

UDC 78.071.1(430-438)"18-20"

DZIADEK M.

## MUZYKA WAGNERA W POLSCE OD KOŃCA XIX WIEKU DO CZASÓW OBECNYCH

Dzieje recepcji Wagnera w Polsce są bardzo ciekawe, a przy tym zupełnie odmienne niż w sąsiednich ośrodkach: Niemczech czy Czechach. Polskie środowisko muzyczne nie przeszło przez „szał wagnerowski” w tym czasie, kiedy ogniskował się on wokół bayreuckich premier przygotowanych jeszcze za życia Wagnera. Nie mieliśmy też w Polsce kompozytorów, który byliby, jak Bedřich Smetana czy Antonin Dvořák, zainteresowani przyswojeniem koncepcji dramatu muzycznego muzyce narodowej; czołowi polscy przedstawiciele twórczości operowej II połowy XIX wieku: Stanisław Moniuszko, Zygmunt Noskowski i Władysław Żeleński, byli negatywnie nastawieni do twórczości mistrza z Bayreuth, zresztą z podobnych powodów – kierowali się konserwatywnymi poglądami estetycznymi, które inspirowały myślenie o muzyce Wagnera jako przeciwieństwie ideałów klasycznych, sztuce naruszającej sprawdzone reguły rzemiosła kompozytorskiego i wręcz naruszającej granice dobrego smaku. Muzyka Wagnera wydała się też obca polskiej publiczności. Wykonane po raz pierwszy w Warszawie i Lwowie na przełomie lat 70. i 80 XIX wieku wczesne opery Wagnera: *Lohengrin* i *Tannhäuser*<sup>1</sup> nie cieszyły się zbyt dużym zainteresowaniem. Podobnie było w przypadku kolejnych premier i wznowień, które przypadły na pierwsze lata XX wieku – w tym przypadku rolę odegrały także czynniki polityczne, a mianowicie zaognione stosunki z Prusami, które prowadziły intensywną akcję germanizacyjną w Wielkopolsce w ramach tzw. *Kulturkampf*. W pamiętnikach Jadwigi Waydel-Dmochowskiej czytamy:

„Ani *Tannhäuser* – nawet z Kruszelnicką<sup>2</sup> – ani tak mało Wagnerowski *Okręt-widmo* nie należały do udanych przedstawień naszej Opery, próba zaś wystawienia Walkirii skończyła się kompletnym fiaskiem. Była to może podświadoma, instynktowna niechęć Warszawy do żywiołu teutońskiego, którego uosobieniem była postać Walkirii”<sup>3</sup>.

Istotnym powodem opóźnienia polskiej kultury, jeśli chodzi o recepcję sztuki Wagnera były również trudne warunki ekonomiczne, w jakich znajdowała się polska inteligencja, szczególnie w zaborze rosyjskim. Brak funduszy nie pozwolił jej przedstawicielom na wyjazdy do Bayreuth; jedynymi Polakami, którzy pojawiali się tam na przełomie XIX i XX wieku byli obywatele austriackiej Galicji. Właśnie im, np. znanemu politykowi Leonowi Pinińskiemu, mamy do zawdzięczenia publikacje pierwszych polskich tekstów o Wagnerze, które w sposób pogłębiony prezentują założenia Wagnerowskiego dramatu muzycznego,

<sup>1</sup> 1876 – premiera *Lohengrina* w Teatrze Skarbkowskim we Lwowie (w języku włoskim); 1879 – premiera *Lohengrina* Wagnera w Warszawskim Teatrze Wielkim (w języku włoskim), 1883 – premiera *Tannhäusera* tamże (w języku polskim). Po 1900 roku obie opery miały wznowienia.

<sup>2</sup> Chodzi o śpiewaczkę ukraińskiego pochodzenia Salomeę Kruszelnicką, ówczesną gwiazdę Opery Warszawskiej.

<sup>3</sup> Jadwiga Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*. Warszawa 1958. S. 183. *Walkirię* wystawiono w Warszawie w roku 1903. Rok później odbyło się estradowe przedstawienie *Parsifala*. Serię warszawskich premier dzieł Wagnera sprzed wybuchu I wojny światowej kończy wystawienie *Śpiewaków norymberskich* w Teatrze Wielkim w roku 1908.

wiązać go m. in. z koncepcją symbolizmu<sup>1</sup>. Wydane we Lwowie książeczki Pinińskiego o Wagnerze nie miały jednak zbyt wielu czytelników; powszechną opinię o niemieckim kompozytorze urobili więc krytycy muzyczni, którzy, podobnie jak kompozytorzy, interpretowali sztukę Wagnera jako objaw kryzysu kultury. W kształtowaniu takiego obrazu mistrza z Bayreuth celowali tacy autorzy, jak warszawianie Zygmunt Noskowski i Jan Kleczyński, czy lwowianin Stanisław Niewiadomski, zwany nie bez przyczyny „polskim Hanslickiem”.

