

ANNA BARANOWA  
Kraków

## WAGNER, GESAMTKUNSTWERK I MODERNIŚCI W KRĘGU UTOPII JĘZYKA UNIWERSALNEGO

Dawniej mędrzec był filozofem, poetą, muzykiem. Rozdzieliwszy się, talenty te uległy degeneracji: sfera filozofii zacieśniła się; poezji zabrakło idei; śpiewom siły i energii; mądrość zaś pozbawiona tych narzędzi nie potrafi już oczarowywać ludzi z taką samą skutecznością. Jeden wielki muzyk i jeden wielki poeta liryczny naprawiliby całe zło.

Oto więc kariera do wypełnienia. Niechże objawi się ten geniusz, który ustanowi prawdziwą tragedię, prawdziwą komedię w teatrze lirycznym!

D. D i d e r o t, *Troisième entretien avec Dorval*, 1757.

Dlaczego Wagnerowi nie udało się *Gesamtkunstwerk*? Czy na pewno się nie udało? Zacznijmy od początku.

*Gesamtkunstwerk* to – wedle znawcy przedmiotu Stefana Jarocińskiego – „totalne dzieło angażujące wszystkie sztuki pod egidą muzyki na usługi ekspresji uczuciowej, która by, apelując głównie do emocjonalnej natury odbiorcy, zawładnęła nim tak dalece, aby poczuł się on zespolony z innymi jedną ideą i jedną wiarą”<sup>1</sup>.

Sam termin łączony jest z Wagnerem<sup>2</sup>, koncepcja jednak ma metrykę

---

<sup>1</sup> S. J a r o c i ń s k i, *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)*, [w:] t e n ż e, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 52.

<sup>2</sup> Powszechnie przyjmuje się, że pojęcie to pochodzi od Wagnera (por. H. S z e e - m a n n, „*Vorbereitungen*”, [w:] *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. [Kat. Wystawy Zürich–Düsseldorf–Wien 1983], Aarau und Frankfurt am Main 1983, s. 16-17). Niemniej ostatnie ustalenia wykazują, iż używane ono było już na początku XIX w. w kręgu Schellinga, np. przez estetyka Georga Antona Asta, autora *Handbuch der Ästhetik*, Leipzig 1805 (por. H. J. B a u e r, *Richard Wagner Lexikon*, Bergisch Gladbach

o wiele starszą. Jest być może tak stara, jak skalne sanktuaria w Pech-Merle i Lascaux, z całą zaś pewnością sięga helleńskich początków teatru<sup>3</sup>. Jest jednak rzeczą znamionną, że o ile wcześniej problemu syntezy sztuk na gruncie teorii właściwie nie podnoszono<sup>4</sup> – lepiej są nam znane owe nieustępliwe *paragone* o wyłączność artystycznych dyscyplin – to w wieku XIX przesuwają się one w centrum zagadnień sztuki i jej filozofii.

Czym tłumaczyć ów *Hang zum Gesamtkunstwerk*<sup>5</sup>, który z dzisiejszej

1988, s. 174-175). Natomiast sam Wagner, mimo iż to on niewątpliwie sformułował i wcielił w życie program Gesamtkunstwerku, terminu tego nie używał. W dziele programowym *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), w którym – jak wskazuje Szeemann – po raz pierwszy termin ten miałby się pojawić, nie zostaje on ani razu wprost użyty. Wagner, który miał niechęć do precyzyjnych terminów, używa języka opisowego: np. „das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft”, „das große, allgemeine Kunstwerk der Zukunft” (R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, [w:] tenże, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. III, Leipzig 1897, s. 50, 63). Zob. także: M. Lingner, *Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit „Absoluter Kunst”*, [w:] *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, s. 52-54.

<sup>3</sup> O rytualnej roli jaskiń prehistorycznych pisze Mieczysław Porębski, powołując się na współczesnych antropologów: Bataille’a, Leroi-Gourhana, Eliadego (M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Od paleolitu po wieki średnie*, t. I, Warszawa 1976, s. 25-27).

O teatrze greckim zob.: A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1977, s. 11-12; a także: E. Schuré, *Ryszard Wagner, jego twórczość i ideały*, tł. [z francuskiego] E. Węłowska, Warszawa 1904, s. 310-312.

<sup>4</sup> Por. P. Krakowski, *Ku nowej syntezy sztuk*, [w:] tenże, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 97.

Według Karola Stromengera hasło „union des tous les arts” najwcześniej pojawia się na gruncie XVIII-wiecznej teorii opery, uznanej ze swej natury za sztukę „syntetyczną” (K. Stromenger, *Teatr Wagnera*, Lwów [b.r.], s. 15). Marcel Schneider utrzymuje natomiast, że dążenie do sztuki całościowej znalazło po raz pierwszy swój wyraz w *Troisième entretien avec Dorval Diderota – 1757* (M. Schneider, *Wagner*, Paris 1983, s. 77). Współcześni historycy sztuki chętnie jednak stosują termin Gesamtkunstwerk ex post – na określenie całościowych zespołów architektoniczno-malarsko-rzeźbiarskich w różnych epokach historycznych, np. hierarchiczny układ monumentalnego malarstwa bizantyńskiego, barokowe programy dekoracji (W. Hofmann, *Zagadnienia analizy strukturalnej*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 531); jako Gesamtkunstwerk określane są również rokokowe zespoły dekoracyjne (J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 176), a przede wszystkim przytaczany tam H. Seydla, *Das Gesamtkunstwerk*, [w:] tenże, *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1958, s. 26-29.

<sup>5</sup> Taki tytuł nosiła głośna wystawa Haralda Szeemanna (Zürich – Düsseldorf – Wien; luty-listopad 1983), który dokonuje ambitnego przeglądu przejawów *Gesamtkunstwerku* w sztuce europejskiej od początku XIX wieku (omówienie tej wystawy dają m.in.: S. Michalski, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, „Biuletyn Historii Sztuki”,

perspektywy można by określić jako dominującą tendencję artystyczną poprzedniego stulecia?

Dziewiętnastowieczny duch *Gesamtkunstwerku* – manifestujący się silnie już u romantyków<sup>6</sup> – był, jak się zdaje, implikacją ogólnego w tej epoce poczucia dezintegracji, wyczerpania się starych form i niemożności wytworzenia nowych – tak w sferze estetyki, jak polityki i moralności. „Sztuki nasze – pisał Edward Schuré – noszą na sobie piętno charakteru naszego społeczeństwa: rozdrobnienie, rozproszenie, wycieńczenie, lekkość, niepewne dotyknięcie wszystkich tematów i stylów. Znamy dziś wszystkie imiona cywilizacji i rozścieramy wszystkie osobliwości, jak na olbrzymim targowisku. Ale posiadając takie skarby, czy umiemy ożywić i upiększyć naszą, stworzyć coś nowego? Nędzarzami jesteśmy pośród tych bogactw, pragniemy i łakniemy obfitości<sup>7</sup>.”

Dziewiętnastowieczny sen o *Gesamtkunstwerku* to zatem remedium na przezwyciężenie kompleksu eklektyzmu i bezstylowości, kompleksu wyczerpania twórczej potencji, który prześladował świadomość *hominis dixneviemis* z obsesyjną wprost natarczywością<sup>8</sup>. Im silniej ujawniała się świadomość

---

1984, nr 1, s. 57-59 oraz R. A. P a l t z e r, *Brücken schlagen über alle Grenzen*. Zürich: *Gesamtkunstwerk*, „Art”, 1983, Nr 2, s. 125-128).

<sup>6</sup> Problem ten – naświetlony dzięki wystawie Szeemanna (dz. cyt., s. 131-164) – podnosi również znakomita książka Georgesa Gusdorfa, poświęcona duchowości w epoce romantyzmu, pt. *Du Néant à Dieu dans le Savoir Romantique. Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale*, t. X, Paris 1983, s. 408-410; por. również: A. C o e u r o y, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris 1965 (zwłaszcza rozdział: *Wagner avant Wagner*, s. 11-82); J. S t a r z y Ń s k i, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 5, 72.

<sup>7</sup> S c h u r é, dz. cyt., s. 341.

<sup>8</sup> Liczne wypowiedzi na temat bezstylowości i eklektyzmu wieku XIX można znaleźć w: M. P o r e b s k i, *Styl XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały sesji SHS. Łódź, listopad 1971*, Warszawa 1973, s. 11-21; P. K r a k o w s k i, *Okres eklektyzmu i historyzmu w architekturze krakowskiej 1850-1900*, [w:] *Problemy ochrony architektury najnowszej (1850-1939). Materiały z konferencji, Poznań 19-20 listopada 1970*, red. W. Dołęga-Lewandowski, seria B, t. XXIX, Biblioteka MiOZ, Warszawa 1971, s. 37-50; t e n ż e, *Z zagadnień architektury XIX wieku. Historyzm i eklektyzm*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, s. 23-36; t e n ż e, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” (Warszawa-Kraków), 1979, z. 15, zwłaszcza s. 5-9, 24-48. Badania obu wyżej wymienionych naukowców zmierzają jednak ku temu, by wskazać, iż w wieku XIX istniała jeśli nie jednorodność stylistyczna, to przynajmniej – stylotwórcza konsekwencja.

Do chóru utyskiwań nad bezstylowością XIX wieku dodajmy jeszcze jeden głos, mało znany w literaturze przedmiotu, a dla samoświadomości owego stulecia znamienity. Jest to głos anonimowego satyryka z „Pszonki”, pisma emigracyjnego, wydawanego przez Leona Zienkowicza w Strasburgu: „W osobliwych czasach żyjemy! Przysłowie: T e r a ż n i e j s z o ś ć

rozbicia, „zróżniczkowania” – jak wtedy mówiono – wszystkich dziedzin życia społecznego i kultury, tym silniej, tym konsekwentniej odzywało się pragnienie dzieła totalnego, które integrując wszystkie sfery artystycznej działalności, ustanawiałoby nową jedność i nową harmonię. Tę dialektykę najlepiej można prześledzić właśnie u Wagnera. Stanowi ona bowiem motyw przewodni jego artystycznej ideologii.

Swoją doktrynę *Gesamtkunstwerku* wyprowadza Wagner z teorii „r e g e n e r a c j i l u d z k o ś c i”, która zawładnęła nim niepodzielnie od czasów rewolucji 1848-49<sup>9</sup>. Jego diagnoza sytuacji człowieka i kultury przeniknięta jest radykalizmem i brutalnością. „Cała nasza polityka, dyplomacja, dążenie do zaszczytów, cała umiejętność i niestety cała nasza nowoczesna sztuka – pisał w jednym z listów do Franciszka Liszta – zaprawdę, te wszystkie pasożytnicze narośle dzisiejszego życia nie mają innych przyczyn i podstaw jak tylko w naszych zrujnowanych trzewiach!”<sup>10</sup> Radykalna odnowa musi ogarnąć wszystkie dziedziny ludzkiej działalności<sup>11</sup>. Wagner – spóźniony romantyk i skrajny kontynuator niemieckiego idealizmu<sup>12</sup> – tę utopij-

---

jest małą p r z e s z ł o ś c i, do żadnej epoki nie może się lepiej zastosować, jak do naszej. Rzuciwszy okiem na politykę, filozofię, religię, sztukę wojenną, literaturę, wszędzie postrzegamy nieszczęśliwy eklektyzm. Czy epoka nasza jest ogołocona z natchnień, że nic nowego wydać nie może?” (*Walenrod-Manija*, „Pszonka”, Strasburg 1840, s. 21).

Należy również uwzględnić bardzo ważne, a pomijane przez literaturę przedmiotu rozważania o eklektyzmie Edwarda Dembowskiego, które stanowią jedną z pierwszych prób sformułowania istoty eklektyzmu na naszym gruncie (D., *Kilka myśli o eklektyzmie*, „Rok”, 1843, t. IV, s. 1-30; fragment *Istota eklektyzmu* jest zamieszczony w: *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1831-1864*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Walicki, Warszawa 1977, s. 423-426).

Warto jeszcze zwrócić uwagę na książkę Philippe’a Muray (*Le 19<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Paris 1984, s. 670), który – wbrew myślicielom z ubiegłego stulecia – stara się udowodnić, iż wiek ten miał własne, określone oblicze. Ten jednorodny styl XIX wieku Muray określa terminem „dixneuvièmité”. Z książki tej zapożyczyłam określenie zbiorcze „homo dixneuvièmis” (s. 77).

<sup>9</sup> Wagnerowską doktrynę regeneracji omawia obszernie: H. L i c h t e n b e r g e r, *Richard Wagner. Poète et Penseur*, Paris 1898, s. 388-438; por. także: Z. J a c h i m e c k i, *Wagner*, Kraków 1983<sup>3</sup>, s. 335-339; ciekawe i wnikliwe rozważania na temat tejże doktryny – w kontekście zawłaszczenia dzieła Wagnera przez ideologię nazistowską – znajdziemy w książce: J. M a t t e r, *Wagner et Hitler. Essai*, Genève 1977, s. 24-25, 117-133.

<sup>10</sup> Cyt. za: J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 335.

<sup>11</sup> Wagner pisał: „Widzę zarówno przyczynę dziejowej dekadencji ludzkości, jak i konieczność odrodzenia; wierzę w możliwość tej odnowy i obiecuję spełnienie tej nadziei we wszystkich dziedzinach życia” (cyt. za: L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 393).

<sup>12</sup> Por. E. B i e ñ k o w s k a, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasa Manna*, Warszawa 1981, s. 197; J a r o c i ń s k i, dz. cyt., s. 49;

na misję ocalenia sztuki i świata przyjmuje w całości na siebie<sup>13</sup>. Środkiem do przeprowadzenia tego zamiaru ma być „d z i e ł o s z t u k i p r z y - s z ł o ś c i” – *Gesamtkunstwerk* – którego wizję wytycza w pierwszych latach wygnania (1849-51), stymulowany niewygasłą jeszcze rewolucyjną gorączką<sup>14</sup>. Ten zwolennik Feuerbacha i anarchista spod znaku Bakunina<sup>15</sup> zamierza dopiąć utopijnego celu odrodzenia ludzkości poprzez przewyciężenie różnic dzielących poszczególne dziedziny twórczości i przywrócenie im pierwotnej, organicznej więzi.

