

GABRIEL BULANCEA

PhD Complete

University „Dunărea de Jos”, Galați
Romania

UNIVERSUL ARTISTIC WAGNERIAN ÎNTRE AGAPE ȘI EROS

Abstract

WAGNER'S ARTISTIC UNIVERSE BETWEEN LOVE FEASTS AND EROS

The love theme connects like an incandescent link all the wagnerian operas, each bringing in a new vision, hypothesis and perspective which has been continuously evolved. Starting from the love vision that unties the curse knot (in The Flying Dutch), Wagner draws the interior map of his own feelings thus marking every step he encounters. Further on, love is presented as a struggle between sensual passion and ideal (in Tannhäuser), love as the seduction of the transcendental (in Lohengrin), love as metaphysical peroration which awakens the thrill of the existentialism (in Tristan and Isolde), idyllic love (in The Singing Maestros) until finally he accomplishes the synthesis of all these ideologies in the sensual Christianity of Parsifal. Wagner reaches, towards the end of his live, a reconciliation between the chthonic pulses and the idealistic enthusiasm covered by a pessimistic nuance of schopenhaurian Christianity

1. Muzica în contextul romantismului

„Muzica este artă romantică prin excelență. Ea are ca obiect infinitul, lucrul în sine, inconștientul, profunzimea umană dusă până la absolut; ea face să dispară lumea fenomenelor. Muzica aneantizează formele exterioare pentru a revela sufletul în sine.”¹ Spiritul romantic va perpetua metoda iluministă în sensul în care aceasta consta în substituirea vechilor credințe creștine cu rațiunea idolatră. Continuând aceeași linie, romantismul va implica ființa umană în profunzimea ei, supunând-o unui alt tip de act idolatru. De astă dată nu rațiunea va deține primatul în sfera preocupărilor axiologice ale omului ci sentimentul, viața afectivă, activitatea sufletului ridicată la nivelul de realitate ultimă. Totul gravitează în jurul dinamicii interioare care guvernează în chip necesar lumea înconjurătoare. În

mod firesc, trebuia ca, așa cum rațiunea își avea totemul său înfățișat de o zeitate feminină ce trona în mijlocul altarelor din biserici, și sufletul să-și găsească o formă de materializare, pentru a da posibilitatea desfășurării unui nou tip de cult - cultul sinelui.

Cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă romantică, așa cum avea să o definească E.T.A. Hoffmann, muzica va cunoaște o dimensiune metafizică în care este menită să reveleze esența ascunsă a lumii. Ea devine la Schlegel o modalitate de a transpune infinitul în finit, a spiritului în materie, a supranaturalului în natural, sau la Tieck o prezență cu caracter mistic, concepții care se înrudesesc cu cea a lui Schopenhauer, unde divinitatea însăși devine prezentă în muzică, este muzica însăși. În felul acesta muzica ia forma vizibilă a sufletului, având capacitatea de a

transpune în limbaj sonor cea mai fină reverberație care se produce în interiorul lui fără să existe cea mai mică urmă de îndoială că ar denatura semnificația originală dorită. În hermeneutică acest lucru s-ar exprima prin faptul că ea se abate cel mai mult de la regulile interpretării cum se întâmplă cu celelalte arte la care predomină categoriile rațiunii. Muzica posedă un sistem de semne care, tocmai prin faptul că tănuiesc aspectele raționale ale realității, îi conferă plus de substanță și expresie, cunoscând în epoca romantică gradul cel mai mare de credibilitate de care se poate bucura o artă. Ea devine patroana artelor, preferata artiștilor, chintesența filosofiilor romantice, menirea ei fiind aceea de a provoca în conștiința auditorului stări de sublim și de extaz, călătorii și evadări în oniric care reechilibrau și restaurau un psihism nevrotic. Romanticii credeau că au găsit cheia de acces la universul subconștientului, ale cărui stihii însă, o dată stărnite, n-au mai putut fi controlate și utilizate în mod responsabil.

„Muzica eliberează spiritul, înaripează gândirea, te face pe atât de filozof pe cât ești muzician.”² Datorită acestor calități ea va trona în mijlocul celorlalte arte de la care deseori își va trage seva aliindu-se cu ele. Ideea de artă totală, de reînviere a tragediei antice grecești la dimensiuni de o cu totul altă amploare, de a revoluționa întreaga societate pornind de la conceptul de emancipare a artei care trebuia să satisfacă orice cerință spirituală a umanității, va prinde chip și se va materializa la una dintre cele mai remarcabile și controversate personalități ale secolului al XIX-lea, cel care reprezintă în muzică apogeul romantismului, Richard Wagner (1813-1883).

2. Problematica lui agape și eros

Wagner afirma într-una din scrierile lui că totul este reductibil la iubire, că muzica este prin excelență artă a iubirii. Un astfel de gând naște un prim semn de întrebare. Ce înțelege Wagner prin

sentimentul de iubire? Cu toate că iubirea pare să răsună pe buzele tuturor muritorilor, ea cunoaște o mare diversitate de nuanțe. În general, aceste infinite nuanțe sunt polarizate în jurul a două stări distincte, așa cum sunt ele cunoscute în teologia creștină. Este, pe de o parte, jertfa de sine, dăruire care nu urmărește decât împlinirea celuilalt, pe de altă parte, dorința egoistă, marcată de senzualitate și concupiscentă.

Ion Bentoiu face o demarcație tranșantă între cele două forme de manifestare ale iubirii, fără să le recunoască ca principii interdependente ce se află într-un amestec inseparabil între care ar putea să existe o legătură profundă. Pentru el „cea dintâi e numai dăruire, căutând să îmbrățișeze lumea întreagă, pe când cea de a doua este oarbă dorință de posesiune și concentrează toate puterile sufletești asupra unei singure ființe. Una tinde spre cer, dând sufletului nostalgia înălțimilor și de aceea e luminoasă și senină, alta ascultă chemările lutului, spre care sufletul este împins de instinctele sădite în om de la începutul lumii și e plină de zbucium și neliniște. Iubirea evanghelică culminează în bucuria inefabilă a extazului (...), erosul duce la chinuitoarea suferință a setei în veci nepotolite (...).”³

De asemenea, se obișnuiește a se face distincția între *dragostea-pasiune* și *iubirea-sentiment*, prima fiind o pornire a apetitului senzitiv, o risipire necontrolată a ființei afective, o descătușare a voinței oarbe, în timp ce a doua presupune o mișcare volitivă în sensul obținerii unui control de natură rațională care stăvilește tendința de dezintegrare interioară. Una izbucnește asemenea unui foc de artificii care, preț de câteva clipe acoperă întreaga boltă cerească într-o cascadă de lumini și culori, cealaltă arde nestăvilită și smerită asemenea unei flăcări de candelă ce-și mistuie în tăcere uleiul. Din acest motiv sentimentele sunt mai puțin impetuoase decât pasiunile. La om, pasiunile și sentimentele se întrepătrund, se amestecă în doze diferite, doar lucrul voinței și al harului putând transforma pasiunile în

sentimente nobile.

Forme absolute, în care iubirea s-a ipostaziat, fie în persoana lui Cristos, fie în persoana satanei, omul nu cunoaște. El tinde, el aspiră la realizarea uneia dintre acestea, fără să scape vreodată de amestecul lor. Mai mult, cu cât va tinde într-o direcție sau alta, cu atât cealaltă dimensiune a iubirii își va manifesta mai pregnant prezența, de parcă chintesența iubirii constă în acest amestec ciudat de apolinic și dionisiac, format din ingrediente tranchilizante sau excitante. Agape și eros, cele două dimensiuni complementare ale iubirii, coexistă în natura umană, afirmarea celei dintâi contribuind la desăvârșirea ei tot astfel cum afirmarea celei de-a doua o desfigurează. Negarea erosului nu mutilează ci înobilează ființa umană, în timp ce negarea agapei împinge umanul către înstrăinare de sine, către disperare și angoasă.

