

# Richard Wagner

## I.

Nu sint nici „compozitor,” nici „executant”... Dacă îmi îngădui să vă vorbesc aici despre Richard Wagner, o fac pentru trei considerațiuni, una mai puțin muzicală decît celelalte :

Wagner este nu numai muzicant, este totdeodată (ași vrea să ne înțelegem lămurit încă de la început), *totdeodată*, adică în același timp, și cu aceeași intensitate, și cu un deopotrivă merit,—și un poet. Nu e muzicant și poet, ori poet și muzicant : acest și, departe de a-mi limpezi gîndirea, ar exprima tocmai opusul gîndirii mele ; e un muzicant-poet ori un poet-muzicant, ori care din aceste epitete ar fi pus înainte, și e bine să se alterneze formula. Multe spirite omenesti au fost înzestrate cu însușiri și cu talente deosebite : Victor Hugo desina însuși unele din peizagiile cele mai caracteristice ale romanelor sale; Goethe era poet, filosof, naturalist ; Leonardo da Vinci era pictor, sculptor, inginer, mecanic, arhitect. Dar toate aceste minți de elită stăpîneau aceste însușiri diferite în momente diferite ale vieții lor ; între aceste diferite însușiri ale lor nu exista nici o *legătură logică* : Leonardo da Vinci, bunăoară, era inginer în alte momente decît în acelea în cari era pictor, mecanic în altele decît în acelea în cari era arhitect—și în alte opere—; nu era inginer pentru că era pictor, nici mecanic, pentrucă era arhitect. Wagner e poet, *pentrucă* e muzicant și muzicant *pentrucă* e poet ; la el, muzica nu se înțelege fără poezie, nici poezia fără muzică ; ci muzica și poezia se pătrund reciproc, se îmbină, se topesc la olaltă, trăesc dintr’o viață comună, nu întocmesc decît o singură artă. Care dintrînsele predomină ? Nici una, căci nici una nu e scopul ; amîndouă sint numai niște mijloace pentru producerea unor efecte de ordine comună. Fiecare din ele, neîndestulătoare în sine, se subordonează artei superioare, artei propriu zise, spre care converg toate artele, *arta dramatică*.—Wagner e dar un dramaturg : el aparține istoriei muzicii, ca urmaș al lui Haydn, al lui Gluck, al lui Mozart, al lui Beethoven,—dar tot așa istoriei literaturii,

ca urmaş al lui Eschyle, al lui Sophocle, al lui Corneille, al lui Goethe, al lui Shakespeare.

În al doilea rând, acest artist fără epitet și fără seamăn, e poate un tot atît de mare gînditor, un tot atît de mare filosof, un tot atît de mare critic. Precum e unul din cei mai mari artiști, tot așa e unul din cei mai mari critici de artă ai timpurilor moderne. Talentul său de poet-muzicant l-a dus treptat la o *concepție* limpede, ingenioasă, revoluționară a artei, precum această concepție l-a dus treptat, conștient, la *întrușarea* unei arte necunoscute. Existau până la el două feluri de artiști pe lume: unii lipsiți desăvirșit de talentul critic, necunoscători sau desprețuitori de orice teorie, genii inconștiente, citeodată puternice ca natura: Molière, Beethoven, Shakespeare; alții, înzestrați cu oarecare talent critic, în momentele lor libere, — producători de teorii, dar mai ales producători de opere de artă: operele și teoriile lor ies din două izvoare deosebite ale minții; pentru a izbuti cu tot dinadinsul, pentru a întrece pe alții și pentru a se întrece pe ei înșiși, acești oameni mari au nevoie să-și uite mai întăi teoriile lor, să le combată în fapt: astfel au fost Victor Hugo, Emile Zola. Wagner întocmește el singur o a treia categorie: a geniiilor conștienți, cari au o teorie și o urmează. El nu e mare, el nu e Wagner, decît din momentul în care își formulează doctrina lui de artă, din momentul în care i se supune. La el, criticul sau filosoful călăuzesc pe artist spre folosul lui. Alții sînt artiști, *deși* sînt critici; el e artist *fiindcă* este critic. De astădată însă nu vom zice că e artist în același timp în care e critic, nu ne vom servi de trăsura de unire: el e artist și critic. — Wagner a trecut odată în viața lui printr'o fază critică; acea fază critică a fost impusă de turburările talentului său; la rindu-ia a pricinuit producerea unor opere conștiente, limpezi, puternice: astfel arta și critica s'au zămislit reciproc în mintea lui Wagner. Toate operele lui se pot împărți în două grupe distincte: dinainte de 1848 și după 1851; între aceste două date, în interval de trei ani, se întinde perioada critică...

Fie zis în treacă: dacă Wagner poetul avea multă încredere și multă pornire sufletească pentru Wagner muzicantul, dacă acesta jură în numele poetului, Wagner artistul și-a amintit întotdeauna cu neîncredere și cu o neexplicabilă ură de Wagner filosoful. Opt ani după încetarea fazei critice, în 1859, în faimoasa „Lettre sur la musique“, adresată la Paris lui Frédéric Villot, spre lămurirea dramei «Tannhäuser», Wagner repetă cu convingere, dar cu oroare și cu dezgust principalele puncte ale doctrinei sale estetice. El constată: 1) că starea de spirit a criticului, abstractă, analitică e temeinic opusă stării de spirit a artistului, plină de viață și estetică; 2) că prima din aceste stări e excepțională, și oarecum bolnăvicioasă; 3) că amintirea ei singură îi e și ostenitoare și displăcută. «A la répugnance prononcée que j'ai maintenant à relire mes écrits théoriques, il m'est aisé de reconnaître qu'à l'époque où je les composais, j'étais dans une

situation d'esprit tout à fait anormale, dans une de ces situations où l'artiste peut se trouver une fois dans sa vie, mais non se replacer une seconde". (*Lettre sur la musique*, în „Quatre poèmes d'Opéras“, Paris, 1893, p. VI.—Vezi și pp. XLV și XLVI).

Insfârșit, prin viața sa, prin pretențiile sale teoretice, prin originea inspirațiunii și a temelor sale lirice, prin dispozițiile sufletului său, prin natura intelectuală a operei sale, Richard Wagner aparține întregii omeniri tot atit cît aparține Germaniei. El e german, dar e grec, e englez, e celt, e scandinav, e creștin, e păgîn, e modern, e medieval, e antic... e «uman», «pur uman»,—întocmai cum va recunoaște că trebuie să fie subiectele dramelor sale,—«pur», adică *vecinic, universal și adînc uman*...

## II.

Pentru a explica pe Molière, pe Shakespeare, pe Leonardo da Vinci, pe Beethoven, pe Goethe, ai nevoie de o îndelungă reflexie personală și trebuie adesea ori să te adresezi și criticilor. Pentru Wagner, e destul să te adresezi lui Wagner. Chamberlain, Louis-Pilate de Brinng Gaubast, Lavignac, Schuré, Lichtemberger, Nolhac, toți cîți au comentat opera maestrului i-au cerut lămuriri lui însuși și au fost mai puțin limpezi și mai puțin sugestivi decît dînsul. Dar înainte de toate, spre a pricepe «cuvîntul» maestrului, trebuie să fi urmărit conștient dramele lui muzicale, să te fi lăsat, sincer, să fi înriurit de dînsule, să fi subliniat singur, în mîntea ta, deosebiri fundamentale care despart aceste drame de „Operele“ obicinuite, vreau să zic de «operele italiene».

Șase sau șapte din aceste deosebiri se impun cu deosebire minții. Printr'însele nu intră nici stingerea luminărilor la începutul reprezentațiunii, nici „zgomotul“ cel mare, pe care cei necunoscători îl atribue „operei“ wagneriane. Wagner a scoborit în adevăr orchestra sub scenă, a făcut-o invizibilă spectatorilor, a interzis încercarea arcușurilor în sala de spectacol, a ordonat suprimarea aproape desăvîrșită a luminii în sală, dar toate aceste măsuri,—de o importanță secundară pentru dînsul—au fost așa de repede imitate de toate celelalte feluri de reprezentații, încît astăzi le vedem introduse și la opera italiană și la piesele noastre de teatru naționale. Mulțumită lui Wagner, nu vedem astfel decît ce trebuie să vedem și nu auzim decît ce trebuie să auzim în sălile de spectacol,—dar mai ales nu vedem ceea ce nu trebuie decît să auzim.—Întru cit e vorba de faimosul «zgomot wagnerian» trebuie reținut numai atit, că în adevăr auzim mai multe și mai variate instrumente la «Meistersinger» sau la «Parsifal» decît la «Traviata» sau la „Barbiere di Seviglia“. Wagner cel d'întăi s'a servit de „cornul englezesc“, de „clarineta basă“, de „tubas“; cel d'întăi, după Beethoven, a întrebuițat „tromboanele“ și „contra-basonul“; de unele din instrumentele inventate de el, ca „trompeta basă“ s'a slujit

numai în Tetralogie; el singur, în afară de Meyerbeer și de Berlioz, a scris trei părți de flaut, trei de clarinet, trei de „haut bois“.