Nieszczęście ludzkości polegało bowiem – zdaniem Wagnera – na tym, że sztuka, rozdzieliwszy się na wiele dyscyplin, utraciła „elementarną moc oddziaływania” i tym samym pozbawiła człowieka możliwości odbioru i sublimacji poprzez wyższego rzędu doznania. Początek tego zgubnego procesu dostrzegał on w upadku greckiego dramatu. „Wraz z późniejszym upadkiem tragedii – dowodził w *Sztuce i rewolucji* – sztuka coraz to bardziej przestaje być wyrazem świadomości zbiorowej. Dramat rozłożył się na pierwiastki zbiorowe: retoryka, rzeźba, malarstwo, muzyka itd. opuściły ów krąg, w którym razem się poruszały, każde poszło swoją drogą, aby się dalej rozwijać samodzielnie, ale zarazem samotnie i egoistycznie”<sup>16</sup>. Upadł tym samym model sztuki o g ó ł u, dostępnej dla każdego<sup>17</sup>. Rozłączone artystyczne dyscypliny, oddalając się od ducha zbiorowości, musiały z wolna ulec osła-

---

C o e u r o y, dz. cyt., s. 11-82.

<sup>13</sup> W książce *Oper und Drama* (1851) Wagner pisał: „Pragnę zniszczyć ustalony porządek rzeczy, który dzieli ludzkość na wrogie ugrupowania, na potężnych i słabych [...], bogatych i biednych, gdyż czyni on wszystkich nieszczęśliwymi. Chcę zniszczyć porządek rzeczy, który czyni miliony istot niewolnikami nielicznych, a tych nielicznych niewolnikami swej własnej potęgi i swego własnego bogactwa. Chcę zniszczyć porządek rzeczy, który oddziela radość od pracy, czyni pracę karą, a radość grzechem, który czyni nieszczęśliwymi jednych ludzi z powodu braku, a innych z powodu nadmiaru” (cyt. za: J a r o c i ń s k i, art. cyt., s. 53); por. również: H. M a l h e r b e, *Richard Wagner révolutionnaire*, Paris 1938, s. 15-16, 24.

<sup>14</sup> W latach tych powstały główne prace teoretyczne Wagnera: 1849 – *Kunst und Revolution* oraz *Das Kunstwerk der Zukunft*; 1850 – *Kunst und Klima*; 1851 – *Opera und Drama* oraz *Eine Mitteilung an meine Freunde* (wg S. K o ł a c z k o w s k i, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*, Warszawa 1931, s. 19). Malherbe (dz. cyt., s. 21) uznał te dzieła teoretyczne za manifesty sztuki rewolucyjnej.

<sup>15</sup> Por. L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 181-183; J. M e s n i l, *Przedmowa*, [w:] R. W a g n e r, *Sztuka i rewolucja*, Lwów 1904, s. XVIII-XXII; M a l h e r b e, dz. cyt., s. 15-16; J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 119. Wagner zadedykował Feuerbachowi rozprawę *Das Kunstwerk der Zukunft*.

<sup>16</sup> W a g n e r, *Sztuka i rewolucja*, s. 41.

<sup>17</sup> Por. W a g n e r, dz. cyt. s. 7-9; L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 204-206.

bieniu i degeneracji. Osamotnione w swoim rozwoju pozostawiały również samotnym człowieka.

Proklamowany *Gesamtkunstwerk* miał zatem nie tylko przywrócić utraconą jedność wszystkich sztuk, ale także ustanowić nowy, prawdziwie bezpośredni związek między twórcą a jego odbiorcami<sup>18</sup>. „Każdy z rodzajów sztuki z osobna – orędowną Wagner w *Dziele sztuki przyszłości* – ma być zniszczony jako rodzaj dla siebie, użyty jako środek w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnie, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej; nie będzie to dzieło jednostki, ale wspólny czyn ludzi przyszłości”<sup>19</sup>.

Wagner restytuuje w ten sposób mit kolektywistyczny, który z różnym natężeniem i w różnych odmianach pobudzał będzie świadomość artystów naszego czasu. Wagnerowskim ideałem jest „a l l g e m e i n s a m e K u n s t”<sup>20</sup> – sztuka, którą dziś wolelibyśmy nazywać „w s p ó l n o t o w ą”, mimo że – i zarazem właśnie dlatego – egzegeci dzieła Wagnera, tak francuscy, jak i polscy, tłumaczyli ten termin jako *l’art communiste*, „sztuka komunistyczna”<sup>21</sup>.

Miejscem, gdzie mogło się dokonać to zbratanie sztuk i ludzi był dla Wagnera – na wzór Hellenów – teatr<sup>22</sup>. Teatr oczywiście zreformowany, jako że ten istniejący – podległy całkowicie duchowi komercji i operowej koturnowości – nie był dla autora *Arcydzieła przyszłości* do zaakceptowania. Rzucając wyzwanie całemu zastanemu systemowi teatralnemu<sup>23</sup>, Wagner postulował konieczność wyjścia poza teatr i nade wszystko poza operę, która w jego oczach szczególnie silnie uosabiała jałowość obowiązującej sztuki i zepsucie społecznych gustów<sup>24</sup>. Pisał, że należy „p o r z u c i ć o p e r ę

<sup>18</sup> Por. K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 30-33.

<sup>19</sup> Cyt. za: J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 119.

<sup>20</sup> L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 214.

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 205; J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 121. Skonstruowana przez Wagnera wizja społeczeństwa, w którym wszyscy na równi będą odbierać sztukę, jest uderzająco pokrewna tak utopiom awangardy, jak utopii „surrealistycznej” (por. K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt. s. 25-26).

<sup>22</sup> Por. S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 73-74.

<sup>23</sup> W liście z 1851 roku do jednego z drezdeńskich przyjaciół Wagner pisał, iż tylko rewolucja może „położyć kres całemu naszemu systemowi teatralnemu. Wszystkie (teatry) powinny być zburzone, i to nastąpi w sposób nieunikniony. Z tych ruin dopiero zbiorę to, czego mi trzeba, wówczas też znajdę to, co jest dla mnie niezbędne” – cyt. za: J a r o c i ń s k i, dz. cyt., s. 54.

<sup>24</sup> Krytykę teatru i opery formułuje Wagner w następujących słowach: „Nie ujrzymy tedy

i p ó j ś ć d a l e j”<sup>25</sup>. Dokąd? Istotę wagnerowskiej reformy – w szczególności rozbudowywanej w jego pismach teoretycznych – najwięcej ujął Tomasz Mann: Wagner chciał być „w y b a w c ą o p e r y p r z e z m i t”<sup>26</sup>. Miało się to dokonać w nowej, syntetycznej formie artystycznej – „dramacie muzycznym”, który Wagner opatentował jako swój wynalazek. Mit miał być tego dramatu budulcem i uzasadnieniem<sup>27</sup>.

Sięgając po temat mityczny, Wagner spodziewał się odnaleźć ową zagubioną zasadę, zespalającą w jednorodną całość sztuki i łączącą we wspólnym doświadczeniu odbiorców. Mit stanowił bowiem dla Wagnera źródło uniwersalnej prawdy o człowieku, o tym, co „czysto ludzkie” – „*das Reimenschliche*”<sup>28</sup>. Zgodnie z zapatrywaniami romantyków – Herdera, Schlegla, Schellinga, Creuzera – *sermo mythicus*, owa „zobrazowana mowa jakiejś pradawnej mądrości”<sup>29</sup> była ośrodkiem i prawzorem prawdziwej twórczości. Mit po-

---

w naszej publicznej sztuce teatralnej bynajmniej prawdziwego dramatu, owego jednolitego, niepodzielnego i największego dzieła sztuki ducha ludzkiego; nasz teatr jest tylko miejscem dla ponętnej przedstawiania pojedynczych, zaledwie powierzchownie powiązanych produkcji artystów, albo lepiej, kunsztistrzów. Że teatr nasz nie jest w stanie dopiąć w prawdziwym dramacie wewnętrznego połączenia wszystkich gałęzi sztuki w jedną całość najwyższą i najdoskonalszą, pokazuje się już z tego podziału na dwa rodzaje: d r a m a t i o p e r ę, wskutek czego pozbawia się dramat owej potęgającej ekspresji, jaką daje muzyka, a zarazem odejmuje operze istotne cechy i doniosłe cele rzeczywistego dramatu. Wskutek tego dramat w ogólności nigdy nie mógł nabrać polotu idealnego, poetyckiego, a tylko – że tu już pominiemy wpływ niemoralnej jawności – z racji samego ubóstwa środków ekspresji skazany został na przerzucanie się z wyżyn na niziny od rozpylającego żywiołu uczuciowego do mrożącej intrygi. Z drugiej znowu strony opera stała się chaosem wzajemnie krzyżujących się pierwiastków zmysłowych, bez związku i ładu, z których każdy mógł sobie według upodobania wybrać to, co jego skłonności i gusta najwięcej bawiło: ładne biodra tancerki, śmiały pasaż śpiewaka, świetne efekta dekoracji lub gwałtowne i wulkaniczne wybuchy orkiestry. [...] Cel, który jedynie może uzasadniać użycie tak różnorodnych środków i ma stanowić kryterium sądu, wielki cel dramatyczny – nikomu nawet na myśl nie przychodzi” (R. W a g n e r, *Opera i dramat*, cz. I: *Opera i istota muzyki*, przełożył z niemieckiego i wstępem zaopatrzył Maryan Dienstl, Lwów–Warszawa 1907, s. 25-26).

<sup>25</sup> Cyt. za: S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 76.

<sup>26</sup> Cyt. za: B. P o c i e j, *Szkice z późnego romantyzmu. Eseje*, Kraków 1978, s. 27.

<sup>27</sup> O znaczeniu mitu w sztuce Wagnera pisze obszernie Bieńkowska (dz. cyt., rozdz. *Synteza sztuk wokół mitu*, s. 209-219); por. także: K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 27-30; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 72-73.

<sup>28</sup> B i e ń k o w s k a, dz. cyt., s. 21; K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 23.

<sup>29</sup> Tak określił mit Julian Klaczko w recenzji książki D. Prellera *Griechische Mythologie* (Lipsk 1854). On też, naświetlając z właściwą sobie erudycją rozwój zainteresowania mitem w epoce romantyzmu, przytacza użyte przez Heine’go – „sermo symbolicus seu mythicus”. Wymieniając przy tym nazwiska romantyków zainteresowanych mitem, przywo-

zwał wyrażać prawdę o poszczególnym człowieku, uniwersalizując ją; umożliwiał dojście do pokładów autentycznej wiedzy o ludzkiej kondycji, zagubionej przez nadmierny rozwój cywilizacji i hipertrofię myślenia spekulatywnego. Poprzez mit człowiek mógł rozpoznać istotę i pojąć sens swojego przeznaczenia.

Ocalenie opery przez mit było zatem równoznaczne z ocaleniem przez mit człowieka. Aby jednak mit mógł zaistnieć jako uniwersalny punkt odniesienia, artysta musiał dokonać przemiany odbiorcy – rozbudzić jego zdolność percepcji, rozszerzyć wrażliwość na przyjęcie treści mitycznej. Człowiek bowiem współczesny Wagnerowi – posłużmy się tutaj diagnozą Nietzschego z *Narodzin tragedii z ducha muzyki* – był „człowiekiem bez mitu”, tym, który utracił zdolność myślenia mitycznego i nie potrafi tego braku zastąpić najbardziej nawet systematyczną i zdeterminowaną działalnością poznawczą. W swej eklektycznej pasji poznawczej wchłania w siebie wszystkie kultury, coraz bardziej jednak oddalając się od owej „stałej i świętej prasiędziby”, owego mitycznego centrum, które organizowałoby jego świat i wyobraźnię<sup>30</sup>. Artysta przeto, który chciał przywrócić mit współczesnemu człowiekowi, musiał zaatakować nie tylko jego wrażliwość estetyczną, lecz całościowy stosunek do świata. Chcąc przemienić odbiorcę („krytyka”) – niezdolnego przyjąć mit – w owego idealnego „słuchacza estetycznego”<sup>31</sup>, otwartego na treść mityczną, musiał narzucić mu wiarę w prymat tego, co nieświadome, nad tym, co racjonalne, uczucia nad rozumem, intuicji nad spekulacją, mitu nad historią.

W „epoce groszorobów”- jak zwano wiek dziewiętnasty<sup>32</sup> – nie było to zadaniem łatwym. Wagner jednakże, świadom całkowicie tych ograniczeń, chciał – zgodnie z tym zresztą, co już wcześniej orędownął Schlegel – stworzyć „nową mitologię”<sup>33</sup>. Taką, która odwołując się do stałych sytuacji, nie-

---

łuje Klaczko – obok Schlegla, Schellinga, Goeresa, Creuzera i Rittersa – nazwisko Wagnera (J. Klaczko, *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904, s. 422-423); por. Schneider, dz. cyt., s. 76.

<sup>30</sup> Por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 157.

<sup>31</sup> Rozróżnienie to pochodzi od Nietzschego (dz. cyt., s. 154).

<sup>32</sup> Stromenger, dz. cyt., s. 74-75.