Există între cele două coordonate ale iubirii un raport de subordonare care trebuie respectat pentru a impulsiona ființa umană către aflarea fericirii depline. Erosul trebuie să fie subsumat agapei. Dragostea dăruitoare poate dăinui și în prezența și în absența celeilalte, în timp ce erosul nu poate subzista în sine. Și una și cealaltă sunt ca două flăcări mistuitoare. Una purifică, ridicând sufletul spre limpezimi transcendente, cealaltă arde, mistuie, usucă și secătuiește energiile sufletești. Situația se prezintă cu atât mai delicată cu cât fiecare dintre ele poate căpăta înfățișarea celeilalte, în care erosul să prindă chipul lui agape la fel cum agape poate să prindă uneori chipul lui eros. Această legătură indisolubilă dintre agape și eros o vom urmări pe parcursul întregii opere wagneriene, operă văzută ca reflex al propriilor frământări sufletești, ca interogație cognitivă. Sentimentul iubirii i-a bântuit pe romantici până la obsesie, multe din creațiile lor aflându-și originea în energia acestui sentiment.

Determinantă este, în acest sens, concepția *etern-femininului*, a dorinței

erotice sublimat care se confundă cu atracția omului spre transcendență. Cuvintele apar pentru prima dată la unul dintre precursorii romantismului literar, Johann Wolfgang Goethe, în partea a doua a tragediei Faust, la sfârșit. Sentimentul iubirii este receptat din partea bărbatului ca o stare de dezechilibru spiritual, de neîmplinire ontologică, pe care o împărtășește persoanei iubite cu scopul de reîntregire ființială. Este o reiterare a mitului platonician în variantă modernă, mit care imagina starea originară a omului ca un cuplu de principii complementare, principiul masculin și cel feminin aflate într-o îmbrățișare eternă. Zeii ar fi despărțit aceste două principii pentru a diminua tăria unei astfel de ființe. Această defalcare a celor două principii reprezintă o mutilare a principiului primordial pe care omul o resimte ca lipsă a celuilalt. Atracția sexuală dintre sexe apare ca o aspirație de împlinire spirituală așa cum prevăd religiile orientale. La romantici erosul va fi sublimat în neliniște existențială, în stare de elevație continuă, în devenire și contopire cu freamătul universal. Hegel afirma că *devenirea este identică neliniștii interioare*. Subsumarea chipului femeii iubite categoriilor cunoașterii, metempsihoza imaginii ei străbătând straturile conștiinței își are ca punct terminus eternul-feminin, „izvorul oricărui principiu afectiv”⁴ cum afirma Pierre Teilhard de Chardin. Eternul-feminin este numele iubirii, marea forță cosmică ce pune în mișcare stihiiile inconștientului uman.

*Tot ce-i vremelnic
E numai simbol.
Ce-i chip îndoielnic
Aici s-a-mplini
Nespusul, deplinul
Izbândă-i aci
Etern-femininul
Ne-nalță-n țării.*

Sentimentul iubirii cunoaște la romantici o infinitate de nuanțe, o pleiadă de stări ce se configurează, în general, în

jurul unui ton pesimist, marcat de neîmplinire și resemnare.

Iată cum îl surprinde Lermontov:

*Era-n el totul: suferință,
Dojană, dragoste, căință,
O-ntreagă lume de tristeți (...)*

Heinrich Heine nu se abate de la această optică, închipuindu-și iubirea sub forma unei fiare care torturându-i sufletul îl umple totuși de o nespusă încântare:

*Plăcut martir, durere dulce,
Ce groaznic chin și bucurie!
În timp ce gura mă sărută,
Cumplite gheare mă sfâșie.*

Eminescu resimte sentimentul iubirii în același chip atunci când spune:

Suferință, tu, dureros de dulce!

Romanticii sunt virtuozii până în adâncul ființei lor. Virtuozitatea, dincolo de aspectele ei tehnice, cunoaște o cotă neîntâlnită la epocile anterioare în explorarea și redarea sentimentului, în dezvăluirea celor mai fine aspecte ale activității sufletești. Remarcarea sinelui devine țintă primordială care declanșează noi impulsuri creatoare cu un profund efect asupra fondului stilistic moștenit de la clasici. Categoria frumosului se asociază acum mai degrabă cu intuiția și fantezia ca urmare a imersiunii în subconștient. Restauratorii intuiției, romanticii, vor micșora contribuția inteligenței până la a o suprima. Această atitudine apare ca o reacție adversă la pretenția rațiunii de a explica toate problemele vieții morale, psihologice și sociale și de a se substitui în ultimă instanță lui Dumnezeu. Echilibrul clasic este înlocuit cu o pasiune unilaterală ce deschide nelimitate căi de acces imaginației cu prețul pierderii echilibrului interior.

Arta romantică este dominată de lirism, esența ei constând în redarea cu forță a sentimentelor, într-o expresie

impresionantă care-și extrage seva dintr-o imaginație arzătoare lipsită de orice constrângeri. Atributele frumosului clasic precum ordine, proporție, claritate intră în plan secund. Frumosul romantic pare a însemna mai degrabă lipsă de ordine și proporție, dând naștere unor noi constelații de categorii. Dantesc, luciferic și prometeic, oniric, misterios și nostalgic, îmbătător, zguduitor și patetic, monumental, înălțător și stimulant, elegiac, liric și poetic sunt numai câteva nuanțe pe care le întruchipează categoria frumosului detronată de prioritatea semnificațiilor raționale. Sentimentele se muzicalizează, cum spunea esteticianul Henri Delacroix, conștiința devine o imagine fluidă a universului sonor ce sapă neîncetat în albia de granit a convențiilor umane. Pasiunea naște muzica și muzica naște pasiune, una se hrănește prin cealaltă ca-ntr-un torent de lavă ce-și are combustia în sine însuși. Nimic nu mai există decât muzică și pasiune, contopite în toată amplexarea unui extaz. „Romanticii...! Virtuozii până în măduva oaselor, cu înspăimântătoare căi de acces la tot ceea ce seduce, ispitește, constrânge, răstoarnă, dușmani înăscuți ai logicii și ai liniei drepte, dornici de tot ceea ce este străin, exotic, nemaîntâlnit, de toate opiatele simțurilor și rațiunii.”⁵ (Friederich Nietzsche)

3. Itinerariul iubirii în operele wagneriene

Tematica iubirii leagă ca un fir incandescent toate operele wagneriene, fiecare aducând o concepție nouă, o ipostază și o perspectivă aflată în permanentă evoluție. Plecând de la viziunea iubirii care desface nodul blestemului (în Olandezul zburător), Wagner trasează harta interioară a propriilor simțiri marcând fiecare treaptă pe care aceasta o cunoaște. Iată mai departe iubirea ca zbatere între pasiune carnală și ideal (în Tannhäuser), iubirea ca seducție a transcendentalului (în Lohengrin), iubirea ca perorație metafizică care trezește fiorul existențialismului (în Tristan și Izolda),

iubirea bucolică sau idilică (în Maeștrii cântăreți) pentru ca în final să realizeze sinteza tuturor acestor ideologii în creștinismul senzual din Parsifal. Wagner ajunge către sfârșitul vieții la o reconciliere între pulsunile chtonice și înflăcăările idealiste altoind peste acestea un creștinism pesimist de nuanță schopenhaueriană.

