

10040



RYSZARD WAGNER

XI-336

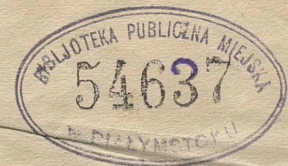


STEFAN KOŁACZKOWSKI

RYSZARD
WAGNER

JAKO TWÓRCA
I TEORETYK
D R A M A T U

1931



WYDAWNICTWO
INSTYTUTU LITERACKIEGO



78: 830(094)

UKŁAD GRAFICZNY
KSIĄŻKI OPRACO
WAŁ I ZNAK IN
STYTUTU LITERAC
KIEGO W DRZEWO
RYCIE WYKONAŁ
ART. - GRAFIK ST.
O. - CHROSTOWSKI

ODBITO W DRU
KARNI ZAKŁADÓW
WYDAWNICZYCH
M. ARCT, SP. AKC.
W WARSZAWIE



3900 5

74 v.

R-ch 81

P R Z E D M O W A

WINIENEM powiedzieć, poco i dlaczego napisałem tę książkę, a zachodzi tu większe niż zwykle niebezpieczeństwo dorbiana motywów ex post. Mam w stosunku do tej książki uczucie człowieka, który się za późno ożenił. Człowiek ten w wieku młodzieńczym przeżył wielką miłość. Po paru latach losy rozdzieliły go z przedmiotem miłości. Raz wraz, w odstępie lat powracał do tej kobiety i nie widział, nie zastanawiał się, czy nie kryje się w tej miłości tylko wierność uczuciom swojej własnej młodości?

Przyszły dzieci — w odstępie długich lat. Obowiązek, sumienność, czy wola konsekwencji? — ożenił się. Przestał kochać! Ale nie mógł zapomnieć czaru, który owiał kiedyś jego młodość. Nie podobały mu się jego dzieci. Co to miało wszystko za sens w jego życiu?! Za późno. Jak je zmienić? Został belfrem tych dzieci — już tylko sama cierpliwość — szukanie sprawiedliwości względem swej dawnej miłości, sprawiedliwości trudnej, coraz trudniejszej...

To jest właśnie cała prawda o mojej książce, ale nie zrozumie jej czytelnik. Trzeba więc — widzę — „historycznie“. Mając 19 czy 20 lat „odkryłem“ w Lipsku Wagnera: Objawienie! Zacząłem czytać jego dramaty — znowu zachwyty. Chciałem nawrócić wszystkich bliskich i usiłowałem zdać sobie sprawę, w czym leży źródło zachwyty — strzeżcie się tego, w ten

6 sposób człowiek zostaje krytykiem, co jest, oczywiście, głupstwem. Urok ten trwał nade mną długie lata, postanowiłem kiedyś napisać o Wagnerze. To „kiedyś“ przyszło dopiero w 1924 r. po skończeniu Kasprowicza. Wszedłem w olbrzymią literaturę historyczno-krytyczną, stwierdzając ciągle, że „mój“ proch już dawno wynaleziony. Żle, ale brnąłem dalej, pocieszając się, że coś tam dla mnie zostanie i że dobrej książki o literackiej stronie twórczości my Polacy nie mamy. Napisaawszy część książki, musiałem przerwać ją na długo z powodów, które... należą do historii biurokratyzmu w Polsce odrodzonej. Próbując po latach pracować dalej, dorywczo, przekonałem się, że całe czytanie z głowy mi wywiałło do szczytnie. Dość powiedzieć, że, napisaawszy nowy rozdział, ze zdziwieniem ten sam rozdział, przed czterema laty napisany, odnalazłem we własnej szufladzie! Nie potrzebuję dodawać, że ten starszy wydał mi się bez porównania lepszy, tak jak wszystkie moje dawne notatki dużo mądrzejsze ode mnie, a wszystko, com pisał wyświechtanym banałem — własnym, czy cudzym — któżby spał. Zmieniłem się więc, zmienił się mój stosunek do Wagnera, zmieniły go wreszcie studia i bliższa znajomość. Ostygł zapal, została tylko idjotyczna obowiązkowość i widmo ogromu straconego czasu. Postanowiłem, trzymając się ogólnych zarysów, napisać książkę popularną. W tym duchu ją przerobiłem i napisałem w toku wydawania dzieł Kasprowicza, kończąc ją przeszło rok temu. Nie powiem, aby to była zachęcająca przedmowa... mimo starań coś tam przecie uszło uwadze i świadczy o pochodzeniu z różnych epok i warstw geologicznych!

Dla kogoż jest ta książka? Przedewszystkiem nie jest dla historyków literatury. Żołnierz bije się zawsze za ludność cywilną, nie za swoich kolegów. Nic nie jest mi bardziej obce,

7 niż sztuka dla sztuki w obrębie krytyki, czy historii literatury. Nie chcę pomnażać wiedzy o Wagnerze, czy stawać do konkursu z monografistami. Nic mnie to zgoła nie obchodzi. Chcę, aby kulturalny człowiek w Polsce obcował tak ze sztuką Wagnera, czy Calderona, jak obcuje z Szekspirem czy Corneille'm. Nie chcę przywalać go balastem biografii i wszelką wiedzą, o planach zaniechanych, przeróbkach etc. Wprowadzam odrazu in medias res w rdzeń poglądów, w dzieło takie, jakie jest gotowe, aby mógł przeżyć, a jednocześnie orjentować się, myśleć. Dlatego interpretację połączyłem ze streszczeniami, popularnie. Na myśli więc miałem muzyków, którzy nie obejmują literackiej działalności, albo nasuwa im trudności język Wagnera; aktorów, studentów, inteligentnych laików, żadnych ułatwienia w poznaniu żelaznego repertuaru dramatycznego nowoczesnej Europy — więc raczej dla ludzi młodych, bo Wagner wogóle nie jest chyba dla starych.

Kardynalną wadą mojej książki jest to, że nie mam żadnej kultury muzycznej i musiałem ograniczyć się tylko do literackiej strony twórczości Wagnera. Wahalem się. Ale na decyzję wpłynęło doświadczenie: wiem, że większość muzyków nie orjentuje się dobrze, niedocenia twórczości poetyckiej lub przedstawia ją jako nieistotną. Wśród olbrzymiej literatury wagnerowskiej nie spotkałem dobrej książki, któraby w równej mierze obejmowała twórczość muzyczną i poetycką. Najlepsze były te, które zgóry z analizy tego całokształtu rezygnowały. U tych pisarzy, którzy nie rezygnowali, przedstawienie którejś dziedziny twórczości Wagnera wypadło albo niesprawiedliwie, albo po dyletancku, albo zgoła nieudolnie. Niestety, ludzi tej wszechstronności, jakiej wymaga dzieło Wagnera, niema, a nawet mało wśród piszących o nim takich, którzy zdają sobie sprawę, że nie można któregoś z integral-

8 nych czynników jego twórczości lekceważyć i przedstawiać jako mniej ważnego. Sądy większości miłośników którejs ze stron twórczości Wagnera o sobie t. j. muzyków o miłośnikach literatach i odwrotnie przypominały mi zawsze anegdotę o pewnym dyplomacie chińskim: zapytany przez Europejczyka, jak się panu podobają Europejczycy, miał odpowiedzieć: zupełnie tak samo jak wam Chińczycy. Był to więc nadmiar żywotności — o złą wolę nie posądzam — ze strony pana Kadena-Bandrowskiego, że już przed laty ostrzegał wydawcę (Czarskiego), studentów, kogo się dało widocznie, tylko nie mnie samego, że ja przecież nic o Wagnerze napisać nie potrafię, bo się nie znam na muzyce. Jak często, pracował i tu na swą szkodę: książka bowiem, którą mi sam jako najlepszą o Wagnerze polecał (Bernarda Shaw), utwierdziła mnie w przekonaniu, że ze wszystkimi wadami, potknięciami się etc. moja książka o Wagnerze jest bez porównania lepsza. Nie widział, że właśnie z tej książki o Wagnerze dowiedzieć się będzie mógł rzeczy ważnej o sobie. Silna, zdrowa mądrość jest w tych słowach Wotana, zwróconych do Mimego: wszystko wiesz, tylko nie to, co ci wiedzieć potrzeba. Nie chciałem więc, aby czytelnik dowiadywał się ode mnie za wiele. Raczej czasem jakaś myśl się w toku książki powtarza. Nie skreślałem, nauczyłem się tego bowiem od takiego pedagoga jak Heinrich Wölfflin.

S. K.

Kraków, 5 maja 1931 r.

I Z A R Y S OGÓLNEJ CHARAKTERYSTYKI CZŁOWIEKA I ARTYSTY

OGROM energii i trudu, niebывała wszechstronność i wierność bezwzględna idei wielkiej sztuki uderzają w żywocie Ryszarda Wagnera (1813—1883). Nie można sobie jednak wyobrazić rozwoju tak wszechstronnych uzdolnień w innem, mniej kulturalnem środowisku. Ojciec, który odumarł go w zaraniu życia, był miłośnikiem teatru. Ojczym, Ludwik Geyer, dla którego Wagner zachował dożywotną wdzięczność, zajmował się gorliwie swym ulubieńcem, postanowił „coś z niego zrobić” predestynując go na artystę. Umarł, gdy Wagner miał lat ośm, lecz nie przestawała wpływać nań artystyczna atmosfera domu rodzinnego. Wśród swych najbliższych miał Wagner niemal przedstawicieli wszystkich dziedzin sztuki. Geyer — „człowiek teatru” i malarz; stryj Adolf był filologiem i znawcą literatur, brat śpiewakiem, dwie siostry były aktorkami a jedna śpiewaczką. Jeden z nauczycieli gimnazjalnych, Silling wzbudzał w nim entuzjazm dla Greków, Homera i mitologii starożytnej. Uzdolniony pedagog Weinling wtajemnicza Wagnera w dziedzinę teorii muzyki i pomaga przemóc trudności techniczne, które dotąd Wagnera od muzyki odstraszały. Dzięki temu środowisku wcześniej poznaje Wagner tych twórców, dla których całe życie zachowa najwyższy entuzjazm: Szekspira i Beethovena, a również sympatycznego mu C. M. Webera. Od dzieciństwa obcuje z teatrem, malarstwem, muzyką, zatapia się w mitologii, a wyobraźnię jego podsyca

10 fantastyka A. T. Hoffmanna. Atmosferę tę i duszę młodzieńca charakteryzuje dobrze list, który napisał po przedstawieniu *Fidelia* do wielkiej aktorki-spiewaczki, Schröder-Devrient. Zapewnia ją tam z młodzieńczym patosem, że jeśli kiedyś zostanie wielkim artystą, na co przysięga, zawdzięczać to będzie entuzjazmowi, jaki w nim wzbudziła. Jak na przyszłego wielkiego kompozytora, techniczną i teoretyczną stronę muzyki poznaje późno i gdyby nie cierpliwość i takt Weinlinga, porwczą, impulsywna natura Wagnera nie zdobyłaby się na przełamanie trudności. Wśród artystycznych zainteresowań muzyka zajmuje, chronologicznie biorąc, ostatnie miejsce; wprzód próbuje sił na polu dramatu. Zetknięcie się z wychodźcami polskimi po 31 r., między innymi z generałem Bemem a potem rewolucjonistami (Ruge, Bakunin), dopełnia kręgu wpływów i zainteresowań jego młodości. Nietylko Bakunin, ale później i sam artysta a także jego monografiści nie traktowali zbyt poważnie rewolucjonizmu Wagnera z 48 roku. Artystyczny idealizm, żądza swobody i takiego ustroju społecznego, w którym mógłby wyrastać ideał jego sztuki, stanowiły moment decydujący. Niemniej był w jego wystąpieniach rewolucyjnych pewien pęd bohaterski, pewna szerz horyzontu, a o tym pierwiastku walki, zdobywczości, tragicznego miotania się Wagnera nie można zapominać: w nim leżą zadatki, predestynujące Wagnera na wielkiego dramaturga. Nietylko jego koncepcje dramatyczne, lecz i jego teoria sztuki z „epoki feuerbachowskiej“ wskazuje na silne poczucie gruntu społecznego i szeroki horyzont, nie zacieśniający się do spraw estetycznych. „Z czegoż może artysta czerpać swe tworzywo, jeśli nie czerpie go z życia i czyż nie wtedy tylko życie zawiera treść twórczą, gdy pobudza do coraz nowych, służących temu życiu kształtowań“ pisał w liście do Liszta z 1852 roku.

Rewolucjonizm był w życiu Wagnera epizodem, ale nie była nim gorączka kształtowania, tworzenia — szturmująca praco-

witość. Romantyczny pęd rewolucyjny łączył się z kultem 11 pierwotności i tradycji. Prace takich jak Grimm badaczy — interpretatorów mitów germańskich i greckich, były wyrazem silnego prądu. Jak to słusznie ongiś zauważył Robert Louis: „zjawisko artystyczne Ryszarda Wagnera można zrozumieć tylko jako konsekwencję historyczną poprzedzającej go ewolucji niemieckiej muzyki i niemieckiej poezji, które znalazły wyraz kulminacyjny z jednej strony w Beethovenie, z drugiej w Schillerze“. Podczas gdy sam Wagner z wielkim naciskiem podnosi czyn artystyczny Beethovena, IX-tą symfonię jako wielką inicjację zespolenia muzyki z dramatem — poglądy Schillera na operę, z „której mógłby się rozwinąć na podobieństwo chórów starożytnych szlachetny kształt dramatu“, wogóle sympatje Goethego i Schillera do tragedii greckiej, słusznie można uważać za grunt, z którego wyrastała twórczość Wagnera.

