

Jak święta jest sztuka niemiecka?

O ostatniej scenie *Śpiewaków norymberskich*

W artykule skoncentruję się na dwóch, ściśle ze sobą powiązanych, kwestiach, z których pierwsza dotyczy konstrukcji muzycznej ostatniej sceny *Śpiewaków norymberskich*, natomiast druga – jej treści i znaczenia. Otóż, po pierwsze, ostatnia scena tej opery, na pozór składająca się z niepowiązanych ze sobą fragmentów, w rzeczywistości stanowi jednolitą formę scaloną poprzez działanie orkiestry. Po drugie, problematyczna jest tu nie tylko ostatnia przemowa Sachsa, jak się zazwyczaj przyjmuje, ale cała scena finałowa.

1.

Inscenizacja pierwszego aktu *Śpiewaków* trwa około godziny i dwudziestu pięciu minut, drugiego aktu – godzinę, natomiast trzeciego – dwie godziny. W owej gigantycznej formie AAB końcowy *Abgesang* swoim rozmiarem dominuje nad dwoma początkowymi *Stollen* – jak ma to zazwyczaj miejsce, przynajmniej w operach Wagnera. Podobnie typowa jest różnica między strukturą obydwu paralelnie zbudowanych *Stollen* a *Abgesang*, który jednak w swoim końcowym fragmencie do nich nawiązuje: kulminację aktów I i II stanowią, odpowiednio, arie Waltera i Beckmessaera, natomiast akt III kończy się ariami obu rywali, najpierw kancelisty, a następnie rycerza. Pod innymi względami jednak budowa tego kolosalnego aktu znacznie się różni od struktury pozostałych.

Nowatorstwo polega tu przede wszystkim na podzieleniu aktu na dwie części. Akcja pierwszej z nich rozgrywa

się pod dachem warsztatu Sachsa, natomiast drugiej – w otwartej przestrzeni, na łące nad przepływającą przez Norymbergę rzeką Pegnitz: budowa tego aktu pokazuje, jak mniejszy, prywatny świat Ewy, Waltera i Beckmessera musi się otworzyć na większy świat społeczny, zintegrować się z nim i zostać przez niego usankcjonowany. Jest to świat śpiewaków z Norymbergi, miasta leżącego „w centrum Niemiec” („in Deutschlands Mitten”; III.345-46), a być może jeszcze większy świat niemiecki, znajdujący się poza tym miastem, w górze i w dole rzeki, świat, który ujrzał Sachs. Od samego początku, od rozpoczynającej akt I sceny chóralnej, to właśnie pytanie, o relację między osobistymi pragnieniami a obowiązkami publicznymi, o to, w jakiej mierze wolność jednostki można pogodzić z tradycjami wspólnoty, pozostaje zasadniczą kwestią, wokół której ogniskuje się narracja.

Od początku do końca pierwszej części trzeciego aktu zaakcentowane jest to, co wewnętrzne. W części drugiej, przeciwnie, ów wewnętrzny świat znika czy, mówiąc precyzyjniej, zostaje włączony w publiczny świat miasta. Część ta została podzielona na dwa fragmenty, długi (i, dla piszącego te słowa słuchacza-widza, nieco nudny i konwencjonalny) wstęp, podczas którego widzimy, jak wszyscy mieszkańcy Norymbergi przybywają na łąkę, na której odbywają się uroczystości związane z obchodami dnia św. Jana, oraz sam turniej śpiewaczy, przy czym obydwie fragmenty kończą się podobnie: zebrani wiwatują na cześć Sachsa głośnym (i wyjątkowo niemiło brzmiącym w uszach autora tych słów) „Heil!” (zob. ryc. 1).

a. Wstęp:

Marsze i chóry cechów („Sankt Krispin, lobet ihn!"; III.1779-1876; w F-dur/C-dur)

Taniec czeladników („Herr Je! Herr Je!"; III.1876-2058; w B-dur)

Marsz mistrzów (III.2059-2146; w C-dur)

Hymn reformacji („Wach auf! es nahet gen den Tag"; III.2154-70; w G-dur) z

Wiwatami na cześć Sachsa („Heil! Heil! Heil!"; III.2171-87; w C-dur)

b. Turniej:

Przemowa Sachsa I („Euch macht ihr's leicht"; III.2188-2280; w G-dur)

Pieśń konkursowa Beckmessera („Morgen ich leuchte in rosigem Schein"; III.2379-2454; w e-moll/G-dur)

Pieśń konkursowa Waltera („Morgenlich leuchtend im rosigen Schein"; III.2610-2732; w C-dur)

Przemowa Sachsa II („Verachtet mir die Meister nicht"; III.2771-2897; w C-dur) z

Wiwatami na cześć Sachsa („Heil! Sachs!"; III.2897-2910; w C-dur)

Ryc. 1. *Die Meistersinger*, akt III, scena 5: formy zamknięte

Sekwencja Marszów i chórów cechów (III.1779-1876), Tańca czeladników (III.1876-2058) oraz Marsza mistrzów (III.2059-2146) na początku tej sceny stanowi przygotowanie do jego zasadniczego elementu – Hymnu reformacji (III.2154-70) śpiewanego przez wszystkich zgromadzonych na stojąco i z odkrytymi głowami (jak podpowiadają didaskalia III.2153), z wyjątkiem Sachsa (twórcy hymnu), który tym samym symbolicznie stawia się ponad wspólnotą, a także, co znamienne, Beckmessera (desperacko próbującego nauczyć się na pamięć skradzionego w tym samym dniu tekstu pieśni Waltera), który z kolei symbolicznie wyklucza się ze wspólnoty, zanim jeszcze turniej się rozpocznie. Sam wiersz Sachsa wydaje się całkiem niewinny: jest w nim mowa

o budzącym się dniu zapowiadany przez słowika. Uroczysty charakter muzyki utrzymane w stylu chorału luterańskiego przepelnia jednak hymn znaczeniem wykraczającym daleko poza to, co przedstawia sam tekst. W owym śpiewie artysty-słowika podmiot liryczny słyszy obietnicę przebudzenia się wszystkich ludzi do nowego dnia, odrodzenia się wspólnoty, w której religijna reformacja z szesnastowiecznej Norymbergi Sachsa łączy się z narodowym odrodzeniem dziewiętnastowiecznych Niemiec Wagnera, a zawołanie poety: „Przebudź się!” („Wach auf!”; III.2154) jest wyraźnie adresowane do całej społeczności. Nowa sztuka ma przebudzić mieszkańców Norymbergi do nowego życia. Słyszeliśmy ten rodzaj muzyki na samym początku opery, w pierwszym chórze – w hymnie do św. Jana Chrzciciela. Prorokiem obwieszczającym nadejście nowego dnia jest teraz Hans Sachs (który został już porównany do św. Jana na początku trzeciego aktu). Porównanie to nie jest jednak doskonałe: tamta wiara aspirowała do miana uniwersalnej i była adresowana do społeczności, w której „nie ma różnicy między Żydem a Grekiem (*List św. Pawła Apostoła do Rzymian*, 10.12)”. Nowa wiara jest zdecydowanie bardziej prowincjonalna, żeby nie powiedzieć – plemienna.