<sup>33</sup> Por. F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej, Warszawa 1975, s. 149-156; por. także: E. Tarrasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, „Approaches to Semiotics” (The Hague-Paris-New York), 51 (1979), s. 63.



zmiennych wyznaczników ludzkiego losu, ubierałaby je w nową, zdolną przemówić do wrażliwości współczesnego człowieka formę. Daleki zatem od powielania mitów starożytnych, widział siebie Wagner w roli „wskrzeszonego Ajschylosa”<sup>34</sup>. Dziełem na miarę starożytnych miał być realizujący się poprzez dramat muzyczny – *Gesamtkunstwerk*.

W dramacie odnajdował Wagner tę integralność, która pozwalała mu zwrócić się do człowieka „w całości”<sup>35</sup>. „Akcja dramatyczna – pisał wybitny wagnerolog, Stefan Kołaczkowski – będąc syntetycznym i organicznym wyrazem życia, najsilniej działa na wszystkie nasze zmysły i najpodobniejsza jest do samego życia, zda się być z niego wyjęta. Każde dążenie musi dojść w akcji dramatu do kulminacyjnego punktu, do swego krańca, a najwyższe napięcie uczuć musi budzić równie silne, najwyższe współczucie”<sup>36</sup>. Artysta – ten, który jest „świadomy tego, co nieświadome” („*der Wissende des Unbewussten*”)<sup>37</sup> – znajdował tu gamę zwielokrotnionych środków, za pomocą których mógł przekazać swoją intuicyjną wiedzę odbiorcy. Pobudzając poprzez konkretność akcji dramatycznej bodźce intelektualne, chciał jednak przede wszystkim oddziaływać na psychikę, czynić widzów „wiedzącymi przez uczucie”, transformować pierwiastek rozumowy w emocjonalny („*die Gefühlswerdung des Verstandes*”)<sup>38</sup>.

Język artystyczny miał być zatem „m o w ą u c z u ć”<sup>39</sup>, oddziałującą na całą istotę człowieka, zwłaszcza zaś na podświadomość – ową mroczną sferę, która zdawała się być schronieniem mitu<sup>40</sup>. Osiągnięciu tego wysoce uczuciowego diapazonu dzieła służyła właśnie synteza artystycznych środków, którymi dysponował dramat. Wszystkie sztuki, ześrodkowane wokół akcji dramatycznej w celu zintensyfikowania jej mitonośnej siły, odnajdowały tu swoje uzasadnienie, wyzbywały się przypadkowości i dowolności. Wagnerowska *Wort-Ton-Drama*<sup>41</sup> przywracała im pierwotną, organiczną jedność.

<sup>34</sup> S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 77; Nietzsche nazywał Wagnera „Ajschylosem epoki nowożytnej” (J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 329).

<sup>35</sup> Por. L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 224.

<sup>36</sup> K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 29.

<sup>37</sup> Tamże, s. 20; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 69.

<sup>38</sup> K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 29-30; L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 229.

<sup>39</sup> P o c i e j, dz. cyt., s. 23.

<sup>40</sup> Por. T a r a s t i, dz. cyt., s. 63.

<sup>41</sup> A. A p p i a, *Dzieła sztuki żywej i inne prace*, wybór i noty J. Hera, Warszawa 1974, s. 23.

Poeta był tu „poślubiony dźwiękom” („*der tonvermählte Dichter*”)<sup>42</sup>. Sama zaś muzyka – pojęta jako *ancilla dramatica*<sup>43</sup> – rozbudowywała się w architektoniczne konstelacje, rytmizując, wiążąc całą akcję dramatyczną, stymulując emocjonalne napięcie, budując przestrzeń dla nowego sensu. Malarstwo i rzeźba znajdowały – według Wagnera – swe „wyzwolenie” poprzez roztopienie się w życiu scenicznym, poprzez „przemianę bezwładu w ruch, monumentalności w obecność”<sup>44</sup>. Następuje tu gra funkcji zamiennych, gra przesuniętych znaczeń: „muzyka staje się akcją sceniczną, postacie uwidocznione są muzyczną treścią, zachodzą intrygujące utożsamienia, zrosty wrażeń wzrokowych i słuchowych, powstają dramaty «z ducha muzyki», wstają zjawy niby ucieleśnione dźwięki i rytmy”<sup>45</sup>.

Szczególną rolę w budowaniu emocjonalnej osnowy dzieła pełniły wagnerowskie „motywy przewodnie”<sup>46</sup>, układające się w kompleksowe struktury muzyczne, „melodyczno-rytmiczno-harmoniczno-kolorystyczne”<sup>47</sup>. „Tak – według Bohdana Pocięja – zrobione, tak wyprofilowane, by mogły maksymalnie odcisnąć się w świadomości perceptora”; pobudzając, elektryzując, ożywiając uwagę – by dalej iść za Pocięjem – działały one jak elementarne impulsy, bodźce budzące emocjonalne skojarzenia<sup>48</sup>. Były owymi „motywami wewnętrznymi”, o których Wagner pisał, iż „zdolne są budzić w głębi naszych serc współczesne brzmienia”<sup>49</sup>. Prowadząc, modelując akcję, rozwijały

<sup>42</sup> J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 126; por. J a r o c i ń s k i, dz. cyt., s. 64.

<sup>43</sup> M. K u f f e r a t h, *Musiciens et Philosophes. Tolstoli Schopenhauer. Nietzsche-Richard Wagner*, Paris 1899, s. 246 (określenie Nietzschego).

<sup>44</sup> W *Arcydziele przyszłości* Wagner pisał: „Do czego dąży malarstwo w swym rzetelnym wysiłku, to osiągnie w sposób najdoskonalszy, jeżeli swoje barwy i swoje zrozumienie układu rzeczy („*Verständniss der Ordnung*”) powierzy żywej plastyce rzeczywistego, dramatycznego odtwórcy, jeżeli zstąpi z płótna lub wapna na scenę tragiczną, polecając artyście (aktorowi) wykonanie tego, nad czym samo moziło się daremnie, rozporządzając wprawdzie bogactwem środków, lecz bez prawdziwego życia”. „Wyzwoleniem plastyki jest odczarowanie kamienia i przeistoczenie go w ciało i krew człowieka. Jest to przemiana bezwładu w ruch, monumentalności w obecność. Dopiero kiedy intencja (parcie) artysty-rzeźbiarza przejdzie w duszę tancerza, odtwórcy mimicznego, śpiewaka lub aktora, dopiero wówczas parcie to może być naprawdę zaspokojone” (cyt. za: P. M ą c z e w s k i, *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa”, 1929, nr 44, s. 233); por. także: J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 119.

<sup>45</sup> S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 6.

<sup>46</sup> Por. P o c i e j, dz. cyt., s. 22-23; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 71.

<sup>47</sup> P o c i e j, dz. cyt., s. 22.

<sup>48</sup> Tamże, s. 22-23.

<sup>49</sup> S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 73.

ją również w głąb, rozbudowując jej strukturę wewnętrzną, sugerując ukryte sensy.

Budując język o takim nasyceniu uczuciowością, Wagner wierzył w istnienie, a raczej w możliwość odzyskania j ę z y k a n a t u r a l n e g o<sup>50</sup>, owego pierwotnego kodu o uniwersalnej wymowie i uniwersalnym oddziaływaniu, którym – wedle rozpowszechnionej w romantyzmie tradycji gnostycznej, jak również ortodoksyjnej – miał się posługiwać czy to pierwszy człowiek w raju, czy to cała ludzkość w mitycznych czasach *infantiae linguae*, przed zburzeniem wieży Babel, w owidiuszowym „złotym wieku”<sup>51</sup>. Wagnerowska *Wort-Ton-Sprache*<sup>52</sup>, pobudzając wszystkie zmysły, stymulując uczucia, miała zbliżyć się do owego pierwotnego głosu natury – kiedy znaczące było tożsamy ze znaczoną, zanim wyartykułowały się oddzielone od sensów słowa, kiedy istniała jedność między instynktem a rozumem, między śpiewem a mową, kiedy język był „muzykalnie uczuciowym”<sup>53</sup>. Odpowiednikiem mitycznej *linguae Adamicae*<sup>54</sup> miała być Wagnerowska *Urmelodie*<sup>55</sup> – pramelodia budząca się w nieskończonych ciągach jego *Leitmotiven*, sugerowana poprzez poetycko-muzyczne operacje na słowach – kondensowanych, rytmizowanych, oddzielanych od swoich przypadkowych, konwencjonalnych, narosłych wskutek nadużywania sensów<sup>56</sup>. Poeta – *Dichter* – to ten, który potrafi *verdichten* – „zgęszczać”<sup>57</sup>, przywracając słowom ich utraconą emocjonalno-muzyczną wartość. Wtedy „ucho nie tylko słyszy, ale także «widzi»” – pisał Karol Stromenger, określając charakter wagnerowskiej „mowy-słowno-tonalnej”. „Taka mowa jest dopiero właściwym środkiem do scenicznego uwypuklenia uczucia i taka jedynie zdolna jest przedstawić pierwiastek «czy-

---

<sup>50</sup> O problemie języka w teorii Wagnera pisali obszernie: L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 231-237; J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 124-125; S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 44; B i e ń k o w s k a, dz. cyt., s. 234-235.

<sup>51</sup> Różne odmiany mitu języka uniwersalnego omówione są w monograficznym numerze „Critique” pt. *Le Mythe de la Langue Universelle*, „Critique”, 1979, nr 378-388; por. także: E. C a s s i r e r, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 221; J. K o t t, *Kamienny potok. Eseje*, Londyn 1986, s. 114.

<sup>52</sup> S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 15.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> C a s s i r e r, dz. cyt., s. 221.

<sup>55</sup> Por. L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 231; K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 33-34.

<sup>56</sup> Por. L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 236-237.

<sup>57</sup> K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 46; B i e ń k o w s k a, dz. cyt., s. 207.

sto-ludzki», jedyny temat dzieła scenicznego”<sup>58</sup>. Wagnerowski mit „wyzwolonego z konwencji i czystego człowieczeństwa” („*das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche*”)<sup>59</sup> miał się wyzwolić poprzez spotęgowanie wewnętrznego sensu form ekspresji i dramatycznej akcji.

Polifoniczna i zarazem jednorodna przestrzeń sceniczna, w której pod wpływem jednoczącego porywu muzyki roztopiały się granice pomiędzy słowem, obrazem, dźwiękiem i formą, stanowiła dla Wagnera symboliczny skrót życia<sup>60</sup>. Tę wagnerowską koncepcję sztuki tożsamej z życiem<sup>61</sup> najwnikliwiej opisała Ewa Bieńkowska w swojej inspirującej książce o niemieckiej utopii sztuki:

Znaleźć się w środku ekspresji pełnej, autentycznej, wewnątrz dramatu muzycznego to pokonać wzajemną zewnętrżność rzeczy i symbolu, świata i sztuki, pragnienia i urzeczywistnienia, czyli ostatecznie osiągnąć zbawienie: „Scena winna w świat się zamienić” – przywołuje Bieńkowska credo Wagnera z *Opery i dramatu* – czyli świat powinien przeobrazić się w scenę, gdzie rozgrywa się absolutny, wcielony sens istnienia. [...] Jest to jak gdyby najwyższy punkt idei *mimesis* w sztuce Zachodu – przedstawienie rzeczywistości ma stać się doświadczeniem rzeczywistości, życie na niby ma stać się życiem całkowicie na serio, życiem po prostu<sup>62</sup>.

Utopia odrodzenia świata, nie mając szans spełnienia w realnie bliskiej przyszłości, musiała być przygotowana i zastępczo ustanowiona na scenie. Żyjąc iluzją powszechnej regeneracji ludzkości, Wagner chciał wyzwolić człowieka poprzez oczyszczające uczestnictwo w cudzie (*Wunder*) scenicznej złudy. Poprzez wzorowane na greckiej tragedii odrodzenie wspólnoty sztuki i odbiorców, pragnął ukonstytuować nową, idealną, współodczuwającą społeczność. Jego idea *allgemeinsame Kunst* nosi w zasadzie wymiar sakralny. Ma to być sztuka pojęta na kształt obrzędu, jako mityczno-liturgiczne widowisko, w którym artysta pełni rolę proroka i kapłana, a odbiorcy – pod wpływem siły jednoczącego przeżycia, estetycznego wstrząsu – ulegają uwznioślającej transformacji, uzyskują poczucie zespolenia w idealnym człowieczeń-

<sup>58</sup> S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 44.

<sup>59</sup> L i c h t e n b e r g e r, dz. cyt., s. 5.

<sup>60</sup> Por. K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 46-47.

<sup>61</sup> Problem jedności życia i sztuki w twórczości Wagnera stanowi tezę przewodnią książki Paula Bekkera pt. *Wagner – das Leben im Werke*, Berlin 1924 (do książki tej odsyła Stromenger – dz. cyt., s. 48).

<sup>62</sup> B i e Ń k o w s k a, dz. cyt., s. 234-237.

stwie<sup>63</sup>. Jest to ten typ „kolektywizmu”, o którym myślał Nietzsche, pisząc w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* o jednoczącym działaniu tragedii dionizyjskiej<sup>64</sup>.

Utopia absolutnej ekspresji łączy się tu ściśle z utopią totalnego przekształcenia świata. Dążenie do zniesienia granicy między sztuką a życiem staje się zatem konstytutywną cechą *Gesamtkunstwerku*<sup>65</sup>. Utopijność stanowi jego *conditio sine qua non*.

\*

Nic zatem dziwnego w tym, że Wagner miał trudności z wcieleniem w życie swoich reformatorskich zamiarów. Z uwagi na ich maksymalizm wykraczający poza sferę estetyki z góry właściwie skazywał swoje dzieło na porażkę. Długa, znaczona ustawicznymi klęskami droga Wagnera do sławy potwierdzała niejako niewykonalność jego zamierzeń. I mimo że podjął on – gdy tylko znalazł po temu materialne warunki – próbę ustanowienia nowego państwa sztuki, nie zmieniło to jednak faktu, że jego sytuacja jako apostoła „sztuki przyszłości” była wręcz paradoksalna.