În altă parte stă deosebirea radicală dintre „drama lirică“ și „opera“ tradițională. Mai întâi, în marea însemnătate pe care o dă Wagner orchestrei. „Operile italiene“ care l'au precedat pe sau care se urmează astăzi, în afară de înriurirea lui, sînt „opere“ pur vocale, făcute în vederea exclusivă a succesului unei sau mai multor voci, de multe ori în vederea exclusivă a unui cîntăreț singur. Veți fi încercat, de sigur, acea dezamăgire artistică de care vorbește Wagner, în mijlocul spectacolului, cînd „pătrunși până în suflet de o frază muzicală nobilă și frumoasă, o vedem dintr'odată terminindu-se, în spre înjosirea ei, în cadența obicinuită cu două rulate obligatorii și cu nota susținută, pe cînd actorul, uitînd repede raporturile sale cu personajii cărui fraza îi e îndreptată, înaintează până la marginea rampei și se întoarce în spre «clacă» spre a-i da semnalul aplauzelor“. — Nu există „rulate“, nu există „triluri“, nu există „fiorituri“ în drama wagneriană. Ea stabilește un echilibru sănătos între voci și instrumente, ea e făcută în vederea artei, și nu în vederea artistului dramatic, ea dă să priceapă acestuia că el e servitorul artei și nu stăpînul ei. Efectul dramatic trece astfel rînd pe rînd dela personajii la orchestră,—și cum fiecare instrument e o mică personalitate cu un mic suflet—trece dela un pupitru la altul.

Contrariu de ce s'ar crede și contrariu de ce se spune de regulă, pricepem mai ușor mersul acțiunii și succesiunea dialogului în drama wagneriană decît în „operă“. „Opera“ obicinuită parcă ar fi fost creată într'adins spre a dovedi marea incompatibilitate dintre poezie și muzică, neputința firească în care se găsesc amîndouă de a întocmi vreodată o artă unică. Muzica împedică ascultarea libretului, situațiunile dramatice și dialogul împedică ascultarea muzicii<sup>1)</sup>. De aceea, nu ne bucurăm îndeajuns nici de muzică, nici de poezie. Simțim nevoia de a reciti acasă libretul, de a ne întoarce apoi la teatru spre a reasculta muzica... Pricepem dimpotrivă dela început poemul lui Wagner; și el ne ajută să gustăm armonia muzicală... Acest fapt se datorește înainte de toate marelui simplități cu care e întocmită în el acțiunea dramatică. Această simplitate contrastează radical cu complicația obicinuită a „libretelor“ de operă. Printr'o particularitate a spiritului, pe care Wagner o împărtășește cu Bossuet și cu Brunetiere, el are o predilecție deosebită pentru țifra 3: Bossuet își împărțea predicile lui în trei puncte, Brunetiere își împărțea articulele lui de critică în trei capitole, Wagner își împarte toate dramele sale lirice în trei acte. Singura excepție o face Rienzi, împărțit, după modul școalei anterioare, în cinci acte; dar Ri-

1) Mai amănunțit de cit se putea face în acest mic studiu, am expus aceste vederi în seria de prelegeri universitare „Ce este literatura?—Condițiunile și limitele acestei arte“.—Buc., Eminescu, 1903, pp. 69—74.

enzi, una din primele încercări ale lui Wagner, e mai mult o «operă italiană» decît o «drama» wagneriană.

Și cu toate acestea, dacă nu sîntem muzicanți de profesie, ducem cu noi mai puține amintiri muzicale. „Opera” italiană sau franceză e presărată cu melodii, cu cîntece, cu romante. Care din noi nu știe pe dinafară.—fiindcă le-a auzit o singură dată—bucăți ca: «La donna e mobile», ori «Adio del passato», ori «Connais-tu le pays où fleurit l'oranger», ori „E scherzo di folia”, ori „Figaro qui, Figaro qua”... Ajunge să le auzim cuvintele, ca să ne și vie să le cîntăm... Ce zic? Pentru dinsele ne ducem la teatru, pe ele singure le ascultăm... restul nu e—cum zice Wagner—decît un pretext, „decît un imbold de conversație”... poate de privire cu binoclul în sală... Le cîntăm tare ori le fluierăm încet după spectacol,—fiindcă le-am urmărit citeva minute, ne urmăresc zile și săptămîni...

Muzica lui Wagner nu lasă în noi amintiri ușoare; ea ne impresură, ne năvălește, ne înalță; o păstrăm puțin în memorie dacă nu am studiat-o într'adins; trebuie să ne dăm caznă multă ca să o *pricepem*. Subliniez acest cuvînt: ea trebuie *pricepută*, căci ese tot atît de mult din minte cît din inimă... Muzica italiană are mai mult de a face cu *simțurile*: spre a o gusta, spre a o reține, nu trebuie să gîndim; la gîndire, suridem și o găsim, înainte de toate, foarte nepotrivită cu textul vorbelor peste cari *se aplică*. Efectul ei imediat e de a produce o gîdiletură agreabilă în urechi, apoi de a coborî și de a produce o furnicătură plăcută în membre... Deja, în fotoliul nostru dela teatru, simțim nevoia de a clătina ușor capul spre a bate măsura; în tocarul teatrului, în „entr'acte”, mișcarea se întinde asupra întregului trunchiu al corpului; în singurătate, aceste melodii duc inevitabil la danț... Sînt chiar bucăți întregi de operă, cîntece de amor, ca „Serenada” din actul I al lui „Romeo și Julieta” de Gounod, făcute intenționat pe teme de vals... Simțim imediat că acel amor are mai puține legături cu inima decît cu picioarele.

Foarte puține „romante” sau „cîntecele” sau „melodii” se găsesc presărate în „dramele” lui Wagner: „romanta stelei” și „marșul pelerinilor” în Tannhäuser, „corul torcătoarelor” în «Fliegende Holländer», «marșul nupțial» în Lohengrin, «cîntecul concursului» în Meistersinger,—și foarte puține altele.

Insemnătate, dar, deosebită dată orchestrei, ușoară pricepere a poemului dramatic, număr restrîns de „melodii”,—iată ce ne izbesc mai întîi în drama wagneriană. Ea se mai caracterizează prin reducerea, aproape prin suprimarea, corurilor sau a vechilor „ensabluri”: aproape că nu le mai regăsim decît într'o operă dinainte de 1848, Lohengrin,—într'una de după 1851, Tannhäuser.

Dacă sîntem mai atenți ori mai iscușiți, putem se desoperim alte două sau trei trăsături distinctive ale noei «drame». Printre ele, natura deosebită a „Preludiilor”, care nu sînt de loc

același lucru cu foastele „Ouverture”. Ouvertura” era o bucată muzicală pusă la începutul „operii”, un fel de compensare dată bordonată efectului vocal, bucată, care, de cele mai multe ori, amintește tot atit de puțin inspirația muzicală, a „operii” pro-priu zise, cât muzica aceeaia va aminti textul libretului. De aceea foarte mulți „cunoscători” își și calculează sosirea lor la teatru după încetarea «Ouverturii». „Preludiile” lui Wagner sînt de o natură psihologică și de o natură filosofică foarte adincă. Ele destăinuiesc intențiile cele mai ascunse ale artistului, ele vestesc, în limbajul lor muzical pur, rostul evenimentelor, ele pregătesc starea de spirit a spectatorului, liniștind-o, îndepărtînd-o de amintirile vieții de toate zilele, îndrumînd-o înspre starea de lucruri ce se vor desfășura în decursul dramei, ele amintesc cele deja întîmplute și prevestesc cele ce se vor întîmplă. Trebuie ascultate cu luare aminte, căci slujesc nu numai de introducere, dar de temelie întregii desfășurări următoare. Opera italiană era precedată de o singură «ouvertură», la începutul reprezentației; Wagner așază cite un preludiu la începutul fiecărui act: preludiu-recapitulativ, preludiu-avertisment, preludiu-comentar, preludiu-potolitor al sufletului. Un profesor de armonie dela conservatorul din Paris, domnul Lavignac, distinge patru categorii de asemenea preludii: 1) *preludii de simplă liniștire* a minții, al căror scop e de a întoarce mîntea dela preocupările din afară, mlădiînd-o, făcînd-o ușor accesibilă celor mai mici emoții (preludiul actului I al Walkiriei); 2) *preludii ce amintesc faptele precedente*, pe care spectatorul a avut vreme să și le împutineze în memorie în «entr'acte» (preludiul actului al III-lea din Siegfried); 3) *dimpotrivă*, preludii ce procedează invers, prin *împrumuturi făcute* actului următor, — în care caz acțiunea dramatică începe în decursul preludiului (începutul actului al doilea din Lohengrin); 4) în sfîrșit, *preludii ce scufundă spiritul în vag*, ațîțînd curiozitatea și robînd atenția prin armonii nehotărîte, prin sonorități ciudate, prin modulații neprevăzute, citeodată incoherente, care nu lasă să se întrevadă nimic din ce are să se întimple, care turbură chiar mîntea, dar care tocmai prin aceea știu să o pregătească pentru emoțiile cele mai zdrobitoare (preludiul actului al III-lea din Parsifal). — Aceste patru feluri de preludii se pun cînd din punctul de vedere al spectacolului, cînd din al personajilor dramei; mai e o a cincea categorie, ar preludiului-gînditor sau *filosof*, care comentează acțiunea, care se pune din punctul de vedere al dramaturgului și ne destăinuește cutele cele mai ascunse ale gîndirii lui filosofice: astfel e minunatul debut al prologului Tetralogiei, Rheingold, care în 136 de măsuri, stăruind toate asupra unui unic acord perfect în mi bemol major, simbolizează apa, elementul primitiv, mai întîi în starea ei de repaus desăvîrșit, apoi în turburarea ei, oarecum sufletească, din ce în ce crescîndă, în vreme ce, în adîncurile ei cele mai nepătrunse, se urzește viața în-

treagă, cu năzuințele, cu patimele ei, cu suferințele ei, viață destinată a ieși din ce în ce mai mult la suprafață și a acoperi în sufletele noastre cu vocea ei vocea primitivă a Oceanului...