În opera Olandezul zburător, întruchiparea stării de disperare este starea eroului principal, acel olandez zburător, blestemat să străbată mările până când îl va mântui o femeie care să-l iubească cu credință până la moarte. Pentru a o putea găsi el are voie să poposească doar o dată la șapte ani pe liniștea pământului de la țărături. Și iată-l acostând din nou, după un nou ciclu de șapte ani de pribegie, pe malul unui port norvegian bântuit de furtună, în veșnica lui speranță de a se putea elibera de blestem. Aici îl cunoaște pe Daland, căpitanul unui vas, refugiat pentru a aștepta potolirea furtunii. Cei doi își povestesc neazurile, cel străin de aceste locuri neascunzându-și soarta lui tristă și nici avuția pe care o poartă pe vas. Este amănuntul ce trezește în Daland interesul de a-l duce acasă pentru a-i cunoaște fiica. Încă din momentul în care se zăresc privirile și mâinile celor doi tineri se înlănțuie, anunțând apropiata salvare a celui blestemat. Rămăși singuri, ei își destăinuiesc gândurile și fericirea de a se fi întâlnit. Destinată lui Erick, conform tradițiilor locale, Senta își dă seama că împlinirea elanurilor ei de iubire se pot realiza doar în persoana olandezului zburător, al cărui chip seamănă izbitor cu idealul de bărbat imaginat de ființa ei afectivă. Erick, logodnicul ei, intuiește această schimbare sufletească din viața Sentei și va încerca să-i amintească de sentimentele ei din trecut. Surprinzând numai replicile lui Erick din acest dialog, decepția olandezului zburător este zguduitoare. El ordonă ridicarea pânzelor și părăsirea țărului pentru alți șapte ani grei de pribegie. Neclintită în dragostea ei, Senta se aruncă în mare de pe înaltul unei

stânci și pe măsură ce ea își pierde viața dispăre și vasul celui iubit în valuri, jertfa ei învingând puterea blestemului legendar.⁶

Pentru Wagner iubirea subzistă ca o stare de tensiune, independentă de persoana care îi va împlini destinul, conștient totuși că aceea este numai una. Interesant este episodul întâlnirii dintre cei doi, Daland și Senta. Amândoi au presentimentul celuilalt și în special Senta care îl identifică cumva cu bărbatul din tablou. Daland este simbolul bărbatului în general aflat veșnic în căutarea unui ceva nelămurit. Există trei năzuințe adânci ale sinelui, trei mari expresii ale neliniștii omului care se împletesc firesc în această primă operă care-l definește pe Wagner ca un creator original.

El tânjește după patria sa, după un Ierusalim ceresc menit să-i aducă pacea inimii, experiența rătăcirii pe apele învolburate ale soartei adâncind în el sentimentul de pelerin al acestei lumi. Este conștient de faptul că dezechilibrul lui lăuntric este provocat de tainica înlănțuire a destinului cu propria lui voință, de o luptă suprafirească cu evidența și cauzalitatea. În acest fel se afirmă idealismul lui contopit și sublimat în credința că femeia îl poate mântui. El are certitudinea că sufletului lui își poate găsi liman în ideea de *etern feminin*, astfel că cea de a doua aspirație va consta în tânjirea inimii după o altă inimă, a sufletului după semenul său perfect, care face din bărbat un îndrăgostit. A treia năzuință profundă este tânjirea după puritate și perfecțiune lăuntrică care determină idealizarea chipului femeii iubite în speranța că va găsi întrupate toate aceste calități în persoana ei.

Manifestarea erosului constă în asumptiunea din vis și experiența concretului. Pradă credințelor sale, Daland se îndrăgostește fulgerător de Senta pe cât de repede se leapădă de ea atunci când are îndoieli în privința caracterului ei. Este o viziune imatură asupra iubirii, o iubire de tip miraj, care denotă însă o mare tărie din partea bărbatului de a se desprinde din

mrejele ei, dezvăluind în schimb ființa orgolioasă a acestuia și incapacitatea lui de a accede la universul lăuntric al femeii admitând autentică trăirea ei doar în cazul sacrificiului suprem.

Opera Olandezul zburător are la bază ideea unei iubiri suprarationale pentru că nici unul nici celălalt nu s-au cunoscut anterior. Este tărâmul subconștientului care intervine uneori în mod fatidic în existența noastră, determinând traiectoria capricioasă a destinului. Wagner percepe totuși iubirea în sens de agape într-un mod rudimentar. Jertfa de sine ia o înfățișare grandomană. Măruntelor jertfe zilnice le este preferat sacrificiul suprem dăruit poate într-un moment de uitare de sine, de beție a înfruntării soartei, de inconștiență și delir interior. Cu toate acestea, sacrificiul Sentei legitimează simțămintele nobile și pure pe care le avea pentru olandezul zburător, Wagner temperând astfel teama lui de moarte.

Fără a fi tentat de a face concesii marelui public, Wagner ajunge la concluzia că viitoarea lui operă trebuie să urmeze o cale de mijloc. În acest scop el nu părăsește filonul istoric, dar îl tratează din perspectiva celui ce-l cunoaște prin intermediul legendelor create și transmise de-a lungul veacurilor învăluite de fantezia anonim-creatoare. Asemenea îmbinare între universul real și cel supranatural i-a oferit cunoașterea a două legende, a căror povestire a circulat în povestirea populară germană în epoci istorice diferite: prima - cea inspirată de întrecerile cântăreților de la Wartburg, datând din secolul al XVIII-lea; a doua - despre cavalerul Tannhauser, a cărui cristalizare în mit își avea începuturile în secolul al XVI-lea.

Opera *Tannhäuser* debutează cu scena care-l prezintă pe erou în împărăția celei mai ispititoare dintre zeițele mitologiei antice - zeița Venus - situată de fantezia populară în inima unui munte din apropierea castelului landgrafului din Wartburg. După șapte ani de trai petrecuți și iroșiți în grotă ei, dorul de plaiurile

natale îl determină să-și părăsească iubita, ceea ce declanșează neliniștea și refuzul ei de al elibera. Invocarea Fecioarei Maria face să dispară întreg acest univers păgân, plasând cântărețul pe luminoasa vale din preajma Wartburgului. Purtând în suflet căința pentru faptele comise, nutriend în sine dorința de a se alătura unui șir de pelerini, Tannhäuser sfârșește până la urmă a accepta provocarea unui grup de cavaleri, care-l recunoscuseră, de a participa la tradiționalele întreceri ale minnesăngerilor (cântăreți ai dragostei idealizate) ce se organizau la palat. Aici se regăsește cu Elisabeta, nepoata landgrafului turingian, iubita lui din tinerețe, care, în toți acești ani cât a lipsit, nu încetase a-l iubi. Tema competiției era dragostea. Rând pe rând, fiecare se produce în măiestria artei poetico-muzicale, atenția centrându-se pe întrecerea dintre Wolfram von Eschenbach și Tannhäuser, acesta din urmă sfârșind prin a cânta experiența pasiunii carnale pe care el a trăit-o în toți acești șapte ani cât a lipsit. Acest fapt declanșează revoltă din partea cavalerilor, Elisabeta fiind cea care-l salvează de spadele acestora propunându-i să-și dovedească sentimentul de căință printr-un pelerinaj la Roma de unde să obțină dezlegarea de păcate. Este singurul pelerin care nu primește dezlegarea mult așteptată. Reîntors acasă, aflat într-o totală descumpănire sufletească, decide să reînvoce numele zeiței Venus, simbolul voluptății trupesti. Numai jertfa Elisabetei destramă această ultimă ispită a lui Tannhäuser care-și află sfârșitul primind de la un convoi de pelerini toiagul înflorit, vestitor al iertării proniei divine.

Interesant în cadrul acestei opere este amestecul de elemente păgâne și elemente creștine, de real și ireal, de natural și supranatural. În chip vădit, Venus este simbolul energiilor sexuale pure, în care actul carnal este restrâns în mod pervers la simpla plăcere fizică. Ceea ce n-ar fi trebuit să fie decât mijloc, devine scop în cadrul procreației. Venus este în felul acesta simbolul dorinței și plăcerii simțurilor. Prin

Venus erosul este redat în forma lui degradantă înțeles ca dragoste animalică și sălbatică în care individul se gustă pe sine. În vechile mituri ea este reprezentată însoțită de un cortegiu de fiare ce întruchipează diversele înfățișări sub care poate apare dorința sexuală, dorință ce reușește să amortească facultatea rațională a individului.