Pragnąc stworzyć idealną wspólnotę odbiorców, także jako artysta zaznał po wielekroć całkowitego osamotnienia<sup>66</sup>; marząc o odzyskaniu uniwersalnego języka sztuki, „przemawiał – według oceny krytyków – językiem, którego większość nie była zdolna zrozumieć”<sup>67</sup>; chcąc odkryć odbiorcom swoich dzieł to, co prawdziwie ludzkie, powodował jedynie, że „publiczność czuła się wobec nich jakoś nieswojo, jakby na widok mary ze świata zupełnie jej obcego”<sup>68</sup>. Polski krytyk z epoki – reagujący nader szybko na nowości – pisał w roku 1859, iż Wagner „tworzy sobie świat, do którego daremnie będzie wpraszać współbraci. Któż pójdzie w dziedziny zaludnione tajemnicami czyjemiś, kiedy swych własnych badać się lęka albo nie umie”<sup>69</sup>.

---

<sup>63</sup> O wyzwającym, religijnym w charakterze działaniu sztuki pisze obszernie Lichtenberger w rozdziale poświęconym omówieniu doktryny regeneracji (dz. cyt., s. 424-438).

<sup>64</sup> Por. M. G ł o w i ń s k i, *Maska Dionizosa*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 366.

<sup>65</sup> „[...] naczelną cechą całościowego dzieła sztuki jest dążność do zatarcia granic między życiem a iluzją estetyczną” – podkreśla za Szeemannem Michalski (dz. cyt., s. 58).

<sup>66</sup> Por. M e s n i l, art. cyt., s. VIII-X.

<sup>67</sup> Tamże, s. X.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> Józef Sikorski, autor obszernej biografii Wagnera ciągnącej się w kilku kolejnych zeszy-

Powodzenie oper Wagnera było aż do czasu wzniesienia teatru w Bayreuth rzeczywiście niewielkie. Jeszcze w Dreźnie, gdy wystawiał *Rienziego*, złośliwi krytycy obwieszczali, że wobec braku chętnych salę będzie się zapelniać siłą przy pomocy żandarmerii<sup>70</sup>. Szczytem klęski był jednak dla Wagnera trzyletni prawie pobyt artystyczny w Paryżu (1859-1862), gdzie nie tylko nie zyskał spodziewanego uznania, ale stał się wręcz obiektem zorganizowanej nagonki<sup>71</sup>. Sumy niepowodzeń dopełnił skandal wokół przedstawienia *Tannhäusera* w *Grande Opéra*, całkowicie odrzuconego przez publiczność i krytykę Paryża. „Próba skończona! M u z y k a p r z y s z ł o ś c i p o g r z e b a n a ! ” <sup>72</sup> – krzyczała zwycięsko paryska ulica. Poczucia kompletnego fiaska nie mógł osłabić nawet zachwyt kilku francuskich pisarzy, z Baudelaire’em na czele<sup>73</sup>.

Baudelaire już po pierwszych koncertach w *Théâtre Italien* pisał w osobistym, pełnym estymy liście do Wagnera, iż „dostarczył mu on największej rozkoszy muzycznej, jakiej kiedykolwiek dane mu było doświadczyć”<sup>74</sup>. Warto zatrzymać się przy tym *hommage* złożonym Wagnerowi przez autora *Kwiatów zła*, świadczącym o pokrewieństwie ich idei<sup>75</sup>. Próbując wyrazić swoje doznania, Baudelaire pisał, że tym, co go szczególnie uderzyło w muzyce Wagnera, była jej *grandeur*, wielkość: „To wyobraża wielkość i popycha ku wielkości. W każdym z pańskich dzieł odnajdywałem powagę wielkich dźwięków, wielkich aspektów Natury, powagę wielkich człowieczych namięt-

---

tach „Ruchu Muzycznego” (nr 31 i n., Warszawa 1859) – cyt. za: M. D i e n s t l, *Ryszard Wagner a Polska*, [w:] W a g n e r, *Opera i dramaty*, s. XXVI.

<sup>70</sup> Wzmianka ta ukazała się w „Signale” z listopada 1847 r. Warto przytoczyć ją w całości ze względu na zabawne „polonicum”: „Widzów będzie się obecnie sprowadzać do opery przy pomocy żandarmerii, by *Rienzi* nie był wystawiany przed pustymi ławkami. Radzono już posłać pojmanyh Polaków na *Rienziego* – Mierosławski zbladł podobno ze strachu, gdy mu oznajmiono o postanowieniu przyprowadzenia go do rozumu przy pomocy *Rienziego*. Tak użyty *Rienzi* przecie zdałby się na coś”. Tak oto niechęć i złośliwość krytyki wobec Wagnera połączyła się idealnie ze złośliwą niechęcią wobec polskich jeńców z Moabitu – (cyt. za: L. J a w o r s k i, *Ryszard Wagner*, Lwów 1911, s. 30-31).

<sup>71</sup> Zob. J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 266-268; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 33-34.

<sup>72</sup> Cyt. za: Ch. B a u d e l a i r e, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. Encore quelques mots*, [w:] t e n ż e, *L’Art romantique*, Paris [b. r.], s. 254.

<sup>73</sup> S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 33-34.

<sup>74</sup> Ch. B a u d e l a i r e, *Lettre à Richard Wagner* (17 II 1860), [w:] *Oeuvres complètes*, Paris 1968, s. 1205.

<sup>75</sup> O fascynacji Baudelaire’a Wagnerem pisze wnikliwie G. Michaud (*Message poétique du Symbolisme*, t. I: *L’Aventure poétique*, Paris 1947, s. 65-66).

ności. [...] Odczuwałem często coś bardzo dziwnego, była to duma i radość rozumienia, poddania się tej muzyce, która przenikała, pochłaniała, rozkosz prawdziwie zmysłowa [...]. Jest w tym coś wzniosłego i uwznioślającego, coś, co zmusza by wejść wyżej, coś przesadnego w swej skrajności. [...] Krzyk najwyższy duszy ogarniętej paroksyzmem”<sup>76</sup>.

Baudelaire był tym, który mógł najlepiej zrozumieć Wagnera. Idea syntezy sztuk była mu szczególnie bliska<sup>77</sup>. Dlatego też stanął on w obronie Wagnera raz jeszcze, publicznie, w słynnym artykule *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* z kwietnia 1861 roku, gdzie zasady wagnerowskiej sztuki dramatycznej – nazwanej „związkiem, k o i n c y d e n c j ą różnych sztuk w postaci sztuki *p a r e x c e l l e n c e*, najbardziej syntetycznej i najdoskonalszej”<sup>78</sup> – zostaną wplecione w baudelaire’owski system *correspondances*.

Byłoby zaiste rzeczą zadziwiającą – pisał poeta – gdyby brzmienie n i e m o - g ł o sugerować barwy, gdyby barwy n i e m o g ł y na myśl przywołać melodii i gdyby dźwięk i kolor nie były zdolne wyrażać myśli, skoro rzeczy zawsze się wyrażały poprzez wzajemną analogię, poczynając od owego dnia, w którym Bóg swym słowem stworzył świat jako jedną, złożoną a niepodzielną całość<sup>79</sup>.

Cóż mógł jednak znaczyć zachwyt jednego poety, choćby był on Baudelaire’em, dla artysty, który marzył o ekstazie tłumów? Hołd oddany przez Baudelaire’a okazał się jednak proroczy. Upłynęła zaledwie jedna dekada i baudelaire’owska fascynacja udzieliła się całemu pokoleniu artystów. Mowa oczywiście o modernistach. Antycypując bowiem estetykę modernizmu, Baudelaire antycypuje również modernistyczny kult Wagnera.

<sup>76</sup> B a u d e l a i r e, *Letter à Richard Wagner*, s. 1206 [tł. A. B.].

<sup>77</sup> Na temat estetycznych implikacji baudelaire’owskiej doktryny „correspondances” zob. M. R a y m o n d, *De Baudelaire au Surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris 1934, s. 23-26; L. J. A u s t i n, *L’univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*, Paris 1956, s. 55.

<sup>78</sup> B a u d e l a i r e, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, s. 211. Cytuję w przekładzie Juliusza Starzyńskiego (*Wstęp. Baudelaire-krytyk sztuki*, [w:] Ch. B a u d e l a i r e, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła J. Guze, wstępem opatrzył J. Starzyński, Ossolineum 1961, s. XXXII).

<sup>79</sup> B a u d e l a i r e, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, s. 215 (przekład polski zaczerpnięty z: J. N o w a k o w s k i, *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1962, z. 4, s. 431).

Epoka „wagnerowskiego szału” – rozpoczęta jeszcze za życia artysty wraz z otwarciem słynnego *Festspielhaus* w Bayreuth (13 sierpnia 1876 roku), owej „świątyni sztuki przyszłości” wzniesionej ze składek publicznych<sup>80</sup> – na przestrzeni lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kończącego się stulecia osiąga swój punkt szczytowy. Wtedy właśnie dochodzą do głosu owi radykalni poszukiwacze Absolutu i Pełni Ekspresji, których dziś skłonni jesteśmy zbiorczo nazywać m o d e r n i s t a m i<sup>81</sup>, chociaż oni sami z trudem znajdowali jednoczące określenie dla wielości manifestujących się wtedy ideowych i artystycznych postaw<sup>82</sup>.

Idee Wagnera padły na grunt niezwykle podatny. Nie rozwiązane problemy stulecia, skupiając się i wyolbrzymiając w tej „epoce przełomu”, tworzyły atmosferę szczególnego napięcia<sup>83</sup>. Dziwne połączenie najróżniejszych, wzajemnie się wykluczających dążeń i tendencji wywoływało efekt chronicznej, pokoleniowej „newrozy”. Przenikająca świadomość „*hominis dixneuiemis*” dialektyka chaosu i jedności, rozbicia i pełni, tutaj zaznaczała się ze szczególną siłą. Obsesyjnym pragnieniem modernistów był „ideał jedności doskonałej”<sup>84</sup>. „Ludzie ci – pisał jeden z najznakomitszych polskich krytyków z

<sup>80</sup> Por. Ryszard Wagner i jego dramaty muzyczne, podług Catulle Mendèsa streścił A. Lange, Warszawa 1902, s. 20-12; J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 325-328; S. K i s i e l e w - s k i, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1982, s. 136, 146; R. L. D e l e v o y, *Symbolisme*, Genève 1982, s. 45; S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 50.

<sup>81</sup> Termin „modernizm”, stosowany początkowo w polskiej literaturze przedmiotu w znaczeniu węższym (jako określenie dominującej tendencji artystyczno-światopoglądowej lat 80. i 90. XIX w. – por. K. W y k a, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 3 oraz W. J u s z c z a k, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 21) – wraz z rozwojem badań nad fenomenem sztuki przełomu XIX i XX został uznany za kategorię nadrzędną, pojęcie zbiorcze, ujmujące całość zjawisk artystycznych między 1880 a 1910 (por. J. J. L i p s k i, *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*, „Pamiętnik Literacki”, 1966, z. 3-4, s. 411-413; M. P o r e b s k i, *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały Sesji SHS, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 39-47; E. G r a b s k a, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 12-16; T. B u r e k, *Janusowe oblicze modernizmu*, „Teksty”, 1976, nr 3, s. 55; W. J u s z c z a k, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 12, 91; t e n ż e, *O symbolizmie – o ekspresjonizmie – o przestrzeni*, [w:] t e n ż e, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 164). Termin „modernizm” jest stosowany również przez polskich muzykologów, obok innego zbiorczego pojęcia, jakim jest „Młoda Polska” (por. materiały z konferencji *Muzyka polska a modernizm*, która odbyła się w Krakowie w 1978; wyd. Kraków 1981).

<sup>82</sup> Por. H. M a r k i e w i c z, *Młoda Polska i „izmy”*, [w:] K. W y k a, *Modernizm polski*, Kraków 1969<sup>2</sup>, s. 291-339.

<sup>83</sup> Por. B u r e k, art. cyt., s. 55-78.

<sup>84</sup> M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Ideał jedności doskonałej. O Antonim Lan-*



epoki, Antoni Lange – całą energię swej wiedzy i miłości chcą obrócić na utworzenie harmonii. [...] Modernizm chce [...] wszystkie pierwiastki chwili dzisiejszej połączyć w jedną całość, w jednym zlać symbolu, w jednym dziele odmalować<sup>85</sup>. Stąd nośność wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerku* – prefiguracji przyszłej i totalnej syntezy, wzoru estetyki służącej eksplorowaniu pełni człowieczeństwa.

Wagneryzm jako fenomen ekstazy indywidualnej i zbiorowej – pisze współczesny krytyk Robert L. Delevoy – jest dla tych uciekinierów ze swojego wieku ożywczym liryzmem, otchłanią marzenia, romantycznym ekscysem, siedliskiem fantazmów. Symbol pojednania klas i wierzeń. Idealizm wielowymiarowy. Folklor filozoficzny. Amalgamat i labirynt mitów. Płynność. Wzruszenie. Pesymistyczne drżenia. Wstrząsy erotyczne. Gwałtowność uczuć. Toksyny śmierci. Wszystko to połączone w modnym stylu prymitywu i posągowości, egzotyizmu i mroków, miało pobudzać od Baudelaire'a do Böcklina, [...] do najbardziej delirycznych ucieknień<sup>86</sup>.