Zmiana nastawienia Polaków do Wagnera dokonała się równoległe do zmiany pokoleniowej. Na lata 90. XIX wieku przypada debiut generacji literackiej nazwanej Młodą Polską. Generacja ta obrała sobie siedzibę w Galicji. W Krakowie mieszkał i pracował wybitny dramaturg i malarz Stanisław Wyspiański – autor niezrealizowanego projektu opery naśladowującej wzory Wagnerowskie (muzykę do tej opery miał napisać Henryk Opieński). Z czołowym czasopiśmie literackim *Młodej Polski* – wydawanym w Krakowie „*Życiem*” był związany Artur Górski – autor wydanej w 1905 roku biografii Adama Mickiewicza zatytułowanej *Monsalvat*, której bohater został wystylizowany na bohatera Wagnerowskiego według przesłanek, którego dostarczył Nietzsche w eseju *Ryszard Wanger w Bayreuth*, budując wagnerowską wersję „mitu prometejskiego”. W wydaniu Górskiego ów mit stał się tkanką, na której zbudowano ważną odmianę młodopolskiej filozofii narodowej, posługującą się – jako nadrzędnym – pojęciem „czynu”. Wspomniany esej Nietzschego został wydany w tłumaczeniu na język polski w Warszawie w 1901 roku<sup>2</sup>, czytany był jednak i wcześniej w oryginale bądź francuskim przekładzie Marii Baumgartner. Niewątpliwie wpłynął on na rozwój zainteresowania Wagnerem wśród młodych literatów i krytyków stolicy „Kraju Przywiślańskiego”. Inspirację nietzscheańską wersją wagneryzmu widać w programowych tekstach Cezarego Jellenty<sup>3</sup>, Władysława Jabłonowskiego<sup>4</sup>, Ignacego Matuszewskiego (który w swojej biografii romantycznego poety polskiego Juliusza Słowackiego dokonał porównania poematu *Król-Duch z Tetralogią*<sup>5</sup>), czy Walerego Gostomskiego – autora trzech odczytów o Wagnerze wygłoszonych w Filharmonii Warszawskiej w latach 1902–1903<sup>6</sup>. Inspiracją dla młodopolskich pisarzy była również praca Edouarda Schurého *Dramat muzyczny. Ryszard Wagner, jego twórczość i ideały*, wydana w Warszawie, w przekładzie Emilii Węslawskiej i z przedmową Władysława Jabłonowskiego, w 1904 roku. „Przykład Ryszarda Wagnera wskazuje nam w sposób nieoczekiwany i wyraźny, co może zdziałać w naszym wieku siła twórcza połączona z wiarą i artyzmem” – czytamy w owej przedmowie<sup>7</sup>. Wspomnijmy też o paryskich tropach młodopolskiego „szału wagnerowskiego”: tworzy je szereg wizyt dziennikarza Catulle’a Mendésa (redaktora pisma „*La revue Wagnerienne*”) w Warszawie, Lwowie i w Krakowie w roku 1904.

<sup>1</sup> Zob.: Leon Piniński, *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o „Parsifalu” Wagnera*. Lwów, 1883. S. 57.

<sup>2</sup> Autorką przekładu była Maria Cumpft-Pieńkowska.

<sup>3</sup> Zob.: Cezary Jellenta [właśc. Napoleon Hirszbant], *Prometeiści*, w: *Wszecypoemat i najnowsze jego dzieje*; Warszawa 1894. S. 17–47; tenże, *Wola mocy i pierścień pierścieni*, „*Rydwan*” 1913. Nr 11. listopad. S. 67–78.

<sup>4</sup> Zob.: Władysław Jabłonowski, *Ryszard Wagner. Poeta i myśliciel*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1898. Nr 44. S. 865–868.

<sup>5</sup> Ignacy Matuszewski, *Słowacki a nowa sztuka (modernizm): twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej: studium krytyczno-porównawcze*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1902. 400 s.

<sup>6</sup> Walery Gostomski, *Teatr w Bayreuth i jego znaczenie* W: *Z przeszłości i z teraźniejszości*. Studya i szkice krytyczno-literackie. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1904. S. 194–204; Gostomski W. *Dramat Wagnerowski* // Biblioteka Warszawska 1899. Vol. 3. S. 472–499. Gostomski W. *Tragedya artysty* // Biblioteka Warszawska 1904. Vol. 3. S. 280–321.

<sup>7</sup> Edouard Schuré, *Dramat muzyczny. Ryszard Wagner, jego twórczość i ideały*, przekł. Emilia Węslawska, Warszawa 1904. S. 336.