Tannhäuser apare în acest context ca o persoană care înlătură prejudecăți umane și care se lasă în voia instinctelor nestăpânite promovând ideea de sinceritate cu sine însuși. El întruchipează de fapt omul modern stăpânit de obsesiile și neîmplinirile lui. Arborând stindardul luptei împotriva ipocriziei, așa cum se întâmplă în ziua de azi cu acele manifestații ale minorităților sexuale, se speră o legificare în cadrul societății a propriilor slăbiciuni și o inoculare mai mult sau mai puțin conștientă a ideii că omul nu este decât o ființă animalică. Chiar pornografia, pretinzând că redă estetica corpului uman nu face decât să mascheze sentimente vulgare și grosolane care doar aparent susțin un discurs despre sinceritate umană. Tannhäuser rămâne un individ suspendat între ideal și real, între agape și eros, între paradis și infern. Vina pe care o resimte acesta este un efect secundar al stării lui sufletești, aceasta funcționând ca un parametru al vieții lui afective, sterpe și dezolante.

În opoziție cu Venus apare chipul Elisabetei care sublimează dragostea animalică, integrând-o unei vieți cu adevărat umane. Elisabeta redă semnificația nemutilată a erosului în sens de împărtășire spirituală sau, și mai bine spus, în sens de iubire umană. Elisabeta păstrează netulburat acest sentiment pentru Tannhäuser chiar și atunci când descoperă rătăcirea lui în toți acești ani cât a lipsit de pe plaiurile natale și, mai mult, atunci când află concepțiile acestuia despre iubire dezvăluite în cadrul întrecerilor poetico-muzicale dintre cavaleri. Ea devine promotoarea iubirii care iartă pentru că întrevade posibilitatea de căință și îndreptare. Iubirea devine posibilitate de a

descoperi virtualitățile celuilalt, sursă ontologică de progres în care și unul și celălalt să se îmbogățească prin dăruirea reciprocă și generoasă ce i-ar face să fie mai mult decât sunt, și mai mult ei înșiși decât sunt. Menirea Elisabetei este să reîntregească unitatea afectivă a lui Tannhäuser spulberată de elanul autodistructiv al acestuia care a preferat să se arunce în hăul propriilor pasiuni.

Dacă Venus este simbolul erosului mutilat iar Elisabeta simbolul erosului restaurat legat indisolubil și de agape, fecioara Maria apare ca suflet perfect unificat, plenitudine a lui agape, cea care îi arată lui Tannhäuser caracterul iluzoriu al vieții în care acesta s-a complăcut și cea care, la simpla invocare a numelui său, sare în ajutorul sufletului rănit de păcat.

Intervenția divinității este mijlocită și de prezența cifrei șapte a cărei simbolistică desemnează o schimbare în viața celui patronat de forța ei, indicând trecerea de la cunoscut la necunoscut. După șapte ani se întoarce Tannhäuser pe meleagurile natale și tot după șapte ani de pribegie îi este permis olandezului zburător să poposească pe tărâmul în care va afla mântuirea. Cifra șapte semnifică o a doua creație, creația din duh, creația izbăvitoare.

Stăruie la Wagner o concepție primitivă referitoare la restaurarea echilibrului sufletesc și a restabilirii legăturii cu Dumnezeu a lui Tannhäuser care se poate realiza printr-o jertfă. În vechime acest lucru era realizat prin sacrificarea unor animale și chiar a unor vieți omenești care constituiau un legământ de supunere, de ascultare, de căință sau de dragoste. Elisabeta acceptă acest sacrificiu din dragoste pentru Tannhäuser acest lucru constituind forma desăvârșită prin care un om își manifestă dragostea față de altul, așa cum însuși Cristos afirma: *Nu există iubire mai mare decât a aceluia care își dă viața pentru aproapele.*

Într-o formă mai spiritualizată putem afirma că lui Dumnezeu i-ar fi fost suficient sacrificiul personal al lui

Tannhäuser exprimat prin căință și prin pelerinajul pe care acesta îl face la papă pentru aflarea iertării. Din acest punct de vedere jertfa Elisabetei este de prisos. Tannhäuser putea să rămână rob patimilor sale în pofida sacrificiului Elisabetei. Mai degrabă acesta este un prilej pentru Wagner de a-și manifesta sentimentele lui anticlericale înfățișându-l pe papă ca pe un tiran, insensibil la zbuciumul lui Tannhäuser. Vestea iertării lui, când papa constată înflorirea toiagului său, este de o rară frumusețe poetică, floarea fiind un simbol al principiului pasiv. Wagner transpune în mod inconștient acest principiu în ființa lui Tannhäuser acceptând un sacrificiu exterior și inutil celui interior și fertil. Eternul egoism masculin.

Următoarea operă wagneriană, **Lohengrin**, nu se desprinde de fondul miturilor Evului Mediu atât de cultivate de arta trubadurilor. De astă dată, Wagner se oprește la poemul Parsifal al lui Wolfram von Eschenbach, din care preia figura lui Lohengrin, fiul lui Parsifal. Parsifal era unul din primii credincioși care purtase Sfântul Graal (potir în care fuseseră strânse cu venerație picături de sânge scurse din trupul lui Isus la coborârea de pe cruce și care, conform legendei, erau dătătoare de puteri cerești) în cetatea de pe Montsalvat. Acțiunea operei, plasată în timp în secolul IX-X, atunci când peste ținuturile nord-germanice domnea regele Enric I Păsărarul, debutează cu momentul în care acesta căuta să adune luptători împotriva invadatorilor care îi amenințau regatul. Ajuns în ținutul din Antwerpen, află de la contele Frederic de Telramund și soția acestuia Ortrude, de crima pe care ar fi făcut-o prințesa Elsa, fiica decedatului duce de Brabant. Aceasta și-ar fi ucis fratele fapt care lăsa principatul fără prinț conducător. De aici pretenția contelui Frederic de Telramund de a prelua puterea. Dezvinovățirea Elsei, mult prea nefericită de pierderea tatălui și apoi a fratelui ei, este marcată de dezvăluirea visului ei în care povestește de apariția unui cavaler

necunoscut, îmbrăcat în zale, care o va apăra de acuzația ce i se aduce. Regele invocă dreptatea divină, obicei conform căruia urma să se dea o luptă între acuzator și un apărător al acuzatei. În acest context intră în scenă cavalerul Lohengrin, sol al Graalului, a cărui identitate nu o cunoștea nimeni, purtat de o luntre trasă de o lebădă albă. Lohengrin va lupta cu contele Frederic de Telramund pe care îl învinge și-l iartă totodată, o va cere în căsătorie pe Elsa și o roagă să nu-i pretindă vreodată să-i destăinuie de unde vine și ce nume poartă. Ortrude va reuși să strecoare îndoiala în inima Elsei, iar Telramund, urmând să fie exilat, îl va acuza pe Lohengrin de vrăjitorie datorită faptului că acesta nu-și poate declara identitatea. Reușind să-l înfrângă din nou într-o ambuscadă provocată de acesta, Lohengrin îl ucide pe Telramund și-i predă pe complicității săi judecării regelui Enric, hotărându-se să-i răspundă la întrebarea pe care soția lui i-a pus-o încă din prima clipă a singurătății lor. El mărturisește că este fiul lui Parsifal, primul dintre cavalerii din ordinul Sfântului Graal care trăiesc în mărețul templu de pe muntele Montsalvat. În ultima încercare de a-l discredita pe Lohengrin, în care Ortrude va afirma că lebăda care urma să-l tragă spre necunoscut este fratele Elsei transformat astfel, aceasta va deceda când va constata neadevărul spuselor sale. Lebăda se va scufunda în apele râului Escaut fiind înlocuită de apariția unui porumbel, simbol al Graalului, în timp ce pe pământul Brabantului va păși principele Gottfried, viitorul rege. Dualitatea sentimentului trăit de Elsa provocat de fericirea de a-și revedea fratele și nefericirea de a-și pierde soțul îi va provoca și ei moartea.