Złośliwi uznali wagneryzm za chorobę o zasięgu epidemii; ulegli jej z różnym natężeniem wszyscy prawie artyści i bywalcy tej epoki. Najbardziej jednak programowy wyraz znalazł kult Wagnera w środowisku skupionym wokół „Revue Wagnérienne”, wydawanej w Paryżu w latach 1885-1888 przez Eduarda Dujardina i Teodora de Wyzewę<sup>87</sup>. Z pismem tym współpracowali wszyscy najwybitniejsi przedstawiciele nowej sztuki: Mallarmé i Verlaine, Charles Morice i Gustave Kahn, René Ghil, Laforgue, Moréas, Maeterlinck i Stuart Merrill, Fantin-Latour, Renoir, Redon i wielu innych. Redaktorzy pisma lansowali Wagnera jako proroka nowej formy sztuki, jako „*un Précurseur à l'Oeuvre d'Art de l'avenir*”<sup>88</sup>. Jak pisał Dujardin: „Dał on nam przykład

---

gem jako krytyku, [w:] t a ż, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków–Wrocław 1985, s. 386-389.

<sup>85</sup> A. L a n g e, *Modernizm*, [w:] t e g o ż, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów [b.r.], s. 182.

<sup>86</sup> D e l e v o y, dz. cyt., s. 46.

<sup>87</sup> Por. C o e u r o y, dz. cyt., rozdz. IX: *La Revue Wagnérienne*, s. 249-269. Sylwetkę Teodora de Wyzewy przypomniał ostatnio w antologii *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes reunis et présentés par J.-P. Bouillon, N. Dubrenil-Blondin, E. Ehrard, C. Naubert-Riser, Paris 1990, s. 283-286.

<sup>88</sup> L. G u i c h a r d, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris 1963, s. 189.

sztuki totalnej, doskonałej, ku której zmierzamy, każdy z osobna i w skrytości od tak dawna”<sup>89</sup>.

Rzeczywiście. Od „symfonii secesyjnego wnętrza”<sup>90</sup> po nigdy nie ukończone *operum magnum* symbolizmu, mallarméańską *Księgę*<sup>91</sup>; od „sztuki dionizyjского upojenia” proklamowanej przez Przybyszewskiego<sup>92</sup> po skriabinowskie *Misterium*<sup>93</sup>; od malarskich sonat Čiurlionisa<sup>94</sup> po feeryczne spektakle „Baletów rosyjskich”<sup>95</sup> – utopia syntezy wszystkich środków ekspresji jawi się jako jedno z najbardziej rozpowszechnionych artystycznych dążeń modernizmu<sup>96</sup>.

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> H o f m a n n, art. cyt., s. 531; por. E. K u r y l u k, *Wiedeńska apokalipsa*, Kraków 1974, s. 18-19, 31; M. W a l l i s, *Secesja*, Warszawa 1984<sup>2</sup>, s. 158-160; S. T. M a d s e n, *Art Nouveau*, Warszawa 1977, s. 42-44.

<sup>91</sup> Por. G. M i c h a u d, *Mallarmé. L'Homme et l'oeuvre*, Paris 1953, s. 68-71, 158-160; S. J a r o c i ń s k i, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1966, s. 44; B u r e k, art. cyt., s. 74.

<sup>92</sup> S. P r z y b y s z e w s k i, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, [w:] *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 35-36; por. L. R i c h t e r, *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka”, 1979, nr 1, s. 26-27 (tutaj m.in. o pokrewieństwie koncepcji Przybyszewskiego i Skriabina).

<sup>93</sup> Na temat skriabinowskich prób stworzenia *Gesamtkunstwerku* – *Prometeusza* i *Misterium* – zob. przede wszystkim: L. S a b a n e e v, *Prométhée de Scriabine*, [w:] W. K a n d i n s k y, F. M a r c, *Almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier Bleu*, Présentation et notes Klaus Lankheit, Paris 1981, s. 167-184; M. S c r i a b i n e, *Introduction*, [w:] t e n ż e, *Notes et réflexions. Carnets inédits*, Paris 1979, s. XV-XXIII; K i s i e l e w s k i, dz. cyt., s. 192-193; A. S k r i a b i n, *Cały jestem pragnieniem nieskończonym! Listy*, wybór i przedkład J. Ilnicka, Kraków 1976, s. 625; wpływy wagnerowskie w twórczości Skriabina omawia: V. M a r c a d é, *Le renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne 1971, s. 160-161.

<sup>94</sup> Zob. m.in.: W. I w a n o w, *Čiurlianis i problema sintieza iskusstw*, „ApoHon” (Sankt-Pietierburg), 1914, nr 3, s. 22-58; A. N a k o v, *Mikołaj Čiurlionis*, „Kultura” (Paryż), 1967, nr 6, s. 43-44; M a r c a d é, dz. cyt., s. 178-183; W. L a n d s b i e r g i s, *Tworczestwo Čiurlionisa*, Leningrad 1975, s. 206-222; G. V a i t k u n a s, *Mikalajus Konstantinas Čiurlionis*, Dresden 1975, s. 90-102 (za udostępnienie mi tych dwóch ostatnich książek dziękuję prof. dr hab. Wiesławowi Juszcakowi); J. S i e d l e c k a, *Mikołaj Konstanty Čiurlionis 1875-1911. Preludium Warszawskie*, Warszawa 1966; por. także: L. C h a r g u i n a - N é m e t i, *L'art nouveau en Russie et en Pologne*, [w:] *Art Nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du 19<sup>e</sup> siècle*, „Revue de l'Université de Bruxelles” 1981, nr 3, s. 114-116.

<sup>95</sup> Por. M a r c a d é, dz. cyt., s. 119-120; o wagnerowskich fascynacjach Diagilewa i Benois oraz znaczeniu idei syntezy sztuk w kręgu „miriskuszników” zob. J. E. B o w l t, *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the „World of Art” Group*, „Oriental Research Partners: Studies in Russian Art History”, Newtonville 1982, s. 77-85.

<sup>96</sup> Por. N a k o v, art. cyt., s. 43.

Modernizm chce dzieła – pisał dobitnie Antoni Lange – które by stało się uniwersalnym, w którym zawartoby przeszłość, przyszłość i teraźniejszość; które by było architekturą, malarstwem, muzyką i poezją, epopeją, liryką i dramatem; [...] w którym by się zlały *sacra profanis*; które by było naraz religią i kosmogonią, filozofią i psychologią, socjologią i techniką, matematyką, mistyką i poezją, analizą i syntezą; które by było wszystkim i syntezą wszystkiego; które by było nie tylko kopia natury, ale naturą samą; które by tak się z nią zlało, żeby zniknęły granice sztuki i natury. Dzieło to byłoby tym, co pisarze francuscy zowią: *une oeuvre une*<sup>97</sup>.

Jak było możliwe zaistnienie tego idealnego dzieła modernistów? Czy obsesja totalnej syntezy nie narażała ich wysiłków na monstualny – w gruncie rzeczy – eklektyzm?

Wzoru dostarczał oczywiście Wagner, ale fundament dla wzniesienia modernistycznego *Gesamtkunstwerku* istniał przede wszystkim w ideologii symbolizmu – czołowej doktrynie estetycznej przełomu wieków. Opierając się na baudelaire'owskim dogmacie *correspondances universelles*, symbolizm pozwalał wyprowadzić cały filozoficzno-estetyczny system *correspondances des arts*, zakładający – w analogii do pokrewieństwa wszystkich form bytu – pokrewieństwo i jedność zmysłów<sup>98</sup>. Obiegową stała się w tekstach modernistów baudelaire'owska fraza: „*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”. Jedność – „*ténébreuse et profonde*” – wszystkich sztuk była niejako zakodowana w strukturze samego uniwersum<sup>99</sup>. Sposób zaś na jej odbudowanie widziano w słynnych synestezjach<sup>100</sup>, polegających na łączeniu w obrębie jednego dzieła efektów przypisywanych różnym bodźcom zmysłowym i budzeniu tym samym muzyczności, smaku lub zapachu koloru; barwy lub substancjalności dźwięku; melodii lub eteryczności form itp. Kanoniczną postać uzyskała ta wiara w pokrewieństwo zmysłów w słynnym sonecie Artura Rimbaud *Samogłoski* (1872):

<sup>97</sup> L a n g e, art. cyt., s. 148.

<sup>98</sup> Por. przypis 77 oraz: G. M i c h a u d, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris 1947, s. 19; E. S o u r i a u, *La correspondances des arts*, Paris 1969, s. 147-152.

<sup>99</sup> Por. np. W. I w a n o w, *Dwie stichii w sowriemiennom simwolizmie*, [w:] *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku*, wybór i oprac. Z. Barański, J. Litwinow, Warszawa 1982, s. 34-35.

<sup>100</sup> O zjawisku synestezji pisała obszernie M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 85-93; por. także źródłowy artykuł na ten temat: V. S é g a l e n, *Les synesthésies et l'école symboliste*, „*Mercure de France*”, avril-juin 1902, s. 57-90 oraz: H. H. H o f s t ä t t e r, *Symbolizm*, Warszawa 1980, s. 155-161.

A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękity,  
Tajny wasz rodowód któregoś dnia ustale...<sup>101</sup>

Opierając się na tej poetyckiej intuicji, René Ghil wypracował później całą teorię „instrumentacji werbalnej”<sup>102</sup>.

Ale próbowano iść również w ślady mistrza Wagnera i przenieść ową liturgię synestezji na scenę. W roku 1891, w nowo otwartym *Théâtre d'Art* Paula Forta, przedsięwzięto prawdziwie „synestetyczny” spektakl, który miał być syntezą założeń teatru Wagnera i francuskich na tym polu doświadczeń. Chcąc „*synthétiser l'ambiance du rêve*”, wystawiono na scenie *Pieśń nad Pieśniami* według orkiestracji słownej Ghila i sonetu Rimbauda<sup>103</sup>. Uwzględniono wszystkie bodźce zmysłowe, łącznie z wonnościami. Zgodnie z programem, recytacjom z przewagą samogłoski „I” towarzyszyło oświetlenie w tonacji błękitu, muzyka w tonacji „re” i dekoracja utrzymana w kolorze jasnopomarańczowym. Całość tak „zorkiestrowanej” przestrzeni scenicznej wypełniał zapach białego fiołka rozpylany przez otwór suflera. Rezultat tej największej – choć bardzo hermetycznej – francuskiej próby *Gesamtkunstwerku* był – wedle wspomnień uczestników – żaloszny<sup>104</sup>. Nazbyt ambitne przedsięwzięcie zakończyło się ogólną i nieuniknioną migreną. Miast fuzji sztuk nastąpiła wielka ich konfuzja<sup>105</sup>.

Moment ten był przełomowy dla recepcji Wagnera i bałwochwalczy, jak dotąd, kult został – we Francji przynajmniej – z lekka ostudzony. Zresztą już wcześniej wstrzemięźliwszy od innych wobec Wagnera Mallarmé<sup>106</sup> pisał przenośnie, iż wagnerowska świątynia sztuki wznosi się zaledwie w pół drogi od szczytu świętej góry<sup>107</sup>.

<sup>101</sup> Cyt. za: A. W a ż y k, *Wybór przekładów*, Warszawa 1979, s. 65.

<sup>102</sup> C o e u r o y, dz. cyt., s. 272.

<sup>103</sup> Informacje o spektaklu w *Théâtre d'Art* czerpię z artykułu Ségalena (art. cyt., s. 66) oraz książki M. Podrazy-Kwiatkowskiej (dz. cyt., s. 88); por. także: D. B a b l e t, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Warszawa 1980, s. 24.

<sup>104</sup> S é g a l e n, art. cyt., s. 66; C. M a u c l a i r, *La peinture musicale et la fusion des arts*, „*Revue Bleue*”, 1902, nr 10 (6 septembre), s. 289; por. też: G u i c h a r d, dz. cyt., s. 185.

<sup>105</sup> Te grę słów zapożyczam od Coeuroy'a (dz. cyt., s. 343).

<sup>106</sup> O stosunku Mallarmé'go do Wagnera pisał obszernie: M i c h a u d, *Mallarmé*, s. 120-137; por. też: G u i c h a r d, dz. cyt., s. 189; C o e u r e y, dz. cyt., s. 276-282; D e l e v e y, dz. cyt., s. 47-49.

<sup>107</sup> S. M a l l a r m é, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, [w:] t e n ż e, *Oeuvres complètes*, Paris 1979, s. 546; por. M i c h a u d, *Mallarmé*, s. 121-122.

Po roku 1891 następuje zatem powolny odwrót od wagnerowskiej koncepcji dzieła totalnego<sup>108</sup>. Po fazie zbiorowej afektacji przychodzi faza krytyczna. Wagner, nie mając szczęścia do swoich wielbicieli za życia, nie miał go – jak się okazało – i po śmierci. Nietzsche, wielki z początku jego entuzjasta, a potem nieprzejednany krytyk – symbolizuje niejako zmienne dzieje kultu bożyszczka z Bayreuth<sup>109</sup>.

W miarę jak opadały emocje zaczęto dostrzegać wszystkie mankamenty wagnerowskiego *Gesamtkunstwerku*. Ujrzano przepaść między idealizmem jego wizji a scenicznymi rezultatami. Wagnerowskie „królestwo zupełnej złudy”<sup>110</sup> zaczęło się kojarzyć ze „sztuką fałszywych kwiatów”<sup>111</sup>.

Wymarzone przez Wagnera dzieło sztuki, łączące malarstwo, dramat, śpiew, orkiestrę, mimikę – pisał na łamach „Revue bleue” wzięty w kręgach szerszej publiczności krytyk, Camille Mauclair – jest praktycznie skazane na przeciętność. Płynne zestrojenie tych elementów może być osiągnięte i podtrzymane tylko w kilku kulminacyjnych momentach. Doszliśmy do tego wszyscy, że w przedstawieniu wagnerowskim wszystko trzymało się tylko dzięki ewokacyjnemu i przemożnie sugestywnemu liryzmowi orkiestry, który równoważył niedostatki fizyczne aktorów, cudaczność maszynierii i dekoracji, i koniec końcem, kompensował naruszoną harmonię<sup>112</sup>.