Podobnie rzecz się ma z ideami humanitarystów niemieckich, ideą syntezy zmysłowości z duchowością Humboldta, walką Feuerbacha z Heglem, który naturalne dla tego ostatniego przeciwstawienie ducha i natury pojmował jako nienaturalne rozdzielenie w człowieku: stanowią one punkt wyjścia lub atmosferę, w której rodziła się filozofia Wagnera. Utożsamienie przez Wagnera religii z kultem tego, co ogólnoludzkie, co ideałem człowieczeństwa, jest ideą wybitnie feuerbachowską, tak samo jak i kult zbiorowości. Późniejsze przypisywanie sztuce roli religijnej i metafizycznej, wyzwolicielskiej wiąże się z wpływem Schopenhauera. Feuerbach i Schopenhauer istotnie największy wpływ wywarli na poglądy Wagnera i stąd istniała u historyków tendencja do ułatwienia sobie ujęcia ewolucji Wagnera schematem podziału na dwie fazy: pierwszą, feuerbachowską, naturalistyczno-pogańską i optymistyczno-rewolucyjną oraz schopenhauerowską, pesymistyczno-chrześcijańską i konserwatywną. W istocie tendencje pesymistyczne i metafizyczne, czego dowodem tragiczne ujmowanie

12 życia, pojawiają się od najwcześniejszych lat twórczości, a tendencję do syntezy ideałów etycznych, jak u większości pisarzy drugiej połowy XIX wieku tak i u Wagnera, można by najlepiej określić formułą wiary Wyspiańskiego: „Apollo-Chrystus“. Ci dwaj filozofowie niemieccy dostarczali raczej Wagnerowi kategorii i formuł do uchwycenia jego własnych dyspozycji filozoficznych, entuzjazmował się nimi — (nie studiując nigdy ich dzieł w całości i gruntownie) właśnie dlatego, że wyrażali jego własne myśli systematyczniej i pełniej, że przynosili mu potwierdzenie jego przeświadczeń i artystycznych koncepcji życia, które te filozoficzne samouświadamienia poprzedzały. Niemniej w syntetycznych skrótach poglądy i twórczość Wagnera z dwu faz czynią wrażenie kontrastów: w pierwszej dominuje kult życia, konkretności, dramatu jako wyrazu zbiorowości — w drugiej kult muzyki, inicjacji kapłańskiej artysty. Pierwszą cechuje walka tragiczna o przezwyciężenie dualizmu duchowości i zmysłowości, i w artyzmie wyraża się skłonnością do silnych, kontrastowych opozycji. Drugą — pesymistyczna negacja życia, szukanie wyzwolenia w złudzie sztuki i dążność do nastrojowego harmonizowania w płynnej gradacji.

O ideach Wagnera będzie mowa w następnym rozdziale, o dramatach jego — w dalszych. Rzut oka na atmosferę duchową, w jakiej wzrósł, mówi nam, że indywidualność, która potrafiła wchłonąć tak wiele pierwiastków z tradycji, rozwinąć je wspaniale i zbudować z nich imponującą całość organiczną, być wyrazicielką swego czasu i prekursorką przyszłości, była wielką. Ogrom planów i koncepcji artystycznych, gigantyczna skala środków artyzmu przerasta znane nam miary i zmusza nas do pytania: kim był ten człowiek?

Tragiczne szamotania się, ciągłe omyłki w rachubach na wydobywanie się na twardy grunt, do późnego wieku trwająca walka o zrozumienie i uznanie u ogółu z jednej strony — a ciągle snucie planów, bliższych w chwili narodzin utopii

lub szaleństwa, niż realizacji, nasuwają wrażenie jakiejś olbrzymiej, irracjonalnej wiary, trwającej w nim mimo wszystko, mimo namacalną oczywistość, która jej przeczyła, jakiejś nadludzkiej energii i siły woli. Bliższe wniknięcie w jego życie i twórczość przekonywa nas, że nie mamy tu tak potężnej organizacji charakteru, ani siły woli, tylko niebываły kolosalny instynkt życia, niebываłą żywotność. Rzucenie się w ucieczkę przed długami z Rygi w odmęt Paryża w r. 1839, aby szukać tam powodzenia i uznania, jest zjawiskiem typowym dla instynktowności poczynąń Wagnera, dla jego ulegania wewnętrznemu irracjonalnemu musowi. Praktycznie Paryż był wtedy naturalnie zawodem, matnią, a jednak w tej linii życia Wagnera, wiedącej do jemu tylko śniącej się realizacji, czemś słusznym, niezbędnym, jak to później, mówiąc o Rienzim, stwierdzimy.

Sugestji tego wewnętrznego musu Wagnera ulegają i ludzie; dzięki temu rzeczy zupełnie nieprawdopodobne stają się rzeczywistością. Jak w bajce — zjawia się wszystko, czego mu potrzeba: taki przyjaciel jak Liszt, bez którego rozwój i karjera Wagnera byłaby zgoła niemożliwa: w jednej osobie przyjaciel, doradca, mecenas, impresarjo i krytyk entuzjasta. Człowiek, któremu można było zwierzać się z planów i... polecać poprostu wysyłanie pieniędzy. Wśród wielu innych zwolenników zjawia się Otto Wesendonk, stwarzający mu idealne warunki pracy — a przede wszystkim taka kobieta, jak Matylda Wesendonk. Słowa Wagnera, że „podarowała mu *Tristana i Izoldę*“ można i należy brać ściśle. Była to taka kobieta, o której marzył, ta która zrozumiała go jako artystę, która go przez zrozumienie współczujące „wyzwoliła“. Gdy wreszcie Wagner dochodzi do wniosku, że tylko król mógłby zrealizować jego zamierzenia artystyczne, mecenas w osobie króla Ludwika II Bawarskiego się zgłasza...

Nieposkromionej sile instynktu artysty ulegają i ci, którzy mu pomagają, i ci, których wprzega w rydwan wielkiego po-

14 chodu triumfalnego, i ci, których życie niszczy, oddaje na całopalenie sztuce i on sam przedewszystkiem. Świeci się w tem wielka naiwność genjuszu-żywiolu, że prawem jego jest irracjonalne: musi mieć — i ma.

Wagner wyrzekł kiedyś, iż nie chce mieć innych zwolenników swej sztuki prócz tych, którzy mogą go jednocześnie kochać jako człowieka. Niestety, wspaniałemu temu i głębokiemu wezwaniu nie można całkowicie uczynić zadość. Możemy tylko wzruszać się jego wzruszeniem, możemy wznosić się w tem wraz z nim do ekstazy: nie znajdziemy w nim samym jednak twardego kształtu osobowości i pionu niezłomnej woli.

Tą właściwością indywidualności Wagnera tłumaczą się sprzeczności: oscylowania między niepokorną zdobyczością a wyrzeczeniem. Na dnie rezygnacji Wagnera jest nie twarda decyzja — lecz szukanie wyżycia się w innej formie, rekompensata na drodze sublimacji. Wyrzeczenie w życiu Wagnera — to miłość do Matyldy Wesendonk. Ale przepiękny zresztą list Wagnera do niej, świadczy, że wyrzeczenie podyktował mu instynkt artysty: zabił miłość, aby ożyła w sztuce.

Ten sam Wagner, który wyrzekł się bezwątpienia najgłębszej swej miłości, niszczy potem oddanego sobie człowieka, odbierając mu żonę, Cosimę i niema wtedy mowy o wyrzeczeniu, bo wtedy znów to było potrzebne dla rozwoju jego twórczości. A gdy po latach dyktować będzie Cosimie swój życiorys, postąpi tak mniej więcej, jak Przybyszewski z Dagny — zapomni, zbagatelizuje.

Nie znaczy to bynajmniej, że robił on kompromisy, że niepełna była skala jego uczuć moralnych. Nie, bynajmniej, z listów jak i ze sztuki wiemy o wspaniałości i wielkoduszności jego uczuć. Wiemy, jak czułą wagą mierzył wartości etyczne, jak głębokimi i subtelnymi były jego poglądy, do jakiej szczerości wewnętrznej, nieubłaganej surowości sądów o sobie był zdolny: on musiał i może dlatego tak olbrzymim być artystą,

że nie mógł, nie był w stanie nie poświęcić wszystkiego dla tego jedyne go celu — sztuki. 15

Rzecz znamienita, że dwukrotnie spotykamy u Wagnera bohaterów (Zygryd, Trystan), którzy, będąc najszlachetniejszymi pośród szlachetnych — popełniają rzeczy niegodne i są w istocie niewinni, nie odpowiadają za swoje czyny. I odwrotnie: wola przekształcenia świata wyrodnieje w „mądrość“ chcenia tego, co konieczne, w nostalgię wyjścia poza siebie. Bohaterów Wagnera „wyzwalają“ kobiety, a świat od klątwy zbawia nie Zygfryd, nie bóg-Wotan nawet, lecz kobieta, Brunhilda.

Nie, zaiste nie mógł być rzec o sobie Wagner jak Wyspiański: „Kochanka moja zwie się wola“, ani nie znajdziemy u niego słów takich jak w *Akropolis*: „Bogu samemu dostoję, choćby wieczysta męka“. Siła Zygfryda jest siłą pierwotną, apoteozą doskonałości „natury“, instynktu czynu, nie siły moralnej. Nie trzeba jednak w tem negowaniu woli popadać w przesadę i stronnictwo jak to się u nas np. czyni z podobnem zjawiskiem — Żeromskim.

Nie trzeba zapewniać o tem, jak bezmiernym światem wzruszeń było życie wielkich romantyków. Gdzież indziej znajdziemy podobną wzniosłość miłości, walk, rozterek, gdzież większa i jaśniejsza wnikliwość psychologiczna w dusze własne, bardziej gorzka, niż czar rzekomych złudzeń, które się im wypomina. Dokumenty życia Wagnera stanowią bezwątpienia jedną z najciekawszych kopaliń dla psychologa, psychologa twórczości w szczególności. Nie świadczy to pochlebnie o autorach życiorysów w formie powieści, że nie dostrzegli skarbu, jaki się w nich mieści. Ale nie w tym przecie świecie tragedij, tęsknot i rozterki rodzi się ciągłość linii moralnej, wola organizowania siebie. Najczęściej wartość wzruszenia samego w sobie staje się absolutną, dominującą i to piętno nosi i sztuka, i życie Wagnera. A z tem łączy się jeszcze jedna właściwość.

Silą Wagnera jest ten zastępujący wolę, mający postać stałego afektu, niepowstrzymany impet życia, biologiczne parcie instynktu.

Łączy się to z trafnie dostrzeżoną przez Müllera-Freienfelsa cechą: przerostu poczucia swego ja*.

Dziwnie, a jednak chyba nie przypadkiem, odpowiadają sobie i łączą się ta uwaga Müllera-Freienfelsa, moje wycucie indywidualności Wagnera z charakterystyką rasy niemieckiej Diltheya i Klaczki. Dziwniejszą jeszcze zbieżność stanowi to, że cechy, pojmowane jako dodatnie przez Diltheya, tak bliskie są określań Klaczki w jego najnamiętniejszym i najmocniejszym ze wszystkich chyba pamfletów politycznych przeciw Niemcom, jakie kiedykolwiek napisano, (*Die deutschen Hegemonen*). „*Ihr Germanen Handeln — pisze Dilthey — ist nicht durch rationale Zwecksetzung bestimmt und begrenzt, ein Ueberfluss von Energie der ueber den Zweck hinausgeht, etwas irrationeles ist in ihren Tun*“.

A oto, co pisze Klaczko: *Das ist nun einmal das Wesen des Deutschen, dieses Streben nach Unendlichen und Unbegrenzten...* „*An wen glaubst Du*“ *fragte Olaf der Heilige einen seiner deutschen Krieger — „An mich“ — lautete die Antwort. An sich, an sich allein glaubt nur der Deutsche*“.

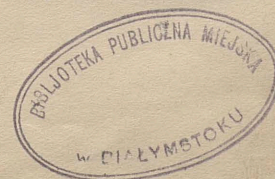
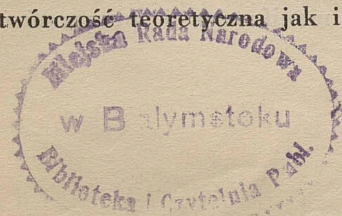
Ryszard Wagner był wielkim genjuszem narodowym, jego sztuka jest potężnym wyrazem duszy niemieckiej. Być może, że w tych właśnie rasowych cechach leży źródło jego potęgi i jego upadku. Losy twórczości Wagnera mieściłyby wtedy w sobie wielki i groźny symbol, tem groźniejszy i tragiczniejszy, że upadkiem Wagnera jest moment jego ostatecznego triumfu, absolutnej wszechwładzy artystycznej, zenitu *Wille zur Macht* artysty.

* *Weltanschauung und Persönlichkeit*: „*Wagner ist ein ausgesprochener Typus des gesteigerten Ichgefühls, der immer noch weitere Steigerung will*“.

