiej trwał w zasadzie do końca drugiej wojny światowej. Być może stąd wzięła się po niej tak silna wagnerofobia, znajdująca swoje niezbyt merytoryczne uzasadnienie w gustach nazistów. Na szczęście już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczął następować odwrót od wagnerofobii. Miał on, moim zdaniem, dwa źródła. Pierwszym z nich było wprowadzenie przez wnuków Wagnera, którzy stali się scenografami przedstawień w Bayreuth, modernistyczno — symbolicznej formy wizualnej przedstawień, zrywającej z dosłownością kostiumów nordyckich i średniowiecznych. Drugim źródłem był Pierre Boulez, najbardziej bezkompromisowy kompozytor francuski drugiej połowy XX wieku, uznający iż trzeba całkiem odciąć się od przeszłości. W pewnym momencie Boulez zauważył, iż większość dyrygentów jest niemądra i nie ukazuje słuchaczom dzieł muzycznych w takiej formie, na jaką one zasługują. Początkowo Boulezowi chodziło o dzieła współczesne, szybko jednak sięgnął po Wagnera, ukazując sobie i innym, iż dziedzictwo tego niespokojnego twórcy po dziś dzień jest źródłem nowoczesności w muzyce klasycznej (jak już wspomniałem, muzyka popowa nie odbyła jeszcze tego typu reformy, pozostając ze swoim językiem muzycznym w okolicach prostych, tonalnych piosenek z roku 1830).

Na koniec zostawiłem najważniejsze, czy wolnomyślicielstwo samych oper Wagnera i Verdiego. Omówię je pokrótce w trzech dziełach — w „Tristanie i Izoldzie” i „Pierścieniu Nibelungów” Wagnera, oraz w „Traviacie” Verdiego.

Wagner zajął się „Tristanem i Izoldą” w trakcie komponowania „Pierścienia Nibelungów”. W operze tej nawiązał w miarę dokładnie do średniowiecznej legendy, ale zinterpretował ją na swój sposób. Dodam, że Wagner sam pisał swoje libretta, najczęściej na długo przed przystąpieniem do pracy nad muzyką. Ideę „Tristana i Izoldy” oddaje najlepiej prekursorski język dzieła, który znajduje swój punkt kulminacyjny w tak zwanej „Pieśni śmierci miłosnej” Izoldy, wieńczącej operę. Ta pieśń nie jest wyrazem rozpacz, lecz raczej triumfu nad wolą istnienia, którą należy uśmierzyć, aby być szczęśliwym (to z pewnością poróżniło Wagnera z Nietzschem). W operze, obok znanej historii legendarnych kochanków i całkiem zacnego, mimo bycia zdradzonym, króla Marka, męża Izoldy, przebija przede wszystkim refleksja nad sensem istnienia. Idąc, choć niedokładnie, za Schopenhauerem, Wagner uznaje, iż istnienie jako takie nie posiada sensu. Może je jednak znaleźć w akcie spełnienia, który wyrwa człowieka poza życie i poza śmierć, w jednym krótkim, a jednocześnie nieskończonym momencie pełni. Pieśń śmierci miłosnej jest zdecydowanie jednym z najwspanialszych momentów w europejskiej muzyce klasycznej.

„Pierścień Nibelugów” powstawał przez wiele lat, a licząc z librettem, w zasadzie przez dziesięciolecie. Składa się on z czterech długich oper — „Złota Renu”, „Walkirii”, „Zygryda” i „Zmierzchu bogów”. Podobnie jak „Tristan i Izolda” porusza on tematykę woli, ale pod zupełnie innym kontem. Swoją drogą, wnikając w przesłania oper Wagnera, warto zauważyć, iż są to bardziej poematy filozoficzne, niż zapierające dech w piersiach romantyczne historie. Osoba oczekująca

przygód a la Walter Scott, Wiktor Hugo, czy Aleksander Dumas, może się wręcz rozczarować! Pierścień Nibelungów odwołuje się do mitologii germańskiej. Operę zaczyna wykradzenie złota Renu (obrazującego moc istnienia) przez karła Alberyka. W tym samym czasie Wotan (czyli skandynawski Odyn) buduje swą siedzibę Walhalę za pomocą gigantów, których przywódcą jest Fafner. Bogowie niezbyt się kwapią aby zapłacić gigantom za ich dzieło, więc ci zabierają sobie boginię rozkwitu i nieśmiertelności Freję. Bogowie zaczynają się szybko starzeć, zaś Frej, brat Freji jest dość wstrząśnięty jej porwaniem. Wotan decyduje się na krok ostateczny, czyli wzywa boga ognia Logego (skandynawski Loki). Loge to w mitologii germańskiej, jak i u Wagnera, bardzo ciekawa postać — służy on raz bogom, innym razem jest przeciwko nim. Czasem jest zadziwiająco słaby, innym razem niepokojąco mocny. Skandynawowie wierzyli, iż na końcu świata nastąpi wielka walka bogów z legionami Lokiego (różne bestie, smoki, karły i giganty), w której zginą niemal wszyscy. Na tą wojnę Walkirie zbierały w Walhali armię złożoną z poległych wojowników, ale tylko tych, którzy zginęli z bronią w ręku. Loge radzi Wotanowi wzięcie złota Renu z kopalń Alberyka i, już na miejscu, pomaga władcy bogów w podstępny sposób odebrać złoto karłowi, wraz wykutym z niego pierścieniem, który daje wyjątkową moc. Złotem i pierścieniem spłacają Fafnera, który oddaje Freję. Niestety, nad Walhalą ciąży od teraz klątwa, bowiem Ren pozbawiony swojego złota grozi całkowitą destabilizacją świata, która zresztą się odbywa.