Epifania transcendentalului, invazia profanului de către sacru este redată în forma ei desăvârșită în cadrul creștinismului. Cristos, așa cum îl înfățișează apostolul Pavel și mai târziu Origene, coboară din sânul Tatălui pentru a lua în primire pe mireasa lui, Biserica.

Nunta capătă proporții cosmice pentru că prin gestul lui toată lumea este invitată să se mântuiască, să facă parte din trupul mistic al acestuia care constituie Biserica. Cristos nu va pretinde niciodată să nu-și dezvăluie identitatea, însă o parte din esența lui va rămâne întotdeauna inaccesibilă rațiunii. În Cristos, iubirea își află forma ei desăvârșită fără să mai subziste principiul masculin și feminin, yin și yang.

Într-o formă mai puțin desăvârșită, dar extrem de poetizată, ideea de inserție a divinului în uman apare în multe mituri. Avem bunăoară mitul lui Jupiter și al Semelei, al lui Eros și Psiche, al feciorului de împărat și al zânei Chirachiralina din poveștile noastre, al Luceafărului. Omenirea a imortalizat dorul de transcendent în diverse variante, mai mult sau mai puțin apropiate de gradul de perfecțiune atins în cadrul creștinismului. Această imperfecțiune a miturilor rezidă în dorința solului divin de a nu-și dezvălui identitatea și în ideea că imersiunea lui în plan uman este dictată de o stare de neîmplinire.

Această nevoie de împlinire și regăsire a divinului în uman amintește de hierogamia primordială, constituie forma sublimată a uniunii dintre sexe, contopirea dintre cer și pământ care determină apariția celorlalte viețuitoare. Păstrarea tăinuită a identității solului divin duce cu gândul la o concepție pesimistă a modului în care conlucrează cele două naturi, divină și umană, în om. Natura divină nu este în stare să ia în stăpânire umanul, să îndumnezeiască, în definitiv, natura umană, să o transforme și să o facă asemenea sieși.

Pe de altă parte, Pretenția Elsei de a cunoaște identitatea solului divin poate semnifica încercarea omului de a raționaliza experiența divină, de a exprima realități supranaturale prin intermediul rațiunii, ceea ce are ca efect restrângerea divinului, suprimarea aurei de mister care însoțește orice activitate divină și circumscrierea ei cadrelor limitate ale rațiunii.

Este adevărat că Wagner se

identifică cumva lui Lohengrin. Wagner însuși mărturisește că a ajuns „pe piscurile singurătății, pe culmea puterii omenești și că nu tinde decât să coboare iarăși în adâncimile, în umbra intimă a îmbrățișării”.⁷ Așa cum afirma Emanoil Ciomac, Wagner aștepta femeia care să-l smulgă din această izolare, să fie iubit și să fie înțeles prin dragoste, să se ridice la înălțimea efortului lui creator.

Interesant este paralelismul realizat între această legendă și mitul lui Eros și Psiche, remarcat și de Baudelaire într-unul din studiile sale despre Richard Wagner. Eros (Lohengrin) simbolizează iubirea limitată într-o primă fază la dorință, iar Psiche (Elsa) întruhidează sufletul care dorește să cunoască iubirea. Rudele fetei (Ortrude) reprezintă rațiunea care pune la cale șiretlicurile necesare. Întoarcerea la rude (discuția purtată de Elsa cu Ortrude) înseamnă o deșteptare a rațiunii, care nu admite misterul. Dacă Psiche reușește să-l vadă pe Eros fără consimțământul acestuia, în Lohengrin, acesta își dezvăluie identitatea la insistențele Elsei. O dată dezvăluită, iubirea dispare. În timp ce Psiche va peregrina deznădăjduită în căutarea iubitului ei, Elsa se săvârșește de durere la plecarea lui Lohengrin.

În primul caz, conflictul dintre suflet și conștiință își găsește împlinire în nunta dintre Psiche și Eros, realizată de astă dată cu acordul zeilor, fapt care semnifică realizarea uniunii la nivelul spiritului și nu limitarea doar la dorința trupească. În al doilea caz, Wagner dizolvă acest conflict prin moartea Elsei.

Opera Tristan și Isolda a fost compusă de Wagner într-un moment de cumpănă sufletească. Sentimentul de iubire față de Mathilde Wesendonck, de culpă față de Otto Wesendonck, soțul acesteia și binefăcătorul lui, precum și cel de descumpănire sufletească născut dintr-o căsătorie nereușită cu Minna, vor determina materializarea lor într-una dintre

cele mai vizionare opere. Vizionară prin intensitatea și profunzimea expresiei care prefigurează expresionismul muzical, prin unitatea și simplitatea dramaturgică, prin întrebuițarea melodiei infinite care reprezintă o transpunere în plan muzical a diversității nuanțelor sufletești, prin tendința de destrămare tonală ce traduce o stare de permanentă neliniște și dezechilibru interior, opera are ca sursă literară poemul lui Gottfried von Strassburg. În primul act sunt redată circumstanțele în care Tristan și Isolda se îndrăgostesc unul față de celălalt. Menirea lui Tristan este să o ducă pe Isolda regelui Mark pentru a încheia cu acesta o căsătorie convențională fapt pentru care Isolda nutrește sentimente de răzbunare. În cupa din care urma să bea Tristan, ca semn al împăcării dintre ei, urma să fie turnat filtrul morții ce ar fi provocat otrăvirea lui. Întâmplarea face ca Brangăna, slujitoarea Isoldei, să încurce filtrele și să toarne în loc de licoarea morții, pe cea a iubirii care ar fi trebuit să lege destinul Isodel de al regelui Mark. Cei doi tineri sunt legați prin puterea acestei intervenții miraculoase căreia nu i se mai pot opune. Corabia ce aducea pe Isolda în Irlanda ajunge la țarm. Regele Mark își va întâmpina logodnica în uralele sărbătorești ale echipajului marinăresc și al suitei sale. Al doilea act este marcat de uneltirile cavalerului Melot care au ca urmare dezvăluirea iubirii dintre Tristan și Isolda. Regele Mark înfruntă demn dezamăgirea de a-și fi pierdut ce avea mai drag – soția și prietenul. Atacul lui Melot asupra lui Tristan întrerupe frământările acțiunii din actul al doilea. În continuare acțiunea se derulează în ținutul natal al lui Tristan venit aici în încercarea de a supraviețui rănii provocate de spada lui Melot. Ajutat de Kurwenal, Tristan speră să o revadă pe Isolda înainte de a-și da ultima suflare. Isolda vine o dată cu iertarea regelui Mark care aflase de la slujitoare secretul iubirii lor. Cântecul pe care ea îl cântă se stinge, în timp ce infinitul comentariu orchestral întovărășește

misterul ce o poartă și pe ea către o altă dimensiune a vieții și a iubirii veșnice.