II

C R E D O
ARTYSTYCZNO-SPOŁECZNE

ZADANIE nasze nastęrcza duże trudności. Nietylko dlatego, że niełatwą rzeczą jest synteza wobec rozmiarów pism teoretycznych Wagnera, obejmujących przeszło dwa wielkie tomy, poruszających podstawowe zagadnienia kultury i wkraczających w subtelności techniki artystycznej. Główne dzieła teoretyczne Wagnera, stanowiące zrab jego filozofii sztuki, powstały w latach 1848—1852, w sile lat męskich, bo między 35-tym a 39-ym rokiem jego życia. W tym wieku nie teoretyzuje się już i nie marzy — formuluje się rzeczy przeżyte, istotne dla swej indywidualności. Można je zatem słusznie uważać za kanon w stosunku do innych jego pism. Upoważnia do tego sam Wagner. Poglądy te jednak uległy ewolucji, a nowe stanowisko nie zostało potem ani wypowiedziane tak szeroko, ani ujęte w taki system, jaki powstał w wymienionych latach — trzeba je dopiero z okolicznościowych pism raczej rekonstruować. Przedstawienie procesu tych zmian, gdy chodzi raczej o statyczne oddanie tego, co najistotniejsze, prowadzi oczywiście do kolizyj. Byłoby wprost kapitalnem zadaniem dla psychologa osobowości, zbadanie stosunku ideałów, najszczerzego *credo*, do jaźni, przejawiającej się w twórczości. „*Ach, który jestem żywy!*“ pozostanie zawsze jednym z najstraszniejszych pytań człowieka. Wyjątkowo ciekawe byłoby zbadanie tego stosunku u Wagnera, tem bardziej, że zarówno twórczość teoretyczna jak i artystyczna była czemś jednako



18 spontanicznem, szczerem, i nigdy chłodne dorabianie jednej do drugiej nie miało miejsca — to nie ulega najmniejszej wątpliwości dla każdego, co rzeczywiście poznał Wagnera. Największa więc trudność nasuwa się wtedy, gdy spróbujemy zsyntetyzować *credo* wyrażone w kategoriach myśli, w tezach i formułach z tem, które przejawiało się we wcześniejszej i późniejszej ewolucji, *nie tylko w wypowiedziach*, ale i podświadomych odchyleniach od poprzednich twierdzeń. Naszem zdaniem twórca teatru w Bayreuth w najświetniejszym triumfie swego arcyzmu — unicestwił dawnego wielkiego Reformatora-teoretyka. Wagner nie zdawał sobie nie tylko sprawy, w jakim stopniu sam ideałom swym dziełami późniejszymi zaprzeczył i mniemał, że przy nich trwa, choć zmieniły się jego poglądy metafizyczne. Te trudności i praktyczne względy skłaniają do obrania następującej drogi: ewolucja przejawiająca się w czynach artystycznych uwzględniona będzie w następnych rozdziałach, w toku analizy dramatów. Tu na pierwszy plan, jako rdzeń ideałów i przekonań wysuniemy to, co było przedstawione jako zamknięty system filozoficzny sztuki i kultury, bo to zarazem w naszym ujęciu stanowi o wielkości Wagnera jako reformatora. Poglądy metafizyczne, jako mniej dla naszych celów istotne i mniej oryginalne, pomijamy. Dalszą ewolucję przekonań, zrekonstruowaną z pism i poczynań późniejszych jego lat, przedstawiamy stosunkowo krótko, jako modyfikację, równającą się odstępstwu.

I

Wśród filozofujących o sztuce uderzają nas trzy typy. Do pierwszego należą naukowcy, do drugiego artyści, podnoszący do wyżyn ogólnobowiązującego kanonu swoje inklinacje artystyczne, będące wyrazem reprezentowanych przez nich prądów, lub indywidualnych właściwości talentu — wreszcie bezpłodnych doktrynerów, autorów manifestów i programów.

Nawet gdybyśmy nie mieli tak bezwzględnie przekonywających dokumentów, jakim jest *Komunikat dla moich przyjaciół*, przedstawiający szczegółowo rozwój sztuki Wagnera i genezę jego pomysłów reformatorskich, na podstawie struktury psychicznej tego twórcy musielibyśmy stwierdzić, iż zbliżając się najbardziej do drugiej z wymienionych kategorii nie mieści się w żadnej z nich.

Podstawowe pisma teoretyczne * powstały w pełni jego lat męskich, gdy Wagner był już twórcą *Rienziego*, *Holedra-Tulacza*, *Tannhäusera* i *Lohengrina*. Potrzeba wypowiedzenia tych poglądów narzuciła mu się jako jedna z faz jego rozwoju, jako konieczność uświadomienia i usystematyzowania instynktownych dążeń, samorodnych poczynań artystycznych i pomysłów. Powstały one w przededniu największego dzieła, *Pierścienia Nibelunga*, a sam Wagner określał je później jako teoretyczne ujęcie arcyzmu *Pierścienia*. „Jestem we wszystkim, co robię i zamýślam tylko artystą, jedynie i wyłącznie artystą“ pisał w liście do Liszta z 14.X.1849 r. Analogiczne wyznanie znajdujemy w listach do Uhliga, już bowiem za życia musiał Wagner obalać bezpodstawny zarzut realizowania swych dzieł na modłę uprzednio zbudowanych teoryj.

Legenda o programowości „apriorystycznej pretensjonalności koncepcyj Wagnera“ — jak się wyraził Karol Szymanowski **, oddawna należy do przewyciężonych. Jest ona tem bardziej bezpodstawna, że Wagner był zaciętym wrogiem samowolnych indywidualistycznych poczynań i szukał w szerokiem, socjologicznem ujęciu sztuki uzasadnienia swych dążeń ***. Właśnie dlatego nie można go też jako teoretyka po-

* *Sztuka i rewolucja*, 1849; *Sztuka przyszłości*, 1849; *Sztuka i klimat*, 1850; *Opera i dramat*, 1851; *Komunikat dla moich przyjaciół*, 1851.

** *Droga* Nr. 1, rok 1929. *Romantyzm w muzyce*.

*** Uświadomiwszy sobie swe poglądy w wyżej wspomnianych pismach, Wagner ze wstrętem odrzucił pióro, przyrzekłszy sobie solennie nigdy do takich prac nie powracać — inna rzecz, że słowa tego nie dotrzymał.

20 mieścić bez reszty w kategorii artystów, uogólniających jedynie swoje własne artystyczne pomysły.

Jako artysta-twórca był Wagner przeciwnikiem wszelkiego apriorystycznego intelektualizmu w twórczości, wyznawał, że „niemasz większej błogości nad całkowitą nierozważność (*Unbedenklichkeit*) artysty podczas tworzenia“ (*Muzyka przyszłości*). Pisząc *Trystana i Izoldę* — jak sam zapewniał — zapominał o swych teoriach, choć dopiero właśnie ten utwór czyni zadość, według niego, wszystkim najsurowszym wymaganiom tych teorii.

W toku ewolucji i różnicowania inteligencja oddzieliła się od instynktu. Koniec tej ewolucji polega na świadomym uznaniu instynktu i intuicji przez intelekt. Poetą jest ten, kto jest wiedzący to, co nieświadome (*der Wissende des Unbewussten*). Oto podstawowa teza Wagnera. A więc artysta dzisiejszy, ceniąc najwyżej instynkt i intuicję, nie może być nieświadomym i bezpośrednim jak poeta pierwotny. Świadomość więc swej sztuki i jej środków uważał Wagner za rzecz u artysty dzisiejszego niezbędną. Ale to nie znaczy, by sztuka miała być odrabianiem postawionych sobie zadań.

Zbyt rozległe horyzonty socjologiczne ogarnia Wagner, aby go można uważać za estetę tylko. Raczej przeciwnie, należy on do tych wielkich twórców, którzy wąski estetyzm w poglądach na sztukę najskuteczniej przewyżczyli. Już samo ujęcie roli artysty i poety, wyłożone w *Komunikacie do moich przyjaciół*, nas o tem przekonywa.

Twórczość pozostaje w prostym stosunku do wrażliwości. Wrażliwość ograniczona tylko do przeżyć artystycznych daje twórczość czysto artystyczną. Tę sztukę „absolutnych artystów“, przeciwstawiającą się życiu, piętnuje Wagner jako niemęską, nazywając jej stosunek do życia wręcz nieprzyzwoitym. Dopiero tę twórczość, która wynika z wrażliwości artystycz-

nej na *wszystkie przejawy życia*, nazywa *istotnie poetycką*. 21 Nie odgradza się ona od życia, tylko przez sztukę pragnie je kształtować. Przypisywanie w dzisiejszych czasach tak wielkiej roli genjuszowi pojmowanemu, jako niewiadomej, spadłej z nieba sile, uważa za nieporozumienie. Genjusz to tylko indywidualny wyraziciel zbiorowej myśli, która dziś, wskutek schematyzmu i niwelującego wpływu wychowania nowożytnego, nie może objawiać się w ten sposób jak w czasach pierwotnych, gdy wszyscy byli „genjuszami“ t. j. twórcami, a język i religja były wytworem wszystkich. Wolnymi od tego zszematyzowania i ucisku niwelacji stają się ci, którzy mieli szczęście „nie być wychowanymi“. Jak u każdego szczerego twórcy, filozofja Wagnera tkwi elementami podstawowych przeświadczeń i postulatów w osobowości twórcy; zarazem jest jednak i wyrazem epoki dzięki temu, że ta indywidualność była wielka.

Wagner to człowiek wierzący, bojujący, aktywny. Jego ideologia nadaje kierunek jego myślom i decyduje o organicznej całości jego poglądów. Te wspierają się w ostatecznej swej instancji na intuicyjnym odczuciu. W osobowości więc jego trzeba szukać źródeł koncepcji życia i kultury, ale trzeba je równocześnie widzieć w granicach epoki, romantyzmu, którego jest szczytem, a poczęści i przewyżczeniem.

Jest to natura bujna, tyleż zmysłowa, co duchowa, wzbierająca żywiołem energii niewyczerpanej.

Ogólna charakterystyka z 1-go rozdziału wystarczy do zrozumienia, dlaczego wewnętrzna naturalna konieczność (*Innere Notwendigkeit*) jest centralnem pojęciem jego filozofji, a posłuszeństwo instynktowi najwyższą mądrością życiową. W tem posłuszeństwie godzą się przeciwieństwa jego natury, ujawniające się w rytmice jego życia, akcentowaną naprzemian to przez gloryfikację żywotności, to znów wyrzeczenia.

Gdy spojrzymy na pierwiastki filozofii Wagnera w oświe-
tleniu historycznym, odrazu uderza nas charakterystyczne od-
czasu Rousseau rozróżnienie między koniecznością naturalną
(*Naturnotwendigkeit*) a dowolnością (*Willkür*). Typowym dla
romantyzmu jest antropomorfizm koncepcyj, który wyczuwa-
my w jego sympatji dla konieczności naturalnej. Wewnętrzna
konieczność (*Innere Notwendigkeit*) utożsamia on z głosem
natury. „Człowiek nie będzie rychlej tem, czem być może i być
powinien, dopóki jego życie nie będzie wiernem odbiciem na-
tury, świadomem postępowaniem (*Befolgung*), zgodnie z je-
dyną koniecznością, wewnętrzną, naturalną ko-
niecznością, a nie podporządkowaniem się pod ze-
wnętrzną..., urojoną, dowolną siłę *. Tragiczne rozdwo-
jenie człowieka, oscylowanie między duchowością i zmysło-
wością tak głęboko odczuwane przez Wagnera w sobie sa-
mym (*Tannhäuser*) uznaje on za wynik przeciwstawienia się
duchem naturze. Stąd to w tej epoce, gdy powstawały obszer-
ne jego pisma teoretyczne, taka w nim niechęć do chrystja-
nizmu, który ten rozłam sankcjonował.

Podstawą wszystkiego istniejącego i dającego się ująć my-
ślą jest rzeczywisty byt konkretny **. Człowieka, życie ducho-
we winno się pojmować jako część całości. Wybawienie od
tragicznego rozdarcia między naszą kulturą dzisiejszą a natu-
rą leży w rezygnacji z urojonego prymatu ducha. Zrozumiała
jest rzeczą, że człowiek pierwotny dochodził do świadomości
siebie przeciwstawiając się naturze, był to konieczny etap
rozwoju. Zgubne jest zatrzymywanie się dalej na nim. Prze-
ciwstawiając się życiu, chcąc nim kierować bierze na siebie
nauka grzech dowolności i „ponosi karę w samounicestwie-
niu“, gdyż kończy w swem przeciwieństwie, w uznaniu natu-
ry, tego, co nieświadome tego, co nie jest dowolnem (*des*

* Kunst d. Zukunft. Ges. Schriften. Leipzig 1907, III, str. 44.

** Kunst d. Zukunft. Ges. Schriften, III, str. 55.

Unwillkürlichen), tego, co konieczne, rzeczywiste i zmy-
słowe *.

Końcem nauki jest usprawiedliwienie tego, co podświadome, a więc świadome siebie życie, uznanie sensu zmysłowości, upadek dowolności przez pragnienie tego, co jest konieczne **.