Un cuvînt despre o altă particularitate a dramei wagneriane, cunoscută sub numele de «leit motive», sau de „motive muzicale călăuze”. Ce sînt aceste motive? Sînt niște forme muzicale, niște succesiuni de sunete, care ne amintesc deodată, printr-o convenție tacită între compozitor și noi, anume stări sufletești, anume împrejurări, cîte odată anume personajii sau anume obiecte, și care revin ori înăuntrul aceluiași act, ori dela un act la altul, ori dela o dramă la alta. Pentruca aceste forme muzicale să revină, trebuie să existe o rațiune anume. Acea rațiune stă în legătură firească, aproape indispensabilă care există între dinsele și gîndirea precisă pe care țintesc să o readucă în minte,

Domnul Lavignac îi dă următoarea explicație populară: După cum, citirea unui text literar ne deșteaptă în minte, involuntar, anume peisagii, în mijlocul cărora se desfășură evenimentele, și anume fizionomii ale personajilor—în așa chip, încît sîntem uimiți, de cîte ori întîlnim gravuri care nu se potrivesc cu icoanele pe care ni le-am format dela început înăuntrul nostru, —tot așa, dacă sîntem inzestrați cu imaginație muzicală, ne inchipuim anume contururi melodice, anume succesiuni de sunete care însoțesc fatal anume stări sufletești, anume situațiuni dramatice. Unii își inchipue sau visează cu ochii, alții cu urechile, după cum sînt temperamente vizuale sau auditive, după cum au pornire mai mare spre artele plastice ori spre muzică. Convenția muzicală e tot așa de puternică, tot așa de imperioasă ca și convenția mai obicinuită a conturilor vizuale. „Leit-motivul” e deci un peisagiu, e un portret muzical;—e o scoatere în relief, e o subliniere, a anume împrejurări mai importante, care revin. Pe măsură ce înaintăm în studiul dramei wagneriane, observăm această facultate deosebită a maestrului întărindu-se tot mai mult, luînd proporțiuni mai considerabile. Leit-motivul wagnerian se recunoaște repede, e scurt și simplu, cîte odată se modifică ușor după cum se modifică împrejurarea dramatică pe care o aminteste... Gîndiți-vă la succesiunile de sunete care amintesc undalarea valurilor în Rheingold, ori strălucirea săbiei «Nothung» în «Walkyria» și în «Siegfried», ori pirieliile focului în aceste două drame, ori marea palatului zeilor „Walhalla”, impunătoare în Rheingold, în momentul clădirii, tristă la sfîrșitul Tetralogiei, în momentul incendiului, în Götterdämmerung, ori armoniile invariable ce reamintesc pe lebedă, în tot dealungul lui «Lohengrin» filtrul în «Tristan și Ysold», pe călător, adică pe zeul Wothan și pe Destin în tot dealungul Tetralogiei...

Ajungem la cea mai temeinică deosebire care desparte drama lui Wagner de «opera» tradițională: deosebire de ordine pur poetică, de astădată. Textul poemului dramatic, «libretul» e de obicei element accesoriu, neînsemnat, subordonat compozițiunii muzicale, întocmit de cele mai multe ori de autori neînsemnați

sub comanda imediată a compozitorului. Știm cu toții că «Aida» e de Verdi, că «Lucia» e de Donizzetti, că «Ugwenotti» sînt de Meyerbeer. Dar cine sînt autorii libretelor Aldei, Luciei și ai Ugwenottilor? Nici nu o știm, nici nu ne importă. În drama wagneriană, libretul, sau mai bine zis, poemul, are o însemnătate excepțională, o însemnătate tot atît de mare cit și muzica, și e întocmit de Wagner el însuși. Poetul și compozitorul sînt una și aceeași persoană, poezia și muzica răsar din același izvor sufletesc. Am putea analiza rînd pe rînd toate poemele lui Richard Wagner, dela „Fliegende Holländer” pînă la Parsifal și am putea arăta superioritatea lor literară deosebită. Să ne mulțumim cu unul singur, cu cel mai instructiv: poemul dramei lirice „Tristan și Ysold”.

În momentul chiar în care cavalerul Tristan aducea din Irlanda, în corabie, pe Ysold, logodnica unchiului său, regele Mark din Cornwall, un filtru de dragoste, băut din greșală și de unul și de altul, apropie inimile lor pe vecie. Viața lor devine de aci înainte o povară. Tînărul cavaler va trebui să ascundă taina cea mai importantă a sufletului său unchiului, regelui, binefăcătorului său, care dorea să-i lase moștenirea tronului; Ysold va tremura de remușcare și de spaimă în fața soțului legitim. Pizmași ai fericirilor vor fi așezați în umbră, vor pîndi momentele lor de întîlnire, vor da de știre regelui Mark, care va suferi în aceeași clipită o îndoită dezamăgire. Un exil vecinic îl va lipsi de acum și de cel mai iubit prietin și de cea mai iubită soție...

...Dar urmarea romanului? Prin aici înainte, fiecare din numeroșii autori cari au reluat acest vechiu subiect celtic, îi dau o încheiere cu totul alta. Astfel truverul *Béroul*, cel mai vechiu interpretator al legendei (1150), spirit normand, adică pozitiv, prozaic, baljocitor, își închipue că, goniți dela curte, cei doi amantîi vor rătăci prin țări străine și prin păduri, timp de trei ani, cit va dura vraja filtrului, apoi se vor deștepta într'o dimineață dezamăgiți, Tristan regretînd viitorul său, pe care și l'a compromis, Ysold, regretînd viața sa de regină. Prin bună înțelegere se vor despărți, sau mai bine Tristan va readuce pe Ysold la curtea fostului ei bărbat, care se va grăbi să o primească.

Cu autorul *Thomas* (1170), imaginația fantastică, sentimentală, complicată a rasei bretoane recîștigă terenul. După dînsul, Tristan singur e isgonit. Refugiat în Bretania, eroul, după multe peripeții și suferinți, consimte să ia în căsătorie pe fiica regelui local, a doua Ysold, care se va numi «Ysold cea cu minile frumoase» în deosebire de Ysold a inimii lui, Ysold «cea bălană». Rănit de moarte într'o luptă, amantul roagă pe prietenul său Kaherdin să vestească acest eveniment adevăratei Ysolde. Se înțeleg împreună că, dacă Ysold va consimți să vină, prietenul să împlinte la corabie un steag alb; în caz contrariu, să împlinte unul negru. Ysold sosește; corabia intră în port; dar soția lui Tristan «Ysold cea cu minile frumoase», din necaz, din răutate, înșală pe soțul ei și-i vestește sosirea unei corăbii cu steag negru... Ysold «cea bălană» sosește prea tîrziu. Impresia finală

e aceeași pe care ne-o lasă cetirea «*Damei cu Camellii*», a lui «*Paul et Virginie*», a lui «*Romeo și Julieta*»... În toate însă, femeea moare înainte: în «*La Dame aux Camélias*» din cauza boalei, în «*Paul et Virginie*» din cauza elementelor naturii, în «*Romeo și Julieta*» din cauza unei neînțelegeri... În «*Tristan și Ysold*» a lui Thomas, moare bărbatul, din cauza unui neadevăr grăit de o femeie geloasă...

Un roman în proză dela începutul secolului al XIII-lea își închipue că regele Mark surprinde pe Tristan în camera chiar a lui Ysold și că-l rănește de moarte. Eroul poate însă să se refugieze până la un prieten al său, Dinas, în casa căruia are fericirea să revadă pe Ysold o ultimă dată. Revăzînd-o, o îmbrățișează așa de tare, încît inimile lor se rupseră în această de pe urmă clipită de dragoste...

Alți autori au căutat să precizeze și mai mult legenda. *Marie de France*—secolul al XII-lea—în scurtul său poem «*Le Chèvrefeuille*» înfățișează pe Tristan într'unul din momentele cele mai dureroase ale exilului. Afînd că regina va trece printr'o anume pădure la o sărbătoare cimpenească, nefericitul se ascunde după copaci și asvirile în drum o cracă de cer, pe care și-a sculptat mai întăi numele. Regina zărește craca, își îndepărtează suita și se revede cu iubitul ei. Amîndoi își făuresc nădejdea unei întîlniri viitoare, apoi se despart, plîngînd...

În același secol, un autor german *Eilhart din Oberg* preferă să omoare pe cei doi eroi, decît să-i vază tîrîndu-și suferințele. Regele Mark află prea tîrziu de taina filtrului și plînge din suflet pe cei doi nevinovați. El le-ar fi lăsat bucuros și domnia și dragostea. Dă astfel ordine să se sădească un copăcel de trandafiri pe mormîntul Ysoldei și o viță de vie pe acela al lui Tristan. Amîndouă plantele crescură împreună, se împreunară și se pătrunseră așa de puternic încît nici o putere omească nu le-a mai putut desface.

Regretăm pierderea părții finale a lungului poem pe care l-a consacrat acestei legende, un secol în urmă, poetul din Strassburg *Gottfried*. Se pare că ar fi vrut să încheie în sensul romanului lui Thomas. Începutul ne povestește îndelung copilăria amantului și mai ales viața părinților săi Rivalin și Blanchefleur. Numele de Tristan ar însemna «urzit durerii». În locul pădurii din «*Monrois*», autorul introduce poetica «peșteră a îndrăgostiților», în bolta căreia sint încrustate pietre scumpe, a cărei podeală e de marmură verde «la fel cu pajiștea», a cărei ușă e de aramă, umbrită de trei tei... etc. etc...—În aceeași zonă de inspirații s'ar găsi și un autor anonim englez, care—credincios spiritului rasei sale—reduce povestirea amoroasă la strictul ei necesar, suprimînd aproape toată pictura pasiunii, spre a se închide în descrierea cît mai amănunțită a faptelor externe precise..