Apoteoza Sachsa na tym się nie kończy. Pojawienie się szewca zostało entuzjastycznie przyjęte przez zgromadzonych jeszcze przed odśpiewaniem przez nich hymnu (III.2146-54): „Zobaczywszy go, wszyscy zaczęli się przepychać w jego kierunku, zdejmując kapelusze i czapki” („Bei seinem Anblick stösst sich Alles an; Hüte und Mützen werden abgezogen”; didaskalia III.2143). Kiedy hymn dobiega końca, „ludzie ponownie są w radosnym nastroju” („Das Volk nimmts wieder eine jubelnd bewegte Haltung an”; didaskalia III.2171), wiwatując na cześć Sachsa głośnym i powtarzanym „Heil!” (III.2171-87). Tymczasem Sachs pozostaje „nieruchomym” („unbeweglich”) okiem owego entuzjastycznego cyklonu i spogląda z góry „na masę ludzką” („über die Volksmenge hinweg”; didaskalia III.2194). Nieruchomy, wpatrzony w dal przywódca, który góruje nad wielbiącym go tłumem krzyczącym „Heil!” – obraz ten może przywołać na myśl próbę sceniczną dla niejednego dwudziestowiecznego dyktatora, a w szczególności dla Hitlera i jego otoczenia podczas odbywającego się na otwartej przestrzeni norymberskiego kongresu partii nazistowskiej, który został wyreżyserowany przez *Leni Riefenstahl* (wydarzenie to ukazuje *Triumph des Willens*, jej pochodzący z 1935 r. film, w którym w znamienity sposób wykorzystywała ona muzykę Śpiewaków norymberskich, dobitnie zaznaczając w ten sposób związek swojego *Parteitag* z dziedzictwem *Johannistag*)¹. W ostatniej odsłonie opery na scenę wkracza nowy protagonista, „lud” („das Volk”), a jego obecność przemienia zarówno Sachsa, jak i samą operę.

Nie żebyśmy nie zostali ostrzeżeni: populizm Sachsa dochodzi na krótko do głosu już w pierwszym akcie, w dialogu mistrzów z bractwem śpiewaków, który następuje po arii Pognera zapowiadającego turniej (I.1265-1426). Pogner, przypomnijmy, zastrzegł, że jego córka może odmówić swojej ręki temu, którego mistrzowie ogłoszą zwycięzcą turnieju, co postrzegali oni jako niewygodne ograniczenie ich prawa do wydawania werdyktu. Sachs widział to jednak inaczej – sugerował nawet coś znacznie bardziej radykalnego, argumentując: „gust kobiet, niekształcony, nie wydaje mi się gorszy od gustu ludu. Jeżeli chcecie pokazać ludziom, jak bardzo cenicie sztukę i jeżeli pozwolicie temu dziecku dokonać wyboru, nie chcąc jednocześnie, żeby podważyła ona werdykt, pozwólcie, żeby sędzią był też lud, on z pewnością zgodzi się z tym dzieckiem!”

¹ Zob. K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 201.

(„der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth. Wollt ihr nun dem Volke zeigen, wie hoch die Kunst ihr ehrt, und lasst ihr dem Kind die Wahl zu eigen, wollt nicht, dass dem Spruch es wehrt, so lasst das Volk auch Richter sein, mit dem Kinde sicher stimmt's überein!"; I.1320-32). Sachs wypowiada się tutaj jak radykalny demokrat, gotowy walczyć o prawa kobiet i prostych ludzi, to znaczy tych, którzy nie spełniają wymogów dotyczących edukacji i stanu posiadania właściwych patrycjuszom. Nic dziwnego, że mistrzom nie spodobał się ten pomysł, ponieważ dostrzegli w nim niebezpieczeństwo dalszego naruszania ich praw jako znawców sztuki i jej zasad. Sachs nie daje jednak za wygraną – zdecydowanie opowiada się za zasadami, stwierdzając zarazem: „moim zdaniem, mądrą rzeczą jest sprawdzenie raz do roku samych zasad, tego, czy nie straciły one siły i żywotności w rutynie codziennego ich stosowania. A o tym, czy nadal jesteście na właściwej drodze natury, powie wam tylko ten, kto nie zna tabulatury” („Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise, dass man die Regeln selbst probir', ob in der Gewohnheit tragem Gleise ihr Kraft und Leben nicht sich verlier'! Und ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiss von der Tabulatur"; I.1342-53). Sachs uznaje tradycję, jednak tylko tradycję żywą, nie martwą, a sprawdzianem jej żywotności ma być to, czy jest ona w stanie zainteresować i poruszyć nie tylko specjalistów, lecz także laików – kobiety, a zwłaszcza lud. Dlatego też, kontynuuje, raz do roku, w dniu św. Jana, powinniśmy zwracać się z prośbą o werdykt do ludu, „tak, aby lud rozkwitał i wzrastał na równi ze sztuką” („Dass Volk und Kunst gleich blüh' und wachst"; I.1366-67). Niespodziewanie i na krótką tylko chwilę możemy dostrzec szeroki zakres problemów zajmujących Sachsa: chodzi mu nie tylko o to, żeby sztuka żyła, ale w równym stopniu o to, żeby lud rozkwitał. *Nota bene*: mistrzowie odrzucili tę sugestię.

Populizm Sachsa staje się głównym tematem dopiero w finałowej scenie opery. Jowialny i mądry doradca i opiekun Waltera oraz Ewy na naszych oczach przemienia się w proroka przebudzenia narodu do nowego życia za pośrednictwem nowej i żywej sztuki, a zarazem dalekowzrocznego przywódcę wielbiącej go wspólnoty. Tym, co decyduje o tej przemianie, jest obecność „ludu” („das Volk”). Kim w istocie jest ów *das Volk*? Każdym i zarazem nikim z osobna: to istota „ludu”, że jest zbiorowością. Jako taki, lud może śpiewać wyłącznie, żeby tak powiedzieć, jednym głosem, jako chór – nie są to idealne warunki do tego, by wyrazić indywidualny punkt widzenia czy odmienną opinię (na przykład w rodzaju tych, które wyrażali poszczególni mistrzowie, debatując w I akcie nad propozycjami Pognera i Sachsa). Śpiew ludu brzmi najlepiej w homofonicznym hymnie napisanym przez kogoś innego. Lud potrzebuje kogoś, kto wyraziłby jego zbiorowe myśli – przywódcy. Sachs, który wkracza teraz na pierwszy plan, pozostaje wytworem ludu w takim samym stopniu, w jakim on sam ów lud kształtuje. Jest to relacja wzajemna i symbiotyczna.

Ta właśnie relacja stanowi siłę napędową pozostałej części opery. Rzecz jasna, na turniej śpiewaczy, który teraz właśnie ma się odbyć, składać się będą przede wszystkim pieśni konkursowe Beckmessera i Waltera (odpowiednio, III.2379-2454 i 2610-2732). Wcześniej i później jednak Sachs wygłasza przemowy do ludu (III.2188-2280 i 2771-2897), które pozostają co najmniej tak ważne jak same występy uczestników turnieju także w drugiej części sceny finałowej. We wcześniejszej części tego aktu, podczas rozmowy Sachsa i Waltera o poetyce (III.438-650), ten pierwszy wyjaśnia, że „na tym właśnie polega praca poety, że zapamiętuje on i interpretuje swoje sny” („Das grad' ist Dichters Werk, dass er sein Träumen deut' und merk"; III.466-69). Jeżeli jed-

nak pod koniec aktu „marzenie senne” („Traumbild”; III.795) ujęte zostaje w zamkniętą formę pieśni konkursowej, „interpretacja snu” („des Traumes Deutung”; III.800) wymaga bardziej otwartej, monologowej formy dyskursu, jaka charakteryzuje przemowy Sachsa. Sachs interpretuje w nich sen, który śnił się ludowi, a także nam, sen pod nazwą *Śpiewaków norymberskich*, wyjawia swoje ostatnie myśli, mówi ludowi i nam, co my powinniśmy myśleć.