Takim wyrazem dowolności jest dla Wagnera państwo, prawo państwowe. Prawdziwych ludzi nie będzie dopóty, dopóki nie dowolne prawa, lecz prawdziwa ludzka natura będą kształtowały życie. Stąd to wydobyte na jaw i danie wyrazu ogólnej, czysto ludzkiej treści (*des Reinmenschlichen*) staje się sprawą religijno-społecznej wagi. Treść czysto ludzka winna być kwintesencją wszystkich mitów przyszłości tak, jak bywała kwintesencją mitów pogańskich przeszłości. Na modłę takich mitów przeszłości pojmuję Wagner sztukę przyszłości, stąd religijny kult sztuki (co bynajmniej w tych czasach u Wagnera nie oznacza jakiegoś estetyzmu religijnego!).

Upadek państwa nie może być czemś innem niż „urzeczywistnieniem się religijnej świadomości społeczeństwa, jego czysto ludzkiej treści“. Dopóki jakiś postępek żądany jest od nas jako z zewnątrz narzucony obowiązek, dopóty nie może być przedmiotem świadomości religijnej, gdyż wedle religijnej świadomości postępujemy wtedy, gdy działamy sami z siebie z wewnętrznej konieczności. Religijna świadomość może być tylko powszechną, a powszechną może być wtedy, gdy będzie czysto ludzką.

Stąd wyzwalające znaczenie sztuki: nietylko z intelektualizmu, ale i wszelkich pochodnych dowolności, gwałcących na-

* Kunst d. Zukunft. Ges. Schriften, III, str. 45.

** Dialektykę wagnerowską odda tylko oryginał: *Das Ende des Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewusste, das sich bewusste Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen.*

Kunstw. d. Zukunft. Ges. Sch. III, str. 45.

ture, jakim jest między innymi ustrój obecny. Symbolem sztuki jest Antygona, działająca moralnie wedle konieczności naturalnej. Śmierć syna Kreona — symbolem samounicestwienia dowolności, arbitralności, intelektualizmu i prawa.

Obecne przymierze sztuki z rewolucją, za czym idzie zestawienie tych słów w tytule rozprawy *Sztuka i rewolucja*, jest konieczne. Przymierze to jednak jest zdaniem autora przejściowe, anormalne, bowiem za naturalny objaw uważa Wagner konserwatyzm sztuki, jako czynnika łączności życia, jego gloryfikacji. W dzisiejszych anormalnych czasach sztuka i rewolucja iść muszą w parze. Ścisłej intencji Wagnera należałoby raczej wyrazić: „artyści i rewolucja“, gdyż dopiero zmiana ustroju umożliwi sztukę prawdziwą.

Rewolucji dokona lud, a do ludu zalicza Wagner nie pewną klasę społeczną, lecz każdego, kto uczuwa wspólną naszą niedolę (*der gemeinsame Not empfindet*). Słowo *Not* oznacza zarazem brak, potrzebę, biedę i w tem wielorakiem znaczeniu należy je pojmować.

W idealizacji i instynktownej mądrości ludu idzie Wagner za romantykami. Dlatego też rewolucję wyobraża sobie jako przejaw instynktownego zbiorowego działania, wyraz ducha zbiorowości. Sztuka, również pojęta romantycznie, (nakaz natchnienia) i rewolucja mają być więc dziedzinami, w których działa się pod wpływem wewnętrznej potrzeby o potęgę konieczności. Jest to działanie zgodne z głosem natury, nie arbitralne, doktrynerskie, dowolne. Rzekome wyzwolenie z natury jest niewolą, poddanie się naturze jest zarazem najwyższą swobodą, bo równa się działaniu według jej nieprzypartej konieczności.

Do takiej swobody, płynącej z wewnętrznego musu, zmierza rewolucjonista i artysta. „Póki artysta szuka i błądzi, wtedy idzie, jak naukowiec, poomacku i postępuje dowolnie. Ale dopiero gdy wybór był wynikiem konieczności — wtedy więc,

gdy artysta odnalazł się w przedmiocie, tak jak doskonały człowiek odnajduje siebie w przyrodzie — wtedy dzieło sztuki staje się żywym, czemś rzeczywistym, samostanowiącym, bezpośrednim“*.

Sztuka jednoczy wszystkich, którzy są ludem t. j. tych, którzy odczuwają ten sam brak. „W sztuce będziemy wyrazicielami i tłumaczami konieczności natury, wiedzącymi, co nieświadome, chcącymi tego, co instynktowne“**.

Jeśli kulturą nazwalimy opanowanie żywiołów, to zgodnie z takim określeniem należałoby nas nazwać, zdaniem Wagnera, niewolnikami i barbarzyńcami. Jesteśmy bowiem niewolnikami ciągłej troski o chleb. W miarę przewyższenia barbarzyństwa, t. j. przejrzenia naturalnych prawd życia społecznego, zrodzi się dopiero wyzwolenie sztuki od pieniędzy. Niewola sztuki polega na tem, że nie powstaje ona w obecnych społecznych stosunkach z naturalnej potrzeby, lecz tę wypacza w niej popyt z zewnątrz. Ten popyt jednak nie rodzi się z wewnętrznego braku, zdrowej potrzeby sztuki. Namiastką potrzeby jest luksus, który obecnie sztuką kieruje.

Luksus nie jest potrzebą, jest raczej „potrzebą potrzeby“, która musi być wciąż przez modę sztucznie podniecaną, aby móc istnieć. Naturalne potrzeby rodzą obyczaj, który jest wspólny. Gdy tych niema, powstają konwencje będące „komunizmem egoizmu“. Konwencja w stosunku do obyczaju jest czemś zewnętrznym i mechanicznym, a „Istotą mody jest właśnie konwencja, która wbrew pozorom wyrażania powszechnych potrzeb jest tylko ponadindywidualnym despotą członków społeczeństwa, narzuconym im z zewnątrz“. Potrzeba mody jest więc przeciwieństwem z wewnątrz idącej potrzeby sztuki. Sztuka współczesna istnieć nie może, oscyluje ona

* Ges. Schriften III K. d. Z., str. 46.

** *Im Kunstwerk werden wir Eines sein — Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewussten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur — glückliche Menschen. G. Sch. III, str. 50.*

26 wciąż między zrodzoną przez luksus normą mody a zrodzonym z tęsknoty do sztuki, papierowym, wymyślonym przez szperaczy i historyków sztuki ideałem sztuki monumentalnej, „klasycznej“, wiecznej, od życia i jego warunków niezależnej. Martwa sztuka konwencjonalna, „wieczna“, monumentalna, jak ją nazywa Wagner, przez naturalny głód życia i odmiany pcha nas ku modzie, wstręt do mody rodzi głód posągowości, klasyczności idealnej i tak bez końca — oto błędne koło dzisiejszej sztuki. Nasza współczesna sztuka teatralna uzmysławia najlepiej zdaniem Wagnera ducha naszego życia społecznego i panowania egoizmu w służbie u Merkurego. Egoizm sprawia, że jedna część społeczeństwa konsumuje pseudosztukę, będącą przerafinowaną formą luksusu, inna część społeczeństwa musi się składać z tłumu, który sztuki rozumieć nie może, skąd fałszywy wniosek, że sztuka nie może być wspólnym dorobkiem ogółu. Istotnie nie może, ale tylko w dzisiejszym ustroju społecznym. Sztukę prawdziwą wytworzyć może jednak tylko ogół, bo tylko powszechne potrzeby są istotnymi, nie urojonemi potrzebami.

Kult indywidualizmu, pogoń za oryginalnością w sztuce, pogarda dla tłumu wszystko to zdaniem Wagnera jest nienormalnym wytworem naszych czasów i pokłóconej z naturą kultury.

Jak u innych romantyków — idea miłości gra w koncepcjach Wagnera jedną z dominujących ról, a brak miłości jest tem słowem, którem piętnuje współczesność. Tem tłumaczy brak zrozumienia dla siły, która jedynie zdolna jest do miłości, brak zrozumienia dla spontanicznej, z miłości powstającej twórczości. W krytyce odosobnienia poszczególnych sztuk ocena moralna tego zjawiska, jako formy egoizmu, odgrywa też pewną rolę.

Szczególnie zaciętą walkę wypowiedział Wagner operze w swem historycznym i teoretycznym dziele *Opera i dramat* (choć wogóle w teatrze współczesnym upatrywał symbol

współczesnej kultury i stosunków społecznych). Tłumaczy się to tem, że opera była dlań szczególnie jaskrawą antytezą jego ideałów. Opera jako „kompromis“ między „egoizmem sztuk poszczególnych“, jako teren ciągłego zazdrośnego współzawodnictwa poszczególnych ich przedstawicieli, jako zbiorowisko efektów, zaspokajających potrzebę popisu z jednej, potrzebę luksusu i rozrywkę z drugiej strony, była istotnie wcieloną ich negacją.

Ona była dlań obrazem rozkładu dramatu i mechanicznego, jałowego podrabiania go.

Z przewycięzania Opery, od której swą działalność rozpoczął i dążenia do dramatu, który z niej stworzyć usiłował, zrodziła się wola reformatorskiego przewrotu, a ta wymagała rewizji wszystkich podstaw sztuki, aż do jej socjalnego podłoża.

Będzie to więc zapewne w duchu ewolucji samego Wagnera, gdy od tego, co krytykował, przejdziemy teraz do rdzenia ideałów, do zasadniczej koncepcji dramatu.

II

Sztukę pojmował Wagner szeroko, nie zacieśniając jej do funkcji wywoływania rozkoszy estetycznej: „Sztuka nie jest niczem innem, tylko spełnieniem pragnienia poznania się w przedstawionym, podziwianym lub umiłowanym przedmiocie, odnalezienia siebie przez pokonanie w przedstawieniu artystycznym zjawisk zewnętrznego świata. Artysta mówi do siebie w przedstawionym przez niego przedmiocie: „Takim jesteś, tak czujesz i tak myślisz i takbyś działał, gdybyś mógł postępować według wyboru twych pragnień, wolnym będąc od nacisku zewnętrznych czynników życiowych. Tak lud przedstawiał sobie w mitach bóstwo, tak przedstawiał sobie bohatera a wkońcu człowieka“.

W tych socjologicznych koncepcjach sztuki mit, jak u romantyków jest wyidealizowanym prawzorem twórczości, nie idzie jednak nigdy Wagnerowi o jakiś nawrót do tych form kultury, tylko o świadome postępowanie artystów w duchu tej twórczości, która ongiś odbywała się podświadomie i instynktownie.

Człowiek pierwotny przewycięża chaos wrażeń, których związku nie potrafi powiązać rozumowo, mocą swej fantazji. Przypisuje przyczyny obcym jakimś siłom, które tłumaczy i wyobraża na podobieństwo swoich. Lud jest dlatego twórcą sztuki, że w mitach, które zaspokajają jego głód poznania, wszystkie stosunki i wszystkie elementy rzeczywistości wiąże, syntetyzuje, kształtuje i uplastycznia.

Artystyczność przedstawienia staje się niezbędnym warunkiem pochwytności, dostępności zmysłowej dla nieumiejących abstrakcyjnie myśleć. Mit służy jednak nietylko do poznania świata zewnętrznego; jest także zmysłowem przedstawieniem i uświadomieniem niejasnych pragnień i popędów. „Ponieważ mit jest również wyrazem intencji i usposobień (*Gesinnungen*) a te znajdują najlepszy wyraz w działaniu, stąd prosta droga od mitu do tragedji greckiej: treścią działania jest leżący u jego podstawy zamysł. Jeśli ten zamysł jest wielkim, ma szeroki zakres, wyczerpuje istotę człowieka w pewnym kierunku, to powoduje działanie decydujące, jedyne i niepodzielne, gdyż tylko w takim działaniu może się wielki zamysł objawiać. Zadaniem tragika było uzasadnienie tego działania w jego najwyższym znaczeniu. Wyprowadzenie konieczności działania z prawdy zamysłu było jego rozwiązaniem*. Tragedja, to artystyczne dopełnienie mitu, a ponieważ mit był wyrazem wspólnego poglądu na świat, więc też tak jak np. w tragedji greckiej, dramat musiał być wyrazem ogółu, nie jednostki. Tezę tę udowadnia Wagner i teoretycznie i historycznie. Zaczniemy od teoretycznych jego rozważań.

* Ges. Sch. IV, str. 33—34.

Istotą dramatu jest działanie. Wielkie, istotę ludzkości wyrażające działania wyrastają tylko z wielkich przeciwieństw. Aby te przeciwieństwa pojąć, trzeba ogarniać szerokie horyzonty. Przypadkowem wydawać się może coś ze stanowiska myśli analitycznej, gdy ogarnia tylko fragment życia. W wielkich napięciach uczuciowych zdarzenia nabierają charakteru konieczności — niemasz miejsca na przypadek. Dlatego konieczność jest w tragedjach wyrazem nietylko maksymalnego napięcia uczuciowego, ale i tego, syntetyzującego w uczuciu, ujęcia świata. A więc dramat tak jak mit daje organiczną syntezę świata, a jest zarazem najpełniejszym wyrazem koncepcji mitu. Bo wogóle dramat jest według Wagnera najpełniejszym i najdoskonalszym wyrazem dlatego, że akcja jest całkowitem ujęciem intencji. Dopóki poza akcją wyczuwamy jeszcze zamiar artysty, dopóty dramat jest zły, bo nie jest całkowitem przedstawieniem intencji artysty. Dopóki widzimy, że poeta czegoś chce, dopóty jeszcze on czegoś nie może. Akcja wogóle jest dlatego najdoskonalszym wyrazem artystycznym, że posiada maksimum konkretności. Akcja dramatyczna, 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 z kolei równie silne, najwyższe współczucie. Ale najwyższe współczucie wznosi nas wkońcu do tego momentu spokoju, który przychodzi z rozumiejącego ogarnięcia całokształtu życia. (Tu Wagner, jak widzimy, uwzględnia całkiem słusznie zarówno moment estetyczny wżywania się, jak i rozkoszy kontemplacji, którą daje koniec dramatu, cała odsłaniająca się wtedy perspektywa na życie). Stajemy się więc dzięki dramatowi w ten sposób „wiedzącymi przez uczucie“, a to jest właśnie najwyższym zadaniem sztuki, bo winna ona być „rozumem, który stał się uczuciem“ (*das Gefühlwerden des Ver-*

30 *standes*). Dramat jest najdoskonalszą sztuką, a moralność dramatu polega nie na „zajmowaniu się moralnością“, lecz na umotywowaniu postępowania bohatera uczuciem moralnym, które bezpośrednio do naszych uczuć przemawia.