Atîta *erudiție* era trebuincioasă spre a judeca, după dreapta lui valoare, poemul lui Richard Wagner. «*Tristan și Ysold*» al dramei noastre lirice se deosebește în patru chipuri de numeroasele intrupări literare medievale ale vechii legende bretonice:

Mai întâi, acest poem e mult mai simplu: nici o izgonire dela curte, nici o întâlnire calculată prin păduri, nici o luptă singuratică fatală eroului, nici o închipuire a vreunei noi Ysolde, nici o neînțelegere în privința vreunui steag alb sau negru. Surprins în grădina palatului de către regele Mark, Tristan se apără dar e rănit dela început de către Melot, intrigantul regelui, se retrage pe proprietatea sa Kareol, în Britania, unde-și așteaptă sfârșitul. Omul său de încredere, Kurwenal, vestește pe Ysold de moartea amantului. Regina sosește prea de vreme ca să-i prinză încă ultima răsufare, prea tirziu spre a mai putea împărtăși cu el bucuriile vieții. Regele Mark, ce vine pe urmele ei, înștiințat de guvernanta Brangoene de tot rostul adevărat al acestei dragoste, nu mai găsește în fața lui decit două cadavre...

Simplificând subiectul, Wagner a știut, în al doilea rind, să introducă în poemul său o gravitate necunoscută. Predecesorii săi văzuseră în subiectul breton când unul din numeroasele cazuri ale unui «ménage à trois», când o simplă dragoste nenorocită,—și îl trataseră, după împrejurări, cu multă batjocură sau cu multă duioșie. Wagner introduce pe lângă filtrul amorului, filtrul morții. Din greșală, eroii au sorbit din cel dintâi; flacăra lor să aprinsese, fără voia lor, înaintea licoarei fatale și, spre a o potoli, ei au încercat să soarbă din cea de a doua licoare, aceea care pune capăt tuturor suferințelor. Dar guvernanta Brangoene temindu-se de acest desnodământ, a pus o licoare în locul celeilalte. Ei se iubesc deci de două ori fără voia lor. Iar din momentul acestei înșelăciuni, ei se socotesc așa de bine logodiții morții, o pinză neagră învâluie așa de desăvârșit puternica lor dragoste, încît în fundul cugetului lor ei nici nu mai știu să deosebească între cele două simțăminte așa de strîns legate: simțămîntul dragostii și simțămîntul morții. Ei sint uniți în moarte, în moarte își vor regăsi dar adevărata și întreaga lor fericire.

Pe urmă, studiul caracterelor cîștigă, în Wagner, o importanță uimitoare. Legenda și cotiturile peripețiilor ei interesau mai mult pe autorii medievali, adîncimile inimii omenеști interesează mai mult pe autorul contemporan. Pentru întâia dată un poet coboară în sufletul nenorocit al lui Tristan, mîndru, plin de remușcări și de contradicții, adînc gînditor,—în al lui Ysold, ironic, răzbunător, plin de bănueli, orbit de patimă,—în sufletele simple dar credincioase al Brangoevei și al lui Kurwenal, care amintesc pe confidenții teatrului francez, dar confidenți interesanți, cu personalitatea lor deosebită,—în al regelui Mark, suflet omenesc blind, îngăduitor, priceput, în care mintea nu e bine îngrădită dinspre partea inimii...

Însfîrșit, poemul lui Tristan și Ysold devine, în minele lui Wagner, un poem de o netăgăduită valoare filosofică, precum veți recunoaște-o singuri la citirea textului însuși:

Sintem înăuntru unei grădini mărețe a palatului lui Mark, în mijlocul unei nopți limpezi și impunătoare. Ysold a stins

torța aprinsă ce se găsea atirnată lângă ușa ei. Acesta e semnalul convenit între dînsa și Tristan. O clipită, și cei doi amanți sînt unul în brațele altuia.

— Ești a mea? Ești al meu? Adevărat să fie?... însfirșit, însfirșit, iată-te pe inima mea... tu ești? tu ești cel (cea) pe care'l (o) string acum?... ăștia sînt chiar ochii tăi, astea sînt chiar buzele tale?... asta e mîna ta?... ășta e sufletul tău?... tu ești?... eu sînt?... n'ai să-mi scapi? nu e o amăgire? un vis?

Y. Cîte veacuri de cînd ne-am despărțit? Cîtă despărțire de atîtea veacuri!..

T. Așa de departe unul de altul, cînd eram atit de alături! Atit de alături, și totuși atit de departe!

Y. Depărtare blestemată, dușmană celor ce se iubesc! încetinime omorîtoare a timpului leneș!

T. Distanță și apropiere! vrășmașe neîmpăcate! apropiere fermecătoare, distanță posomorită!

Y. Tu în întuneric, eu la lumină!

T. Cît timp a ținut astă lumină, până să se stingă! Soarele se cobora, ziua trecea, fără să înăbușe strălucirea pizmașă! își aprinde semnalul nemilostiv, îl acată de poarta iubitei mele, ca să mă'mpiedice să sbor spre dînsa!..

Y. Da, mîna iubitei tale a stîns lumina. Guvernanta prea sfoasă vrea să mă împiedice. Sfaturile ei însă nu m'au înspăimîntat: la umbra ocrotitoare a zeiței Dragostei, am înfruntat lumina...

(Ce este această lumină, această torță de care vorbește Wagner? Simțim că cuvintele au aci cîte două și cîte mai multe înțelesuri. Această torță pare a însemna la început obiectul propriu ce servă de semnal amantilor. Apoi înțelesul ei pare a se confunda cu acela al luminii zilei, care dispăre în fața nopții, prielnică dragostei. Însfirșit, s'ar crede că e vorba chiar de lumina conștiinței, ce se împuținează, ce se stinge în fața iubirii din ce în ce mai puternice, pe care o împuținează și o stinge mîna chiar a iubitei... Spre sfîrșitul piesei, Tristan pare a-i da încă odată acest înțeles iubirii, cînd rănit de moarte, își analizează sieși patima, în Kareol, la umbra teilor).

— În ceasul, în care nădăjduiam să mă vindec pedeplin, ea îmi alege filtrul cel mai chinuitor, nu ca să îndepărteze de mine moartea pentru totdeauna, dar ca să mă dea pradă chinului vecinic. O băatură! băatură! înfricoșătoare băatură! Nici un leac de acum, nici o moarte blindă care să mă mai poată scăpa de chinul dorului. În nici o parte, în nici o parte a lunei—vai!—nu-mi voi mai găsi de acum odihnă! Noaptea mă azvirle zilei, ca să hrănesc vecinic cu suferințele mele ochiul soarelui.

(Însfirșit acest amor vecinic dorit, vecinic chinuitor, adormitor de conștiință și de fericire, e înrudit de aproape cu somnul morții din care izvorește și în care se va perde sau poate va renaște mult mai puternic. Să ascultăm ce ne spune Ysold ea însăși. Intinsă fără simțire, în ultima scenă, peste cadavrul lui Tristan, ea se uită fără se înțelegea, ca străină de

cele ce se întâmplă împrejur, la Brangoene și la regele Mark cari o plîng și vor să o readucă la viață. Drept orice răspuns, ea se întoarce înspre cadavru și zice):

— Cum zimbește de plăcut și de dulce! Ochii lui se întrec deschid cu farmec, priviți-l, prietini! Nu vedeți? Ce lumină din ce mai strălucitoare iese din toată făptura lui! Din ce în ce mai seducător, se înalță, asvirind raze sclipitoare ca ale stelelor! Priviți-l, prietini! Nu-l vedeți? Inima lui se umflă împinsă de un foc înălțător, un izvor bogat și măreț clocotește în sinul lui, din buzele lui dulci și fermecătoare scapă o răsuflare de abia simțită: priviți-l, prietini! Nu-l vedeți și nu-l simțiți? Eu singură să fiu ursită să aud această melodie necunoscută și tainică, îmbătător de jalnică, plină de un înțeles nesfîrșit, ce mîngie blind și răsună din fundul ființei lui: Ea mă ridică cu dînsa, mă pătrunde și face să răsune împrejurul meu răpitoarele ei ecouri! Aceste sunete limpezi ce murmură la urechile mele să fie valurile plăpînde ale aerului? Să fie undulările pline de farmec ale unor aburi din altă lume? Le văd umflîndu-se, le aud vijînd împrejurul-mi: să le mai respir? Să-mi mai întorc în spre ele urechia? Să mă adăp, să mă scufund, să mă înec încet în acești aburi? În marile valuri ale oceanului desfătării, în armonia sonoră a undelor mirositoare, în răsuflarea nesfîrșită a sufletului universal, să te pierzi să te distrugi fără conștiință,—o, voluptate de pe urmă și fără seamăn!..

(Transfigurată, cade încet în brațele Brangoenei, deasupra corpului neînsuflețit al lui Tristan. Regele Mark binecuvîntează cadavrele.)

### III.

Toate aceste deosebiri, pe care le subliniăm noi astăzi între opera italiană și drama lirică, Wagner le recunoscuse în perioada dintre 1848 și 1851: poate chiar nici nu le-am cunoaște așa de limpede, de nu le-ar fi subliniat mai întîi dînsul. Opera lui critică se compune din patru scrieri: *Artă și Revoluția* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera și Drama* (1851), prescurtate și redactate în renumita «*Lettre sur la musique*» redactată de autor în limba franceză, opt ani mai tîrziu, cu ocazia reprezentării la Paris a dramei Tannhäuser.

Între 1848 și 1851, nici o poezie, nici o compoziție muzicală. E perioada de concentrare, de reculegere, de limpezire a gîndirii, de călăuzire a viitorului. În acest timp, Wagner trecea printr'o îndoită criză: materială și intelectuală.

Se găsea la Zurich,—exilat,—departe de toți ai săi,—în afara de cinele său favorit, care îl iubea, și de nevasta lui, cîntăreața Minna Planner, care-l iubea mult mai puțin. Era foarte instruit: cunoștea adînc pe Sophocle, pe Shakespeare, pe Goethe, pe Weber, pe Haydn, pe Mozart, pe Beethoven... Toată viața lui trecută îi trecea pe dinainte...