Atunci când compunea opera Tristan și Isolda, Wagner citise deja din scrierile filosofului Schopenhauer, identificându-se cu concepția acestuia despre viață și iubire. Viața nu însemna altceva decât un nesfârșit prilej de durere, destinul omului este receptat ca fatalitate astfel că, orice împotrivire în fața acestuia este de prisos. Iubirea este un sentiment care nu este declanșat și coordonat de inima omului, ci, mai degrabă, o realitate exterioară omului care îl subjugă și îi condiționează existența. Acest lucru pare să-l afirme Wagner atunci când, în cadrul operei, lasă drept izvor al iubirii dintre Tristan și Isolda acea poțiune, care, o dată băută, declanșează nașterea acestui sentiment. Iubirea capătă statut magic. Acționează ca prezență insesizabilă, magia ei farmecă și supune totodată. Wagner admite mijlocirea acelei licori din nevoia de a justifica propriul lui comportament atunci când se îndrăgostește de Mathilde Wesendonck, soția celui care l-a ajutat de atâtea ori. E ca și cum ar afirma că răul pe care îl înfăptuiește nu-l privește pe sine. Filtrul iubirii este de vină. Nu amintește acest lucru de episodul biblic în care bărbatul Adam dădea vina pe femeie, iar Eva dădea vina pe șarpe? Răul înfăptuit nu constă în libertatea omului, acest lucru fiind forma cea mai subtilă de a înșela conștiința prin autoiluzionare, întrupând răul într-o prezență exterioară. Wagner identifică cumva răul cu iubirea în chipul acelei poțiuni legate. Ele sunt legate în mod necesar una de cealaltă, de aceea la Wagner femeia devine, în mod paradoxal, mijloc de mântuire dar și instrumentul prin care bărbatul înfăptuiește păcatul.

Dar poate că Wagner nu consideră păcat ceea ce el însuși înfăptuiește. Poate nu are conștiința păcatului atunci când deciziile lui sunt dictate de ceea ce însăși inima îi dictează. Nu-l prefigurează oare în felul acesta pe Nietzsche cu lucrarea lui *Dincolo de bine și*

de rău? Pe Nietzsche nu-l cunoscuse încă și poate că Wagner însuși este unul din inspiratorii acestei lucrări. Lucrul la opera Tristan și Isolda îl începuse în 1856, iar premiera are loc la München în 1865. Pe Nietzsche îl va cunoaște cinci ani mai târziu când Wagner divorțase de prima soție și se recăsătorise cu Cosima.

Afirmând că totul este reductibil la iubire nu aderă Wagner în felul acesta principiilor romantismului care centrau viața și creația pe activitatea interioară a sufletului? Eul romantic este lăsat în voia pasiunilor, al simțămintelor cele mai profunde devenind „un glas pierdut al uriașei polifonii; o polifonie în el și în jurul lui e toată viața în rosturile ei cele mai adânci. Tot vuietul ei răsună într-însul ca un ecou într-o scoică. Este glasul oceanului vieții neconștiente, al experienței nelămurite, al fenomenelor.”⁸

Pesimismul radical al acestei opere reflectă mentalitatea umană care nu-l mai posedă pe Dumnezeu, care nu mai crede în atotputernicia lui. Interesant este faptul că la origine, acest poem în versuri semnat de Godfried von Strasburg, păstrează o sumedenie de elemente creștine care înviează și conferă plus de substanță și profunzime iubirii dintre cei doi. Wagner elimină acțiunea complicată a textului original, exagerând pesimismul care stă la baza ei. Chiar numele lui Tristan semnifică cel născut în tristețe întrucât mama lui, Blanche fleur, va muri imediat după ce îl va naște. Episodul amintit este extrem de asemănător cu episodul biblic al nașterii lui Benjamin însă credința în Dumnezeu are puterea de a transfigura durerea și de a o transforma în bucurie. Rachel își dă sufletul atunci când va naște acest copil căruia apucă să-i dea numele de Ben-Oni, adică fiul durerii mele. Tatăl acestuia, Iacob, îl va numi Benjamin, care înseamnă fiul bucuriei mele.

Erotismul, chiar și în forma lui cea mai spiritualizată de etern-feminin, nu-și găsește împlinire decât în moarte. Este o dorință de celălalt care a tulburat nu numai

simțirile rudimentare, dar și intelectul și întreaga activitate sufletească a individului, este manifestarea supremă a egoismului care îl gustă pe celălalt prin toate porturile simțurilor. Wagner refuză să-și maturizeze concepția despre iubire. Pentru el aceasta rămâne în stadiul de început, asemănătoare unui dezechilibru interior care răvășește și dezmembrează întreaga lui ființă. Și voluptatea acestui sentiment este cu atât mai mare cu cât își găsește suport în metafizică. Iubirea capătă dimensiuni cosmice, însă este vorba de iubirea care are la bază explozia propriului libidou în conștiință, forma supremă de închinare la idol. Iată cum apare redat de Wagner chipul iubirii în finalul operei, în celebra arie a Isoldei. „Cu serenitate, cum surâde! Cu blândețe, cum deschide ochii! Cum strălucește întotdeauna mai viu, cum se aseamănă cu sclipirea stelelor! Nu-l vedeți? Cum inima lui se dilată curajos! Cum pieptul său se umflă larg! Cum buzele sale respiră tandru și atât de blând un suflu suav. Prieteni! Vedeți? Nu simțiți? Nu vedeți? Sunt singura care ascultă această melodie cu accente tânguitoare atât de suave, atât de delicate, care spune totul, care liniștește, și mă face să ascult un cântec care mă spiritualizează, și rezonază cu atâta justete făcând să vibreze totul în jurul meu? Răsunătoare și clare, rotindu-se în jurul meu, sunt valuri, sunt brize line? Sunt unde, suave efluvii? Cum cresc în jurul meu murmurând? Trebuie să le respir sau să le ascult? Trebuie să le sorb sau să plonjez? Trebuie să mă disipez în suave efluvii? În agitația undelor, în ruliul unduios, în vibrațiile melodioase, în palpitarea universului, în suflarea Totului, mă înec, mă scufund...inconștientă!”

*Acțiunea operei **Maestrul cântăreți** este centrată în jurul concursului de competență muzicală care avea drept trofeu mâna Evei, preafrumoasa fiică a maestrului giuvaergiu Veit Pogner. Walter von Stolzing o iubește pe tânăra fată, fapt care îl determină să participe la concurs deși nu avea o pregătire pe măsură. Noutatea și prospețimea cântecului său de*

probă impresionează doar pe Veit Pogner și Hans Sachs, membri ai juriului, atrăgând contestații din partea lui Beckmesser, aspirant mai vârstnic la mâna Evei, tipul muzicantului rutinat, care ridică regula deasupra inspirației muzicale. Și Hans Sachs, de meserie cizmar, o iubește pe Eva însă dându-și seama de preferințele ei pentru tânărul Walther, păstrează tăcere încercând să ajute pe cât poate la împlinirea iubirii dintre cei doi. În al doilea act, se infiltrează elemente comice în acțiunea senină a operei. Beckmesser încearcă să o cucerească pe Eva cu o serenadă lipsită de orice lirism, în care acesta mai mult se autoflotează cu presupusele sale merite artistice. În același timp, la casa vecină, Hans Sachs acompaniază serenada acestuia din bătaie de ciocan, marcând fiecare greșeală cu câte o lovitură. Crezând că serenada este adresată Magdalenei (confidenta și doica Evei), David (ucenicul lui Hans Sachs), îndrăgostit de aceasta, sare la bătaie și își doboară presupusul rival. Conflictul se amplifică prin intervenția vecinilor, care se ciomănesc între ei, conflict ce se va potoli datorită căldărilor cu apă pe care gospodinele din vecinătate le vor arunca peste cei încălțerați. Al treilea act este marcat de marea festivitate a concursului dintre maeștrii cântăreți. Beckmesser va cânta o lucrare muzicală pe versuri dăruite de Hans Sachs. Interpretarea lui va provoca hazul din ce în ce mai zgomotos al mulțimii. Scandalizat, Beckmesser declară că Hans Sachs i-a dat versuri nepotrivite. La această acuzație, Hans Sachs dezvăluie autorul versurilor, care nu era altul decât Walther. Muzica pe care o va cânta el, scrisă pe aceleași versuri ce preamăreau natura, dragostea și bucuria de a trăi, va cuceri inimile ascultătorilor. Walther va ieși învingător, cucerind mult râvnitul premiu al concursului, mâna Evei.