Sam turniej, co być może nieuniknione, wydaje się rozczarowujący. Temu, kto lubi przyglądać się publicznym egzekucjom, z pewnością spodoba się scena upokorzenia Beckmessera. Jeszcze zanim rozpocznie on swój występ, jest witany przez lud krótkim, szyderczym chórem o charakterze fugowego scherzanda (III.2321-65): zalotnik jest zbyt stary. Beckmesser ukradł Walterowi wiersz zapisany przez Sachsa (jak można się domyślić, tylko słowa, nie melodię) i wykonuje go z własną muzyką. Dla niego jednak wiersz ten pozostaje niezrozumiały (co, zważywszy na jakość tekstu, zapewne nie dziwi), nie jest w stanie nauczyć się go na pamięć i niemiłosiernie go przeinacza. Jego pieśń brzmi absurdalnie. Po jednej zaledwie zwrotce zostaje wyśmiany i schodzi ze sceny.

Dla odmiany, co także nietrudno przewidzieć, Walter wychodzi z tego pojedynku zwycięsko. On także śpiewa tylko jedną zwrotkę, odpowiednio rozwijając melodię i modyfikując tekst, a tym samym nie serwuje nam dosłownego powtórzenia tego, co już znamy: jego Pieśń konkursowa jest udoskonaloną wersją Pieśni o śnie przeplatanej komentarzami-wtrąceniami mistrzów i ludu.

Przedmiot pożądania w „śnie o miłości” („Liebestraum”; III.2629) Waltera w pierwszym *Stollen* został utożsamiony z Ewą stojącą pod drzewem (raczej życia niż poznania) w Raju. Kiedy jeszcze przed swoją Próbą Walter ogłosił, że tematem jego pieśni będzie miłość, jeden z mistrzów stwierdził z dezaprobatą: „uznajemy to za świeckie” („Das gilt uns weltlich”; I.1604-5). Jednak Walter, tak jak Wagner, zaciera różnicę między świeckim a świętym. W drugim *Stollen*, w miarę jak pożądanie przekształca się w inspirację poetycką, ów przedmiot miłości staje się muzą z Parnasu stojącą pod drzewem laurowym (nagroda dla poety). Swoim śpiewem, triumfalnie obwieszcza Walter w *Abgesang*, zdobyłem i Parnas, i Raj. Świeckie i święte, artystyczne i erotyczne są jednością, która przypadnie Walterowi w udziale. Słowa, wcześniej zniekształcone przez Beckmessera, nagle nabierają sensu, zarówno dla mistrzów, jak i dla ludu, zwłaszcza w połączeniu z muzyką Waltera. Tym samym jednogłośnie zostaje on wybrany zwycięzcą, a Ewa wkłada mu na głowę wieniec z lauru i miry.

W jaki jednak sposób Walter w ogóle mógł wziąć udział w turnieju, skoro nie przeszedł próby i nie został przyjęty do bractwa śpiewaków? Zostaje to wyjaśnione w dialogowym recytatywie rozdzielającym dwie konkurujące pieśni (III.2454-2609), ale grunt został przygotowany przez Sachsa jeszcze przed turniejem, w jego pierwszej przemowie (III.2188-2280). Sachs, wyznaczony na mówcę, zapowiada wówczas konkurs, wyjaśniając, że Pogner z miłości do sztuki ofiarował swoją córkę i majątek jako nagrodę. Nie wspomina jednak o przyjętym przez mistrzów warunku, aby w turnieju mógł wziąć udział jedynie członek bractwa. Zwraca się natomiast do ludzi z dwuznaczną prośbą: „niech konkurs będzie otwarty dla poety” („die Werbung steh' dem Dichter frei”; III.2244-45). Jest to akt uzurpacji: zwracając się do ludzi ponad głowami innych mistrzów, Sachs próbuje zmienić zasady konkursu tak, aby był on otwarty dla wszystkich.

Jednak konsekwencje tego aktu stają się dla mistrzów jasne dopiero po klęsce Beckmessera. Kancelista, wściekły z powodu przegranej, publicznie ogłasza, że au-

torem pieśni jest Sachs (w istocie, ukradł ją z biurka szewca, nie mając pojęcia, że podyktował ją Walter). Sachs z kolei ogłasza, że, po pierwsze, to nie on jest autorem, po drugie, że to wspaniała pieśń, która wiele straciła w nieodpowiednim wykonaniu, wreszcie, po trzecie, że gdyby została właściwie zaśpiewana, bezstronni sędziowie uznaliby jej autora za mistrza. I, jako oskarżony, wzywa Waltera na swego świadka obrony. Dopiero teraz mistrzowie zaczynają dostrzegać prawdziwe intencje Sachsa i, co zrozumiałe, wyrażają niezadowolenie, żeby później natychmiast i łatwo się poddać: „Hej, Sachsie, jesteś taki sprytny, ale niech już dzisiaj tak będzie” („Ei Sachs, ihr seid gar fein! Doch mag as heut' geschehen sein”; III.2576-80). Ten bagatelizuje ich obiekcje: „To, czy reguły są dobre, poznać można po tym, że od czasu do czasu dopuszczają wyjątki” („Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt”; III.2580-83). (Nietzsche z kolei sparodiuje tę maksymę: „Die güte einer Ehe bewährt sich dadurch, dass sie einmal eine 'Ausnahme' verträgt”².) Ludzie stają po stronie Sachsa („świadek jest dobry” [„Ein gutter Zeuge”; III.2584-85]), a on szybko ogłasza decyzję: „Wolą mistrzów i ludu jest dowiedzieć się, ile wart jest mój świadek” („Meister und Volk sind gewillt zu vernehmen, was mein Zeuge gilt”; III.2588-92).

W ten sposób Sachs dotrzymuje obietnicy złożonej wcześniej w tym akcie w swoim Monologu o szaleństwie, „że subtelnie pokieruje szaleństwem w szlachetnej sprawie” („Jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht, dass er den Wahn fein lenken kann, ein edler Werk zu thun”; III.410-16) – manipuluje szaleństwem Beckmessaera, mistrzów i ludu. Nie dochodzi do przelewu krwi, a wszyscy (oprócz nieszczęsnego Beckmessaera) dobrze się bawią, łatwo zatem przeoczyć, że to, co właśnie miało miejsce, jest próbą zamachu stanu. Reguły gry, ustalone przez prawomocną, lecz słabą radę patrycjuszów, zostały unieważnione przez przymierze sprytnego, powołującego się na „wyjątek” demagoga i bezwarunkowo wielbiącego go, pozbawionego praw tłumu. „Ten, kto decyduje o stanie wyjątkowym, jest suwerenny” („Souverän ist, wer über den Ausnahmestand entscheidet”) – to słynne stwierdzenie poczynił w 1922 r. Carl Schmitt, czołowy jurysta Hitlera³. Nowoczesny dyktator to ktoś, kto może wprowadzić stan wyjątkowy, w którym porządek konstytucyjny i rządy prawa zostają zawieszane, a możliwość taka wymaga umiejętnego manipulowania tłumem, subtelnego kierowania jego szaleństwem. Sachs jest nie tylko prorokiem nowej sztuki i odrodzonej wspólnoty narodowej, pozostaje również prorokiem polityki przyszłości, polityki opartej na masach, w której usankcjonowany liberalny porządek burżuazyjny zostanie podkopany i obalony przez uzurpatorskich przywódców ludu.

Odmowa Waltera przyjęcia statusu mistrza, który chce mu teraz nadać bractwo: „Nie mistrz! Nie! Chcę szczęścia bez mistrzów” („Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein!”; III.2764-67), staje się bezpośrednią motywacją dla końcowych myśli Sachsa w jego drugiej przemowie do ludu. Podobnie jak Zygfryd i Parsifal, inni młodzi geniusze z późnych dramatów muzycznych Wagnera, Walter musi być nieco tępawy, jeżeli wciąż nie dotarło do niego, że to niemożliwe: Sachs spędził niemało czasu, o czym mowa jest we wcześniejszej części tego aktu, próbując wyjaśnić swojemu protegowan-

² Por. F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Wyd. vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2010: „Dobroci małżeństwa dowodzi to, że znosi ono niekiedy «wyjątek»”, s. 222. Przep. tłum. – A.T.

³ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, wybór, przekład i wstęp M. Cichocki, Znak, Kraków 2000, s. 33.

nemu, że zarówno w sztuce, jak i w relacjach miłosnych jednostka, niezależnie od tego, jak jest utalentowana, nie może osiągnąć nic trwałego, jeśli nie pozostaje zakorzeniona w tradycyjnej praktyce społecznej. Nauczyciel wygłasza teraz tę lekcję po raz ostatni, uogólniając ją dla pożytku całego ludu, który powtarza jej końcową część i udowadnia w ten sposób, że dobrze ją przyswoił.

Znaczna część tej przemowy (III.2771-2897), podobnie jak końcowe wiwaty na cześć Sachsa (III.2897-2910), zostają spojone przez orkiestrę, która swobodnie nawiązuje do Preludium, tworząc w ten sposób właściwą ramę formalną dramatu (III.2771-2825 i 2849-2910). Jedyne odstępstwo od tego schematu to rażąco konserwatywny pod względem stylistycznym recytatyw z akompaniamentem (III.2826-48), który mógłby pochodzić wprost z *Lohengrina*. Sachs zwraca się najpierw do Waltera: „Nie gardź mistrzami i szanuj ich sztukę!” („Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst!”; III.2773-77). Jedyne dzięki twojej sztuce, nie urodzeniu czy broni, wygrałeś dzisiaj swoje szczęście, a sztuka ta, „niemiecka i prawdziwa” („deutsch und wahr”; III.2817-18), została zachowana przez nasz cech. W ten sposób Sachs potwierdza swoje przekonanie, że indywidualne osiągnięcia twórcze nie byłyby możliwe bez istniejącej praktyki społecznej, która dla takich indywidualnych przedsięwzięć stanowi nieodzowny kontekst.

Sachs zwraca się następnie – w centralnym recytatywie – do całego ludu: „Bądźcie czujni! Jesteśmy zagrożeni!” („Habt acht! Uns dräuen üble Streich!”; III.2826-29). Zagrożeniem tym jest utrata tożsamości narodowej. Gdyby naród niemiecki i niemieckie państwo rozpadły się pod wpływem „obcej [dosłownie: francuskiej czy romańskiej] pretensji i tandety” („wälschen Dunst mit wälschem Tand”; III.2837-38), „nikt już nie wiedziałby, co jest niemieckie i prawdziwe, gdyby nie honor mistrzów niemieckich, w których pozostaje to żywe” („was deutsch und echt, wüssst' Keiner mehr, leb'ts nicht in deutscher Meister Ehr!”; III.2840-44). Argumenty zmieniły się subtelnie, ale wyraźnie: tradycję artystyczną należy szanować nie tylko dlatego, że dzięki niej możliwe są indywidualne osiągnięcia, lecz także dlatego, że jest to tradycja ściśle narodowa i jako taka stanowi gwarancję, pewniejszą niż państwo, przetrwania tożsamości narodowej. Powraca muzyka z Preludium, Sachs kończy, a wszyscy zgromadzeni (Beckmesser jest już nieobecny) powtarzają za nim: „czcicie swoich niemieckich mistrzów! [...] nawet gdyby Święte Cesarstwo Rzymskie [narodu niemieckiego] zginęło w płomieniach, wciąż mielibyśmy świętą sztukę niemiecką!” („ehrt eure deutschen Meister! [...] zerging' in Dunst das heil'ge römsche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!”; III.2847-48, 2857-65). W roku 1868, w którym opera miała swoją premierę, Święte Cesarstwo Rzymskie, rozwiązane w 1806 r., było już odległym wspomnieniem, a nowe Cesarstwo Niemieckie, które miało powstać w 1871 r., pozostawało jeszcze w sferze nadziei narodowych. Interesu pilnował Mistrz Sztuki Niemieckiej. Walterowi pozostaje jedynie przyjąć łańcuch mistrza, Ewie przenieść laur poety z czoła Waltera na czoło Sachsa, Pognerowi uklęknąć przed szewcem, a mistrzom – ogłosić Sachsa „swoim zwierzchnikiem” („als auf ihr Haupt”; didaskalia III.2865): apoteoza przywódcy dobiegła końca.

2.

Największy wkład w przekonanie nas, że rama formalna, którą tworzą przemówienia Sachsa, jest ważniejsza niż usytuowane między nimi pieśni uczestników turnieju, ma jednak orkiestra. Druga część ostatniego aktu zdominowana jest przez orkiestrą re-

przyję Preludium (z towarzyszącym orkiestrze głosami śpiewaków lub bez nich). Repryza ta podzielona jest na trzy fazy, z których początkowa bezpośrednio poprzedza pierwszą przemowę Sachsa, druga towarzyszy turniejowi, a trzecia ma miejsce w trakcie drugiej przemowy i po niej, stanowiąc zarazem zakończenie samej opery. W ten sposób fazy te stają się szkieletem i zewnętrzną ramą ostatniej sceny, a wraz z samym Preludium – zewnętrzną ramą całej opery: jej najbardziej wyrazistą, a zatem najważniejszą cechą formalną. Zapowiedź tego, że muzyka z Preludium odegra istotną rolę w ostatniej scenie opery, przynosi już linia basowa w partii orkiestry, która towarzyszy zmianie dekoracji na początku drugiej części tego aktu (III.1764-78). Podobna linia basowa towarzyszy później zapowiedzi przybycia Mistrzów (III.2059-75), a repryza Preludium rozpoczyna się wraz z Marszem mistrzów (III.2076-2135) i następującym po nim krótkim postludium, w którym czeladnicy proszą wszystkich zgromadzonych o ciszę (III.2135-46).

Nie ma tutaj miejsca na dokładną analizę Preludium, konieczne jest jednak naszkicowanie jej zarysu, który umożliwi nam zrozumienie charakteru owych nawiązań (zob. ryc. 2). Preludium oparte jest na trzyczęściowej formie ABA'. Jej części skrajne utrzymane są w tonacji C-dur, a w części środkowej występują modulacje. Część A (I.1-89) sukcesywnie prezentuje cztery myśli muzyczne, z których dwie zostały wyróżnione (w sposób podobny do głównego i pobocznego tematu formy sonatowej, tyle że tutaj obydwie występują w tej samej tonacji): temat ukazujący Mistrzów (I.1-27) i ten, który arbitralnie określe jako Fanfary (I.37-58). (Z dwóch pozostałych myśli muzycznych ta we fragmencie I.27-36 pełni rolę łącznika, natomiast ta we fragmencie I.59-89 jest wariantem tematu Mistrzów). W przetworzeniowej części B (I.89-157) słyszymy zapowiedź turnieju, kiedy naprzeciw siebie stają Walter (ukazany poprzez swoją Pieśń konkursową we fragmencie I.97-121) oraz Beckmesser (ukazany poprzez scherzandowe przekształcenie tematu Mistrzów wprowadzonego we fragmencie I.122 i rywalizujący z pieśnią Waltera przez cały fragment I.122-50). Wreszcie, część A' (I.158-222) rozpoczyna się syntezą: we fragmencie I.158-73 temat Mistrzów w basie łączy się z tematem Waltera w sopranie (zapowiadając w ten sposób, że przyjęcie Waltera do bractwa śpiewaków będzie punktem dojścia dramatu). Ponadto szesnastkowa figuracja w partii skrzypiec sugeruje scherzandowy temat towarzyszący Beckmesserowi, a we fragmencie I.170-73 aluzja ta staje się jednoznaczna (wskazując w ten sposób, że nawet Beckmesser nie zostanie pominięty w ostatecznym pojednaniu – szkoda, że Wagner dyskretnie ukrył tę sugestię w Preludium, zamiast wyraźnie pokazać ją w samym dramacie). Pozostałe fragmenty Preludium nawiązują do głównych myśli muzycznych z części A, zwłaszcza do tematu Fanfar (I.188-211) oraz tematu Mistrzów (I.211-22).