Avea între 35 și 36 ani. Fiu al unui funcționar al poliției din Leipzig, își pierduse la această epocă, și pe tatăl și pe mama lui, fusese crescut și dînsul și cei opt frați și surori ai lui de către un actor, care le insuflase mai tuturor gustul artei dramatice. Elev mediocru, un mare număr de oameni celebri se recrutaază dintre elevii mediocri—să nu ne cetească elevii cei buni!—arătase din vreme dispozițiuni literare, o mare ușurință de versificare și concepute, de mic copil, o dramă uriașă cu 42 de personaje ursorite să moară toate în decursul piesei...

Imprejurările din 1830 întoarseră atenția lui spre mișcarea politică, dar în același an un om cuminte, profesorul Theodor Weinlig îl învăță să cunoască de aproape pe Mozart și pe Beethoven și îl inițiază în timp de șase luni, în studiul dificil al «contra punctului».

În 1832, Wagner se găsea la Viena și compunea o *simfonie*... apoi o primă încercare de operă „*Nunta*“, pe care o sfișia de nemulțumire, un an în urmă...

În acest an, se găsea la *Würtzberg*, unde încercă a doua operă: «*Zinea*», lucrare, al cărei subiect amintește în parte pe «*Orpheu*» al lui Gluck, în parte pe acelea ale dramelor sale proprii de mai în urmă: Arindal e osîndit, din pricina unei greșeli să vadă pe Ada, soția lui, preschimbîndu-se în piatră. Desnădăjduit, aude o voce dumnezească strigîndu-i: «Ia-ți harpa!». Cu sunetele ei izbuteste să-și readucă soția la viață.

În 1834, auzirea cîntăreței Schreder-Derwient turbură puternic mintea artistului. El deplînsese pe artista, care trebuia să-și sleiască forțele în interpretarea «operelor» obicinuite, ce-i păreau din ce în ce mai palide. De aici înainte, imaginea cîntăreței îl va urmări vecinic: „De cite ori compun un caracter“, va zice el mult mai tirziu „pe dînsa o am dinaintea ochilor“.

În 1836, la Magdeburg, compuse o a treia lucrare dramatică *Oprirea dela dragoste*, în care muzica ar fi putut să lipsească, atîta precădere dăduse autorul, fără să-și dea seama, elementului literar... Se și căsătorii în anul acela, la Königsberg, cu cîntăreața Minna Planner...

În 1837, fu numit director muzical al teatrului din Riga, unde și termină, după o muncă stăruitoare de doi ani, o a patra operă «*Rienzi*», cu subiect împrumutat din istoria libertății italiene, și în care poemul propriu zis și muzica se cumpăneau armonice...

Ii veni ideea să reprezinte această lucrare la Paris și se îmbarcă cu femeea și cu cîinele lui pe o corabie ce avea să-l treacă mai întîi pela Londra. Corabia se luptă timp de mai multe zile cu o vijelie puternică, apoi fu asvirlită pe fjordurile Norvegiei. Wagner va păstra în totdeauna în suflet icșana morței, pe care a cunoscut-o atunci de aproape, precum și pe acea a oceanului, ce i se arătase neprielnice... Moarte, destin, ocean, vor reapărea, în multe din dramele sale, împreună, înfricoșătoare, ca în acea pregătire de naufragiu din 1839... Și, mai întîi, în tragicul *Flie-*

*gende Holländer*, pe a cărui legendă o culese chiar cu acea împrejurare, de pe coastele Norvegiei...

Intre 1839 și 1842, se găsea la Paris, unde avea să facă cunoștința unei alte părți neașteptate a destinului său: cu mișcare poate Wagner, în această perioadă a vieții sale. Neavind cu ce să-și întrețină menagiul, ar fi fost fericit să găsească un loc modest de... corist, la unul din teatrele de pe bulevarduri. Dar avea tot atât de mult geniu, cât de puțină voce...

A trebuit să cadă și mai jos. El, desprețuitorul muzicii răsărite din alt izvor sufletesc decît poezia însăși, a trebuit, spre a-și întreține existența, să compună muzica pe cuvintele altora: mîngiat poate că acei alții se numeau, Heine, Ronsard, Victor Hugo...

I-a fost scris să cadă și mai jos, și să compună, el, inimicul muzicii nesoave, muzică de vaudeville, să scrie partiția acelei «*Descente de la Courtille*» găsită, din fericire, imposibilă de jucat, de către actori...

A trebuit să cadă și mai jos, să părăsească muzica și literatura propriu zisă, și să se avînte în gazetărie, să scrie pentru „la Gazette musicale“ articule întitulate «O vizită lui Beethoven» sau «Sfîrșitul unui muzicant».

A trebuit să cadă și mai jos, și să facă... oroare! — reduceri pentru pian din *Favorita*, din *Elisire d'Amore*, din *Guitarero*...

A trebuit să cadă și mai jos: prezentat de către Meyerbeer directorului operei celei mari din Paris, Léonce Pillet, și povestind acestuia legenda olandezului rătăcitor, acesta îi propuse să-i o campere, spre a o comanda unui compozitor francez prietin.

Și a trebuit, în sfîrșit, să cadă și mai jos decît atît: strimtorat de mizerie, Richard Wagner își vindu pe 500 franci subiectul lui «*Fliegende Holländer*». Dar îndată, desnădăjduit ca nimeni altul, fugi din Paris și-și simți dreptul de a relua, pe propria sa socoteală, subiectul care-l încîntase pe coastele Norvegiei. Uscatul adusese în viața lui un naufragiu mult mai puternic decît străbaterea mării...

O împrejurare extraordinară avea să răstoarne cu totul priveliștea vieții artistului, să readucă pe neașteptate pacea în mintea lui chinuită. La Dresda, compatrioții săi îl primiră cu brațele deschise. În lipsa lui, încercările lui din tinereță își făcuseră drumul lor și astfel *Rienzi* fu reprezentat în mijlocul unui entusiasm nespus, într'o seară din Octombrie 1842... Rolul principal era jucat de D-ra Schreder-Derwient, iar cînd la sfîrșitul spectacolului, șeful de orchestră cedă poetului compozitor conducerea muzicanților, inflăcărarea sălii se preschimbă în delir fără margini... Acestei împrejurări datorî Wagner locul de Hof-Kapellemeister la Dresda, care îl scapă deodată din mizerie și pe care avea să-l ocupe timp de 6 ani, dela 1843 la 1849...

Care nu fu mirarea autorului, cînd publicul primi cu cea

mai mare răceală, imediat, drama, care pentru dînsul reprezenta cel mai mare progres al talentului său, și a cărei istorie se lega așa de strîns cu istoria din urmă a vieții sale înșiși: *Fliegende Holländer!* Și tot așa de puțin succes avură, cîteva ani mai tîrziu, în fața aceluiași public, din pricina concurenței operilor lui Donizetti, *Tannhäuser*, reprezentat în 1845 și primul act din *Lohengrin*, reprezentat în 1848... Aceste neîzbinzi toate nu descurajează întru nimic pe Richard Wagner; lui *Lohengrin*, îi urmară *Moartea lui Siegfried* și *Friederich Barbarosa*, *Fierarul Wieland* și *Isus din Nazareth*....

Richard Wagner își trecu prin minte toate aceste peripeții miraculoase ale vieții lui și observă că criza materială pe care o străbătuse odinioară nu era nimic pe lîngă criza intelectuală ce-l stăpînea acum, în exil. Avusese de cîteva ori succes și avusese de cele mai multe ori înfrîngerii: biruisese *Rienzi*, biruisese talentul său de conducător de orchestră, biruiseră cîteva fragmente neînsemnate din celelalte drame muzicale, căzuseră însă acestea mai toate... Muzicanți de talent sau de geniu, cari trecuseră prin Dresda, ca Spontini sau Berlioz, fuseseră în totul de opinia publicului celui mare, făceau caz de bagueta maestrului, cel mult de *Rienzi*, se temuseră să-i spună un cuvînt plăcut despre talentul său, cite odată îi dădeau să înțeleagă contrariul.—Ce, a plaudase publicul nu avea nici o valoare, ce avea valoare trecuse nebăgat în seamă. Wagner se hotărî să nu facă nici un fel de concesie publicului, să caute dimpotrivă să-l înalțe și să-l facă apt de a pricepe și de a gusta noua sa concepție dramatică.

Dar care era această concepție dramatică? Înainte de a se răfui cu publicul, Wagner simți nevoia suflotească de a-și regula socotelile cu sine însuși. Era ceva limpede în talentul său sau în felul său de gîndire? Era el poet? era el compozitor? Scrise o încercare de dramă *Zinele* în care predomina elementul muzical și în care ar fi putut lipsi cuvintele; apoi una *Oprirea dela dragoste* de o precizie prozaică, în care ar fi putut lipsi muzica; apoi *Rienzi*, în care, inconștient, literatura și arta muzicală se împăcaseră; iar de atunci, rînd pe rînd, *Fliegende Holländer* era mai mult poezie decît muzică, *Lohengrin* mai multă muzică decît poezie, în felul lui *Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Friederich Barbarosa* și *Fierarul Wieland*; în felul lui *Lohengrin*, *Moartea lui Siegfried* și *Isus din Nazareth*... Talentul lui Wagner oscila puternic dela poezie la muzică, operile lui poetice și muzicale alternau cu o regularitate uimitoare.