„W dramacie przejawia się najbezpośredniej dążenie, wyrastające z łona samego życia, aby to, co nieświadome, uświadomić, zrozumieć jako konieczne“*.

„Dlatego tylko taki temat nadaje się do tragedji, który w życiu stanowił proces zakończony, miniony, bo tylko to, co w życiu jest skończone, możemy traktować jako konieczne, i tak pojąć związek poszczególnych jego części. Tylko ta akcja jest całkowicie prawdziwą i tylko wtedy jasną jest jej konieczność, gdy człowiek włożył całą siłę swej istoty, bo była dlań tak konieczną i godną podjęcia, że całą siłą swej istoty w niej się pogrążył“**.

Tak więc „dramat odsłania nam organizm ludzkości wtedy, gdy indywiduum przedstawia się jako istota gatunku“***. Na takich wywodach opiera Wagner dowód o ogólnoludzkiej istocie dramatu. „Dramat da się pomyśleć tylko jako pełny wyraz wspólnego artystycznego pragnienia wypowiedzenia się, ale to pragnienie może się objawić tylko przez zbiorowy udział. Gdzie brak jednego albo drugiego, dramat nie jest czemś „koniecznym“, jest tylko dowolnie poczętym produktem. Dramat, jak mit, będący wyrazem ogółu, zrealizować się da przez zespół. Zbiorowość twórczości nie unicestwia indywidualności artystycznej, lecz ją wzmaga, jak wzmaga indywidualność bohatera mitycznego to, że jest on krystalizacją ideałów ogółu, który go sobie wyobraził. „Siła indywidualności nie objawia się nigdy pełniej, niż w swobodnym zespole artystycznym, dlatego, że podnieta do wspólnych postanowień może wyjść tylko od tego, w kim indywidualność przejawia się tak silnie,

* Ges. Schr. III, str. 162.

** Ges. Schr. III, str. 162.

*** Ges. Schr. IV, str. 48.

31 że skłania go do ogólnych samorzutnych postanowień*. Siła tej indywidualności, aby stać się kierowniczą, musi przekonać o swej wartości, musi potrafić narzucić swój zapal dla pomysłu, który ją ożywia. Skoro artysta wzniósł swój pomysł i energję aż do tej potęgi, która porywa ogół, wówczas jego pomysł staje się wspólnym, wyraża ogół. Podobnie ofiara, jaką spełnia bohater tragedji, porywa miłością ku wybiegającym poza egoizm jednostki celom ogólnym. W swoistej, odrębnej u każdego miłości, która się budzi powszechnie dla tego bohatera, ginącego za cele ogólne, święci się przewyciężenie egoizmu, triumfuje dążność do wyrażenia wspólnymi siłami wartości, reprezentowanych przez bohatera.

Nietylko więc w treści i w zespołowej pracy artystów dochodzi do pojednania indywidualizmu z uniwersalizmem. Indywidualność poszczególnych rodzajów sztuki objawić się może dopiero w całej pełni, gdy stanowią jedną całość organiczną w dramacie.

Tylko w zespole rozwój poszczególnych sztuk może być naturalnym, gdy każda z nich znajduje swe naturalne granice i uzupełnienie w innej sztuce. Rolę każdej z nich przyrównywa Wagner do oddania się dobrowolnego przez miłość, w którym indywidualność przejawia się najpełniej. Egoistyczne strzeżenie swych praw przez sztuki poszczególne pozbawia je, przeciwnie, swobody, pełni wyrazu, wyjaławia i wypacza. Bez dramatu każda sztuka jest odosobnioną i dowolną, „niepotrzebną, przypadkową i niezrozumiałą“**.

Dramat jest więc dla Wagnera nietylko ideałem, bo daje jak mit organiczne wyobrażenie świata, lecz dlatego również, że realizuje organiczną jedność sztuk, a raczej przywraca ją im. W dramacie tak pojętym widzi Wagner rozwiązanie 1-o niezdrowej izolacji poszczególnych artystów, 2-o przewyciężenie tragicznego rozłamu między artystami-specjalistami a re-

* Ges. Schr. III, str. 165.

** Ges. Schr. III, str. 162.

32 szta społeczeństwa. Poszczególne gałęzie sztuki przestały w swej wyrafinowanej specjalizacji być dostępne ogółowi, niewtajemniczonymu w arkana fachowców. W ten sposób odsunięto go od uszlachetniającej rozkoszy obcowania ze sztuką, skazano bądź na mozolne przygotowywanie się do rozumienia sztuki, która stała się udziałem „znawców“, lub na karmienie się nędznymi wytworami pseudo-sztuki popularnej.

Dramat jako zespół sztuk usuwa ten tragiczny przedział między laikiem a artystą-twórcą, bo jest on z istoty swej rzeczy najdostępniejszym. „Akcja dramatyczna, najistotniejszy czynnik dramatu... zapewnia powszechne zrozumienie“*.

Wszak działanie, stanowiące rdzeń dramatu, nie jest pośredniem oddawaniem życia, lecz niejako niem samem, czemś konkretnem, dlatego najbardziej zrozumiałem i dostępnem. Dramat, pojęty jako zespół sztuk, przemawiając współcześnie do wszystkich z m y s ł ó w przeniknąć musi do duszy widza — w tem tajemnica jego popularności. Kto nie pojmie słowa, ten odczuje gest, tego nastroi i przygotowuje do zrozumienia muzyka.

Dramat więc, będąc z jednej strony najpełniejszym i najdoskonalszym rodzajem ekspresji, jest — z drugiej — sztuką, zdolną działać na najszerszy ogół.

Wyrażając ogół, dając możność zbiorowego wypowiedzenia się zespołowi artystów, jest zarazem i z punktu widzenia każdego artysty najpełniejszą formą twórczości. Daje bowiem niefragmentaryczny obraz życia, podczas gdy izolowany od innych każdy poszczególny rodzaj sztuki daje tylko jego surogat, przystosowany do działania na jeden zmysł. Każdy współtwórca pełnego wyrazu, którym jest dramat, wyraża ogół, bo uczestniczy w zbiorowym dziele ogółu, a jednocześnie najpełniej wyraża siebie samego, bo nie jest zmuszonym do redukcji swego wyrazu do granic swej sztuki i jej techniki, jest współautorem całego dzieła. Dramat stanowi organiczną jed-

* Ges. Schr. III, str. 162.

33 ność sztuk. Ongiś tragedia grecka realizowała ten ideał, od upadku tragedji greckiej rozpoczyna się rozkład tej jedności, powodujący wypaczenie sztuk poszczególnych przez ich rozwój we wzajemnej izolacji.

Również i z tego względu, że dramat jest organiczną jednością wielu sztuk, musi być on dziełem zespołu. A to, że jest dziełem zespołu, czyni go wolnym od „dowolności jednostki“, jej odosobnionej woli, czy kaprysu.

Wagnerowi bynajmniej nie idzie o połączenie sztuk dziś już istniejących w jednym dziele dramatu, dlatego termin „synteza sztuk“, którym się tłumaczy *Gesamtkunstwerk* Wagnera jest nieścisły i powodujący nieporozumienia. Więc np. balet rosyjski, który był realizacją takiej syntezy, bynajmniej nie urzeczywistnia idei Wagnera. W istocie nie synteza sztuk, lecz organiczna jedność sztuk w dramacie jest ideałem Wagnera, a gloryfikację dramatu, jako wcielenia organicznego zespołu sztuk, uzasadnia Wagner nie tylko teoretycznie, lecz i historycznie.

III

Mając już ogólny zarys tego, co stanowi rdzeń ideałów Wagnera — jego pojęcie mitu i dramatu, musimy się zwrócić do jego historycznych poglądów. Historyczne ujęcie rozwoju sztuki stanowi dlań dowód słuszności jego tez, na tym gruncie dopiero będzie można przedstawić wagnerowską „sztukę przyszłości“. Sięgające w mrok kultur pierwotnych historyczne poglądy R. Wagnera, zapewne nie mniej naukowe od tych, jakie wygłaszali romantyczni historycy literatury i folklorysty, mogą mieć dziś dla nas głównie znaczenie jako projekcje jego ideałów, rzucane w przeszłość. Jak meta-słowo Przybyszewskiego, tak i pramelodja Wagnera najprawdopodobniej należą do mitów. Wiara Wagnera w to, że istniała kiedyś, „na początku“ pramelodja jest jednak plastycznym wyrazem

34 jego tęsknoty artystycznej do emocjonalnej wartości słowa, którą pragnie w sztuce przywrócić. Słowo ma dziś wartość pojęciowo-intelektualną, kiedyś było ono pramelodją, gdy sam jego dźwięk posiadał wartość wzruszeniową, był wyrazem tego wzruszenia. Istniało ono według Wagnera wtedy, gdy nie było rozdziału między instynktem a rozumem, między śpiewem a mową. Dopiero wskutek zróżnicowania inteligencja oddzieliła się od instynktu, a słowo — od melodji.

Tak jak ocena mitu, którego koncepcje jużemy w zarysach poznali, tak i ocena pramelodji nie oznacza bynajmniej hasła nawrotu. Kultu stanu natury nie należy tu, podobnie jak i u Rousseau, tłumaczyć chęcią nawrotu. To, co ongiś było niezróżnicowaną jednością, albo pomieszaniem, traktuje Wagner nie jako cel, lecz jako orientacyjny punkt wyjścia. Nie o skreślenie lub cofnięcie ewolucji dokonanej idzie Wagnerowi, lecz o świadome pokierowanie dalszym jej ciągiem w d u c h u jej źródeł. Słowo, nie tracąc pojęciowej treści, ma zyskać znowu w sztuce przyszłości swą bezpośrednią wartość dźwiękową i zmysłowo emocjonalną przez współpracę poety z muzykiem. †

Wagner nie zatrzymuje się jednak dłużej nad przypuszczeniami, dotyczącymi zamierzonych dziejów ludzkości. Właściwym punktem wyjścia jego historycznego przeglądu rozwoju sztuk jest Grecja, a ściślej, okres rozkwitu tragedji greckiej, która była dlań obrazem pierwotnej jedności sztuk. Nie mogąc streszczać tu wszystkich wywodów Wagnera, obejmujących historję różnych sztuk, uwzględnimy z niej te momenty, które mają służyć za dowód dekadencji sztuk przez rozwój ich we wzajemnem odosobnieniu, a więc — tak jak czyni Wagner — szerzej literaturę i muzykę. Upadek literatury datuje się, zdaniem Wagnera, od upadku tragedji greckiej. Żadna forma prócz dramatu nie daje pełni wyrazu duszy ludzkiej. Liryka w odosobnieniu od muzyki z pomocą swoistej rytmiki, czy form metrycznych nie może stać się prawdziwie

melodyjną, działać bezpośrednio emocjonalnie samem słowem, gdyż słowo jest już na to zbyt zintelektualizowane, o tyle odbarwione z emocjonalnej wartości, o ile obojętne fonetycznie. Reguły wersyfikacyjne uważa Wagner za konwencjonalne, sztuczne, narzucone z zewnątrz.