W roku 1913 obchodzono w Polsce, tak jak w innych krajach europejskich, 100-lecie urodzin Wagnera. W okolicy tej rocznicy opera lwowska zdobyła się na wystawienie całej *Tetralogii*, dzieło wystawiono jednak ze znacznymi skrótami i w sposób, który nie wzbudził entuzjazmu tamtejszej publiczności. Poza tym opublikowano kilka tekstów rocznicowych – jeden z nich napisał młody krakowski muzykolog Zdzisław Jachimecki, autor pierwszej polskiej (i, jak dotąd jedynej, wciąż wznawianej) monografii Wagnera, wydanej we Lwowie w roku 1911. Jest ona oparta na wiedzy zaczerpniętej od niemieckich wagnerologów, wnosi jednak rys indywidualny (i zarazem polski) w postaci bardzo emocjonalnego podejścia do dzieła Wagnerowskiego, które chętnie tłumaczy Jachimecki w kategoriach właściwych dla jego pokolenia (konkretnie – przejętych od Ignacego Matuszewskiego: „misji”, „czynu”, itp.).

Z tego, co dotychczas zostało przypomniane wynika, że polska wersja „szau wagnerowskiego” była głównie zjawiskiem literackim, zrodziła się nie w wyniku kontaktu z żywym teatrem Wagnerowskim, lecz dotyczącą go literaturą<sup>1</sup>. Można oczywiście poszukiwać wpływów wagnerowskich w powstałej przed I wojną światową twórczości kompozytorów Młodej Polski: Fitelberga, Różyckiego czy samego Szymanowskiego, jednak mają one charakter przejściowy, w późniejszym okresie zwłaszcza Szymanowski deklaruje potrzebę odwrócenia się od wzorca wagnerowskiego i w ogólności – idiomu późnoromantycznego, który uznał za przestarzały, nadto – zbyt ściśle związany ze sferą germańską.

Literacka dominanta pozostała cechą charakterystyczną polskiej recepcji Wagnera również w XX-leciu międzywojennym. Tworzą ją dalej przede wszystkim znaczące teksty o Wagnerze, pochodzące głównie od teatrologów, którzy zajmowali się Stanisławem Wyspiańskim (należy tu wartościowa książka Wiktora Brumera *Teatr Wyspiańskiego*, wydana w Warszawie w 1933 roku)<sup>2</sup>. Z prac wagnerologicznych warto wskazać książki Stefana Kołaczkowskiego *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu* (Warszawa 1931)<sup>3</sup> oraz Karola Stromengera *Teatr Ryszarda Wagnera* (Warszawa 1934)<sup>4</sup>. Już po wojnie, na emigracji, Bronisław Horowicz wydał swoją głośną pracę *Teatr operowy* (Paryż 1946)<sup>5</sup>, w której poświęcił trochę miejsca problemowi wagnerowskiemu.

Nie brakowało oczywiście w okresie międzywojennym premier wagnerowskich w Polsce. W latach 20. XX wieku przodowała w tym względzie Opera Warszawska – na jej scenie, prowadzonej przez Emila Młynarskiego, już w 1921 roku pojawił się – pierwszy raz w Polsce – *Tristan i Izolda*, w roku 1925 wystawiono *Zygfryda* i *Spiewaków norymberskich* Wagnera, w roku 1926 *Parsifala* i *Holendra tulacza*, a w 1929 – *Zmierzch bogów*. Niewiele w tyle pozostał Lwów. W 1921 roku wznowiono w tamtejszym Teatrze Wielkim działającym pod kierownictwem Ludwika Czarnowskiego *Holendra tulacza*. W czerwcu 1923 roku odbyło się estradowe wykonanie *Tristana i Izoldy*, przygotowane przez Polskie Towarzystwo Muzyczne, a Teatr Wielki wznowił pod kierownictwem Milana Zuny *Lohengrina* i *Walkirię*. W 1924 roku na scenie lwowskiej zagościło *Złoto Renu*. Jednak, tak jak przed wojną, lwowskie przedstawienia wagnerowskie nie miały wielkiej publiczności; jako przyczynę krytycy wskazywali ich niski poziom wykonawczy (w latach 20. zdegradowany politycznie Lwów utracił znaczną część swojej elity intelektualnej i artystycznej na rzecz Warszawy i

---

<sup>1</sup> Tan specyficzny rys polskiej recepcji Wagnera był już wielokrotnie opisywany, zob. np.: Irena Sławińska, [wstęp w:] *Myśl teatralna Młodej Polski*. Warszawa 1966. S. 9–10.

<sup>2</sup> Brumer W. *Teatr Wyspiańskiego*. Warszawa : Księgarnia F. Hoesicka, 1933. 80 s.

<sup>3</sup> Kołaczkowski S. *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*. Warszawa: Drukarnia Zakładów Graficznych M. Arct, 1931. 209 s.

<sup>4</sup> Stromenger K. *Teatr Wagnera*. Lwów : Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, [ca 1938]. 87 s.

<sup>5</sup> Horowicz B. *Teatr operowy: historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*. Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 1963. 233 s.

Poznania; dotyczyło to także personelu śpiewaczego opery). W Poznaniu w pierwszej połowie lat 20. pokazano z większym powodzeniem *Lohengrina*, *Tannhäusera* i *Holendra tułacza*. Najgłośniejsze poznańskie premiery wagnerowskie miały miejsce w latach 30. XX wieku. Do historii poznańskiej kultury przeszły nowatorsko inscenizowane przedstawienia *Lohengrina* (1937) i *Holendra tułacza* (1937). Kierownikiem artystycznym drugiego z wymienionych spektakli był Heinrich Strohm z Hamburga.