Wykazując utopijność wagnerowskiego przedsięwzięcia, Mauclair dowodził, iż

nic bardziej daremnego, jak usiłować zespolić ową wiązkę (różnorodnych wrażeń) na scenie i chcieć osiągnąć za pomocą zewnętrznych środków efekt, który powinien powstawać w duszy każdego odbiorcy, jeśli ma być zachowana jego tajemniczość, jego czar, jego jakość estetyczna<sup>113</sup>.

<sup>108</sup>Decydujący był tu „naiwny i mało przekonujący” spektakl w Théâtre d’Art (G u i c h a r d, dz. cyt., s. 185).

<sup>109</sup>O zmiennych losach przyjaźni Wagnera i Nietzschego rozpisywali się zarówno biografowie muzyka, jak i filozofa; por. np. K u f f e r a t h, dz. cyt., rozdz. IX: *Pour et contre Wagner*, s. 230-248; J a r o c i ń s k i, *Ideologie romantyczne*, s. 54-59.

<sup>110</sup>B e k k e r, *Wagner – das Leben im Werke* – cyt. za: S t r o m e n g e r (dz. cyt., s. 48).

<sup>111</sup>„Muzyka Wagnera wydaje mi się sztuką straszliwie prostacką [...] Sztuką fałszywych kwiatów” – pisał André Gide już w 1899 r. w liście do Paula Valéry (cyt. za: J a r o c i ń s k i, *Debussy*, s. 91).

<sup>112</sup>M a u c l a i r, art. cyt., s. 297.

<sup>113</sup>Tamże, s. 298.

Chcąc stworzyć dzieło, które – obejmując wszystkie dziedziny – przekraczałoby je jako jednorodna, wyższego rzędu całość, Wagner osiągnął w zamian efekt eklektyczności. Najprawdopodobniej na eklektyczność taki zamiar był *a priori* skazany. A może błąd Wagnera polegał na tym, że nie potrafił on przekroczyć estetyki swojego czasu? Dosadnego realizmu szczegółów, antykwarskiej manii? Dążąc do spotęgowania efektu jedności sztuki i życia, używał ku temu w zakresie plastyki środków najmniej – jak się okazało – stosownych<sup>114</sup>. Jego scenograficzne pomysły epatowały hipertrofią dekoracji, naturalistyczną dosłownością. Na scenie w Bayreuth – jak podnoszono w jednym z pismek reklamowych – nic nie miało być „zaznaczone, nic powiedziane prowizorycznie”<sup>115</sup>. Hipnoza sztuki utożsamionej z życiem miała być osiągnięta poprzez solenny iluzjonizm, „scenicznie i o d t w ó r - c z o”<sup>116</sup> [spacja moja – A. B.].

W owym rozdzwieku pomiędzy trywialnymi w efekcie środkami scenicznymi a zamierzonym całościowym wyrazem tkwił grzech pierworodny wagnerowskiej koncepcji, „najkrytyczniejszy – według określenia Adolphe’a Appia – moment inscenizacji dramatów Wagnera”<sup>117</sup>. Appia, wielki entuzjasta i reformator wagnerowskiej inscenizacji, chcąc „bronić Wagnera przed nim samym”<sup>118</sup>, musiał stwierdzić, iż „wyobraźnia tak wielkiego mistrza zakłęć”, jakim był autor *Pierścienia Nibelungów*, nie była w stanie ponieść ofiar wymaganych przez prawdziwie wielkie dzieło. „Jego zupełnie zresztą idealistyczny geniusz – podnosił Appia w jednej ze swoich prac teoretycznych – nie był idealistyczny, jeżeli chodzi o wrażenia wzrokowe”<sup>119</sup>. To,

<sup>114</sup> O upodobaniach Wagnera i jego projektach w zakresie scenografii zob. S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 37-38; B a b l e t, dz. cyt., s. 13-14. Pomysły scenograficzne Wagnera realizowali współpracujący z nim malarze akademicy, epigoni romantyzmu – Józef Hoffmann, Paul von Joukovsky oraz Max Brückner. Można tylko żałować, że nie doszła do skutku współpraca z Böcklinem, któremu Wagner chciał powierzyć dekoracje do *Tetralogii* (D e l e v o y, dz. cyt., s. 46).

<sup>115</sup> Cyt. za: S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 65; pismo, o którym mowa, nazywało się „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth” (1873).

<sup>116</sup> Tamże.

<sup>117</sup> Tamże, s. 81.

<sup>118</sup> Zob. J. K o s i ń s k i, *Appia, scenograf-muzyk*, [w:] A p p i a, dz. cyt., s. 12; o stosunku Appia do wagnerowskiej inscenizacji i jego reformie zob. B a b l e t, dz. cyt., s. 36-42.

<sup>119</sup> Cyt. za: S t r o m e n g e r, dz. cyt., s. 15. Sam Appia, przygotowawszy projekty scenograficzne do *Złota reny* i *Walkirii* (1891-92), nie zdołał uzyskać aprobaty w oczach wdowy po Wagnerze, Cosimy, jako że projekty jego były zanadto niezgodne „z tym, co jej

co podobało się tradycyjnym gustom<sup>120</sup>, nie mogło satysfakcjonować artystów spod znaku Stefana Mallarmé, dla którego „najczystszy osiągnięciem” – w przeciwieństwie do wagnerowskiej dosłowności – była „scena wolna dla wyobraźni, wyłoniona w pozach i gestach z gry woalu”<sup>121</sup>.

Wagner natomiast – jak podkreśla współczesny teatrolog, Denis Bablet – pozostał „więźniem sposobu obrazowania teatralnego swoich czasów”<sup>122</sup>. Zwiodła go „radosna pasja do niesłychanych efektów dekoracyjnych”<sup>123</sup>, zamiłowanie do purpurowych tapet<sup>124</sup>, smak artystyczny nie na miarę wymarzonego przez siebie dzieła. Aby odnowić teatr, nie wystarczyło – jak chciał tego Diderot – być wielkim muzykiem i wielkim, w jednej osobie, poetą. Należało jeszcze mieć talent malarza-reformatora.

\*

Pomimo krytyki wagnerowskiego przedsięwzięcia sama idea *Gesamtkunstwerku* bynajmniej się nie zdezaktualizowała. Twórcy teatralnej awangardy – Paul Fort, Lungé-Poe, Meyerhold, Stanisławski, Reinhardt – nauczeni pomyłką Wagnera, zwracają się o pomoc do malarzy<sup>125</sup>. Wielcy reformatorzy teatralnej sztuki – Appia i Craig – podejmują dzieło odnowy teatru w duchu wagnerowskiej totalności<sup>126</sup>. „Balety Rosyjskie” Diaghilewa zdają się być najlepszym urzeczywistnieniem ideału wagnerowskiego *Gesamtkunstwerku*<sup>127</sup>.

Jednym z najwybitniejszych jednak kontynuatorów idei Wagnera okazał się w owym czasie Stanisław Wyspiański, który wszechstronnością swoich

---

zmarły małżonek sam postulował i zatwierdził” (K o s i ń s k i, art. cyt., s. 12).

<sup>120</sup> Według Lichtenbergera nawet najwięksi krytycy („détracteurs”) dzieła Wagnera nie mogą mu odmówić „ce talent prodigieux de «peintre à fresque»” (dz. cyt., s. 24).

<sup>121</sup> Cyt. za: B a b l e t, dz. cyt., s. 36.

<sup>122</sup> Tamże, s. 14.

<sup>123</sup> Stwierdzenie Gustawa Freytaga, powieściopisarza i dramaturga niemieckiego, przytoczone przez Stromengera (dz. cyt., s. 49). Tę samą cechę podkreśla Zsigfrid Aszkinazi: „W jego krwi leżała eta skłonność k muzukaj’noj i scenicznej diekoratiwnosti” – *Junoszeskije proizwiedienija Richarda Wagnera k stolietiju so dnia roźdienija*, „Apołlon, 1913, nr 7, s. 46.

<sup>124</sup> J a c h i m e c k i, dz. cyt., s. 266.

<sup>125</sup> B a b l e t, dz. cyt., rozdz.: *Apel do malarzy*, s. 22-34; por. także: K. B r a u n, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1884, s. 50-59.

<sup>126</sup> B a b l e t, dz. cyt., s. 34-49.

<sup>127</sup> Tamże, s. 29-33.

talentów zasłużył sobie na miano „Leonarda da Vinci l’Art Nouveau”<sup>128</sup> (*nota bene* Wagnera jego hagiografowie również do Leonarda często przyrównywali<sup>129</sup>). Jest w tym – całkiem niedawno ukutym – określeniu sporo emfazy, jednakże już współcześni skłonni byli widzieć w Wyspiańskim tyleż „prawdziwie renesansową naturę”<sup>130</sup>, co „wybrańca muz”<sup>131</sup>, który uosabiał wagnerowski ideał „artysty przyszłości”.

W Wyspiańskim zjawia się nam – pisał w roku 1908 Walery Gostomski – nowy w stosunku do naszej epoki typ poety poza literaturą, artysty poza szczególnym rodzajem sztuki – typ twórcy skupiającego w swych uzdolnieniach wrodzonych różnorodne właściwe naturze ludzkiej środki wyrażenia wewnętrznych stanów duszy<sup>132</sup>.

Inteligentny krytyk skłonny był widzieć w wielostronnej twórczości Wyspiańskiego jeden z przejawów ewolucji ku sztuce *sensu stricte* wagnerowskiej, „mającej być harmonijnym połączeniem wszystkich rozdzielonych dzisiaj sztuk pięknych” – ku „sztuce przyszłości”<sup>133</sup>.

Wpływ idei Wagnera na Wyspiańskiego był dla jego współczesnych oczywisty<sup>134</sup>. On sam również nie ukrywał swoich wagnerowskich fascynacji. Nie miejsce tu na szczegółowe omówienie wszystkich możliwych kontaktów Wyspiańskiego ze sztuką Wagnera<sup>135</sup>. Jeśli wymienimy tylko skrótowo plon

<sup>128</sup> Określenia tego – „*ce Léonard de Vinci de l’Art Nouveau*” – użyła Ludmilla Charguina-Németi (dz. cyt., s. 120). O „wszechstronnym geniuszu” Wyspiańskiego pisał ostatnio: T. Gryglowicz, *Deux génies multiples: Wyspiański et Witkiewicz*, [w:] *Art nouveau polonais, Bruxelles-Cracovie 1890-1920* (Kat. wystawy w Galerie du Crédit Communal, Bruxelles, 21.03-15.06. 1997), s. 79-94.

<sup>129</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, t. II, Kraków 1985, s. 111.

<sup>130</sup> Por. np. Jachimcki, dz. cyt., s. 116.

<sup>131</sup> Mączewski, dz. cyt., s. 215.

<sup>132</sup> W. Gostomski, *Arcyutwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele”*, Lwów 1908, s. 4.

<sup>133</sup> Tamże.

<sup>134</sup> Por. np. J. Flaeh, *Stanisław Wyspiański. Studium*, Brody 1908, s. 24-25. Przybyśzewski pisał w *Exegi monumentum* (1925), iż „Wyspiański znał nieledwie każdą nutę *Walkirii*, a jak potem w poufnej rozmowie się zdradził – cały *Nibelungenring* i *Tristana i Izoldę*” (cyt. za: J. Z. Jakubowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1967, s. 137).

<sup>135</sup> Piszą o tym obszernie: Mączewski, dz. cyt., s. 215-218; A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961, s. 21-22; t a ż, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1975, s. 37-41, 59-61, 70-71; C. Baczkviš, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański (1869-1907)*, rozdz. IV: *Homère, Wagner et Maeterlinck*, Paris 1952, s. 96-123.



jego czterech podróży artystycznych, a więc: pierwszy zachwyt operami Wagnera w Monachium (1890), później w Dreźnie i Paryżu<sup>136</sup>, pielgrzymka do Bayreuth w drodze powrotnej z pierwszego zagranicznego wojażu<sup>137</sup>, kontakty z paryskim kręgiem „Revue Wagnérienne”<sup>138</sup>, wczytywanie się wreszcie w samego Wagnera, być może z oryginału, a na pewno za pośrednictwem Schuré’go<sup>139</sup> – już to wystarczy, by stwierdzić, że były to spotkania u „źródła”, nieprzypadkowe, podbudowane wcześniejszą fascynacją<sup>140</sup>.

Tak jak liczne były spotkania, tak i liczne długi. Niezależnie od oczywistych analogii w młodzieńczym *Danielu* – pomyślanym jako opera<sup>141</sup> – i dojrzałej już *Legendzie*, owym „swojskim Tannhäuserze”<sup>142</sup>, czy raczej *Nibelungach* – najważniejsze jest przejęcie się samą ideą *Gesamtkunstwerku*, podjęcie owego „marzenia o wszechsztuce, zogniskowanej w teatrze” jako wyzwania i programu<sup>143</sup>. Począwszy od fanatycznej wręcz idei stworzenia pol-

<sup>136</sup> O przełomowym znaczeniu poznania oper Wagnera podczas pierwszej podróży artystycznej pisze Okońska (*Stanisław Wyspiański*, s. 37-41).

<sup>137</sup> Fakt ten akcentuje Okońska (tamże), także Mączewski powołuje się na opinię Trojanowskiego jakoby Wyspiański był w Bayreuth w drodze powrotnej do kraju. Jednakże w *Kalendarium życia i twórczości Wyspiańskiego* – niezwykle skrupulatnie i pieczołowicie opracowanym przez Marię Stokową – fakt ten nie zostaje odnotowany (*Kalendarium życia i twórczości. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, [w:] S. W y s p i a ń s k i, *Dzieła zebrane*, t. XVI, vol. II, Kraków 1982). W Monachium Wyspiański przebywał między 2 a 14 sierpnia, a stamtąd udał się prosto do Ratzbony (tamże, s. 52-62). W szczegółowych relacjach, słanych niemal codziennie do Stryjeńskiego, nie ma jakiegokolwiek wzmianki o tym, jakoby Wyspiański „z Monachium zbieżył do Bayreuth” (O k o ń s k a, *Stanisław Wyspiański* [por. przypis 64], s. 59).