Mając w pamięci ten schemat, możemy wyraźnie dostrzec, co dzieje się w Marszu mistrzów (zob. schemat przedstawiony na ryc. 3, w którym tłustym drukiem wyróżnione zostały części będące bezpośrednią repryzą Preludium): w tej fazie Wagner ignoruje obydwu uczestników turnieju i koncentruje się na dwóch głównych tematach Preludium, najpierw na temacie Mistrzów, przywołując go w postaci, w jakiej został on zaprezentowany na początku części A (III.2076-2102 = I.1-27), a następnie na temacie Fanfar i Mistrzów z części A' (III.2102-28 = I.188-211; III.2128-35 = I.211-22). Innymi słowy, Marsz scala początek i zakończenie Preludium. Po Marszu następują Fanfary, w czasie których czeladnicy proszą o ciszę, a następnie, po wtrąconym Hymnie reformacji, ogólne Wiwaty na cześć Sachsa, będące z kolei repryzą zakończenia części A Preludium (III.2171-81 = I.74-88), po których ponownie słychać Fanfary. Pierwsza faza repryzy odpowiada zatem części A Preludium, rozpoczynając się i kończąc w taki sam sposób co owa początkowa część.

Część A (I.1-89; w C-dur):
Mistrzowie (I.1-27)
Łącznik (I.27-36)
Fanfary (I.37-58)
Wariant tematu Mistrzów (I.59-89)

Część B (I.89-157; poddana modulacji):
Łącznik (I.89-96)
Walter (I.97-121)
Beckmesser kontra Walter (I.122-50)
Końcowa faza przetworzenia – Mistrzowie (I.151-57)

Część A' (I.158-222; w C-dur):
Mistrzowie z Walterem i Beckmesserem (I.158-73)
Mistrzowie z wariantem tematu Waltera i pojawiającymi się Fanfarami (I.174-87)
Fanfary (I.188-211)
Mistrzowie (I.211-22)

Ryc. 2: *Die Meistersinger*, Preludium

Faza 1:

Przybycie mistrzów (III.2059-75)

Marsz mistrzów (III.2076-2135: III.2076-2102 = I.1-27; III.2102-28 = I.188-211; III.2128-35 = I.211-22)
Fanfary (III.2135-46) i **Wiwaty na cześć Sachsa** (III.2171-81 = I.74-88) z Fanfarami (III.2182-87)

Faza 2:

Beckmesser witany szyderstwem przez Lud (III.2321-65 = I.122-50) z następującymi po tym fragmencie Fanfarami (III.2366-78)

[**Pieśń konkursowa Waltera** (III.2610-2732 = I.97-121)]

Faza 3:

Przemowa Sachsa II (III.2771-2897: III.2771-77 = I.151-57; III.2778-93 = I.158-73; III.2794-2801 = I.174-87; III.2802-25 = I.41-89; [zawieszenie harmoniczne III.2826-48]; III.2849-65 = I.158-73; III.2865-82 = I.188-205; III.2883-97 = I.59-89) z **Wiwatami na cześć Sachsa** (III.2897-2910 = I.211-22)

Ryc. 3: *Die Meistersinger*, akt III: reprzyza Preludium

Druga faza odpowiada z kolei części B Preludium, jej dwóm zasadniczym myślom muzycznym przedstawionym tutaj w odwrotnej kolejności. Pierwsza z nich, towarzysząca Beckmesserowi scherzandowa wersja tematu Mistrzów z Preludium (I.122-50), została wykorzystana w szyderczym fugato, którym Lud wita kancelistę jako uczestnika turnieju (III.2321-65). Drugi element tematyczny, Pieśń konkursowa Waltera (I.97-121), stanowi jedyną znaczącą myśl muzyczną z Preludium, który nie jest, dokładnie rzecz ujmując, częścią reprzyzy orkiestrowej. Pojawia się w swojej oryginalnej formie (III.2610-2732) – dodatkowa reprzyza orkiestrowa byłaby tutaj zbyteczna i nużąca.

Trzecia faza reprzyzy, odpowiadający części A' Preludium, rozpoczyna się wraz z końcową przemową Sachsa (III.2771) i, nie licząc krótkiego zawieszenia w będącym jej częścią środkowym recytatywie (III.2826-48), trwa do końca opery. We fragmencie poprzedzającym owo zawieszenie towarzysząca Sachsovi orkiestra rozpoczyna od końcowego odcinka przetworzeniowej części Preludium (III.2771-77 = I.151-57), a następnie przechodzi do dwóch początkowych myśli muzycznych części A' (III.2778-93 = I.158-73 oraz III.2794-2801 = I.174-87). Mamy tutaj jednak do czynienia ze znaczącą różnicą: podczas gdy synteza na początku części A' (I.158-73) obejmowała tematy Mistrzów, Waltera i Beckmessera, teraz (III.2778-93) Beckmesser został pominięty – w tym momencie chodzi jedynie o włączenie Waltera do bractwa śpiewaków. We fragmencie III.2802 zmienia się źródło materiału objętego reprzyzą: orkiestra powraca teraz do drugiej połowy części A Preludium, od Fanfar aż do samego jej końca (III.2802-25 = I.41-89). Mówiąc krótko, na pochodzący z Preludium materiał, który pojawia się przed centralnym recytatywem, zasadniczo składają się dwie pierwsze myśli muzyczne części A' oraz następujące po nich dwie ostatnie myśli muzyczne części A.

Następująca po zawieszeniu reprzyza materiału z części A' znowu rozpoczyna się od jej pierwszej myśli muzycznej (III.2849-65 = I.158-73). Ponownie zostaje tutaj zaakcentowane włączenie Waltera do bractwa, ale tym razem być może da się dostrzec także obecność Beckmessera subtelnie zasygnalizowaną w szesnastkowych biegnikach w partii skrzypiec we fragmencie III.2852-56 – trudno powiedzieć, czy mamy tutaj faktycznie do czynienia z taką aluzją, ponieważ sekwencje te nie krystalizują się w wyrazistą pod względem tematycznym myśl muzyczną (jak miało to miejsce we fragmencie I.170-73 Preludium). Gdyby Wagner istotnie chciał uwzględnić Beckmessera w końcowej syntezie, powinien to uczynić w sposób bardziej wyraźny. W każdym razie po tym, jak zostaje on upokorzony, aż do końca dramatu nie jest fizycznie obecny na scenie. (Być może nie powinniśmy jednak załamywać rąk nad losem Beckmessera: po pierwsze, w pełni zasłużył na publiczne upokorzenie, po drugie – i co bardziej istotne – w przeciwieństwie do Waltera, nie musi być on przyjęty do bractwa śpiewaków, ponieważ jest już jego członkiem i nikt nie planuje go stamtąd usuwać. Symbolizuje on najbardziej konserwatywne i skostniałe aspekty tradycji, aspekty, w których ograniczeniu i przewyciężeniu w imię żywotności tradycji powinien pomóc świeży talent Waltera.) Kiedy chór Ludu powtarza słowa Sachsa, orkiestra przechodzi do Fanfar z części A' Preludium (III.2865-82 = I.188-205), które nie zostały jeszcze poddane reprzyzie, a następnie ponownie do końcowej myśli muzycznej z części A (III.2883-97 = I.59-89). Reprzyza triumfalnej końcowej myśli muzycznej Preludium następuje dopiero w czasie finałowych Wiwatów na cześć Sachsa (III.2897-2910 = I.211-22). Podsumowując, w istocie mamy tutaj zatem do czynienia z dwoma powrotami części A', przed centralnym recytatywem i po nim. Obydwie reprzyzy rozpoczynają się od kluczowej syntezy tematu Mistrzów i tematu Waltera, inicjującej część A'. Pierwsza kończy się dwiema ostatnimi myślami muzycznymi części A, co zostaje skorygowane w drugiej, która obejmuje dwie ostatnie myśli muzyczne części A'.