Jak wyżej nadmieniałam, stosunkowo niewielkie znaczenie miała muzyka wagnerowska dla rozwoju nowoczesnej szkoły polskiej twórczości kompozytorskiej. Liczne przykłady inspirowania się Wagnerowską harmoniką, melodyką i instrumentacją znajdziemy co prawda we wczesnych kompozycjach grupy kompozytorów Młodej Polski (Karłowicz, Szymanowski, Fitelberg). Jednak w latach 30. Szymanowski demonstracyjnie zerwał z niemieckim kierunkiem swojej muzyki i podążył w stronę inspiracji francuskich (interesował go głównie dorobek Debussy'ego i Ravela, był zdeklarowanym przeciwnikiem Grupy Sześciu). Orientację francuską zalecał także grupie swoich młodych satelitów. Należał do nich kompozytor i pisarz muzyczny Stefan Kisielewski, który w imieniu swego pokolenia tłumaczył niechęć do Wagnera również i tym, że – jego zdaniem – sztuka operowa stała się po I wojnie światowej anachronizmem, jako rezerwuar przestarzałych postaw romantycznych. Głównymi autorytetami dla pokolenia polskich kompozytorów tworzących w XX-leciu międzywojennym byli – poza Szymanowskim – Prokofiew i Strawiński. Na przeciwnym biegunie znaleźli się – zwalczani jako przedstawiciele „schyłkowego romantyzmu” – Wagner, Bruckner, Strauss i Mahler.

Ponowne odkrycie Wagnera było dla uczestników polskiego życia muzycznego po II wojnie światowej utrudnione ze względów politycznych. We wczesnym okresie powojennym oraz tzw. okresie stalinowskim (1949–1956) muzyki Wagnera w Polsce prawie w ogóle nie grano, z oczywistych względów – kojarzyła się z reżimem Hitlera, podobnie jak muzyka również na grywanego wtedy Ryszarda Straussa. Jedynymi wyjątkami były prezentacje fragmentów symfonicznych: *Śmierci Izoldy*, *Grotty Wenus* i uwertury do *Śpiewaków norymberskich* przez radiową orkiestrę w Katowicach pod dyrekcją młodego dyrygenta Jana Krenza, ówczesnego jej dyrektora w 1953 roku (aktem szczególnej odwagi było sięgnięcie po fragment *Śpiewaków* – dzieła mającego wybitny wydźwięk narodowy; nb. do chwili obecnej dzieła tego nigdy w Polsce nie wystawiono na scenie operowej). Natomiast już w roku politycznej odwilży (1956) odbyły się w Polsce dwie premiery wagnerowskie: w Warszawie wystawiono, pod kierownictwem jej szefa Waleriana Bierdiajewa, *Lohengrina*, a w Poznaniu – *Holendra tułacza* (autorami przedstawienia byli Zdzisław Górczyński oraz zaproszony z Dessau w NRD Willy Bodenstein). Co jednak ciekawe, żadna scena polska nie zdobyła się na uczczenie przypadającej w roku 1963 150. rocznicy urodzin Wagnera. Owocem polskich obchodów tej rocznicy są po raz kolejny jedynie publikacje<sup>1</sup>: zeszyt specjalny czasopisma „Ruch Muzyczny” (nr 10), w którym o sztuce Wagnera napisali: Józef Michał Chomiński, Stefan Jarociński, Bronisław Horowicz, Piotr Rytel, Zygmunt Mycielski i Ludwik Erhardt, oraz wystawa „Wagner a Polska” zorganizowana w katowickiej Wyższej Szkole Muzycznej przez pracującego tam bibliotekarza Karola Musioła, który był germanistą i entuzjastą kultury niemieckiej (ów entuzjazm okazał jako autor wystawy wagnerowskiej w granicach dozwolonych cenzurą, akcentując związki Wagnera z ruchem rewolucyjnym i jego sympatię dla polskich powstań).

Tekst wspomnianego Ludwika Erhardta, zatytułowany *Początek czy ciąg dalszy?* i stanowiący próbę diagnozy aktualnego stosunku polskiego społeczeństwa do Wagnera zawiera

---

<sup>1</sup> Dla porządku należy jednak wspomnieć, że rok później, w 1964 roku, został wystawiony przez Operę Śląską w Bytomiu *Holender tułacz*.

następujący passus, który można traktować jako odpowiedź na zadane w tytule pytanie: „Słabo znam Wagnera. Wyznaję to ze wstydem, uśmierzoną nieco przez fakt, że wielu moich rówieśników jest w podobnej sytuacji. Wagnera ceniło poprzednie pokolenie, my wychowaliśmy się z dala od niego i dopiero dziś jego muzykę odkrywamy dla siebie”<sup>1</sup>.