Wotan w przebraniu pielgrzyma udaje się na Ziemię, gdzie po długich wędrówkach rozmawia z nią i z tkaczkami losu. Okazuje się, iż istnieje tylko jedno wyjście z sytuacji — ktoś całkowicie niezależny od woli Wotana musi zniszczyć pierścień w ogniu. W tym celu Wotan wspomaga kazirodzy związek, z którego rodzi się Zygfyrd, bohater zupełnie nie orientujący się w prawach rządzących światem, bo niezależny od woli Wotana, ojca wszystkich stworzeń. Dla podkreślenia niezależności Zygfyryda wychowuje go Mime, karzeł będący zbuntowanym poddanym Alberyka. Mime wychowuje Zygfyryda tylko po to, aby ten zabił Fafnera (który tymczasem przeistoczył się w smoka) i zyskać pierścień dający władzę. Po jego zyskaniu Mime ma zamiar otruć Zygfyryda. Wotan po kryjomu ingeruje w tą sytuację i Zygfyrd staje się właścicielem pierścienia, nie mając żadnego pojęcia, czemu on służy. Aby jakoś nakierować Zygfyryda na zniszczenie pierścienia Wotan zsyła na Ziemię swoją najmądrzejszą i najbardziej ukochaną córkę, walkirię Brunhildę. Aby wszystko odbywało się bez udziału jego woli, musi z nią całkowicie zerwać kontakt, jak i nie wyjawić jej, iż chodzi o zniszczenie pierścienia. Wotan liczy na to, że mądrość Brunhildy sama doprowadzi ją do tego rozwiązania. Brunhilda zostaje zamknięta i uspiona w kręgu ognia, który na prośbę Wotana tworzy Loge. Ów krąg może przebyć tylko i wyłącznie Zygfyrd. W międzyczasie Wotan celowo staje na drodze Zygfyrdowi, który nie rozpoznając go wcale, rzuca się na niego (po przejściach z Mime nie lubi starców) i łamie włócznie Wotana oznaczającą całą moc Walhali. Od tego momentu bogowie są bezsilni. Wotan zaczyna rozumieć, iż zagłada świata jest nieunikniona i jest lepszym wyjściem, niż pozostawienie go w rękach Alberyka, który zaczyna się panoszyć na Ziemi. Czuje, że przegrał, niezależnie od tego, co się teraz stanie.

Tymczasem Zygfyrd znajduje Brunhildę dziwiąc się czym ona w ogóle jest. Pierwszy raz ma do czynienia z kobietą. Brunhilda, jak przystało na walkirię, też oczywiście jest dziewczicą. Po naiwnym i wyrażonym piękną muzyką dzieciństwie Zygfyryda następuje zatem wątek ich młodzieńczej miłości. Niestety, gdy Zygfyrd wyrusza w bohaterską podróż, aby uwalniać świat od różnych bestii, szybko staje się ofiarą ludzi Alberyka, którzy korzystając z jego całkowitej naiwności podają mu napój odbierający wolę. Teraz już żadne plany Wotana nie mają szans na ziszczenie. Ludzie Alberyka szybko pozbywają się Zygfyryda, zabijając go podstępnie podczas polowania. Nie wiedzą jednak, iż przed wyruszeniem w podróż, Zygfyrd zostawił pierścień Brunhildzie. Ta zrozpaczona rzuca się w ogień i świat osiąga swój kres, jako że pierścień zostaje zniszczony.

Tak wygląda w ogromny skrócie główny wątek fabularny „Pierścienia Nibelungów”. Wolnomyślicielska jest w nim refleksja nad wolą i ewentualną istotą boską. Wagner, przekomponowując mitologię germańską, zauważa, iż wszechmoc i wolna wola wykluczają się nawzajem, zaś monoteistyczny bóg mógłby stworzyć co najwyżej niewolników (takich jak lud Alberyka), a nie samostanowiące o sobie istoty (niepowodzenie Zygfyryda). To głębokie i pięknie wyrażone przesłanie Wagnera jest często nierozumiane. Mimo to „Pierścień Nibelungów” po dziś dzień mocno funkcjonuje w kulturze.