<sup>138</sup> F. Z i e j k a, *Motywy prastłowiańskie*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 194.

<sup>139</sup> Na wpływ Schuré’go w przyswojeniu idei Wagnera wskazuje jako pierwszy Tadeusz Sinko (*Antyk Wyspiańskiego*, wyd. uzupełnione i rozszerzone, Warszawa 1922<sup>2</sup>, s. 87). Mączewski (dz. cyt., s. 232) i Okońska (*Stanisław Wyspiański*, s. 39) podkreślają, iż Wyspiański musiał znać prace teoretyczne samego Wagnera.

<sup>140</sup> O pierwszych, bardzo wczesnych kontaktach z twórczością Wagnera pod wpływem przyjaciela i przyszłego kompozytora Henryka Opieńskiego pisze Okońska (s. 36-41).

<sup>141</sup> Muzykę wedle objaśnień i inspiracji Wyspiańskiego miał napisać Opieński (o współpracy z Opieńskim pisze obszernie O k o ń s k a, dz. cyt., s. 80-84, 92-94); por. także: L. E u s t a c h i e w i c z, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1986<sup>2</sup>, s. 287.

<sup>142</sup> Legenda – „to trochę polski Tannhäuser” – podkreślał nie całkiem trafnie Antoni Potocki (*Stanisław Wyspiański. Studium Literackie*, Lwów 1902, s. 22). Sinko wskazuje na reminiscencje ze *Złota Renu* (cyt. za: E u s t a c h i e w i c z, dz. cyt., s. 290); por. też: M ą c z e w s k i, dz. cyt., s. 217.

<sup>143</sup> F l a c h, dz. cyt., s. 24; O k o ń s k a, *Stanisław Wyspiański*, s. 60; por. także: T. G r a b o w s k i, *Literatura polska (1863-1930)*, rozdz. XIX: *Wyspiański i teatr Młodej*

skiej opery („którą Moniuszko ledwie rozpoczął”)<sup>144</sup>, poprzez program przekształcenia skromnej sceny teatru krakowskiego w „polskie Bayreuth”, aż po wizję „teatru ogromnego” u podnóża wawelskiej „Akropolidy”, obsesja teatru totalnego, wagnerowska z ducha i inspiracji, nie przestaje stymulować twórczości Wyspiańskiego<sup>145</sup>.

Błędem jednak oczywistym byłoby przeceniać rozległość wpływu Wagnera<sup>146</sup>. „Wyraźny wpływ techniki muzyczno-dramatycznej twórcy *Złota Renu* zaczyna się i kończy na *Legendzie*”<sup>147</sup> – pisał Przemysław Mączyński w obszernym studium o parantelach łączących obu twórców. Bezpośrednie oddziaływanie Wagnera trwało zatem krótko. Począwszy od przełomowego roku 1897<sup>148</sup>, Wyspiański rozpoczyna własną drogę do *Gesamtkunstwerku*.

Łącząc talent malarza i dramaturga miał Wyspiański szansę, aby przerosnąć mistrza z Bayreuth. Jego paradoks polegał jednak na tym, że będąc malarzem-wizjonerem nie był muzykiem, i jeśli wierzyć niektórym – „muzyki robić nie umiał”<sup>149</sup>. Czy był to zatem tylko teatr poety-malarza, tak jak w przypadku Wagnera teatr muzyka-poety?

*Polski*, [w:] *Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, ks. VIII [b.r.m.], s. 861.

<sup>144</sup> W jednym z listów do Opieńskiego Wyspiański dał wyraz tej obsesji w słowach bardzo stanowczych: „Ja chcę stworzyć to, czego nie ma i czego spodziewać się po nikim nie mam żadnych danych. Ja chcę stworzyć operę polską, którą Moniuszko ledwie rozpoczął. Ja chcę ją prowadzić w obmyślonej przeze mnie całości muzycznej i szczegółach. Wszystkiego tego, czym rozporządza dzisiaj opera przeciętna, tak w instrumentacjach, jak i śpiewach, nie chcę i nie życzę sobie stanowczo” – cyt. za: O k o ń s k a, *Stanisław Wyspiański*, s. 70; por. także: M ą c z e w s k i, dz. cyt., s. 216.

<sup>145</sup> „*Son drame est une variante de l'opéra total de Wagner* (B a c k v i s, dz. cyt., s. 69); „*Wyspiańskis Theater ist das Gesamtkunstwerk*” (N. K o e s t l e r, *Strukturen des Modernen Epischen Theaters. Stanisław Wyspiańskis „Teatr Ogromny” erläutert am Boispiel des Dramas „Achilles”, „Slavistische Beiträge”* (München), 1981, s. 44; „Wagner i tragedia antyczna wciąż ścierają się w osobowości artystycznej Wyspiańskiego” (E u s t a c h i e w i c z, dz. cyt., s. 300).

<sup>146</sup> Por. T. M a k o w i e c k i, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 239.

<sup>147</sup> M ą c z e w s k i, dz. cyt., s. 217.

<sup>148</sup> O k o ń s k a, *Stanisław Wyspiański*, s. 141, 146; J. F a b r e, *Wyspiański i jego teatr*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 3-4, s. 392.

<sup>149</sup> Z. R a s z e w s k i, *Paradoks Wyspiańskiego*, tamże, s. 451.

Zwykło się sądzić, że Wyspiański istotnie stworzył „teatr malarski”<sup>150</sup>. On sam uznawał, że „jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od koloru”<sup>151</sup> – wpisując się niejako jednoznacznie w malarski nurt teatralnej reformy<sup>152</sup>. Jean Fabre – wybitny znawca sztuki dramatycznej Wyspiańskiego i wielki jej entuzjasta – podkreślał „niezwykle plastyczną wizję miejsca”, pełniącą rolę zarodka, wokół którego budował, osnuwał Wyspiański swą twórczość<sup>153</sup>. „U początku jego dramatów – pisał – nie napotyka się zazwyczaj schematu literackiego, ale wizję malarza, czasem wspomnienie z muzeum”<sup>154</sup>. Według Brzozowskiego, Wyspiański nie myśli inaczej, jak poprzez obrazy; one są rozsądnikiem jego myśli i ich ujściem<sup>155</sup>. Także Józef Flach w swoim studium z 1908 roku akcentował, iż „miasto dramatycznego pierwiastku wprowadza Wyspiański czynnik obrazowy”<sup>156</sup>.

Leon Schiller widział jednak w Wyspiańskim twórcę *par excellence* „teatralnego”<sup>157</sup>, reformatora w znaczeniu craigowskim. Sam zaś Edward G. Craig, uznając wszechstronność teatralnego geniuszu artysty, zaliczył go w poczet „idealnych reżyserów” i zaszczycił mianem jedyne go prócz siebie „artysty teatru” („*artiste of the theatre*”)<sup>158</sup>. Wyspiański bowiem – w jednej osobie dramaturg, scenograf, reżyser, projektant kostiumów, aranżer ruchu scenicznego – obejmował całość środków teatralnych w celu podporządkowania ich syntetycznej wizji. W tym teatrze, z założenia totalnym, malarstwo pomagało mu tylko w budowaniu ogólnego wyrazu, kolor sugerował tenden-

---

<sup>150</sup> Por. L. Schiller, *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, E. Kruk, Warszawa 1966, s. 270.

<sup>151</sup> Cyt. za: S tr z e l e c k i, *Stanisław Wyspiański twórca polskiej scenografii współczesnej*, [w:] *Wyspiański i teatr, 1907-1957*, praca zbiorowa wydana przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, s. 70.

<sup>152</sup> Por. B a b l e t, dz. cyt., s. 50.

<sup>153</sup> F a b r e, art. cyt., s. 391; por. także: R a s z e w s k i, art. cyt., s. 439.

<sup>154</sup> Tamże, s. 380.

<sup>155</sup> S. B r z o z o w s k i, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *t e n ż e, Współczesna powieść i krytyka. Dzieła*, red. M. Sroka, Kraków–Wrocław 1984, s. 332-333.

<sup>156</sup> Dz. cyt., s. 41.

<sup>157</sup> Problem ten Schiller rozwinął obszernie w artykule napisanym dla pisma „The Mask” (vol. II, 1909-1910) wydawanego przez E. G. Craiga we Florencji (polskie tłumaczenie tego artykułu po raz pierwszy ukazało się w antologii *Mysł teatralna Młodej Polski*, s. 269-270). O „niesłychanej teatralizacji teatru” przez Wyspiańskiego pisał też: T. T r z c i ń s k i, *Wyspiański i odnowa teatru w Europie*, [w:] *Wyspiański i teatr*, s. 29.

<sup>158</sup> O k o ń s k a, *Scenografia Wyspiańskiego*, s. 8; B a b l e t, dz. cyt., s. 49; C h a r g u i n a-N é m e t i, art. cyt., s. 122, 124.

cję całości, malowane *decorum* tradycyjnego teatru ustępowało miejsca architektonicznie kształtowanej przestrzeni<sup>159</sup>. Zamiast „poety-malarza” zatem – „inscenizator-architekt”<sup>160</sup>. Czy nie takie bowiem było credo Wyspiańskiego zawarte w jego *Studium o Hamlecie*?

Architektura, Malarstwo i Dramat  
w jedność spojone, ujawniające zmysłom  
wizów, ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU POSTAĆ  
ICH I PIĘKNO<sup>161</sup>.

Wyspiański teoretykiem nie był, ale ta książeczka, powstała z nowego przemyślenia Szekspira, uniwersalnych zasad teatru zatem, pozostawia przesłanie jednoznaczne: celem teatru jest *Gesamtkunstwerk*<sup>162</sup>.

Co jednak z muzyką? Muzyczność stanowi jeden z najbardziej fascynujących motywów dramatów Wyspiańskiego<sup>163</sup>. Ów „twórca obrazów i wzruszeń” – jak go nazywał Brzozowski<sup>164</sup> – czyni muzykę, podobnie jak Wagner, emocjonalną osnową swoich utworów. Z tym że muzyczność ta – nasycająca słowa, wydobywana ze scenicznego ruchu – ma charakter nie tak oczywisty, nie tak zewnętrznie zniewalający. Jest bardziej idealna, „wewnętrzna”, tak jak to rozumieli poeci i malarze symboliści na czele z Mallarmé, a dopiero później z Verlaine’em; tak jak to widział Puvis de Chavannes, Gauguin i nabiści<sup>165</sup>.

<sup>159</sup> Problem ten obszernie omawia Raszewski (art. cyt., s. 443-449).

<sup>160</sup> Tamże, s. 445.

<sup>161</sup> *The Tragicall Histoire of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare*, wg tekstu polskiego J. Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez S. Wyspiańskiego, Kraków 1905, s. 183.

<sup>162</sup> Por. K o e s t l e r, art. cyt., s. 59 oraz O k o Ń s k a, *Stanisław Wyspiański*, s. 414.

<sup>163</sup> Z obszernej literatury na ten temat wymieńmy tylko kilka najważniejszych pozycji: S c h i l l e r, art. cyt., s. 271-272; M ą c z e w s k i, dz. cyt., s. 216-217; C. B a c k - v i s, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 3-4, s. 424-425; R a s z e w s k i, art. cyt., s. 449-451; T. M a k o - w i e c k i, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

<sup>164</sup> B r z o z o w s k i, art. cyt., s. 333.

<sup>165</sup> O związkach Wyspiańskiego z estetyką francuskiego symbolizmu pisze obszernie: N o w a k o w s k i, art. cyt., zob. także: T. G r y g l e w i c z, „Wnętrze”. *Interpretacja plakatu Stanisława Wyspiańskiego do dramatu Maeterlincka*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1977, z. 14.

Dramatom jego – pisał Gostomski – skupiającym w sobie takie bogactwo żywiołów poetyckich, malarskich i plastyczno-teatralnych brak rozwiniętego żywiołu muzycznego, ale i ten tkwi w nich poniekąd zarodkowo, jako dążność, jako niewysłowiony nastrój uczuciowy, jako ukryta muzyka dusz ludzkich. Stąd osobliwe działanie tych dramatów, dające się porównać z działaniem głębokich utworów muzycznych. Często zawile w treści, niepochwytnie w myśli przewodniej przemawiają one do nas nie tyle brzmieniem słów, co tajemną mową symbolów, budzą jakieś stany duszy niewyraźne, nieokreślone, choć z wielką odczuwaną mocą, otwierają jakieś rozległe niedościgłe widnokreśli, jakieś niewyczerpane w swym bogactwie możliwości wrażeń<sup>166</sup>.

Wyspiański zdaje się tym samym osiągać ów ideał języka uniwersalnego, transparentnego dla tajemnicy, o którym marzył Wagner i który stał się obsesją modernistów. Kreując w swoim teatrze „słowo-dźwięk”, „słowo-kolor”, Wyspiański zbliża się do owego pierwotnego języka o emocjonalno-mimicznym podłożu<sup>167</sup>, z którym utożsamiała się wagnerowska „pramelodia”, „słowo wewnętrzne” symbolistów<sup>168</sup>, a zwłaszcza tęskniące za pełnią ekspresji „metasłowo”, „metadźwięk” Przybyszewskiego<sup>169</sup>.