Istotnie, w latach 60. nastąpiło w Polsce znaczne ożywienie zainteresowania Wagnerem. Można wskazać dwie przyczyny tego stanu rzeczy: zapoznanie się melomanów z wybitnymi zachodnimi wykonaniami muzyki mistrza z Bayreuth dostępnymi na płytach oraz rodzącą się modę na muzykę późnoromantyczną, którą zapoczątkował wybitny dyrygent Jan Krenz prezentacjami kilku symfonii Mahlera<sup>2</sup>, a utrwalił m.in. głośny publicysta Bohdan Pociąg artykułami o Mahlerze, Brucknerze i Wagnerze wydanymi później w formie książkowej pt. *Szkice z późnego romantyzmu* (PWM Kraków 1978)<sup>3</sup>. Katalizatorem mody na późny romantyzm była powszechna w Polsce niechęć okazywana skrajnym kierunkom awangardowym. Wbrew rozpowszechnionym mniemaniom, prezentowane na „Warszawskiej Jesieni” dzieła reprezentujące kierunek serialistyczny i awangardę amerykańską były przyjmowane jako „zdehumanizowane” plody czystego intelektualizmu; to oczywiście sprzyjało wzrostowi sympatii dla pochopnie odrzuconej tradycji niemieckiej symfoniki z przełomu wieków. Na dowód przytoczę jeszcze jedno zdanie Bohdana Pociąga, zamieszczone w przedmowie do zbioru *Szkice z późnego romantyzmu*:

„Muzyka aktualnie powstająca wydaje mi się w swojej masie coraz bardziej obca i obojętna. Obca, bo wysuszona z emocji, wyjałowiona, pretensjonalnie efektowna, ostentacyjnie niedbała, dotknięta wewnętrznym rozkładem – uwiadem formy. Obca, bo – mówią generalnie – pozbawiona metafizyczności, zmysłu metafizycznego, <metafizycznych uczuć>”<sup>4</sup>.

Spektakularnym aktem „renesansu Wagnera” w Polsce lat 60. było wystawienie w teatrze Wielkim w Poznaniu *Tristana i Izoldy* przez kultowego dyrygenta Roberta Satanowskiego, nagłośnie przez krytyków jako wydarzenie o randze nie tylko artystycznej, ale i etycznej – w sensie restytuowania bliskiej Polakom duchowości o korzeniach chrześcijańskich: „sens najgłębszy, symboliczny-metafizyczny odczytali w dziele Wagnera twórcy poznańskiego spektaklu” – pisał o przedstawieniu Bohdan Pociąg<sup>5</sup>. Takie odczytanie przesłania przedstawienia było nie tylko wynikiem mody na późny romantyzm; zrodziło się także ze społecznych nastrojów roku 1966, w którym obchodzono rocznicę 1000-lecia Państwa Polskiego oraz roku 1968, który był w Polsce rokiem masowych antykomunistycznych manifestacji. Pokłosiem owych przełomowych lat była powszechna chęć manifestowania przywiązania do chrześcijańskiej tradycji, a w jej obrębie – duchowości o kierunku metafizycznym (kategoria ta do dziś jest słowem kluczem wielu polskich dyskusji o muzyce).

„Robert Satanowski na pewno zdawał sobie sprawę z tego, że nadeszła odpowiednia pora na prezentację dramatu Wagnera, zrozumiał czy odczuł utajone zapotrzebowanie społeczne na ten mało u nas popularny gatunek sztuki” – to słowa poznańskiego recenzenta Andrzeja Saturny<sup>6</sup>.

Powracając do zadanego przez Ludwika Erhardta pytania: *Początek czy dalszy ciąg?* trzeba powiedzieć, że wbrew przecuciom krytyków, poznański *Tristan* nie stał się początkiem nowej epoki, jeśli chodzi o obecność dramatów wagnerowskich na polskich scenach. Inicjatywa Satanowskiego (który wkrótce po premierze tegoż *Tristana* stracił posadę w Operze

---

<sup>1</sup> Ludwik Erhardt, *Początek czy ciąg dalszy?*, „Ruch Muzyczny” 1963. Nr 10. S. 17.

<sup>2</sup> Były one oczywiście wykonywane w Polsce, głównie w Warszawie, także przed wojną.

<sup>3</sup> Pociąg B. *Szkice z późnego romantyzmu*. Kraków: PWM, 1978. 243 s.

<sup>4</sup> Bohdan Pociąg, *Od autora*, w: *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978. S. 5.

<sup>5</sup> Bohdan Pociąg, „*Tristan i Izolda*” w *Operze Poznańskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1969. Nr 2. S. 11.

<sup>6</sup> Andrzej Saturna, *Akord wagnerowski*, „Nurt” 1969. Nr 3. S. 20.