3.

U podstaw ostatniej sceny opery leży zatem orkiestrowa reprzyza Preludium tworząca solidną ramę – jest to jedyna cecha formalna wykraczająca poza pojedynczy akt i obejmująca cały dramat. Jeżeli nie jesteś świadomi jej istnienia, może się nam wyda-

wać, że punkt kulminacyjny każdego z trzech aktów *Śpiewaków norymberskich* stanowi końcowa pieśń: Pieśń Próbną Waltera z zespołowym Finałem w akcie I, Serenada Beckmessaera z zespołowym Finałem w akcie II, natomiast w dwuczęściowym akcie III – który jako *Abgesang* kontrastuje z obydwoma *Stollen* poprzednich aktów – Pieśni konkursowe Beckmessaera i Waltera w jego drugiej części, przy czym pieśń Waltera przewija się przez cały akt, tworząc jego szkielet, w pierwszej części aktu antycypuje ją bowiem Pieśń o śnie. Sedno konstrukcji każdego z aktów tej opery nie sprowadza się jednak do wspomnianego prymatu końcowych pieśni uczestników turnieju nad pozostałymi scenami. W drugiej części aktu III pieśni te zostały usytuowane wewnątrz tworzonej przez Przemowy Sachsa ramy formalnej i przez nią zdominowane. Ostatecznie, to na wystąpieniu Sachsa, a nie Waltera kończy się ten akt i to Sachs przemawia do mieszkańców Norymbergi, wyrażając teraz ich wspólnotowego ducha *expressis verbis*. Lud odpowiada Wiwatami na cześć Sachsa, które stają się z kolei ramą dla jego obydwu Przemów, dodatkowo podkreślając tym samym dominację szewca czy raczej dominację przywódcy i ludu pozostających w symbiotycznym uścisku. Rama złożona z Preludium i jego reprzyzy dodatkowo umniejsza znaczenie formalne pieśni uczestników turnieju: bez wątpienia odgrywają one ważną rolę w strukturze każdego z aktów, wspomniana rama obejmuje jednak wszystkie trzy akty. A ponieważ jej ostatnią część stanowi finałowa przemowa i wiaty, Sachs i Lud stają się najważniejszymi bohaterami dramatu.

Co więcej, funkcje dramatyczne, z jednej strony, pieśni, z drugiej – ramy, są odmiennie: w pieśniach zostały przedstawione najważniejsze wydarzenia składające się na fabułę (czyli historia rywalizacji między Walterem a Beckmesserem), natomiast rama, a zwłaszcza jej ostatnia część, prezentuje ostateczną interpretację tej historii dokonaną przez Sachsa i Wagnera (czyli to, co według Sachsa powinni myśleć ludzie, a według Wagnera powinniśmy myśleć my o zdarzeniach, których świadkami oni (i my) właśnie byli(śmy)). To kolejny aspekt struktury świadczący o prymacie ramy nad pieśniami: pozwala on spojrzeć na owe pieśni z zewnątrz. W ten sposób opowieść o indywidualnej rywalizacji rozplywa się i blaknie na tle obrazu budzącego się ducha wspólnoty Norymbergi, Niemiec, Narodu. Linearny czas turnieju zostaje zdewaluowany (a przynajmniej ukazany jako względny) przez to, co ma większe znaczenie, co ma znaczenie absolutne – trwałą i niezmienną tradycję społeczno-narodową, w kontekście której usytuowany jest ów turniej.

Kwestia, która stanowi sedno *Śpiewaków norymberskich* od początku opery, dotyczy wzajemnych relacji tego, co indywidualne, i tego, co społeczne. W fabule dramatu przyjmuje ona postać dwóch wzajemnie powiązanych ze sobą pytań: czy prywatne namiętności oraz pragnienia erotyczne mogą i powinny pozostawać w zgodzie ze światem społecznie usankcjonowanych obyczajów oraz obowiązków, a jeżeli tak, to w jaki sposób te pierwsze można właściwie zintegrować z tymi drugimi? Czy indywidualny talent artystyczny oraz innowacje mogą i powinny pozostawać w zgodzie z praktykami społecznymi i tradycjami estetycznymi, a jeżeli tak, to w jaki sposób? Jest to w istocie jedno pytanie w dwóch wariantach: w jaki sposób jednostki mogą i dla czego powinny wprowadzać zmiany w społecznym kontekście tradycyjnych praktyk, wzbogacając przy tym, a nie niszcząc ów kontekst? (Jest to jedno pytanie, ponieważ w jednym i drugim wypadku wyłącznie jednostki, powodowane *Schopenhauerowską wolą* czy Szaleństwem, tworzą coś nowego.) W *Tristanie i Izoldzie* na pierwsze z tych pytań pada negatywna odpowiedź, natomiast w *Śpiewakach* zostaje ono przemyślane ponownie i dostaje odpowiedź, która napawa większą nadzieją (obecny w trzecim ak-

cie cytat z *Tristana* podkreśla relację między obydwoma operami): tym razem okazuje się, że namiętna miłość i trwałe małżeństwo wzajemnie się nie wykluczają. Co więcej, żywotność tego drugiego zależy od tego pierwszego, tak jak trwałość miłości zależy od społecznej instytucji małżeństwa. Odpowiedź na drugie pytanie jest podobnie pojednawcza i kompromisowa: innowacje artystyczne nie muszą rewolucjonizować czy obalać tradycji, mogą ją także odnawiać i ożywiać. Społeczna tradycja artystyczna kosztuje i usycha, jeżeli nie wzbogacają jej indywidualne innowacje, z kolei indywidualnej twórczości potrzebny jest kontekst tradycji społecznej, jeśli nie ma spalić na panewce i jeżeli wprowadzone przez nią innowacje mają mieć jakąkolwiek wartość (nic, co wartościowe w sztuce, nie powstało nigdy w próżni, w oderwaniu od istniejącej tradycji).

W ostatniej scenie opera wchodzi jednak na najwyższe obroty: okazuje się, że na kwestie, która były do tej pory pierwszoplanowymi problemami dramatu, musimy spojrzeć z jeszcze szerszej perspektywy. Gdyby nie ostatnia scena, moglibyśmy widzieć w *Śpiewakach* mądry apel o umiarkowaną, pojednawczą, wyważoną relację między żądaniem jednostki, by pozwolono jej stworzyć coś nowego, a potrzebą zachowania przez społeczność trwałych tradycji. W ostatniej scenie równowaga ta zostaje zachwiana, ponieważ potrzeby społeczne biorą górę nad jakimikolwiek potrzebami jednostki. Odkrywamy teraz, że naprawdę nie jest ważne to, żeby Walter mógł osiągać swój cel, nie sprzeniewierzając się przy tym zasadom obowiązującym w Norymberdze. Tym, co naprawdę się liczy, jest rozkwit Norymbergi. Rozróżnienie to może się wydawać subtelne, różnica jest jednak zasadnicza: ogromne znaczenie ma to, czy społeczność istnieje po to, żeby jednostki mogły rozkwitać, czy to jednostki istnieją dla dobra rozkwitającej społeczności. Jest to istotne, ponieważ w tym drugim wypadku jednostki mogą zostać łatwo usunięte, jeżeli stoją na drodze społeczności. Mogło się nam wydawać, że celem istnienia tradycji artystycznej jest dostarczenie kontekstu umożliwiającego indywidualne osiągnięcia. Sachs wyjaśnia jednak, że to nie wszystko: *narodowa* tradycja artystyczna określa tożsamość narodu i bardziej niż sama państwowość jest gwarantem jego przetrwania. Naród, *ten* naród, to jego sztuka („święta sztuka niemiecka”), nie jego państwo („Święte Cesarstwo Rzymskie [Narodu Niemieckiego]”): „nawet gdyby Święte Cesarstwo Rzymskie rozplynęło się we mgle, wciąż mielibyśmy świętą sztukę niemiecką!” („zerging’ in Dunst das heil’ge römsche Reich, uns bliebe gleich die heil’ge deutsche Kunst!”; III.2857-65 oraz 2876-97) – oto dobitna konkluzja opery. W jej końcowej części nacisk został położony na tożsamość narodu niemieckiego i jego przetrwanie. Szczęście Waltera i Ewy jest sprawą drugorzędną. Kategorie społeczne, takie jak tradycja artystyczna i wspólnota narodowa, stoją ponad żądaniami każdego pojedynczego artysty czy kochanka.