Trei artiști de valoare în Europa își dădeau seamă la această epocă de contrazicerile talentului lor și căutau să le aplaneze într'un fel sau într'altul. Unul e Ggrigore Alexandrescu al nostru, care nu știa dacă trebuie să rămîie poet elegiac, ori să devină fabulist, ori să se preschimbe în satirist al societății: el e răpît cînd de înfrîurirea lui Lamartine, cînd de a lui La Fontaine, cînd de a lui Boileau... Culegerile lui de versuri, dela 1832, 1837, 1842, 1848 și 1863 ne arată aceste diferite momente ale luptei cu sine însuși. Autorul, mai mult elegiac în 1832, va deveni mai

mult fabulist în acela din 1842, spre a deveni mai mult satiric în acela din 1863. Va trece rind pe rind dela școala romantică a lui Lamartine, la aceea jumătate clasică a lui La Fontaine și apoi la aceea desăvârșit de cumpănită a șefului școlii clasice Boileau...

— În proporții mult mai mari, cu un talent—bine înțeles—mult superior, ni se prezintă lupta sufletească a romancierului Gustave Flaubert. Nu mai e vorba de un elev de talent, ci de ția pe care o va da literaturii. Fi-va el romantic, cum îl împingeau dorințele cele mai secrete ale sensibilității lui? Fi-va el dimpo-trivă naturalist, cum îl hotărâu convingerile cele mai serioase ale minții? Balzac, înaintea lui, fusese romantic și naturalist, tot în același timp. Flaubert simte nevoia de a despărți într'in-sul romantismul de naturalism. Talent mai puțin critic însă decît artist, el își petrece momentele lui libere mai mult în studiul artei stilistice decît în adîncirea concepțiilor sale teoretice, în analiza mai mult a sensibilității decît a gândirii sale... Nu va lua o hotărîre niciodată. Vecinic inconștient, vecinic nemulțumit, va produce, alternativ, opere naturaliste și opere romantice, pe unele, plin de nemulțumire, pe altele lipsit de convingere: *Madame Bovary* (1857,—naturalistă), *Salammbô* (1862,—romantică), *L'Education sentimentale* (1869,—naturalistă), *La Tentation de Saint-Antoine* (1874,—romantică), etc. În locul unor tratate filosofice, intelectuale, rezumătoare sau călăuzitoare a operilor lui, ce ar fi despărțit producțiunea lui literară în două părți distincte, ne-a lăsat o minunată corespondență, în care facem mai mult cunoștința sbuciumărilor decît a hotărîrilor minții sale.

— În proporții mult mai uriașe ni se prezintă lupta sufletească a lui Richard Wagner. El se simte oscilînd nu între doi sau mai mulți maeștri, nu între două școli ale unei arte unice, ci între două arte. Fi-va el mai mult poet ori mai mult muzicant? În ce proporție va trebui să îmbine aceste arte? Trebuie să renunțe la una dintr'insele?

Grigore Alexandrescu a trecut succesiv prin diferitele aspecte ale talentului său, Gustav Flaubert le-a înfățișat rînd pe rînd în operile sale,—Richard Wagner a știut să îmbine armonios aceste deosebite aspecte ale geniului său: din poezie și din muzică, arte separate, în perioada de dibuire, dinainte de 1851, el a știut să întocmească o singură artă, la ieșirea din perioada sa critică, după 1851.

#### IV.

Două arte au atins perfecțiunea lor în timpurile moderne, arte sau necunoscute celor vechi, sau cunoscute în forma lor cu totul rudimentară: pictura și muzica. Aceste arte sînt izvorite dintr'o îndoită nevoie—contrazicătoare—a spiritului modern: nevoia de precizie și nevoia de vag. Timpurile vechi au cunoscut mai ales sculptura și literatura, arte oarecum imperfecte, de

le considerăm din punctul de vedere al atingerii idealului artistic: întru cât sculptura nu reproduce decit imperfect—fără culori—o minimă parte din natura externă, (aproape numai corpul omului) și întru cât literatura nu reproduce decit imperfect jumătate din tainele sufletului.

Dar literatura, artă precisă încă, se simte destoinică să reproducă și contururile, și fizionomia generală a naturii externe. Artă de tranziție între arta spațiului, pictura, și între arta timpului, muzica, ea s'a simțit nevoită să-și reguleze oarecum situația față cu aceste două arte noi, să-și impună oare-cari limite, să-și limiteze granițele din spre dinsele. Lessing a căutat în secolul al XVIII-lea (1766) să o hotărâncească din spre pictură, Wagner a căutat în secolul trecut să-i fixeze limitele dinspre muzică.

În «Laocoon», Lessing observase cel dintii că pictura, fiind o artă a spațiului, ținta ei trebuie să fie înainte de toate reproducerea a ce se întinde în spațiu, adică a naturii vizibile, pe cînd literatura (el îi zice „poezia“), fiind o artă a timpului, trebuie să țintească înainte de toate la reproducerea a ce se întinde în timp, adică a stărilor sufletești. Această distincție radicală nu împiedică pictura de a se avîntura în descrierea stărilor sufletești și nici literatura de a se avîntura în descrierea evenimentelor naturii, dar atunci amîndouă aceste arte trebuie să-și măsoare, prealabil, mijloacele de cari pot dispune, să știe să-și aleagă, cea d'întîi dintre stările sufletești, pe cea mai caracteristică, aceea care să poată reproduce într'un moment unic, care să poată înfățișa, exprima, în acest unic moment, toate stările sufletești cele mai caracteristice, căci e vorba de greaua operație de a transforma sufletul invizibil, care se deapănă în timp, într'o *expresie* vizibilă a corpului, care să se întindă în spațiu;—și tot așa literatura, cînd își propune să descrie natura externă, ce nu e de resortul ei, trebuie să aleagă dintre diferitele note și însușiri ale acestei naturi, numai pe cele mai caracteristice, pe cele mai capabile de a se întipări mai repede în minte, spre a ne da cit mai imediat imaginea celor ce se desfășură în realitate, într'o singură clipită dinaintea ochilor, căci e vorba de greaua operație de a transforma natura vizibilă existentă în toate amănunțele ei, într'o succesiune de cuvinte care se deapănă în timp... E o limită totuși între aceste două arte, ele nici nu se pot confunda una cu alta, nici întocmi la o laltă o artă unică. Obiectele lor sînt așa de deosebite, mijloacele de care dispun așa de temeinic opuse, încît e zadarnic să ne gîndim la o îmbinare serioasă a poeziei sau literaturii cu muzica... Studiînd limitele dintre ele, Lessing a reușit mai ales să le despartă.

Dimpotrivă, studiînd limitele dintre poezie și dintre muzică, Wagner a izbutit să apropie aceste două arte, să întocmească între dinsele o regiune mijlocie, de tranziție, în care poezia e muzică și muzica literatură, să imbine definitiv aceste două arte într'o artă superioară, unică...

El a plecat dela considerațiuni istorice și de actualitate. In vechime, muzica și poezia erau subordonate artei danțului, dela care au păstrat un ritm anume; acea muzică, acea poezie, oarecum corporale, intocmeau dimpreună cu danțul, arta unică a unei civilizații apropiate de natură și a unei civilizații păgâne.

Creștinismul a suprimat din muzică partea danțuitoare, care amintea ondulațiile corpului și cultul neînfrinat al naturii externe. El a înălțat muzica, transformind-o într'o artă intimă, într'o artă de expresie sufletească pură. Culmea cea mai înaltă a acestei arte înălțătoare, cu totul moderne, a muzicei creștine, a atins-o italianul Palestrina in veacul al XVI-lea.

Dar de atunci, printr'o decadentă absolut neexplicabilă, muzica italiană a revenit brusc, in genul «opera», la cadența ritmică danțuitoare a timpurilor de altă dată și a renunțat dintr'o dată la toate progresele pe cari le săvîrșise muzica intimă a mănăstirilor. Asistăm astăzi la izbutirea unui gen ibrid, care nu e nici poezie, nici muzică, sub pretext că e amindouă, in care, mai întâi muzica și poezia, in loc de a-și întări reciproc efectul, se contrazic, se împedică una pe alta, își vatămă una alteia; in care, in al doilea rind, muzica e redusă la o «melodie» rară și de scurtă durată, căci restul compoziției e de o atit de nulă valoare, incit servă numai de un pretext de conversație între spectatori; in care, in sfirșit, poezia, adică cuvintele, adică «libretul» e de o nulă valoare și însemnătate, după cuvîntul vesel dar profund al lui Voltaire: „Ce qui est assez bête pour qu'on le dise, on le chante“.

Din fericire, alături de această muzică falsă, decadentă, italiană, există, decitva timp, o muzică adevarată, in progres, germană, există muzica simfoniei înăugurată de Haydn, dezvoltată de Mozart, dusă la cea mai depe urmă perfecție de Beethoven. Această muzică se deosebește de cea italiană, prin renunțarea la orice tovarășie a cuvîntului,—e muzică pură—prin întărirea orchestrației și prin întinderea „melodiei“ in tot dealungul compoziției muzicale.

Muzica nu a putut deci ajunge la culmea ei de perfecție decit mulțumită îndepărtării ei de poezie. Dar cum se poate ca aceste două arte surori, amindouă arte ale timpului, amindouă arte ale sufletului, să nu-și poată atinge perfecția lor decit divorțind una de alta? Nu e mai firesc să ne așteptăm la o întărire a efectului lor reciproc printr'o conlucrare a lor comună? Poate că „opera“ și-a pus fals problema împreunării lor sau a nitat să și-o pună.