Poznańskiej) nie była kontynuowana. Przyczyny były prozaiczne: konflikty w środowisku artystycznym (spowodowały one m. in. fiasko planów repertuarowych wybitnego dyrygenta Jana Krenza, szefa artystycznego Teatru Wielkiego w Warszawie w latach 1970–1973 – zapowiadał on wystawienie tam *Tristana i Walkirii*)<sup>1</sup> oraz szybko postępujący kryzys gospodarczy, który sprawił, że polskie sceny operowe wyraźnie obniżyły loty. W ostatnich latach PRL zdobyto się jedynie na wystawienie *Holendra tułacza* (1977, w nowo powstałej wówczas operze w Bydgoszczy), *Lohengrina* (1978 w Poznaniu) i *Tannhäusera* (1974 w Warszawie, 1980 w Łodzi). Poza tym publiczność warszawska mogła obejrzeć całą *Tetralogię* w wykonaniu artystów opery sztokholmskiej (1980). Ostatnie wydarzenia Wagnerowskie w PRL to przygotowane przez Roberta Satanowskiego jako dyrygenta i Augusta Everdinga jako reżysera w Warszawie premiery *Złota Renu* (1988), *Walkirii* (1988) i *Zmierzchu bogów* (1989), jak również prezentacje koncertowe: *Walkirii* w Filharmonii Krakowskiej (1988, dyr. Gilbert Levine) i *Tristana i Izoldy* w Warszawie (1989, dyr. Jerzy Semkow).

Recepcja sztuki Ryszarda Wagnera w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, która nastąpiła po 1989 roku, nosi po raz kolejny wyraźne znamiona zmiany. Pojawiła się potrzeba akcentowania artystycznej wolności, stąd w ogólności powstał wyraźny trend wśród twórców operowych, polegający na większym niż dotąd przyzwoleniu na eksperyment, przede wszystkim reżyserski. Inny charakterystyczny akcent wolnościowy to demonstracyjne zwrócenie się w stronę kontrkulturowych wzorców zachodnich, jak również pokonywanie społecznych tabu, do których należała na przykład obowiązująca przez niemal cały wiek XX rezerwa okazywana tym zjawiskom, które kojarzyły się z niemieckim nacjonalizmem.

Serię przedstawień Wagnerowskich w II Rzeczypospolitej rozpoczyna eksperymentalna inscenizacja *Holendra tułacza* w Teatrze Wielkim w Łodzi autorstwa młodego reżysera Waldemara Zawodzińskiego (1994) oraz dwie stosunkowo tradycyjne realizacje *Parsifala*: w Warszawie (1993, w reżyserii Klause Wagnera) oraz w Poznaniu w roku 1999 (w reżyserii Hansa-Petera Lehmana, który przeniósł na scenę warszawską własne przedstawienie zrealizowane w Hannoverze). Spektakularnym wydarzeniem, które przypadło na początek XXI wieku, było wystawienie w latach 2003–2006 całej *Tetralogii* przez zespół Opery Wrocławskiej działający pod kierownictwem Ewy Michnik (w owym czasie była ona drugą kobietą na świecie i pierwszą Europejką, która zadyrygowała całą *Tetralogią*) Wszystkie ogniwa *Pierścienia* wyreżyserował Hans-Peter Lehmann, a wykonawcami byli zarówno stali śpiewacy wrocławscy, jak i soliści zaproszeni z zagranicy. Premiery poszczególnych ogniw dzieła odbywały się w kolejnych latach, zaś na zakończenie projektu, w 2006 roku, wykonano całość w ramach Festiwalu Wagnerowskiego. Na jednym z przedstawień obecny Wolfgang Wagner, wnuk kompozytora. Znaczący był fakt, że spektakle odbywały się we wrocławskiej Hali Stulecia (Jahrhunderthalle) – wybudowanym przez Niemców w 1913 roku ogromnym gmachu wystawowym, który w czasach powojennych cieszył się ponurą sławą ze względu na to, że w czasie okupacji odbywały się tam mityngi Hitlerjugend<sup>2</sup>. Pomysł realizacji *Tetralogii* w Hali Stulecia ewidentnie wiąże się z procesem „odczarowywania” niemieckiej tradycji kulturowej na terenach, które do 1945 należały do Rzeszy. Proces ten dokumentuje także próba ponownego wprowadzenia przedstawień Wagnerowskich do

---

<sup>1</sup> Zob. Małgorzata Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL. Lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003. S. 170. (Poznańskie Studia Operowe, 1640–5803. Vol. 3).

<sup>2</sup> Została wybudowana we Wrocławiu w latach 1911–1913 jako sala wystawowa dla uczczenia setnej rocznicy zwycięstwa Niemiec w bitwie napoleońskiej pod Lipskiem. W 1948 roku zorganizowano w niej Wystawę Ziem Odzyskanych (tj. zachodnich kresów Polski, które znalazły się w jej granicach po 1945 roku) oraz Światowy Kongres Intelktualistów.

Opery Leśnej (dawnej: Wald-Oper) w Sopocie (dawniej: Zopott)<sup>1</sup>. W 2009 roku z inicjatywy menedżera Stanisława Kotlińskiego zorganizowano tam wykonanie koncertowe *Złota Renu*; jak dotąd, inicjatywy nie udało się kontynuować ze względów finansowych.