W swojej słynnej maksymie Wolter stwierdził, że Święte Cesarstwo Rzymskie nie było ani święte, ani rzymskie, ani nie było cesarstwem. W wypadku proponowanej przez Wagnera alternatywy jest inaczej: każde słowo w sformułowaniu „święta sztuka niemiecka” zasługuje na poważne potraktowanie. Jedyne pytanie, które możemy uważać za otwarte, brzmi: ważniejsza jest sztuka czy naród? Czy celem istnienia sztuki jest przetrwanie narodu, czy odwrotnie: naród istnieje po to, by sztuka mogła rozkwitać? Carl Dahlhaus próbował złagodzić nieprzyjemnie nacjonalistyczny wydźwięk zakończenia opery, dowodząc, iż „Doktryna Nietzschego głosząca, że sztuka jest jedyną rzeczą, która uzasadnia życie [...], podsumowuje *Śpiewaków norymberskich*”⁴. Jeżeli

⁴ Cyt. za: C. Dahlhaus, *Richard Wagner’s Music Dramas*, przeł. Mary Whittall, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 68.

jednak funkcją sztuki ma być określanie, wyrażanie i zachowanie narodowej tożsamości, trudno jest stwierdzić z całą pewnością, że w tym wypadku to życie służy sztuce. Równie dobrze może być odwrotnie. Ostatecznie, nie otrzymujemy na nasze pytanie jednoznacznej odpowiedzi: sztuka i naród wydają się w *Śpiewakach* równie pierwotne, jedno istnieje po to, by mogło istnieć drugie. Zarówno „niemieckość”, jak i „sztuka” są tutaj tak samo ważne, jedno i drugie jest „święte” w tym znaczeniu, że jedno i drugie stoi ponad jakimikolwiek żądaniami jakiegokolwiek jednostki (istotą boskości jest to, że przekracza to, co ludzkie).

Najlepszy argument, po który można sięgnąć, dowodząc, że w myśleniu Wagnera sztuka miała prymat nad narodem, wymaga wyjścia poza tę jedną operę i dostrzeżenia, że w żadnym z innych późnych dramatów muzycznych tego twórcy rola sztuki jako spoiwa narodu nie jest podkreślana: rzecz jasna, Wagner pisał swoje poematy po niemiecku i czerpał inspirację z niemieckich źródeł mitologicznych, jednak ani *Pierścień*, ani *Tristan*, ani *Parsifal* nie mówią o ustanowieniu i zachowaniu niemieckiej wspólnoty narodowej. Nacjonalizm pozostaje zasadniczą kwestią jedynie w *Śpiewakach*, a ponadto nie należy zapominać, że moment powstawania tego dzieła, które zostało napisane i skomponowane między 1861 a 1867 rokiem i wystawione w roku 1868, w większym niż w wypadku wspomnianych trzech tytułów stopniu pokrywa się z okresem najbardziej intensywnych wysiłków Bismarcka zmierzających do przywrócenia Rzeszy Niemieckiej. Jak dowodziłem we wcześniejszej książce, rozważając przypadek *Śpiewaków*, nacjonalizm wzbudza większą sympatię jako ideologia społeczności walczącej o jedność, niepodległość, uznanie i państwowość, a w znacznie mniejszym stopniu jako ideologia silnego i agresywnego państwa⁵. Oddając sprawiedliwość Wagnerowi, wypada wspomnieć, że jego nacjonalistyczny zapał znacząco osłabł wkrótce po tym, jak w 1871 r. powstało Cesarstwo Niemieckie. „Czego nigdy nie wybaczyłem Wagnerowi? Że kondescendował do Niemców – że stał się Niemcem Rzeszy...”⁶. Sformułowane przez Nietzschego oskarżenie, aktualne na początku lat siedemdziesiątych XIX w., zdezaktualizowało się już w 1888 r., a nawet dekadę wcześniej. Odkąd stało się jasne, że Bismarck i cesarz niemiecki zrobią w sprawie Bayreuth znacznie mniej niż hojny król Bawarii, pozbawiony złudzeń kompozytor szybko przestał być *Niemcem Rzeszy*. Dahlhaus może się zatem mylić co do podrzędnego statusu nacjonalizmu względem sztuki w *Śpiewakach norymberskich*, bez wątpienia ma jednak rację, że Wagner zasadniczo przyznawał prymat sztuce: sztuka, zwłaszcza jego własna, a nie naród, była dla kompozytora sprawą najwyższej wagi.

Ani dla Dahlhaus, ani dla nas świadomość ta nie powinna być jednak pocieszająca. Byłoby nieco lepiej, gdyby Wagner zakończył operę jednoznaczną gloryfikacją sztuki, nie narodu, ale tylko nieco lepiej. Nie ma nic godnego podziwu w megalomanii i samowywyższeniu artysty. Czy powinniśmy chcieć, tak jak Wagner, żeby artyści byli władcami czy przywódcami politycznymi? W każdym razie powinniśmy cenić nowoczesne demokracje liberalne za to, że umożliwiają dostęp do kultury wysokiej tym spośród swoich obywateli, którzy sobie tego życzą. Nie powinny jednak dodatkowo nadawać twórcom takiej kultury stanowisk przywódców politycznych czy społecznych, do piastowania których niekoniecznie muszą być oni predestynowani. Co więcej, z hipotetyczną

⁵ K. Berger, *op. cit.*, s. 196-201.

⁶ F. Nietzsche, *Dlaczego jestem tak roztropny*, [w:] idem, *Ecce homo. Jak się staje kim się jest*, przełożył i przedmową opatrzył B. Baran, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 47.

operą *Śpiewacy norymberscy*, która kończyłaby się apoteozą sztuki i artystów, byłby problem jeszcze innego rodzaju. Pogarda względem brudnej polityki, partyjnej walki o władzę i wpływy, targowania się o głosy, a wywyższenie sztuki i ducha, kultury, zawsze należały do najważniejszych zasad niemieckiej tradycji intelektualnej. Pod tym względem nic nie różni, na przykład, Wagnera od Nietzschego. Trudno się dziwić, że intelektualiści i artyści, twórcy i główni odbiorcy kultury wysokiej, sądzą, iż zasługują na status przywódców w swoich społeczeństwach (przypomnijmy sobie, jaką rolę dla filozofów przewidywał Platon w *Państwie*). Jednak owa apolityczna czy nawet antypolityczna wymowa niemieckiej tradycji intelektualnej była jedną z przyczyn nieskuteczności i bezsilności niemieckich intelektualistów w obliczu dojścia Hitlera do władzy.