We „Władcy pierścieni” JRR Tolkiena, największej powieści fantasy, ostatnio całkiem niezłe zekranizowanej przez Petera Jacksona w Nowej Zelandii, odnajdujemy główny zarys akcji fabularnej „Pierścienia Nibelungów”. Tolkien nie przyznawał się do wagnerowskich inspiracji, gdyż walczył z Niemcami podczas II Wojny Światowej. Tym niemniej motyw przewodni jego trzypięciowej powieści, jakim jest zniszczenie pierścienia władzy przez naiwną istotę (hobbita), jest z pewnością zapożyczony od Wagnera. Wspominam Tolkiena, bowiem jego dziedzictwo jest niezwykle istotne dla

współczesnej kultury popularnej (jego książki miały jednakże wysoki walor artystyczny, do którego osobiście mam spory sentyment). Warto zauważyć, iż to, co u Wagnera jest refleksją filozoficzną dotyczącą rzeczywistości u Tolkienu ma już walor eskapistyczny, polegający na wirtualnym przeżywaniu przygód w „niby świecie”. U kontynuatorów nurtu fantasy ten eskapizm, postawa nie do końca racjonalistycznie — oświeceniowa, ma przeważnie jeszcze silniejszy charakter. Niezrozumienie twórczości Wagnera pokazują nie tylko naziści, łączący jego twórczość z pochwałą nietscheańskiej „woli mocy”, kiedy w grę, jak widać czarno na białym, wchodzi coś zupełnie odwrotnego. Nieporozumienie jest podwójne, bo Nietzschego, będącego siłą rzeczy adwersarzem Schopenhauera i Wagnera, również naziści zbyt nie rozumieli (podobnie jak staliści Marksę). Nieporozumienia torują sobie dalszą drogę w kulturze, czego przykładem jest sławna scena z „Czasu Apokalipsy” Coppoli, kiedy amerykańskie helikoptery wyruszają nad wietnamską dżunglę, aby zrzucić napalm. Towarzyszy temu „Cwałowanie Walkirii”. Jak to się ma do tragicznej postaci wagnerowskiej Brunhildy?

Zdecydowanie wolnomyślicielska jest również „Traviata” Verdiego, choć dzieło jest na tyle popularne, że często się tego nie zauważa. Verdi swoją operę oparł na „Damy kameliowej” A. Dumasa, zawierającej w sobie wątki autobiograficzne. Słowo „traviata” oznacza zabłąkaną, lub przechodzącą, kogoś, kto zabłąkał się, lub przechodzi przez życie. Jako, że temat jest bardzo realistyczny i w XIX wieku był też wysoce skandalizujący, reakcja na premierze dzieła była bardzo nieprzychylna wobec kompozytora. Bohaterka dzieła. Violetta, jest elegancką kurtyzanką, która na balu zakochuje się w młodzieńcu. Gdy ich miłość rozkwita, odwiedza ją ojciec ukochanego i zmusza ją do tego, aby porzuciła ukochanego dla dobra jego reputacji. Violetta poświęca się, choć żałuje, iż ostatnich lat życia nie spędzi w sposób pogodny. Jest chora na gruźlicę i niewiele ma już życia przed sobą. Opera kończy się, jak do umierającej w samotności Violetty przychodzi jej ukochany wraz ze swoim ojcem i poniewczasie orientują się, jak bardzo się pomylili. Muzyka dzieła Verdiego oddaje ten stopniowy upadek. Z początku jest witalna, pełna życia i hedonistyczna. Na koniec oddaje ciężki oddech umierającej kobiety. Do dziś, dla wrażliwej osoby, Traviata sprawia wrażenie czegoś co dzieje się na naszych oczach, tu i teraz, zaś muzyka potęguje wszelkie związane z jej fabułą emocje.

Po przeczytaniu tego artykułu warto się zapoznać z moim wykładem dla wrocławskiego oddziału Polskiego Stowarzyszenia Racjonalistów, który jest bogato ilustrowany muzyką:



### **Jacek Tabisz**

Prezes Polskiego Stowarzyszenia Racjonalistów. Historyk sztuki, poeta i muzyk, nieco samozwańczy indolog, muzykolog i orientalista. Publikuje w gazetach „Akant”, „Duniya” etc., współtworzy portal studiów indyjskich Hanuman, jest zaangażowany w organizowanie takich wydarzeń, jak Dni Indyjskie we Wrocławiu.



[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 30-09-2013)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9308) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9308>)

Contents Copyright © 2000-2012 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2012 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.

Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)