Muzyczność dramatów Wyspiańskiego potęguje się w sposób szczególny w jego utworach dojrzałych: *Weselu*, *Wyzwoleniu*, *Akropolis*, *Powrocie Odysa*, gdy artysta dąży do poszerzenia wymiaru swojego teatru, zniesienia granicy między światem wyobraźni a rzeczywistością<sup>170</sup>. „Gdy przychodzi chwila, że siły i moce nieziemskie, nierealne schodzą na scenę, otwiera się miejsce na muzykę” – pisał znakomity krytyk z epoki, Cezary Jellenta<sup>171</sup>. Muzyka staje się wtedy *dramatis persona*, poprzez którą przemawia głos odwiecznej natury<sup>172</sup>. Postaci „widmowe” – Chochół z *Wesela*, Harfiarka, Samotnik, Wróżka z *Wyzwolenia*, Harfiarz z *Akropolis*, Świst i Poświst z *Bolesława i Skalki* – nie tylko sprowadzają ze sobą muzykę, ale sama ich obecność pośród rzeczywistych postaci – podkreśla tę odkrywczą cechę dramatów Wyspiańskiego Claude Backvis – działa „muzycznie”, wzbogaca „o nowy, dziwny i pociągający wymiar odślaniający naszej wyobraźni świat nierzeczywisty,

<sup>166</sup> G o s t o m s k i, dz. cyt., s. 4.

<sup>167</sup> S c h i l l e r, dz. cyt., s. 271.

<sup>168</sup> Por. F e l d m a n, dz. cyt., s. 9, 109-110.

<sup>169</sup> O łączności teorii „metasłowa” stworzonej przez Przybyszewskiego i wagnerowskiej pramelodii pisał m.in. K o ł a c z k o w s k i, dz. cyt., s. 33.

<sup>170</sup> Por. F e l d m a n, dz. cyt., s. 110; C h a r g u i n a-N é m e t i, art. cyt., s. 123.

<sup>171</sup> Cyt. za: M ą c z e w s k i, dz. cyt., s. 217.

<sup>172</sup> Por. S c h i l l e r, art. cyt., s. 272.

pełen nieskończonego, niepochwytanego czaru, narastającego jak muzyka<sup>173</sup>. W tych najdojrzałych utworach, gdzie pierwiastek dramatyczny i muzyczny zlewają się „ze zwartym, silnym obrazem malarskim”, Wyspiański zdaje się urzeczywistniać ideał Wagnera, „podług którego – przypomina Feldman – dzieło sztuki przyszłości powinno zjednoczyć wszystkie rodzaje sztuki w jedno dzieło zbiorowe”<sup>174</sup>.

Czy zatem Wyspiański przewyższył Wagnera?

Odpowiedzi na to pytanie można by udzielić tylko wtedy, gdyby Wyspiański zdołał swoją ideę reformy scenicznej doprowadzić do końca i przekształcić tradycyjną scenę teatru krakowskiego w „teatr monumentalny”. Gdyby udało mu się – „co bym dał – żeby widzieć ten wielki, narodowy eksperyment”, wołał Miciński<sup>175</sup> – wznieść w Krakowie owo „polskie Bayreuth”, stworzyć „teatr ogromny”.

Wyspiańskiemu trudno jednak było znaleźć wśród krakowskich mocodawców sztuki protektora na miarę Ludwika Bawarskiego. Trudno nawet było znaleźć zrozumienie. Można sobie tylko wyobrazić, czym byłyby te – uznane za „niesceniczne”<sup>176</sup>, a w rzeczywistości w detalach obmyślane, gotowe do przeniesienia na scenę – p a r t y t u r y t e a t r a l n e<sup>177</sup>, gdyby ten wszechstronny „artysta-teatru”, „człowiek przez teatr myślący i działają-

<sup>173</sup> B a c k v i s, dz. cyt., s. 245.

<sup>174</sup> F e l d m a n, dz. cyt., s. 111.

<sup>175</sup> T. M i c i ń s k i, *Teatr-Świątynia*, [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski*, s. 197 (pierwodruk: „Słowo Polskie”, 1905, nr 207).

<sup>176</sup> Por. R a s z e w s k i, art. cyt., s. 445; S c h i l l e r, art. cyt., s. 270; E. S k i e r - k o w s k a, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław-Kraków 1958, s. 43-44.

<sup>177</sup> Zarzut „niesceniczności” dramatów Wyspiańskiego (niefortunny spór z Kotarbińskim o wystawienie *Akropolis* – zob. O k o ń s k a, *Stanisław Wyspiański*, 385-378) stał się powodem zerwania przez artystę stosunków z teatrem krakowskim (całkowity zakaz wystawiania swoich sztuk). Warto przytoczyć w tym miejscu opinię Flacha, który ogólnie uznany w owym czasie fakt niesceniczności dramatów Wyspiańskiego tłumaczy wpływem na jego koncepcję sztuki idei Wagnera: „W tym oddziaływaniu Wagnera na Wyspiańskiego tkwi tragiczna sprzeczność. Z jednej strony bowiem poeta pisze właściwie tylko scenariusze dramatów, którym dopiero scena z grą aktorów, dekoracjami, maszyną oświetleniem, muzyką itd. zdolną jest dać życie, z drugiej zaś strony żąda od teatru tyle i tego, czego i ile dzisiejsza scena dać nie może, a kto wie, czy przyszła, idealna kiedykolwiek w całej pełni dać będzie mogła. Skutkiem tego nie tylko o przedstawieniu wielu jego dramatów na długo marzyć, ale tylko marzyć można, lecz w jedynym szczegółowym przypadku, przy sposobności *Legendy*, okazało się, że autor chcąc koniecznie rzecz wystawić, musiał wdać się w kompromis z realnymi warunkami teatru, w danym razie bądź co bądź kosztem piękności i wyrazistości dramatu. Teatr uważał w teorii za wszechwładnego pana” – F l a c h, dz. cyt., s. 25.

cy”<sup>178</sup>, dostał w swe władanie – chociaż na te ostatnie dwa lata życia, które mu pozostały – krakowską scenę. Dla entuzjastów jego sztuki była to szansa przekształcenia polskiego teatru w „świątynię sztuki narodowej” – na wzór Bayreuth czy też teatru Stanisławskiego w Moskwie<sup>179</sup>. W pamiętnym sporze o stanowisko dyrektora teatru miejskiego w Krakowie za kandydaturą Wyspiańskiego padły jednak tylko dwa głosy<sup>180</sup>. Zawiodły też przerwane przedwcześnie starania o wzniesienie teatru własnego – owego „teatru ogromnego” wbudowanego amfiteatralnie, na wzór teatru Dionizosa na Akropolu, w stoku wawelskiego wzgórza<sup>181</sup>.

„Wyspiański pozostał dyrektorem teatru wyobraźni” – napisał w 50-lecie śmierci artysty Zbigniew Raszewski<sup>182</sup>. Jego utwory sceniczne, nie doczekawszy się – poza *Warszawianką*, *Weselem*, *Protesilaosem i Laodamią*, *Wyzwoleniem* i *Bolesławem Śmiałym* – inscenizacji za życia artysty, pozostały w partyturach, didaskaliach, szkicach i projektach scenografii. A może koncepcja „teatru ogromnego” była przekraczającą możliwości swego czasu utopią? Może rację miał Tadeusz Miciński, pisząc przenośnie, że teatr Wyspiańskiego, zanim doczeka się urzeczywistnienia, będzie teatrem tułaczki, teatrem Odysa szukającego swej idealnej Itaki?<sup>183</sup>

Czy ją odnalazł? Jeśli tak, to „po drugiej stronie” – zgodnie z obietnicą Syren z *Powrotu Odysa*. W tym teatrze, który Jan Kott określa terminem „*p o s t m o r t e m*”<sup>184</sup>. W jednym z czołowych przedsięwzięć teatral-

<sup>178</sup> S c h i l l e r, *Przyszłość teatru krakowskiego*, [w:] *Teatr Ogromny*, opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 15 (pierwodruk: „Krytyka”, 1913).

<sup>179</sup> M i c i Ń s k i, art. cyt., 197; jak podaje Backvis w swej monografii o Wyspiańskim (dz. cyt., s. 319); „sur la proposition de Daszyński, en discuta le projet d’organiser chaque été des «festivals Wyspiański» qui auraient fait de Cracovie un Bayreuth de la scène tragique”.

<sup>180</sup> R a s z e w s k i, art. cyt., s. 459; o staraniach Wyspiańskiego o dyrekturę teatru w Krakowie pisze obszernie Okońska (*Stanisław Wyspiański*, s. 418-436).

<sup>181</sup> O koncepcji tej pisze szczegółowo: J. N o w a k o w s k i, *Stanisława Wyspiańskiego „Teatr Ogromny” – Imaginacji*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace historyczno-literackie”, 1980, z. 72, s. 1-18.

<sup>182</sup> Art. cyt., s. 76.

<sup>183</sup> Art. cyt., s. 198: „A gdyby nawet miało ospalstwo zwyciężyć – tylko w bolesnym przeważeniu cyfrą – i Wyspiańskiego, będzie musiał wystawić sobie swój teatr własny – i wszystko, co ma przed sobą, jutro tu musi zawołać z narodowej łodzi: – Odbijaj – na morza niewiadome, lecz morza. Od brzegu Polifemów z jednym okiem już wypalonym i wabnych Cyrcei, które chcąc naród rycerski zamienić w stada – same zmieniły się w uliczny łachman”.

<sup>184</sup> J. K o t t, *Koniec teatru niemożliwego*, [w:] t e n ż e, *Kamienny potok*, s. 120.

nych drugiej połowy naszego wieku – „teatrze śmierci” Tadeusza Kantora<sup>185</sup>.

WAGNER, LE *GESAMTKUNSTWERK* ET LES MODERNISTES  
AUTOUR DE L'UTOPIE DU LANGAGE UNIVERSEL

(R é s u m é)

Au XIXe siècle, la question de la synthèse des arts se déplace vers le centre des problèmes relatifs à l'art et à la philosophie de l'art. De notre perspective, le *Hang zum Gesamtkunstwerk* peut être aperçu comme une tendance artistique prédominante au siècle passé. C'était une réaction contre la conscience générale à cette époque d'une désintégration tant dans le domaine esthétique que dans la politique et la morale. Mais, plus le complexe du manque de style et d'un épuisement de la vertu créatrice se manifestaient, plus pressante devenait la nécessité d'une oeuvre totale qui intégrerait tous les autres domaines de la création établissant une nouvelle unité et une nouvelle harmonie.

Le projet du *Gesamtkunstwerk* le plus conséquent a été conçu, comme nous le savons, par Richard Wagner bien que ce ne soit pas lui qui en ait créé le terme et, quoi de plus, dans ses écrits la notion du *Gesamtkunstwerk* n'apparaît pas de manière explicite. Wagner fait dériver la doctrine de l'oeuvre totale de la théorie d'une „régénération de l'humanité” qui s'était emparée entièrement de son esprit dès à partir de la révolution de 1848-49.

Cet adepte de Feuerbach et de Bakounine voulait atteindre ce but utopique d'une renaissance de l'humanité en surmontant les différences qui existent entre la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, la danse et en leur permettant de recouvrer une union organique et originaire entre elles. Le malheur de l'humanité venait, selon Wagner, du fait que l'art s'étant divisé en plusieurs disciplines avait ainsi perdu sa „force d'influence élémentaire” et qu'il avait de la sorte dépouillé l'homme de la faculté d'une perception et d'une sublimation possibles grâce aux valeurs morales et esthétiques supérieures.

C'est avec le déclin de la tragédie grecque qui dans le passé représentait l'idée de l'oeuvre totale qu'a disparu le modèle de l'art „communautaire” (*allgemeinsame Kunst*), accessible à tous. Le *Gesamtkunstwerk* devait donc, non seulement rétablir l'unité perdue de toutes les branches de l'art, mais aussi, il voulait établir une nouvelle relation véritablement directe entre l'artiste et le récepteur de l'art. Le projet du *Gesamtkunstwerk* entre de la sorte dans le cercle plus vaste de l'utopie du langage universel. Le langage artistique considéré comme „discours des sentiments” devait agir sur tout l'être humain et se rapprocher de la sorte de la mystique

---

<sup>185</sup> Problem ten analizuję w artykule: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, MCLXXIII, z. 21, s. 83-97.



*Linguae Adamicae*, de la voix primitive de la nature. Le *Gesamtkunstwerk* détermine la tendance qui veut supprimer la barrière qui sépare l'art de la vie. L'utopie de l'expression absolue s'associe strictement à l'utopie de la transformation totale de l'univers.

Les idées de Wagner ont trouvé une écoute toute particulière chez la génération qui prit la parole vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, parmi ces chercheurs radicaux de l'Absolu et de l'Expression entière que nous serions portés à qualifier collectivement de modernistes. Pour leur part, eux-mêmes, trouvaient avec difficulté une définition unificatrice pour nommer la multiplicité des attitudes idéologiques et artistiques qui se manifestaient alors. A commencer par la „symphonie de l'intérieur art nouveau” jusqu' au *Livre* mallarméen, cet *operum magnum* du symbolisme jamais réalisé; allant de l'art de l'enivrement dionysien proclamé par Przybyszewski jusqu' au *Mysterium* de Scriabine; des sonates en peinture de Čiurlionis jusqu' aux spectacles féeriques des „Ballets Russes”, l'utopie de la synthèse de tous les modes d'expression apparaîait comme une aspiration des plus répandues du modernisme.

En Pologne ce fut Stanisław Wyspiański (1869-1907) qui employa son effort avec conséquence à réaliser le *Gesamtkunstwerk*. En tant qu'«artiste complet», poète, peintre, réformateur du théâtre il en avait tous les fondements. Comme l'écrivit Walery Gostomski une année après sa mort prématurée: „En la personne de Wyspiański nous voyons apparaître, compte tenu de son époque, un nouveau type d'artiste poète, un poète en dehors de la littérature, un artiste dépassant le cadre d'un type d'art particulier – un créateur sachant réunir grâce à ses talents innés différents moyens servant à exprimer les états d'âme profonds propres à la nature humaine”.

*Traduit par Irena Doroz-Dąbrowska*