W czasach pierwszego sformułowania swych teoryj Wagner wrogo był usposobiony do chrystjanizmu i jemu przypisywał winę upadku dramatu. Mit chrześcijański, którego punktem centralnym jest śmierć, nie nadaje się do dramatu. Jedynie misterja średniowieczne, a raczej istnienie zespołów wskazywały na zdrową tendencję wytwarzania dramatu siłami zbiorowemi. Za formę literacką, znamionującą czasy nowoczesne, uważa romans. Kiedy mity pogańskie, prześladowane przez wyznawców chrystjanizmu, przestawały być rozumiane, poczał się ich rozkład. Skoro religijny sens, stanowiący ich więź, został zapomniany, wysunęła się na plan pierwszy nęcąca wyobraźnię strona zewnętrzna — fabuła. Głód wyobraźni, której nie zaspokajał pokłócony z naturą mit chrześcijański, sycił się rozwijaniem fragmentów tych rozłożonych mitów, bez wiedzy o ich, organicznej ongiś, jedności. Często mity pogańskie splatały się tak z chrześcijańskimi legendami rycerskimi. Im mniej jasnym, czy znanym był pierwotny sens mitu, tem bardziej czuło się potrzebę wynagrodzenia tej pustki fantastyczną, złożoną fabułą; stąd rozwój epiki i romansu fantastycznego. Gdy literacka awanturczość wyobraźni wzbudziła wreszcie głód wrażeń i przygód do tego stopnia, że ludzie zapragnęli zaznać ich w rzeczywistości przez podróże — nastąpiła nowa epoka historji. Poznanie rzeczywistości sprowadzić musiało poczucie realizmu, które przejawilo się w formie ośmieszenia i przewyciężenia romansu rycerskiego. Zbudziła się chęć poznania bliższego natury wogóle i natury ludzkiej. Na takim podłożu ewolucyjnem, przedstawionem tu naturalnie w konspektowym skrócie, przedstawiał sobie Wagner powstanie tragedji Szekspira, któ-

36 rego uważa wraz z Beethovenem za prekursorów sztuki przyszłości. Za jedną z większych zalet sztuk Szekspira uważa to, że jako przerobione z sztuk grywanych przez aktorów, pracujących pod jego kierunkiem, były one poniekąd wytworem zespołu, stąd niezwykle ich czar, jedrność i życie. Pozbawiony mnóstwa czynników technicznych teatr Szekspira, był również o tyle dziełem zespołu, że współtwórczynią była i wyobraźnia widzów. Rozwlekłość epizodów i nadmierne rozpręszczenie akcji tragedii Szekspira tłumaczy się ich genezą. Zrodziły się z romansu i stanowią jego udratyzowanie. Niedostateczna koncentracja akcji znajduje między innymi w braku wyraźnej konieczności tragicznej u Szekspira. Związek między genezą jego tragedii (powstaniem ich z romansu historycznego) a brakiem konieczności zrozumieć można dopiero znając poglądy Wagnera na różnicę między dramatem a romansem w ogóle i jego uzasadnienie niższości tego ostatniego. Wyjaśnienie to o charakterze dygresji jest tem niezbędnym, że wiąże się ono z poglądem bardzo ważnym na nieprzydatność tematów historycznych do sztuk dramatycznych i z poglądami na dalszy rozwój dramatu po Szekspirze. Dramat jego zdaniem prowadzi od wewnątrz na zewnątrz, romans odwrotnie: od peryferji ku wewnątrz. W dramacie wielka indywidualność wypełnia i nadaje sens swemu otoczeniu, w romansie środowisko, tło nadaje życie i treść postaci. „Dramat daje nam człowieka, romans — obywatela“. W dramacie mamy organiczną koncepcję, w romansie widzimy mechanizm historyczny i społeczny. Dramaturg tworzy więc pod naciskiem konieczności wewnętrznej i pod tym naciskiem działają jego postaci, romansopisarz uwzględnia przedewszystkiem konieczności zewnętrzne. Stanowisko Szekspira jest i pod tym względem wyjątkowe, że romanse i kroniki historyczne skondensował w dramat, pozostawiając jednocześnie wrażenie geniusza bezosobowego, przejawu samego życia, przedstawiając ludzi jako wytwory sił natury.

Zamyślając napisać dramat o Fryderyku Barbarossie, w którym chciał połączyć mit o Nibelungach z symboliczną interpretacją faktów historycznych, doszedł Wagner do wniosku, że historia nie może dostarczyć tworzywa dramaturgowi. Historia, jak każda nauka, powstaje na drodze analizy faktów, rozkładania ich na czynniki, które się wiążą z epoką, czasami i przypadkowymi warunkami indywidualnymi. Dramaturgowi zaś potrzeba tego, co niezależne od okoliczności, piętna przypadku, co ogólnoludzkie, istotne. Historia nie pokazuje nam człowieka w tem, co istotne, niezmiennie, lecz właśnie przeciwnie, w całym splocie okoliczności indywidualnych, nie przedstawia nam jego pierwotnych popędów, instynktów, lecz działanie i postępy, splątane z czynnikami społecznymi, od nich zależnymi. Żeby wydobyć to, co ogólnoludzkie, niezmiennie, instynktowne i pierwotne, dramaturg musiałby przekształcać dowolnie dzieje, naginać do swej koncepcji, naruszając prawdę, o którą w historii idzie. Mity więc, które nie ukazują nam człowieka z piętnem określanych warunków historycznych, lecz człowieka w ogóle, podają akcję prostą, ujawniającą najbardziej ogólnoludzkie popędy i instynkty, nadto podsuwają nam bohaterów już w auroli poetyckiej glori i zdarzenia już bodaj prymitywnie artystycznie ukształtowane są bez porównania lepszym materiałem dla artysty-dramaturga.

Te zapatrywania na historję jako na tworzywo i na romans jako na rodzaj literacki decydują o ocenie nowoczesnego dramatu. Ten, według Wagnera, do dni dzisiejszych oscyluje między dramatem historycznym a klasycznym, jak to widzimy u Goethego i Schillera. Zbytńia rozlewność epicka akcji dramatu szekspirowskiego, który powstał z kronik historycznych i romansu, musiała wywołać pragnienie ujęcia akcji w ściślejsze formy. Tak powstał dramat pseudo-klasyczny. Żadne z tych dwu przeciwieństw dramatycznych nie stanowi prawdziwego dramatu. Oddalając się coraz bardziej od ideału przedstawienia tego co ogólnoludzkie, a coraz bardziej nasiakając pier-

38 wiastkami powieściowemi, w których środowisko społeczne stanowi moment istotny, dochodzimy do tak zwanej „sztuki“, czyli dramatu mieszczańskiego.

Wskutek coraz dalej idącego różnicowania i oddalania się od ideału organicznej jedności sztuk powstają dziwolągi takie, jak dramat książkowy, niesceniczny. (Wagner jest tak konsekwentny w potępianiu dramatu książkowego, że nie oszczędza nawet i *Fausta* Goethego). Pełnię człowieczeństwa w poezji oddać może, jego zdaniem, tylko dramat: „Poeta“ — powiada on — „staje się naprawdę człowiekiem przez przejście w ciało i krew przedstawiającego. Zamiar staje się z chęci umiejętnością dopiero przez to, że okaże się zdolnością w przedstawieniu“*.

Egoizm chcącego zachować swą indywidualność dramaturga doprowadza do wręcz przeciwnych rezultatów: budzi reakcję aktora i reżysera, z których każdy, nie licząc się z pisarzem, traktuje swą rolę i swe zadanie jedynie jako pole popisu osobistego wirtuozostwa i umiejętności. Romans, zmierzając w kierunku coraz większego uwzględniania „mechanicznych czynników życia społecznego“, przechodzi wreszcie w dziennikarstwo.

Tak przedstawia się obraz degeneracji literatury, rozwijającej się w odosobnieniu od dramatu.

Podobnie pesymistyczny jest bilans historyczny muzyki. Muzyka sama przez się nie posiada innej treści prócz uczuciowej. Wagner porównywa czystą muzykę do bezbrzeżnego oceanu tonów, do nieskończonego szeregowania obok siebie uczuć bez możliwości uzasadnienia ich następstwa i granic.

* „So wird die Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, dass eben dieses dichterische Wollen ins Können der Darstellung übergeht“. Ges. Schr. III, str. 156.

39 Ten ocean bezbrzeżny może znaleźć swój kres tylko w stałym łądzie poezji lub rytmie tańca. Poezja w łączności z muzyką wytwarza melodję, a taniec daje muzyce rytm, t. j. tę logikę następstwa tonów w czasie. Cała historia muzyki od czasów chrześcijaństwa jest szukaniem ładu przez artystów, zgubionych w tym bezbrzeżnym oceanie harmonji. Muzyka może być wyrazem czegoś, i cała tragedia muzyki oderwanej od poezji i tańca polega na próbach wytworzenia z siebie tego, czego wytworzyć nie może, t r e ś c i wyrazu. Nie znajdując naturalnego punktu oparcia ani w poezji, ani w tańcu, pozostawiona sama sobie, musiała muzyka wytworzyć sztuczne reguły kontrapunktu. Stała się rzecz paradoksalna, iż sztuka, której istotą jest czysta uczuciowość, musiała się oprzeć na najbardziej schematycznych regułach, stworzyć sobie „matematykę uczucia“. „Egoizm“ muzyki srodze się pomścił, nie chcąc służyć jako wyraz ludzkiej treści, podanej jej przez poetę, musiała się poddać zewnętrznym, mechanicznym przepisom. Harmonja muzyczna jest abstrakcyjną nauką o kombinacji tonów między sobą. W obrębie jej niema ani końca, ani początku, może być tylko szeregowaniem tonów obok siebie, pożera się sama w sobie. W łonie jej niema tchnienia życia, które pcha ku zmianie, daje motyw zmiany. Artyzm następstwa tonów jest wszak już nie jej sprawą, lecz sprawą rytmu. Wyrazić pełnego człowieka, wyrazić akt woli, wydobyc, uzasadnić zmiany nastroju z samych uczuć muzyka nie jest w stanie. Te uczucia, które rodzą się z moralnego postanowienia, ich uzasadnienie, może muzyk tylko odnaleźć w działaniu dramatycznym i te wtedy może uczuciowo przez muzykę wyrazić. Jest to wogóle jedna z najgłębszych idei wagnerowskich, przewyciężająca szkopał, który w walce z romantyzmem, z estetyzmem zawsze się podnosi. Mianowicie ten, który uświadamiamy sobie widząc przepaść między sztuką jako m a r z e n i e m i n a s t r o j e m a życiem, które jest

działaniem. Dlatego też przytaczam jej sformułowanie raz jeszcze dosłownie. „Przejdźcie od wzrastającego w nieskończoność napięcia tęsknego nastroju do radosnego zadowolenia może tylko znaleźć miejsce, gdy tęsknota znajdzie ujście w jakimś przedmiocie. Ale ten przedmiot — w przeciwieństwie do charakteru bezbrzeżnej tęsknoty — musi być czemś konkretnym, dokładnie, moralnie i zmysłowo dającym się pojąć. W takim przedmiocie znajdzie jednak absolutna muzyka całkiem określone granice. Przenigdy, bez jakichś dowolnych założeń, nie przedstawi nam sama muzyka określonego moralnie i zmysłowo człowieka. W swem wzrastającym napięciu pozostanie zawsze tylko uczuciem. Występuje ona w orszaku czynu moralnego, ale nie jako sam czyn; może gromadzić obok siebie uczucia i nastroje, ale nie może według konieczności jeden nastrój wyprowadzić z drugiego, brak jej moralnego aktu woli. Jakież niedający się naśladować kunszt wykazał Beethoven w swej C-moll symfonji, żeby wyprowadzić swój okręt z oceanu nieskończonej tęsknoty do przystani spełnienia? Zdołał wyraz swej muzyki wznieść prawie do moralnej decyzji, ale nie mógł wyrazić jej samej“*.

W Beethovenie wielbił Wagner tego geniusza, który chcąc się wyrazić w całej pełni uczuł, że musi wyjść z granic muzyki. IX Symfonia jest tym kolumbowym wysiłkiem, instynktownym dążeniem do wytworzenia z łona muzyki dramatu. W tem dążeniu uważa Wagner Beethovena za swego prekursora, a całą muzykę pobeethovenowską za nieporozumienie w stosunku do tego genialnego instynktownego wysiłku Beethovena. Muzyka, jako sztuka oderwana od poezji i tańca, przestała być dla ludzi niezbędną. Skonstruowana, według reguł abstrakcyjnych, powiązawszy te reguły w cały system naukowy, który stał się podstawą nowoczesnej muzyki,

* Ges. Schr. III, str. 93. Zawili w tym ustępie styl Wagnera w dosłownym przekładzie zatraciłby jasność treści, podałem więc przekład ścisły, choć nie zawsze dosłowny.

piętrzy wieżę na wieży, ale podstawą jej nie jest natura. Przez wtajemniczenie się w ten system staje się muzyk człowiekiem odosobnionego cechu i z tego stanowiska patrzy on na świat, który mu musi się przedstawiać inaczej, niż nie należącemu do cechu laikowi, bo ten nie potrafi w muzyce nic odnaleźć, prócz tego, co porusza serce.

W ten sposób przetworzono tę sztukę, która jest przeznaczona do bezpośredniego wyrażania uczuć na system niezrozumiałych abstrakcyj, któremi laik nie może się interesować.

W stosunku do względnie przekonywających ujęć historycznego rozwoju sztuk, razi u Wagnera dowolność przyjmowania poezji, muzyki i tańca jako sztuk pierwotnych, wyznaczenie innym jakiegoś wtórnego miejsca. Malarstwo uważa Wagner, biorąc tylko pod uwagę historję sztuk w Grecji, za przejaw tęsknoty za utraconem pięknem natury. Tłumaczy jego powstanie tak, jak my np. tłumaczymy psychologiczno-społecznymi czynnikami powstanie wizyj Noakowskiego. Gdy schodzi z historycznego stanowiska i osądza współczesność, zda się uznawać malarstwo w granicach pejzażu dekoracyjnego, jako tło natury dla żywego, nie naśladowanego już życia w przedstawieniu dramatycznym.

Historję rzeźby przedstawia Wagner jako poczynającą się od przedstawienia kształtów zwierzęcych, które powstawały wtedy, gdy człowiek był w stanie zwierzęcej zależności od natury. Poczucie niezależności od obcej niezrozumiałej przyrody (samouświadamienie) przejawiało się w stworzeniu postaci ludzkiej w rzeźbie greckiej i wyobrażaniu kształtu bogów w postaci ludzkiej.