Pemăsură ce înaintează, mintea omenească ciștigă in precizie, in limpezime; forțele imagini deodinioară ale lucrurilor se preschimbă in noțiuni, in „idei“ abstracte. Cuvîntul devine din ce in ce mai abstract și el și, ca atare, e ursit să slujască cu deosebire, de uneltă, științei pozitive. Nu tot așa era la început, cînd „formarea ideei“ despre un obiect, coincidea, aproape desăvirșit cu senzația personală pe care ne-o pricinuia obiectul; și poate nu e ridicul să admitem că

prima limbă omenească trebuie să fi avut o mare asemănare cu cîntecul...“ Pe măsură ce cuvîntul omenesc se îndruma însă fatal spre un înțeles covențional, simțimintul omenesc sporea și dinsul și și căuta o ieșire care să-i îngăduie să urmeze legile unei limbi care să-i aparțină numai lui, într'un chip totuși ușor de înțeles, dar cu o întreață independentă față de legile logice ale gîndirii.“ A- cea ieșire fu sunetul muzical. Limbajul și muzica urmară astfel, istoricește două drumuri deosebite, exprimînd, unul pe omul ce-și dă samă de sine, pe omul abstract, pe omul ce-și apare limpede sieși și limpede celorlalți, pe omul „extern“ cum zice Wagner (dar observați că acest cuvînt de „extern“ are aci o însemnare deosebită : el inseamnă conscient, mintal), cealaltă pe omul ascuns, pe omul ce nu-și dă samă de sine și care, cu atît mai mult cuvînt, nu se poate face cunoscut celorlalți, pe omul întunecat sau, cum zice Wagner „intern“ (acest cuvînt, fiind pentru dinsul, sinonim cu acela de „inconștient“ sau de „sentimental pur“). Intre sufletul cu totul conscient și acela cu totul inconștient, se întinde însă zona sufletului plin de simțiminte, ce-și dă încă seamă de sine, din ce în ce mai puțin sau din ce în ce mai mult, după cum se lasă să fie cuprins de lumina rațiunii sau de întunericul patimei,... Acea regiune, pe care Wagner o studiază mai puțin, cea mai importantă dintre toate, e domeniul propriu zis al poeziei, care împrumută literaturii cuvîntul, care împrumută muzicii ritmul, care, în momente de mare emoție asvirle cuvîntul în rangul al doilea și se preschimbă într'o curată melodie muzicală : în locul înțelesului, auzim inflexiunile glasului plin de căldură, auzim ritmul armonic regulat.... parcă bătăile inimei:

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :  
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse ?  
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,  
C'est perdre en désirs le temps du bonheur ?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,  
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse ;  
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse  
Nous rend doux et chers les plaisirs passés!

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :  
N'est-ce point assez de tant de tristesse ?  
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,  
C'est à chaque pas trouver la douleur ?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,  
Ce n'est point assez de tant de tristesse ;  
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse  
Nous rend doux et chers les chagrins passés ?

Literatura deci exprimă o stare a sufletului omenesc, muzica exprimă o alta, și este o regiune de tranziție pe care o

Exprimă poezia cu ajutorul versului. Și fiindcă sufletul omenesc e unul, și fiindcă menirea lui e de a trece fără încetare dela una din aceste stări la alta, și fiindcă mai niciodată nu e perfect conștient, precum nici perfect inconștient, literatura și muzica trebuie să se întilnească. trebuie să se contopească, trebuie să se înțeleagă asupra momentului în care fiecare trebuie să cedeze paginirile lui, să devină conștient de sine, raționabil, să împărtășească altora gândurile sale limpezi? muzica se va împuțina pe măsură, orchestra își va pierde intensitatea, cuvintul va lua din ce în ce mai multă precădere: vom auzi confidențele personajului. E nevoie dimpotrivă ca sufletul omenesc să se uite el pe el, să se scufunde în adincimele lui cele mai tainice, să rămână străin celor ce se desfășură împrejurul-i, să-și glăsuiească sie însuși un limbaj neînțeles și totuși — cum zice poetul — plin de înțelesuri? cuvintele se vor rindui mai întâi în forme din ce în ce mai ritmice, cari vor aminti mișcările pasiunii, apoi se vor rări, vor dispărea și vor face loc sunetelor muzicale singure, orchestrei, care singură are darul de a răscoli adincul inconștientului, — orchestra, această „confidentă“ a teatrului liric celui nou, care se deosebește de aceea a teatrului clasic francez sau de corul teatrului grec, prin două caractere: prin acela că va apărea firească și prin darul ei deosebit de a ne face cunoscut sufletul omenesc direct, printr'o pătrundere și o exprimare a lui imediată, și nu prin mijlocirea povestirilor rațiunii, care n'are nici o cunoștință de ce se petrece în adincurile sufletului.

Iată câteva exemple culese din partea a doua a activității lui Wagner, din perioada activității lui conștiente.

În actul al doilea al dramei *Die Walküre*, zeul Wothan e readus la simțimîntul datoriei de către soția sa, zeița Fricka, care-l împiedică de a nemulțumi destinul. Rămas singur, zeul cumpănește în sufletul său argumentele pentru și argumetele contra, într'o scenă plină de bun simț și de rațiune. Dar deodată dorințele cele mai tainice ale inimei lui îi navălesc sufletul: argumentele sînt întunecate și nu avem a face de aci înainte decît cu simțimîntul cel mai pasionat, cel mai adinc al zeului. El se destăinuiește ficei sale preferite, Walkyria Brünnhilde, căreia îi interzice de a lua vre-o măsură care să nemulțumiască pe Fricka, zeița rațiunii și Destinul. Cuvîntul e neîndestulător; el dispărea dinaintea orchestrei care pătrunde până în adincimile gîndirii și năzuințelor personajului: unei scene pur poetice îi urmează, necesar, o scenă pur muzicală.

Citeodată personajul vrea să ascundă celorlalți stările sale sufletești, precum e cazul perfidului pitic *mime* în drama „Siegfried“. Eroul spune una și gîndește alta. De ce mijloc se va sluji dînsul spre a amăgi pe ceilalți, mai cu seamă pe eroul Siegfried, pe ale cărui zile a plănuisit să le scurteze? De cuvînt, de poezie. Dar de ce mijloc se va sluji artistul spre a ne destăinui gîndul lui ascuns? De muzică, de orchestră. În același timp, cuvîntul va exprima o stare sufletească, sunetul muzical o alta. Muzica

singură n'ar fi în stare să amăgească o conștiință omenească; poezia ar trebui, rînd pe rînd, să ne expună cele două stări sufletești. Numai muzica și poezia îmbinate, pot să ne înfățișeze ceiace se petrece *deodată* în suflet.

Sînt cazuri iarăși, în cari personagiul se înșală el pe sine: crede una, iar în sufletul său se petrece alta: glasul simțimentului adevărat nu se urcă până la lumina rațiunii sau a conștiinței. Cine ni-l va dovedi? Desigur muzica,—pe cînd poezia se va mulțumi să descrie starea sufletească luminată de conștiință. În *Meistersinger* poetul cizmar Hans Sachs luptă din toate puterile să obțină pentru prietenul său Walter din Stolzing mina frumoasei Eva. Luptă, dar o tristeță nespusă îi copleșește sufletul: în adîncul său, fără să-și fi putut da seama, iubește însuși pe Eva,... și nu va ști-o limpede niciodată. Nu am ști-o nici noi, dacă nu ne-ar lămuri-o din cînd în cînd indiscrețiunile orchestrei. La sfîrșitul piesei, marele Hans Sachs va izbuti să înfrîngă această tristeță neexplicabilă... El singur nu va fi priceput înțelesul adînc al destăinuirilor orchestrei...

Alte dăți, personagiul nici nu apare spectatorului. Starea lui de suflet singură planează deasupra împrejurărilor și le dă un înțeles deosebit și un deosebit farmec. Glasul personajilor, cuvîntul, ne exprimă numai ce este prezent, ce se înfățișază dinaintea ochilor. Orchestra se va însărcina, în acest timp, să reproducă ce este absent. Nici o artă de pe lume,—„opera“ italiană mai puțin decît ori care alta—nu ar fi destoinică să reproducă deodată acest indoit efect neașteptat. Vasta dramă intitulată *Tetralogia* nu e în realitate decît drama sufletului lui Wothan, și artistul s'a și gîndit un moment să-i dea numele zeului. Acest zeu e continuu în scenă, în cea dintîi parte a dramei, în „Rheingold“; apare cite odată în fiecare act al celei de a doua părți, în „Die Walküre“; de două ori numai în decursul celei de a treia, „Siegfried“; se întrevede o singură dată în cea din urmă, în „Gottedämmerung“. Și cu toate acestea, acțiunea dramatică va roti dela început până la sfîrșit împrejurul stărei sale sufletești. Acea stare sufletească ne va fi continuu reamintită de orchestră. Ea singură păstrează cheia întregii compoziții dramatice: aparent, personagiul dispăre din cînd în cînd, în realitate el e mai totdeauna prezent pe scenă.

În sfîrșit, sînt momente în cari artistul vrea să pătrundă și mai departe decît în adîncimile sufletului omului; vrea să interpreteze vocea naturii sau să ne exprime propriile sale simțimente asupra celor întimplate. Acest domeniu va fi de natură exclusiv muzicală. Iată pe tînărul Siegfried, erou fără pată, culcat în mijlocul unei naturi nespuse de fermecătoare, care vrea să-i povestească toate tainele destinului ce-l așteaptă. Dar eroul nu e încă pregătit să o înțeleagă; el nu a sorbit încă din sîngele balaurului Fafner, care face pe om a tot pricepător. Natura îi va vorbi de două ori; înaintea și în urma morții balaurului. Va fi același limbaj: dar la început va fi priceput numai de noi spectatorii, va fi muzica pură și vor fi minunatele „murmuri ale pă-

durii", dela începutul actului al III-lea; iar la sfârșit, va fi început și de personajii, cuvintele vor întovărăși muzica, și va fi minunatul cântec al păsăricii, dela sfârșitul actului.