Kolejne polskie premiery Wagnerowskie XXI wieku to wystawiony w roku 2009 w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie balet *Tristan* w choreografii Krzysztofa Pastora, pomyślany jako współczesna interpretacja mitu Tristana (warstwę muzyczną baletu tworzą fragmenty *Tristana i Izoldy* oraz *Wesendonck-Lieder*) oraz kolejny *Parsifal*, wystawiony w roku 2011 we Wrocławiu w międzynarodowej obsadzie, w reżyserii Georga Rooteringa, pod kierownictwem muzycznym Waltera Gugerbauera i Tomasza Szredera. Druga ze wspomnianych premier towarzyszyła Międzynarodowemu Kongresowi Wagnerowskiemu, który zorganizowano wówczas we Wrocławiu. Najbardziej kontrowersyjną polską realizacją dramatu wagnerowskiego w ostatnich latach była inscenizacja *Holendra tułacza* (pod dawnym tytułem *Latający Holender*) w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie w 2013 w reżyserii Mariusza Trelińskiego, ze scenografią Borisa Kudlički, pod kierownictwem muzycznym Rani Calderona. Widzowie skarżyli się na monotematyczność pomysłów reżyserskich (spektakl odbywał się w potokach wody spadającej na śpiewaków) oraz nadużywanie akcentów erotycznych: na scenie już w uwerturze pokazała się naga postać, pojawiły się też akcenty gejowskie). Za równie kontrowersyjną uznano nową inscenizację *Parsifala* w Poznaniu (2013), zrealizowaną przez międzynarodową grupę Hotel Pro Forma (kierownictwo muzyczne Gabriel Chmura, reżyseria Kirsten Dehlholm). Przedstawienie, którym uczczono 200-lecie urodzin Wagnera, było typowym przykładem „oper reżyserskiej”, budującej za pomocą scenografii współczesny kontekst opowiedzianych przez Wagnera wydarzeń. Głównym zarzutem, jaki spotkał twórców, było całkowite wyeliminowanie treści religijnych pierwowzoru. *Wagner, z którego trudno się cieszyć* – brzmi tytuł recenzji spektaklu, opublikowanego w najbardziej poczytnym polskim dzienniku – „Gazecie Wyborczej”: „*Parsifal* to szczególne dzieło, w którym Wagner podjął próbę stworzenia środkami teatru, słowa i muzyki utworu o charakterze liturgicznym, sakralnym. Przywoływany przez muzykę nastrój święta, cudowności, duńska reżyserka zupełnie zignorowała, podobnie jak konflikt dobra ze złem, który jest osią utworu <...> Długa jest lista absurdalnych pomysłów reżyserki, które sprowadziły Wagnera na ziemię <...>”<sup>2</sup>.

W przeciwieństwie do autorów wyżej wymienionych realizacji, twórcy warszawskiej realizacji *Lohengrina* (2014, dyr. Stefan Soltesz, reż. Antony Mc Donald, realizacja w niemieckiej wersji językowej w koprodukcji z Welsh Opera w Cardiff) nawiązali do kanonów XIX-wiecznych. Premiera odniosła sukces dzięki poetyckiej aurze i oszczędnemu szafowaniu ekscentrycznymi pomysłami.

„Wizja sceniczna jako całość nie odbiega zasadniczo od idei kompozytora, jednak to dzięki znakomitej realizacji muzycznej spektakl odniósł ogromny sukces i na długo pozostanie w pamięci” – czytamy w jednej z recenzji<sup>3</sup>. Uzupełnieniem premiery były zorganizowane równolegle Warszawskie Dni Wagnera w Kinie Iluzjon. Pokazano w ich ramach filmy wagnerowskie Hansa Jürgena Syberberga, łącznie z głośnym *Parsifalem*.

Warszawski *Lohengrin* z 2014 roku zamyka listę zrealizowanych dotąd polskich inscenizacji Wagnerowskich. Uzupełnia ją jedynie wykonanie koncertowe *Walkirii* pod dyrekcją

---

<sup>1</sup> W czasach komunistycznych była ona wykorzystywana jako estrada dla znanego międzynarodowego festiwalu piosenki.

<sup>2</sup> Dębowska A. S. „Parsifal” w Poznaniu. Wagner, z którego trudno się cieszyć // Gazeta Wyborcza : dziennik. 2013. 23 października. URL: [http://wyborcza.pl/1,113768,14826145,\\_Parsifal\\_\\_w\\_Poznaniu\\_\\_Wagner\\_z\\_ktorego\\_trudno\\_sie.html](http://wyborcza.pl/1,113768,14826145,_Parsifal__w_Poznaniu__Wagner_z_ktorego_trudno_sie.html). Dostęp 15 stycznia 2017.

<sup>3</sup> Teodorowicz K. Nareszcie Lohengrin // teatralny.pl 2014. 7 maja. URL: <http://teatralny.pl/recenzje/nareszcie-lohengrin,484.html>. Dostęp 17 stycznia 2017.