În opera Maeștrii cântăreți, Wagner echilibrează atmosfera pesimistă din opera anterioară compunând singura lucrare care utilizează accente comice.

Echilibrul lui sufletesc pare restaurat astfel că va scrie o operă în care vrea să arate că nu-i este străină și o concepție optimistă asupra vieții. De altfel, însuși numele Evei înseamnă viață, contrastând cu cel al lui Tristan care prefigura moartea.

Iubirea, în acest cadru, nu mai pretinde discurs metafizic. Ea pierde din profunzime și intensitate pentru a câștiga în naturalețe și prospețime. Dorință în permanentă căutare de sine, marcată de angoasă și nevrotism, de sfâșiere lăuntrică și de năruire a echilibrului interior, a cărei împlinire se găsește doar în moarte, ea devine în cadrul acestui singspiel o formă de a reconcilia trupul și sufletul, la un prim nivel, sau de a împăca sufletul și spiritul, la un al doilea nivel. Natura, oamenii, obiceiurile lor, concursul, intrigile, situațiile comice semnifică o pace exterioară ca reflex al păcii interioare restaurate, denotă o viziune optimistă asupra firii lucrurilor și ființelor care decurge din blândețe, bunătate și înțelepciune.

Trei bărbați aspiră la inima Evei în această operă, asemenea celor trei modalități de a percepe actul iubirii. Pe de o parte avem figura desfigurată a erotismului, care proslăvește egoismul, și pentru care Eva înseamnă instrument care satisface propria grandomanie. De regulă Beckmesser este privit ca un individ retrograd, cu idei învechite și rutinate despre artă, care se teme să o perceapă ca și act creator. La fel va înțelege și iubirea. Teamă de neprevăzut, idolatria rațiunii care înseamnă în definitiv idolatria de sine vor determina o viziune schimonosită și caricaturizată despre iubire.

Pe de altă parte avem figura lui Hans Sachs, a cântărețului filosof, care știe să înnobileze propriile sentimente față de Eva dându-le o semnificație morală. Iubind-o pe Eva, el sacrifică propriile

sale sentimente ascultând de îndemnul și trăirile ei. Astfel, figura lui Hans Sachs se identifică iubirii percepută ca agape.

Walther devine simbolul celui în care atât erotismul cât și agape-ul își află un deznodământ, o finalitate care nu implică alterarea plenitudinii semnificațiilor lor.

Dacă prin opera Maestrului cântăreți, Wagner aduce o pată de culoare în creația lui, prin următoarea operă și ultima, Wagner configurează viziunea definitivă asupra vieții și iubirii.

Acțiunea operei **Parsifal** se petrece în Spania, pe muntele Montsalvat, ales drept lăcaș pentru ordinul Sf. Graal, ordin ce se constituise în jurul a două simboluri primite de Titurel, primul mare preot al acestui ordin, de la un trimis al cerului. Acestuia îi fuseseră încredințate lancea ce străpunse trupul Mântuitorului și cupa în care se strânseseră picături în urma crucificării Lui. Razele ce iășneau din sfânta cupă atunci când se oficia slujba aveau harul de a mântui de suferință pe toți cei ce făceau parte din ordin. Klingsor, unul din aspiranții la comunitatea acestui ordin, va fi respins, fapt care-l va determina să conspire răului imaginând o grădină luxuriantă care cu ajutorul fetelor flori, de o frumusețe uluitoare, vor ademini de partea lui pe aspiranții la acest ordin. Amfortas, fiul lui Titurel și urmaș al acestuia la conducerea ordinului, decide să lupte cu Klingsor însă este deposedat de sabia sfântă și rănit cu ea. Rana pricinuită îl va împiedica să officieze mai des slujba comunitară lucru care amenință însăși existența ordinului. Puterile pe care cavalerii le primeau prin razele răspândite de conținutul ei încep să slăbească, deoarece vindecarea rănii marelui preot era condiționată de atingerea ei cu lancea sfântă, aflată în posesia vrăjitorului. Kundry, unul din personajele misterioase ale acestei opere, slujind pe de o parte

cavalerilor, pe de altă parte, sub chipul fetei floare, lui Klingsor, făcuse rost de un balsam menit să aline suferințele lui Amfortas. În acest context apare Parsifal, un tânăr care tocmai rănisese o lebedă trăgând cu arcul, fără să știe că aceasta era considerată vietate sfântă. Gurnemanz, unul din membrii acestui ordin, care-l luase la întrebări despre fapta săvârșită, este impresionat de inocența acestui copil al pădurii de care se leagă speranța că ar putea fi salvatorul prezis. Asistând la slujba oficiată de Amfortas, Parsifal este uimit de vederea razelor ce le împrăștie cupa cea sfântă și nu poate înțelege extazul celor ce se roagă îngenuncheați. Neînțelegând nimic din ceea ce se desfășoară în jurul său și nedând nici un semn că ar putea fi eliberatorul suferințelor lui Amfortas, Gurnemanz îl îndepărtează dezamăgit. Actul al doilea se petrece în împărăția lui Klingsor. Acesta o desemnează pe Kundry să-l seducă pe tânărul Parsifal. Încercarea ei de a-l săruta pătimaș este întâmpinată de refuzul categoric al acestuia. Strigătele ei de revoltă vor aduce intervenția lui Klingsor, care apare și azvârle lancea cucerită de el în lupta cu Amfortas asupra lui Parsifal, însă arma se va opri deasupra capului lui, fără să-i cauzeze vreun rău. Parsifal o prinde, face semnul crucii către magia grădinii, care dispare redevenind un deșert nisipos. După ani de zile, Parsifal regăsește drumul către Montsalvat pentru a reda sabia luată de la Klingsor. Aici îl găsește pe Gurnemanz care îi povestește cum asistase neputincios la dezagregarea ordinului creștin pe măsură ce Amfortas pierdea puterea de a suporta suferințele și a-și putea duce la îndeplinire îndatoririle de mare preot. Tatăl lui Amfortas, Titurel, decedase și urma să fie înmormântat chiar în ziua de Vinerea Mare. Parsifal vindecă rana lui Amfortas, apoi se îndreaptă către masa din centrul sălii pentru a oficia procesiunea de dezvelire a cupei sacre. În timp ce din ea își împrăștie razele o lumină purpurie, Amfortas și cavalerii Graalului îngenunchează, omagiind prezența noului

preot al ordinului lor.

Jung afirma că Graalul simbolizează *desăvârșirea interioară căutată permanent de oameni*. Întregul traseu al vieții lui Wagner confirmă acest lucru, chiar dacă uneori mergea din greșeală în greșeală. Wagner a iubit idealul la fel de mult cât s-a iubit pe sine. Ba chiar s-ar putea afirma că uneori idealul său se identifica cu sine. În finalul vieții sale, la adăpostul faimei pe care o cucerise în toți acești ani tumultuoși, Wagner va dezvălui concepția lui despre creștinism.

Care este concepția lui Wagner despre creștinism? În primul rând omul nu este liber, voința și faptele lui fiind guvernate de o forță ocultă care acționează în momente decisive. Creștinismul devine un fel de magie incontrollabilă. Cupa cu sângele lui Cristos și sabia ce l-a străpuns justifică existența ordinului și nu darul comun care asigură coeziunea psihologică a grupului sau harul lui Dumnezeu care lucrează în chip nevăzut în sufletul omului. Credința acestora se întemeiază pe minunea săvârșită de cupa sfântă la fiecare celebrare euharistică. Euharistia, momentul central al fiecărei slujbe care vorbește de prezența lui Cristos în rândul nostru, este substituită de o minune.