În ultima parte a Teatralogiei, în „Götterdämmerung“, asistăm la moartea lui Siegfried. Cel din urmă urmaș al zeilor e lovit Hagen. Scena omorului va fi o scenă de o precizie absolut literară. Dar cine va deplînge moartea eroului? O va deplînge natura întreagă, o va deplînge poetul-muzicant, în niște acorduri tînguitoare ce vor aminti rînd pe rînd toate peripețiile mai însemnate ale vieții lui Siegfried. Toate personajii cite au fost față la omor sînt netrebnice să asiste la această întristare universală. Se va lăsa cortina peste ei spre a-îascunde, ca pe niște netrebnici privirii spectatorilor,... iar la urechile acestora va răsuna ca o cuvîntare funebră, impunătorul marș funebru al lui Siegfried, din mijlocul actului al III-lea.

Înțelegeți de ce nevoe inperioasă sînt—in această nouă împreunare a poeziei cu muzica,— forma dramatică, pe de o parte, „leit-motivele“ pe de alta. Sufletul omenesc, spre a fi exprimat sub toate aspectele sale, se adresează rînd pe rînd celor două arte ale timpului. În această conlucrare a lor, poezia trebuie să limiteze oarecum muzica, și muzica să limiteze poezia. Poezia trebuie să impiedice muzica de a se pierde în regiunile ei neguroase, vagi, în cari nu s'ar mai recunoaște sufletul; muzica trebuie să impiedice poezia de a coborî la preciziuni prea prozaice, prea amănunțite, cari ar răpi orice vis sufletului. Căreține muzica e textul operei, e poemul, sînt peripețiile dramatice, sînt caracterele mai dinainte schițate ale personajilor; căreține poezia sînt aceste „leit-motive“, care amintesc legăturile ei cu muzica și în care se regăsesc, muzical, situațiile dramatice.

Aceste vederi duseră pe Wagner la următoarele două convingeri finale :

Întâi, că poemul și muzica, avînd să se întregească una pe alta, țintind la reproducerea aceluiași suflet omenesc, trebuie să fie neaparat întocmite de același autor, să iasă din aceeași obirșie sufletească;

al doilea, că subiectul însuși al dramei lirice trebuie să intrunească oarecare condiții : să convină și literaturii și muzicii, să fie în același timp precis și vag, să ne vorbească de *cutare* ființă omenească, fără a uita ființa omenească în genere, să ne schițeze pe omul conștient sau «extern», fără a uita pe omul inconștient sau «lăuntric». Greșala pe care o făcuse Wagner în întâia parte a activității lui critice, înainte de 1848, consistase tocmai în nepricerea alegerii subiectului: cădea dintr'o extremă într'alta: alegea aci subiecte prea speciale, prea precise, prea istorice, cari cereau tocmai toată atenția și tot controlul rațiunii (Rienzi... Friederich Barbarossa...), aci subiecte prea îndepărtate, prea puțin omenești, din vagul căroră îi era greu imaginațiunii să coboare (Zinele... Lohengrin...),—cu un cuvînt subiecte, aci prea mult poetice, aci prea mult muzicale. De aci înainte, subiec-

tul va trebui să fie „pur“ omenesc, adinc omenesc, universal omenesc...; Va fi tema înălțării sufletului omenesc prin renunțare ca în „Meistersinger“; va fi tema purificării sufletului omenesc prin dragostea adevărată, ca în „Tristan și Ysold“; va fi tema izbînzii finale a sufletului fără teamă și fără păcat, ca în „Tetralogie“ sau ca în „Persifal“.

— „Tetralogia“ a fost opera de predilecție a vieții lui Richard Wagner. Mărginită mai întâi la povestirea morții eroului Siegfried (înainte de 1848), concepțiunea ei va fi preschimbată și lărgită în urma cunoștinții mai amănunțite a legendelor scandinave și a reflexiunilor privitoare la artă, din perioada critică. Textul celor patru poeme va fi terminat în 1852, muzica lor în 1874. Astfel autorul va fi pus 22 ani de gândire și de muncă în întocmirea capului său de operă.

E vorba de orgoliul zeului zeilor Wothan, care a vrut să înfrîngă voința Destinului și care rămîne înfrînt în luptă. Piticul Alberich furase Ondinelor, ficele Rinului, aurul ascuns în fundul acestui fluviu și care era ursit, în schimbul renunțării pentru totdeauna la dragoste, a da aceluia ce-l va stăpîni atotputernicia. Wothan, ajutat de vicleanul zeu al focului Loge, smulge inelul lui Alberich și se expune blestemului grozav al acestuia: „Dacă acest aur mi-a dat puterea, puterea fără margini, fie ca această putere să piardă pe oricine îl va stăpîni. Fie ca orice bucurie să dispară din ființa căreia îi va suride strălucirea lui! Fie ca o neliniște sfișuitoare să omoare pe cine-l va avea, — ca o pizmă chinuitoare să roadă pe oricine nu-l va avea. Să ațîțe zgircenia tuturor, fără folos pentru nimeni. Vecinic fatal celui ce-l va purta, să-l împingă spre omorîtorii sei! Să țintuiască locului pe cel mișel, de spaima morții. Să facă din viață chiar o continuă moarte. Stăpînul inelului să devină robul inelului!...“ — Toți deci ciți vor fi purtat, cu știință, inelul sint urșiți morții, iar inelul trebuie să reîntoarcă în stîrșit, ficelor Rinului. Wothan a purtat cu știință inelul, trebuie să moară! Loge l-a purtat, trebuie să moară! Urișii Fassolt și Fafner, cărora acest inel le-a fost dat ca răsplătire pentru clădirea palatului zeilor, Walhalla, îl vor fi purtat, trebuiesc să moară! Fassolt e imediat omorît de Fafner, care-i dispută prada.

În desele lui colindări pe pămînt, Wothan a dat naștere la nouă fete, Walkiriile, ficele lui și ale zeiței pămîntului, Erda, dintre care cea mai iubită îi e de sigur Brünnhilde, și unui fiu, născut din el și dintr'o muritoare, Siegmund. Părăsit de tatăl său, care dorește să imblînzească destinul, Siegmund pierе în lupta cu adversarul său Hunding, căruia îi răpise soția, iar Brünnhilde care voise să-i vină în ajutor, gîndind să mulțumească sufletul zeului, e pedepsită de acesta cu pierderea divinității. Un foc imens, aprins de zeul Loge, în jurul fecioarei o desparte de restul lumii și o hotărăște eroului fără spaimă ce va veni să o cucerească flăcărilor. Acest erou e Siegfried, fiul lui Siegmund, biruitorul rasei piticilor și al uriașului Fafner. Soarta vrea ca inelul să treacă din degetul acestui uriaș în acela al lui Siegfried, care îl dăruiește iubitei sale Brünnhilde. Siegfried e ucis de cel din urmă urmaș al lui Albe-

rich, Hagen, iar Brünnbilde se aruncă în flăcările ce vor consuma corpul soțului său. În momentul suprem, ea azvârle, de pe țârm, inelul blestemat în fundul Rinului. Un foc imens, aprins pe înălțimi, ne anunță consumarea palatului splendid „Wallhala“ și moartea zeilor, spre împlinirea întregă a voinței destinului...

## V.

Nu voi povesti a doua parte a vieții lui Wagner, ea nefiind decît privelistea întrupării în opere desăvîrșite a concepțiilor artistice din perioada 1848—1851. O singură dată trebuie reținută: aceea de 1864, cînd poetul-muzicant găsi în sfîrșit pe protectorul luminat, în stare să priceapă valoarea concepțiunii și a încercărilor sale. Acel protector fu Ludovic II, regele Bavariei.

În trei rînduri autorul împărtășise prietenilor visul de a-și vedea dramele sale reprezentate în condițiuni speciale: odată în 1836, în „Comunicare prietenilor mei“,—a doua oară, în exil, în 1853, într'o scrisoare adresată prietenului său Rœkel,—a treia oară în 1862, în prefața poemului lui „Rheingold“.

Teatrul dela Bayreuth, clădit după planurile arhitectului Semper, în urma multor șovăeli și a multor animozități, e o mare clădire de cărămidă roșie, a cărei întregă valoare artistică se descoperă numai la interior. Sala de spectacol, fără loji, (în afară de cele 9 din fața scenei, rezervate prinților și invitaților familiei Wagner), are forma unui „evantaliu“ și conține 1344 locuri spațioase, așezate în mod alternativ, în așa fel ca nimeni să nu fie împedecat de a vedea de cătră spectatorii din față... Aerație minunată, întuneric aproape desăvîrșit, orchestra invizibilă sub scenă... Prima piatră a clădirei a fost pusă la 22 Mai 1872, ziua celei de a 69-a aniversări a lui Wagner. Artistul a avut noroc să asiste la trei serii de reprezentații date în teatrul său: în 1876, în 1882, în 1883...

S'a zis cu drept cuvînt că arta dramatică a trecut prin trei mari faze, reprezentate prin trei nume: Faza Sophocle, faza Shakespeare și faza Wagner.

În prima fază, sufletul omenesc e cunoscut indirect, prin mărturisirile neindestulătoare ale rațiunii sau prin mărturisirile, așa zisilor „Confidenți“,—și mai puțin indetulătoare încă.

În a doua fază, sufletul omenesc e cunoscut în manifestările lui directe: teatrul cuvîntului se preschimbă în teatrul acțiunii,—nu mai e vorba de *ce zice omul?* ci de *ce face omul?*

Era rezervat artei dramatice moderne să se întrebze *Ce este omul?* să facă direct cunoștința sufletului omenesc, a întregului suflet omenesc, conștient și inconștient, raționabil și sentimental... Dar spre a se ajunge la acest rezultat, a trebuit ca, o puternică concepție critică să călăuzească arta, a trebuit să se împreune două arte,—și a trebuit ca geniul puternic care a ajuns la acest uimitor rezultat să se numească Richard Wagner.

Pompiliu Eliade