Jacka Kaspszyka w Filharmonii Poznańskiej, w grudniu 2016 roku. W większości omówień opisanych spektakli powtarza się opinia, że Wagner jest w Polsce wciąż mało znany i za rzadko wystawia się jego dzieła. Należy jednak uzupełnić, że najnowszy rozdział polskiej recepcji Wagnera odbywa się także w obszarze intelektualnej refleksji nad spuścizną kompozytora, jak również obejmuje zjawiska niszowe, które nie przedostają się na łamy prasy czy do Internetu. Jeśli chodzi o polskie dyskusje o Wagnerze toczone na przełomie XX i XXI wieku, należy wspomnieć o pracach kulturoznawców, teatrologów i muzykologów. W tematyce wagnerowskiej specjalizuje się kulturoznawca związany z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, profesor Krzysztof Kozłowski. Jest on autorem wielu artykułów poświęconych koncepcji dramatu muzycznego oraz dwóch książek o tej tematyce (*Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004; *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2006). Krzysztof Kozłowski jest także współautorem polskiego dwujęzycznego wydania pism Wagnera (*R. Wagner, Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2009). Tematyka Wagnerowska była również poruszana przez muzykologów specjalizujących się w historii muzyki europejskiej przełomu XIX i XX wieku: Marcina Gmysa<sup>1</sup> i Ryszarda Daniela Goliańka<sup>2</sup>, teatrologa Radosława Okulicza-Kozaryna<sup>3</sup>, jak również przez autorkę niniejszego artykułu, która kilkakrotnie zajmowała się recepcją twórczości Wagnera w Polsce<sup>4</sup>.

Na koniec wypada wspomnieć o dwóch prywatnych stowarzyszeniach, które skupiają polskich melomanów, miłośników sztuki Wagnera: w roku 2003 zawiązało się pod przewodnictwem inżyniera Donata Dejasa Towarzystwo Wagnerowskie przy Operze Wrocławskiej. Jest ono członkiem Międzynarodowego Towarzystwa Wagnerowskiego. Lokalny zasięg ma Polski Krąg Przyjaciół Wagnera w Poznaniu, działający pod kierownictwem znanego historyka i podróżnika, Senatora RP prof. Tomasza Schramma. Działalność obu tych grup to wspólne wyjazdy na spektakle wagnerowskie, inicjowanie dyskusji itp.

Ważnym uzupełnieniem relacji na temat obecności sztuki Wagnera w polskiej kulturze byłyby informacje na temat działalności krajowej i zagranicznej polskich śpiewaków, którzy mieli w repertuarze role wagnerowskie bądź wręcz specjalizowali się w Wagnerze (jak np. Aleksander Bandrowski). Obecny stan wiedzy na temat działalności polskich wokalistów nie pozwala jednak na wystarczająco szczegółowe omówienie tego zagadnienia.

---

<sup>1</sup> M. in. wypowiedź w poświęconym Wagnerowi 124 numerze elitarnego pisma „Zeszyty Literackie” (Warszawa-Paryż, 2013. Nr 4), który był specjalnie poświęcony Wagnerowi.

<sup>2</sup> Ryszard Daniel Goliańka, *Zdzisław Jachimeckis Monographie über Wagner und die polnische Diskussion um die Stellung des Komponisten*, [w:] *Colloquium Richard Wagner – Nationalkulturen – Zeitgeschichte*, red. P. Macek, Brno 1996, s. 176–187; *W stronę spraw ostatecznych... Kontemplacja jako cecha stylu późnego w muzyce (na przykładzie dzieł Liszta, Wagnera i Szostakowicza)*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 2002. S. 107–117.

<sup>3</sup> Radosław Okulicz-Kozaryn, *Where the King Spirit Manifests Himself... Stanisław Wyspiański in Search of the Polish Equivalent to Bayreuth*, w: *Richard Wagner in Central and Eastern Europe*, foreword Richard Taruskin, ed. Steven Muir, Anastasia Belina, London: Ashgate 2013. S. 137–158.

<sup>4</sup> Magdalena Dziadek, *Młodopolski kult wieszczów w przełożeniu na osobę i dzieło Ryszarda Wagnera. Przyczynek do historii „szalu wagnerowskiego” w Polsce*. W: *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*. Red. Teresa Brodniewicz, Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski. Poznań: AM, 2000. S. 83–91; *taż*, *Wagner a Młoda Polska*. „Muzyka” 2001. Nr 4. S. 27–45; *taż*, *Polska recepcja Wagnera i Mahlera w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w kontekście odradzania się postaw romantycznych w krytyków muzycznych i kompozytorów*. „Annales Universitas Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes. T. IX. Nr 2. Lublin: UMCS, 2011. S. 143–154; *taż*, *The Reception of Wagner’s Music and Ideas in Poland during the Communist Years (1945–1989)*. In: *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands. Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Ed. Stephen Muir, Anastasia Belina-Johnson. Ashgate Publishing Limited, Surrey/GB 2013. S. 159–184.