Minunea nu ar trebui decât să întărească credința nu să o justifice sau să o întemeieze. Satana însuși făcea minuni părinților din pustie pentru a-i determina să i se închine lui. Credința nu ar trebui să se întemeieze pe ceea ce văd ochii exteriori. Ea este darul supranatural al lui Dumnezeu care nu posedă nici un fel de caracter magic. Magia acționează împotriva naturii umane. Ea provine din necredința omului, din natura alterată a acestuia. Ea fascinează și subjugă totodată ușurând în felul acesta conștiința propriei morți. Prin magie omul uită de sine. Prin suferință el se apropie de Dumnezeu. Acest lucru nu înseamnă că trebuie să caute suferința cu orice preț ci să primească cu inima deschisă tot ceea ce Dumnezeu îi hărăzește în fiecare clipă a vieții.

Că Wagner percepe creștinismul ca un fel de magie reiese din mai multe întâmplări relatate în cadrul acestei opere. Încă din Tannhäuser, la simpla invocare a numelui Mariei dispăre locul care pricinuia pierzania sufletului său, la fel cum în final, deznădăjduit de neprimirea iertării, va chema numele zeiței mitologice. Aceeași mentalitate construiește evenimentele din cadrul operei Parsifal. Sabia aruncată de Klingsor asupra lui Parsifal nu-l rănește ci se oprește deasupra capului său. Între cei doi nu se dă nici un fel de bătălie. Simplul semn al crucii face să dispară împărăția lui Klingsor deși Parsifal nu pare să cunoască semnificația acestui gest. Credința că lebdă este o vietate sfântă amintește de credințele zoomorfe. Vindecare răniilor lui Amfortas prin simpla atingere cu sabia seamănă cu o vrajă. Puterea primită de membrii ordinului de la cupa sfântă ar trebui regăsită în sinele fiecăruia.

Ne putem raporta la orice obiect de cult (icoane, moaște, apă sfințită, tămâie etc) prin două tipuri de atitudini: una idolatră, în care obiectul respectiv capătă un fel de aură magică, sau alta în care plecând de la realitatea fizică să ridicăm ochii credinței în trăirea lui Dumnezeu. Să ne aducem aminte că fiecare minune pe care o înfăptuia Isus certifica credința profundă a omului și nu invers. La Wagner mântuirea vine de la aceste obiecte sfinte. Chiar dacă ar fi cele reale perspectiva este tot greșită.

Debussy afirma în mod ironic că singurul personaj uman din această operă este Klingsor. Așa și este întrucât e singurul care reacționează într-un fel atunci când consideră că i se face o nedreptate. ceilalți se comportă ca niște legume care așteaptă razele soarelui. Sunt lipsiți de voință și de dorința de a redresa în vreun fel situația creată. Sunt în așteptarea acelei minuni profetice. În acest fel, Wagner oprimă manifestarea voinței și rațiunii umane, pe care le consideră un rău în sine. Omul este o ființă aflată la cheremul unor forțe oarbe, prin urmare, mântuirea și-o va găsi tot în acestea. De aceea îl alege pe Parsifal, un

tânăr neștiutor care este în felul acesta cel mai predispus la manifestarea acestor forțe inconștiente. Interesant este faptul că deși grădina vrăjită a lui Klingsor se afla în drum spre Montsalvat, pentru a atrage în felul acesta tot mai mulți cavaleri în mrejele ei, lui Parsifal îi trebuie douăzeci de ani pentru a regăsi drumul de întoarcere ca să restituie sabia recuperată.

Unul dintre cele mai stranii personaje este Kundry, femeia a cărei personalitate este scindată, slujind deopotrivă și forțelor răului și forțelor binelui. Se aseamănă foarte mult cu personajul Gollum din Stăpânul inelelor, în care binele și răul sunt amestecate în mod misterios, având un rol important de jucat în economia mântuirii. Ea este cea care îl seduce pe Parsifal, la refuzul căruia imploră milă după care răzbunare. Ea este cea care ascultă și slujește cavalerilor ordinului, pe de o parte, pe de altă parte, execută poruncile lui Klingsor. Prin ea, Wagner denunță motoarele dorinței, dorința însăși. Erosul este strict delimitat de agape și considerat o altă fațetă a răului. Deși prin manifestarea erosului ia naștere persoana umană, Wagner îl condamnă. Dorința înseamnă multiplicitatea experienței, scindarea și fragmentarea personalității. La final, o dată cu năruirea împărăției lui Klingsor, Kundry, scăpată de vraja acestuia, este luată sub îngrijirea lui Gurnemanz.

Wahnfried, vila în care va locui Wagner în ultimii ani și în care își va da ultima suflare, semnifică într-o traducere aproximativă pacificarea iluziilor, împăcarea amăgirilor. Este efectul pe care îl obține acesta în ultima lui operă. Wagner reușește să clădească în jurul său imaginea unui zeu. Teatrul de la Bayreuth și vila Wahnfried se vor transforma în adevărate sanctuare, centre de pelerinaj pentru miile de credincioși care s-au împărtășit din cupa (filtrul) operelor sale. Pentru a patrona conștiințele oamenilor Wagner a ales forța seducătoare a artei sale asigurându-și în

felul acesta nimbul nemuririi și un loc veșnic în panteonul artelor clasice.

NOTE

1. DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Editura Meridiane, București, 1983, p.210.
2. NIETZSCHE, Friedrich, *Cazul Wagner*, trad. din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, Ed. Muzicală, București, 1983, p.35
3. BENTOIU, Ion, în prefața la cartea de HEINE, Heinrich, *Poezii – Călătorie în Harz*, Ed. Minerva, București, 2000, p.XVIII.
4. apud. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, vol. II*, Ed. Artemis, București, 1994, p.26.
5. apud. RÂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Ed. Polirom, Iași, 2001, p.5.
6. Tematica și acțiunea operelor wagneriene sunt realizate după însemnările Ioanei Ștefănescu din cartea *O istorie a muzicii universale vol.IV*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, pp.308-382.
7. apud. CIOMAC, Emanoil, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1967.
8. CIOMAC, Emanoil, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1967, p139.

BIBLIOGRAFIE:

1. BĂLAN, George, *Muzica – Temă de meditație filozofică*, Ed. Științifică, București, 1965.
2. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, vol.I-III*, Ed. Artemis, București, 1994.

3. CIOMAC, Emanoil, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1967.
4. DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Editura Meridiane, București, 1983.
5. DRUSKIN, M.S., *Richard Wagner*, trad. din limba rusă Lucian Renert, Ed. Muzicală, București, 1961.
6. GOLÉA, Antoine și VIGNAL, Marc, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, trad. din limba franceză Oltea Șerban-Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
7. HEINE, Heinrich, *Poezii – Călătorie în Harz*, traducere, introducere și note de Pascal Bentoiu, Ed. Minerva, București, 2000.
8. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani, vol.I*, Ed.Muzicală, București, 1997.
9. LANGA, Tertulian, *Dicționar teologic creștin din perspectiva ecumenismului catolic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997.
10. MANN, Thomas, *Pătimirile și măreția artiștilor*, trad. din limba germană Iosefina și Camil Baltazar, Ed. Muzicală, București, 1972.
11. POPOVICI, Doru, *Magicianul de la Bayreuth - Viața lui Richard Wagner*, Ed. Albatros, București, 1985.
12. RÂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Ed. Polirom, Iași, 2001.
13. RUSS, Jaqueline, *Panorama ideilor filosofice – De la Platon la contemporani*, trad. Margareta Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 2002.
14. SCHONBERG, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București.
15. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale vol.IV*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.
16. WAGNER, Richard, *Olandezul zburător*, trad. din limba germană St. O. Iosif, Ed. Pentru Literatură, București, 1968.
17. WAGNER, Richard, *Opera și drama*, trad. din limba germană Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Ed. Muzicală, București, 1983.