Krótko mówiąc, zarówno analiza formalna tekstu muzycznego oraz aspektów dramatycznych opery, jak i interpretacja wypowiedzi jej protagonistów prowadzą do tych samych wniosków: precyzyjnie utrzymywana przez większą część *Śpiewaków norymberskich* równowaga między żądaniami jednostek a żądaniami społeczności zostaje zachwiana w ostatniej scenie, w której jednostki zostają odsunięte na boczny tor, a cała uwaga koncentruje się na sprawach społecznych, na sprawach związanych z tradycją artystyczną i narodową. Opera, która, jak sądziliśmy, opowiada o tym, jak pragnienia Waltera jako artysty i kochanka zostały pogodzone z powszechnymi praktykami norymberskiego bractwa śpiewaków, na końcu okazuje się być opowieścią o potrzebie zachowania przez Niemców tożsamości narodowej pod troskliwą opieką i przywództwem Hansa Sachsa. Nie powinniśmy przy tym brać końcowej apoteozy Sachsa za gloryfikację indywidualności: Sachs i Lud, jak widzieliśmy, są jednym. Zdecydowanie nie jest on wolną jednostką, jest przywódcą wyrażającym najgłębsze wspólnotowe aspiracje ludu.

Ostatnia scena opery zaskakuje zatem na obydwu poziomach, formy i treści. Zastanówmy się jednak, o ile bardziej zadziwiająca (i mądrzejsza) byłaby ona, gdyby nas w ten sposób nie zaskoczyła. Umiarkowana, liberalno-konserwatywna mądrość *Śpiewaków norymberskich* bez tej ostatniej sceny nie byłaby wagnerowska. W swoim myśleniu o kwestiach artystycznych, społecznych i politycznych Wagner pozostawał głęboko radykalny – jego żywiołem była rewolucja, nie reforma. Kompozytor nie należał do tych, którzy marzą o naprawianiu istniejącego świata, ale do tych, którzy marzą o zniszczeniu go, aby zrobić miejsce dla czegoś zupełnie innego. Widać to było najwyraźniej w jego najbardziej rewolucyjnym okresie, między rokiem 1848 a 1854, kiedy zarówno jego poezja, jak i korespondencja obfitują w obrazy upragnionej pożogi świata. Wagner pozostał jednak radykałem także po zamianie towarzystwa Bakunina na patronat króla Ludwika, a optymizmu Feuerbacha i innych lewicujących heglistów na pesymizm Schopenhauera. Temperament i wyobrażenia, które daje się odczuć w *Tristanie* i *Parsifalu*, są, w stopniu nie mniejszym niż te, które daje się odczuć w *Pierścieniu*, z gatunku tych inspirujących odrzucenie i przewrót, a nie chęć naprawiania świata. Ukazana w ostatniej scenie *Śpiewaków* radykalna wizja polityczna jest zatem zaskakująca na tle poprzedzających ją części opery, ale nie w kontekście całego późnego dzieła Wagnera. Przeciwnie: ostatnia scena zbliża tę operę do innych późnych dramatów muzycznych tego kompozytora.

Mogłoby się wydawać, że *Śpiewacy norymberscy* są wyjątkiem na tle owych późnych dramatów również jako komedia wśród dzieł o charakterze tragicznym oraz jako dramat oparty na materiale historycznym, a nie mitologicznym. Okazuje się jednak, że także te dwie cechy w znacznie mniejszym stopniu niż się wydaje przemawiają za wyjątkowością *Śpiewaków*. Joseph Kerman przekonująco dowodził, że *Tristana i Izoldę*

należy uznać raczej za dramat religijny niż tragedię, a podobną uwagę można by odnieść do *Pierścienia*, jak również, rzecz jasna, do *Parsifala*. Komiczny wydźwięk *Śpiewaków* niewątpliwie odróżnia tę operę od pozostałych dramatów muzycznych Wagnera, które mają charakter tragiczny. Niemniej jednak wszystkie jego późne opery kończą się podobnie, nutą triumfalnego uniesienia w obliczu wizji rzeczywistości transcendentnej. Nie powinien nas zatem zmylić ani komiczny charakter *Śpiewaków*, ani brak inspiracji mitologicznych: ostatnia scena każe nam poddać w wątpliwość jedno i drugie. Mit jest opowieścią o spotkaniu tego, co ludzkie, z tym, co boskie. W zakończeniu opery Hans Sachs ukazuje nam pełną uniesienia wizję rzeczywistości transcendentnej, absolutnej rzeczywistości narodowej, która relatywizuje wszystkie indywidualne zmagania, które obserwowaliśmy wcześniej. Opera ta, w nie mniejszym stopniu niż pozostałe dramaty muzyczne Wagnera, odgrywa mit, w tym wypadku nacjonalistyczny mit Norymbergi.

Dla tych spośród nas, którzy ubolewają nad zniszczeniami dokonanyymi przez ideologię nacjonalistyczną w Norymberdze, Niemczech i na świecie w ciągu około osiemdziesięciu lat po premierze opery, owo triumfalne uniesienie będzie żalosne i obraźliwe. Problematyczna w *Śpiewakach norymberskich* jest nie tylko ostatnia mowa Sachsa, jak się zazwyczaj przyjmuje, ale cała scena finałowa. Moim zdaniem, ostatnia scena znacząco osłabia – zarówno w wymiarze ideologicznym, jak i artystycznym – operę, która mogła być najmądrzejszym dziełem Wagnera. Topi wzniosłą subtelnosć Kwintetu i wielu poprzedzających go scen w pompatyczności festiwalu ludowego, który zmienia się w wiec polityczny pod przewodnictwem nowego Rienzi, trybuna ludowego, w triumfalistyczny pomnik żądzy władzy i megalomanii Artysty. Trudno mi w istocie wskazać przykład innego arcydzieła, któremu zakończenie przyniosłoby tak głęboki uszczerbek. Zarazem jednak dzięki owemu zakończeniu dzieło to jest znacznie bardziej interesujące i profetyczne, chociaż mniej spójne. Opera ta przypomina swojego protagonistę: pod jowialną, *alt-deutsch* fasadą czai się coś znacznie mniej *gemütlich*. Sztuka Waltera, w takim samym stopniu co jego polityka sztuki i sztuka polityki Sachsa, mogą się wydawać tak stare, a jednak są tak nowe. Walter nie miał szansy, by odnieść sukces pod starymi patrycjuszowskimi rządami bractwa śpiewaków. Odnosi sukces tylko dzięki wsparciu Sachsa, który, sprzymierzony ze zmanipulowanym przez siebie ludem, podważa prawomocność zasad ustanowionych przez to bractwo. Nowoczesny artysta, zagubiony, bezradny i zaniedbany w społeczeństwie, które nie wyznacza mu jednoznacznej funkcji, tęskni za opieką arystokraty, starego lub nowego – może on nosić imię króla Ludwika lub, wobec stopniowo malejącej w XX w. roli mecenatu arystokracji, jakiegoś przyszłego dyktatora. *Śpiewacy norymberscy* w znamienny sposób znaczą moment przemiany Niemiec – której sam Wagner będzie wkrótce żałował – ze wspólnoty narodowej określanej przez jej kulturę we wspólnotę określaną przez siłę jej państwa. Ukazują przymierze przywódcy i ludu, które w nadchodzącym wieku demokracji masowych stanie się jedną z form sprawowania rządów, a także gotowość artystów do szukania w tych zmieniających się warunkach wsparcia u dyktatorów. Być może najbardziej fascynującą cechą tej opery jest to, że ukazuje ona radykalną przyszłość, jak gdyby nieświadoma, że taka przyszłość nie daje się pogodzić z owym umiarkowanym, liberalno-konserwatywnym porządkiem burżuazyjnym, który sama przedstawia z wnikliwością i głębokim zrozumieniem.

przeł. Anna Tenczyńska

How holy is German art? On the last scene of *Die Meistersinger von Nürnberg*

I am making two closely interrelated claims here, one with regard to the musical form, the other with regard to the dramatic content and significance of the last scene of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. The first claim is that this last scene, which on the surface offers a succession of unrelated musical sections, is in fact unified into a single large form by the action of the orchestra; it constitutes, namely, an expanded recapitulation of the opera's Prelude. The second claim is that what is problematic about this opera has to be located not just in the final speech of Sachs, as has been customarily affirmed, but in the final scene as a whole.