Od czasu renesansu rzeźba zaspokaja w z g l ę d n ą tylko potrzebę: uzmysłowienia i naśladowania kultywowanej w Grecji piękności ciała, której niema w życiu obecnem. Twórczość rzeźbiarska jest zbędną, bo jest tylko wyrazem tęsknoty za przeszłością. Gdyby jednak piękno kształtów zapanowało w życiu i rzeźba mogła być naśladowaniem prawdy naszego

42 życia, nie byłaby potrzebna. Jedyne więc naturalne, twórcze ujęcie tych tęsknot jest zlanie się rzeźby z architekturą, przejście w dramat, taniec, gdzie znów stałaby się żywa.

Odwrotnie znów Wagner wszędzie stara się zilustrować na dobitnych przykładach, jak na dobre wychodzi każdej sztuce stowarzyszenie się i zespolenie z inną. Weźmy dla przykładu, co mówi o tańcu. Taniec jest miarą ruchów, przez którą wyraża się artystycznie uczucie. Jest on niby świadomym siebie duchem ruchów naturalnych. Ale do tego nie wystarcza sam naturalny rytm ruchów ciała. Tańczący pragnie instynktownie wzmocnienia i potwierdzenia rytmu z zewnątrz. Tem prawem z zewnątrz go podtrzymującym staje się dlań muzyka. Oddaje ona tańcowi to prawo rytmu w spotęgowanej i uduchowionej piękności, wcielonej w zmysłową formę, dostępnej dla ucha. Ale i to tańczącemu nie wystarcza. Potrzeba mu i treści uczuciowej, któraby ruchy uduchowiała: tę daje mu poezja w słowach pieśni.

Podobnie wykazuje, jak muzyka podnosi poezję i „wyzwala ją“ w melodji.

Nie mogliśmy tu śledzić ani historii sztuk poszczególnych, którą w ogólnych zarysach podał Wagner, ani przytaczać przykładów korzyści, jakie odnoszą wszystkie sztuki w zespoleniu z innymi. Wnioski jego i rozważania są analogiczne, choć te, które dotyczą muzyki i poezji są najobszerniej traktowane. W historycznych rozważaniach najwięcej miejsca poświęcił operze, my jednak, ze względu na charakter i przedmiot całej książki, poświęcić tej sprawie możemy tylko niewiele miejsca.

Wspomnieliśmy już, że walka jaką wypowiedział Wagner operze w swym historycznym i teoretycznym dziele „*Opera i dramat*“ tłumaczy się tem, iż w niej właśnie spostrzegł antytezę swoich ideałów. Opera nie jest jednością organiczną sztuk, jak dramat, lecz mechanicznym, zewnętrznym połączeniem i kompromisem między współzawodnictwem sztuk po-

szczególnych, przyczem historia opery wskazuje hegemonję tej lub innej w niej sztuki. Powstanie jej tłumaczy się nie głęboką potrzebą wyrażenia, jak w dramacie, ogólnoludzkiej treści, lecz zabawą, urozmaicheniem życia możliwych. Stąd ilość i gromadzenie efektów i możność opisu poszczególnych artystów jest w niej rzeczą najistotniejszą.

Ona jest zjawiskiem, symbolizującym całą współczesną sztukę, w niej najzupełniej wyraził się rozkład dramatu, ona jest wcieleniem absolutnem tej pseudo-sztuki, która istnieje dla sycenia potrzeby luksusu. Jak opera symbolizuje, przez egoizm poszczególnych sztuk, współczesne społeczeństwo, tak opera Meyerbeera symbolizuje całą istotę opery, którą jest efekciarstwo. Bo opery Meyerbeera są dla Wagnera najlepszym przykładem, służącym do zilustrowania definicji efektu, który tem się różni od artystycznego działania, że jest jakby działaniem bez przyczyny, działaniem bez umotywowania wewnętrznego.

Muzyczną podstawą opery jest arja, a ta jest pieśnią ludową, spreparowaną przez opuszczenie słów pieśni ludowej zamienionych zrobionym na obstalunek tekstem. Przy pomocy muzyka preparat ten podaje wirtuoz śpiewak ludziom wielkiego świata ku rozrywce. Takim jest początek opery.

Poeta stając się librecistą pozostaje więc na usługach muzyki, który musi mieć w poezji tylko „pretekst“ do tego, żeby dać śpiew solowy lub chóralny. Dlatego też poeta musi zrezygnować z wszelkiej logiki dramatycznej, a mimo tej rezygnacji poety krępują się wciąż wraz z muzykiem wzajemnie. Pewne sprawozdania z biegu akcji (np. w dramacie historycznym), niezbędne dla jego zrozumienia, nie nadają się wcale do ekspresji muzycznej i miejsca te muszą być wypełniane przez muzyka jakimiś banalnościami dla uniknięcia luki w ciągłości muzycznej opery. I odwrotnie: poeta musi wyszukiwać, stwarzać poto tylko jakiś tekst, aby dać podstawę do ekspresji muzycznej.

44 Wybitniejsi twórcy oper usiłują nadać jej jedność drogą sztucznego podporządkowania tej mieszaniny sztuk jakimś jednemu pierwiastkowi: opera Rossiniego jest wszechwładztwem melodji.

Nawrót romantyczny do ludowości odbił się w operze usiłowaniem wprowadzenia pieśni ludowej. Lecz te zdrowe instynkty i poszukiwania nie mogły sztucznemu wytworowi, jakim jest opera, zapewnić życia. Melodja ludowa, wcielona do opery, była jak kwiat polny, włożony do wazonu dla upiększenia salonu. Stało się z nią to samo, co z ludem wprowadzonym do chórów operowych. Jest on tam czemś *par excellence teatralnem*, sztucznem. Melodja ludowa nęciła twórców opery, ale cieszyć się nią prawdziwie można byłoby wtedy, gdyby się zdobyło zdolność prawdziwą naśladowania jej. Tę prawdziwą zdolność naśladowania zdobylibyśmy dopiero wtedy... gdybyśmy jej wcale już naśladować nie potrzebowali, t. j. gdybyśmy się znów stali ludem i gdyby ona wtedy organicznie z naszego życia wyrastała. Wszystko inne — byłoby tylko mimowolnem zniekształceniem jej istoty. I historia opery jest wkońcu tylko falowaniem okresów różnego przejmowania melodji ludowej i zniekształcania jej. Kult dla melodji ludowej u Webera spowodował tylko inną formę tyranji nad dramaturgiem. Odwrotnie znów próba Glucka podporządkowania, zastosowania muzyki ściśle do tekstu dramatu przekształciła taką muzykę w jakąś „prozę muzyczną“, bo muzyka nie da się zmienić, podporządkować nawet najcudowniejszej poezji. W historii opery jak i w historii muzyki widzi Wagner jedną tylko postać epokową. Jest i pozostanie nią zawsze dla Wagnera Beethoven. W głównych swych dziełach nie podaje on melodji jako czegoś już gotowego, lecz usiłuje ją „urodzić w naszych oczach z wewnętrznego organizmu muzyki“. „Najbardziej decydującem jest to, że czuje on jako muzyk konieczność rzucenia się w ramiona poety, aby spełnić akt

stworzenia prawdziwej, niechybnie rzeczywistej, wyzwalającej melodji“. Aby być człowiekiem musiał Beethoven być całkowitym, to znaczy poddać się obydwu czynnikom, męskiemu i kobiecemu (t. j. poezji i muzyce). Od czasu Beethovena zdobyliśmy zdolność do stania się *ś w i a d o m i e* artystami, tworzącymi organicznie *.

45

IV

Po zapoznaniu się z poglądami Wagnera na dzieje sztuki, możemy przystąpić teraz do sformułowania całej koncepcji jego ówczesnego ideału sztuki. Sztuka winna być wyrazem tego, co jest istotną treścią człowieczeństwa. Takie jest znaczenie pojęcia „*das Reinmenschliche*“, stanowiącego najwyższy postulat dążeń artysty i naczelne kryterjum wartości sztuki. Spełniając ten postulat przez to samo już sztuka będzie ogólnoludzką. Ten najwyższy, naczelny postulat wcale nie wyłącza i nie przeczy narodowości sztuki, nie czyni tylko z narodowości sztuki jej ostatecznego celu. Najdoskonalszym kształtem sztuki, zdolnej temu postulatowi sprostać, jest *dramat-mit*. Różnica jednak zasadnicza między mitem, powstającym w pierwotnych kulturach a tym, który ma być dziełem artysty nowoczesnego, polega na tem, że jest on *ś w i a d o m i e* tworzonem, jako artystyczny symbol. Takie idealne dzieło sztuki jest *c u d e m*, tem różniącym się od cudu religijnego, że nie znosi praw natury, tylko je czyni dostępnymi przez uczucie. A cudownem w pracy artysty jest przekształcenie obrazu życia, do którego poeta doszedł na drodze analizy, znowu w syntetyczną organiczną całość.

Tylko za pośrednictwem fantazji może artysta wyrazić swe idee tak, aby działały bezpośrednio na uczucia. Przedstawienie w kształcie konkretnym, działającym poprzez zmysły na

* Ges. Schr. III, str. 312.

46 uczucia tego, co stanowi najistotniejszą i najogólniejszą prawdę o życiu, wymaga zdolności twórczego syntetyzowania. Sprawą poety (*Dichter*) jest zgęszczać (*verdichten*).

Dopiero taki zsyntetyzowany obraz życia może stać się symbolem, zmysłowym wyrazem wszystkich pokrewnych i podobnych spraw życia. Wielka sztuka jest więc sztuką symboliczną. Najważniejszymi zadaniami artystycznymi są więc: 1-o pełnia zmysłowej ekspresji, a tą jest dramat, gdyż tylko akcja jest pełnem ujściem zamiarów, dążeń i impulsów uczuciowych, 2-o praca syntetyzowania, od której zależy przejrzystość struktury dzieła i rozległość jego symbolicznego znaczenia.

Do tej wielkiej syntetyczności dochodzi się wieloma drogami. Przedewszystkiem przez głębię, t. j. zdolność wyboru najistotniejszych ludzkich spraw za rdzeń symbolu. „*Im Innern wird dem Edlen die Welt gestaltet; nur dem gemeinen Toren entsteht sie von Aussen*“ powiedział kiedyś Wagner. Dramat jest dla Wagnera sztuką najdoskonalszą także dlatego, że jest najwznioślejszą, że doprowadza nas do tego przejścia i zrozumienia świata, które tylko w najwyższych napięciach uczucia przez współczujące zrozumienie jest nam dane.

Syntetyczna budowa dramatu polega na eliminowaniu rzeczy przypadkowych, nieistotnych, i podporządkowywaniu podrzędniejszych wątków akcji naczelnym motywom.

Sprowadzenie dramatu do głównych linii akcji, głównych jej motywów daje w rezultacie postulowaną syntetyczność i przejrzystość.

Podporządkowanie głównym motywom, jeśli nie ma być rozsadzaniem ich, musi być nierozłączne ze wzmacnianiem. Ten wzmocniony motyw nie może wywodzić się lub znajdować ujścia w słabem działaniu, byłoby to sprzecznością artystyczną. Dlatego też integralnym pierwiastkiem syntetyzowania artystycznego musi być potęgowanie wogóle. Sztuka jest więc nie odbiciem życia lecz spotęgowanym jego skró-

tem symbolicznym. (W tym rysie ideału Wagnera wyraża się doskonale cecha własnej sztuki Wagnera z jej wzmacnianiem, przeintensywnianiem, patetycznością i ekstazą).

Zawarcie dramatu w ramach czasu i przestrzeni znaczy — zdaniem Wagnera — tyleż, co zawarcie w niczem. Stawia on natomiast postulat zjednoczenia przestrzeni i czasu w płynności akcji. To dopiero jest rzeczywistym rozwiązaniem starej zasady jedności czasu i miejsca. Jeśli mamy jednolitość i ciągłość akcji, jednolitość wyrazu, to mamy w niej syntezę czasu i przestrzeni. Dramat więc nie jest czemś zewnątrz ograniczonem, tylko tą organiczną jednością, stającą się płynną. W tem rozproszeniu w czasie i przestrzeni zjawisk życia nie rozumie ich człowiek. Dopiero to, co samo przez się jest cudem, ujęcie ich przez artystę w syntetycznym, spotęgowanym kształcie akcji dramatu, jest dla człowieka zrozumiałem przedstawieniem rzeczywistości.

Tok ewolucji kultury aż do współczesnego momentu przedstawia się Wagnerowi w pewnej dialektycznej formule, której punkt wyjścia i ujście są podobne, są jakby wyższym punktem na tej samej linii pionowej, przecinającej spiralną linię rozwoju. A więc np. mit jest punktem wyjścia, zaczątkiem historii ale i jej ujściem, jest bowiem tłumaczeniem, przez które dzieje nabierają sensu. Podświadomość, uczucie jest punktem wyjścia rozwoju inteligencji, ale jest i jej ujściem, w naszej bowiem ostatniej fazie rozwoju doszliśmy rozumem do uzasadnienia wartości podświadomości, instynktu i uczucia.

Początkiem i końcem mowy jest mowa o wartości uczuciowej jej dźwięku (*Tonsprache*). Początkiem poezji i ujściem jest liryka.

Formułki te przytoczyliśmy tu po to, aby wykazać jak i na drodze tych dialektycznych sposobów myślenia dochodzi Wagner do tego samego, do gloryfikacji pełnego dramatu.

Dramat jest koroną kultury, jako mit tłumaczący życie; jest jej koroną, jako wyrażenie myśli językiem uczucia; jest on i religijną więzią przez sformułowanie w sposób dostępny tego, co czysto ludzkie. Wszystko to jest już jasne na zasadzie tego, cośmy już powyżej w tym rozdziale mówili. Pozostaje nam do wytłumaczenia rzecz w dziele Wagnera niezwyklej wagi, w jaki sposób przedstawia on sobie w idealnym dramacie, pojętym jako organiczna całość sztuk, zjednoczenie muzyki z poezją, w jaki sposób znajduje w nim najpełniejszy wyraz liryka, „która jest początkiem i końcem poezji”*, w jaki sposób znajduje w nim realizację to, co było na początku, mowa melodyjna („*Tonsprache*“). A te właśnie sprawy są ze sobą ściśle związane.

Muzyka nie może być podporządkowana poezji, ani odwrotnie poezja — muzyce. Współistnienie tych sztuk w organicznej jedności rozumie Wagner tak, że muzyka i poezja stają się samodzielnymi wyrazami tych samych uczuć i koncepcyj, ale w ten sposób, że każda z tych sztuk, jako rozporządzająca różnymi środkami wyraża to, czego nie jest w stanie wyrazić inna, spontanicznie, bez usiłowań niewolniczej transpozycji muzyki na słowa, lub odwrotnie, jak to bywa np. przy dorabianiu kompozycji muzycznej do słów pieśni. Symbiozę tę zilustruje przykład motywów i postulat potęgowania. Potęgowanie niezbędne przy syntetyzowaniu, o czym mówiliśmy powyżej, nie jest prostym pomnażaniem motywu (linij akcji), działaniem przez dodawanie — nie byłoby to synteza. Potęgowanie motywu polega na wzmożeniu jego napięcia uczuciowego. Wzmożenie zaś napięcia uczuciowego jakiejś akcji dokonywa się przez przepojenie jej treścią wielką, która takie napięcie zdolna jest wzbudzić. Ale skala tej potęgi uczuciowej, wyrażonej w akcji i słowach, musi mieć swoją granicę, upra-

* Ges. Schr. IV, str. 91.

gnione większe jeszcze wzmożenie wyrazu uczuciowego dać może wtedy już tylko muzyka. Temu syntetycznemu zespołowi motywów akcji odpowiada zespół motywów muzycznych. Strukturze akcji odpowiada symfonia motywów.

Potęgując uczuciowy wyraz słów spełnia muzyka ten ideał przywracania słowu wartości dźwiękowej w śpiewie, który słowo posiadało wtedy, gdy mowa służyła nietylko do wyrażania pojęć lecz i do wyrażania uczuć dźwiękiem, słowo powstało przez „zgęszczenie” melodji słowa w zgłoski.

Wagner sądzi, że zamiast wciskania sztucznie słów wiersza w zewnątrz narzucony rytm i rym, należy wyzwolić te wartości emocjonalne, które tkwią w fonetycznej stronie słów. Postulat nawrotu do aliteracji i t. zw. *Stabreimu*, który sam Wagner usiłował stosować w *Pierścieniu Nibelunga*, uzasadniał Wagner błędnie w następujący sposób. Mniemał on, że już w pramelodji, kiedy mowa była wyrażeniem dźwiękowym uczuć, same akcenty słów doprowadzały do rytmicznych ich zespołów. Zestawianie słów o pokrewnych dźwiękach było podświadomym szukaniem harmonji utajonej w skarbcu dźwiękowym mowy.

Pokrewieństwa te mogły być trojakie:

- 1) pokrewieństwo rozpoczynających się spółgłosek np.
Frei und froh, Haus und Herd;
- 2) pokrewieństwo samogłosek rozpoczynających słowo, np.
Erb und Eigen. Immer und ewig;
- 3) albo pokrewieństwo końcówek, asonans, np.
Hand und Mund, Recht und Pflicht.

Dążność do zestawienia tych słów była spowodowana chęcią wyrażania ich wzruszeniowej przynależności, obejmowania ich jednym uczuciem. Stosowanie tej dawnej metody wersyfikacyjnej sprzyja nawrotowi do naturalnego grupowania mowy w zespoły rytmiczne i dźwiękowe.

Melodja muzyczna byłaby więc rozwinięciem i wyzwoleniem tej melodji mowy.

W ten sposób stawiał się Wagner oryginalnym prekursorem wolnego wiersza, prekursorem zbliżania mowy do muzyki, przywracania jej wartości muzycznych. Bo *Tonsprache* Wagnera jest to mowa, będąca dźwiękowym wyrazem uczuć. (Powstanie różnych samogłosek przypisywał wyrażaniu przez nie rozmaitych uczuć. Miary rytmiczne powstawały i utrwały się przez skojarzone z tą mową gesty. Powstanie spółgłosek tłumaczył sobie potrzebą, która wynikła, gdy mowa wyrażała nietylko stany uczuciowe, lecz musiała służyć nazywaniu i rozróżnianiu rzeczy i pojęć. W ten sposób powstały pierwiastki słów a z nich mowa).

Poczynaniu melodji z łona' czystej muzyki jest Wagner przeciwny i ze względu na harmonizowanie muzyki i głosu (śpiewu).

Ta melodja, którą posługiwano się zazwyczaj w operach, była właściwie wytworem muzyki instrumentalnej. Dlatego było coś nieprzyjemnego w zespalaniu barwy głosu z barwą orkiestry. Wskutek tej genezy melodji operowej, głos na jej tle wydawał się czemś zbyt cichym, a słuchacz mógł pochwycić melodję dopiero wtedy, gdy nie zważał na słowa, których dźwięki w pochwyceniu tej melodji przepadały.

Usunie się to, gdy melodja muzyczna powstawać będzie przy współpracy poety.

Dotąd w dążeniu samotnego poety i samotnego muzyka było coś dziwnego.

Poeta, chcąc narzucić uczucie, dąży do tego, żeby rozproszone wrażenia skoncentrować w jednym jakimś działającym na uczucie wyrazie. Ale nie mogąc znaleźć tak sugestywnego środka rozwlekał wątek poezji w poszukiwaniu i gromadzeniu działających na wyobraźnię obrazów.

Muzyk zaś nie mógł wyjść z tej nieskończonej nieokreśloności uczuć, zebrać je w jedno i skoncentrować. Zadaniem

muzyka, współpracującego z poetą, jest nie stosowanie się do rytmu wiersza (to muzykę uczyniłoby prozą muzyczną), lecz tworzenie muzycznego uczuciowego wyrazu treści poetyckiej*.

Poeta znajduje wtedy w muzyce najwyższą ekspresję uczuciową, której nie mogły mu dać sztuczne miary wiersza. W ten sposób liryka znajduje ujście w dramacie. Punktem wyjścia do realizacji tego ideału jest uprzytomnienie sobie pierwotnej jedności sztuk, którą odnajdujemy w utworach popularnych ludowych, np. w tańcu. Taniec wyraża załoty miłosny, tę treść wyraża tańczący gestami, ruchami i towarzyszącą im pieśnią.

To jest zawiązek dramatu, który wyznaczać winien charakter dramatu przyszłości.

Zalotom tancerza — odpowiadać będzie złożona psychologicznie i głęboka akcja dramatyczna. Muzyczna kompozycja dramatu, odpowiadająca w tym przykładzie melodji piosenki, nie będzie tłumaczeniem poezji lub czemś dorobionem do niej, lecz tak jak w tańcu, komentarzem spontanicznym akcji. Niema tam — mowa wciąż o tym samym przykładzie — żadnego bezpośredniego stosunku między poezją a muzyką.

Obie są wyrazami akcji dramatycznej przedstawionej na scenie. A te dwa wyrazy dopełniają się doskonale nawzajem, jeden przez drugi, dlatego że każda z nich (poezja i muzyka) wyraża to, czego nie jest w stanie wyrazić każda z osobna. Poeta będzie miał do wyrażenia tego, co niewyraźne, muzykę i będzie mógł milczeć, gdy uczucia, których nie będzie mógł

* *Der Tondichter hat nun die Töne des Verses nach ihrem verwandtschaftlichen Ausdrucksvermögen so zu bestimmen, dass sie nicht nur den Gefühlsinhalt dieses oder jenes Vokales, als besonderen Vokales, kundgeben, sondern diesen Inhalt zugleich als einen allen Tönen des Verses verwandten und diesen verwandten Inhalt als ein besonderes Glied der Urverwandschaft aller Töne dem Gefühle darstellen.* (Ges. Schr. IV, str. 140).

52 wypowiedzieć w wierszu, rozpląną się spontanicznie w falach melodji lub harmonji.

I symfonista, który stowarzyszy się z dramaturgiem, będzie mógł bez obawy niezrozumienia oderwać się od zbyt prostych form muzyki tanecznej, by oddać się swobodnie swemu natchnieniu w malowaniu stanów złożonych duszy. „Rzuć się bez obawy w fale oceanu muzyki, mówi mu jego towarzysz (poeta). Dopóki iść będziemy ręka w rękę nie stracisz nigdy sfery, która jest najbardziej człowiekowi dostępna. Dzięki mnie pozostaniesz zawsze na twardym gruncie akcji dramatycznej, a ta akcja, w chwili gdy jest przedstawiona na scenie, jest poematem najbezpośredniej zrozumiałym na świecie. Pozwól płynąć śmiało falom tej szerokiej melodji, tak aby jak potok rozlewała się przez całe dzieło: przez nią powiesz to, co ja przemilczam, gdyż ty jeden możesz to powiedzieć. A milcząc powiem wszystko, gdyż prowadzę cię za rękę“*.

Poeta, porzucając sztuczności metryki, będzie dbać o to, by jak najżywiej i konkretniej wyrazić swą myśl. Zredukuje on cały aparat środków, wszystko, co nie będzie mu już zawadą, co jest abstrakcyjnym pierwiastkiem słowa. Tak samo i dramaturg sprowadzi akcję do motywów zasadniczych.

Tam gdzie zatrzymał się i ograniczył poeta — rozpoczyna muzyk. Poeta rozwija jakby obraz nad falami, fale odbijają go kolorami na swej powierzchni, to odbicie barwne i płynne — to jest melodja. Tę ostateczną jedność syntetyczną zyskuje dramat przez muzykę. Orkiestra zamienia rolę dawnego chóru greckiego, który trwał na scenie przez cały ciąg akcji. Muzyka ma nie tylko stanowić o zrozumieniu uczuciem ciągłości akcji, lecz ma wziąć na siebie subtelną rolę zapowiadania, budzenia przeczuć tego, co się ujrzy na scenie, komentowania uczuć niewyraźnych w słowie, przywożenia na pamięć reminiscencyj przeszłości z pomocą sugestyj

* Ges. Schr. VII, str. 129.

uczuciowych, w formie nawrotu motywów. Tę rolę spełni muzyka dzięki ciągłości „nieskończonej melodji“. Terminem tym oznaczał Wagner tę jedność i ciągłość myśli muzycznej, stanowiącej podłoże uczuciowe, z którego wyłania się akcja dramatu.

A więc raz jeszcze postarajmy się zamknąć w zwięzłej formule ideał sztuki Wagnera. Jest nim mit w formie symbolicznego dramatu, uzmysławiającego i narzucającego drogą wyobraźni i uczucia jakąś koncepcję ogólnoludzkiej prawdy o życiu. Wykonanym ma być przez zespół artystów pod przewodnictwem poety, który zdołał temu zespołowi swój pomysł narzucić tak, iż przyjęty być może jako wyraz ogółu. Artystyczna jego wizja rodzi się na łonie macierzystem fal nieskończonej melodji, która, dając mu jednolitość atmosfery uczuciowej, mieści w sobie najskrytszy tok uczuć, towarzyszących akcji dramatu nawet wspomnieniem i przeczuciem. Jak w strukturze płynnej akcji dramatycznej tak i w tej symfonji, posiadającej ciągłość „nieskończonej melodji“, dają się rozróżnić wątki poszczególne, motywy. Nie występują one nigdy w identycznej postaci, zależne w swej strukturze od kontekstu, zachowują jednak o tyle swój charakter, aby je można rozróżnić, aby mogły stać się niby zdaniem swoistą treścią oznaczającym. Są one niby podświadomością dramatu, zawsze obecną, ale wydobywającą się na jaw, by akcentować, zaznaczać, potęgować i wyrażać to, czego nie jest w stanie wyrazić ni gest, ni słowo.

V

Teorie Wagnera wyrastały z jego twórczości, ale nie wyznaczały jej drogi. Właśnie dlatego stosunek jego teorii do jego dzieł jest dość skomplikowany. Najgłębsza przyczyna pewnej rozbieżności (mimo genialnej świadomości, pamięci i bezstronności w ujmowaniu swych dzieł) leży w tem, że ideały,

54 kryteria i postulaty nie są nigdy identyczne z tem, czem człowiek jest sam. Najsubiektywniejsze ideały są zawsze ideałami i wymykają się z pod ich kontroli najbardziej bezpośrednie, podświadome, skryte impulsy własnej natury. Niewątpliwie jeden Wagner był dotąd wielkim realizatorem swych teoryj, ale w toku ewolucji swej odchyliła się jego sztuka od wielu tez powyżej głoszonych, częściowo tylko świadomie. Dlatego, aczkolwiek w najogólniejszych zarysach i wielu nawet podrzędniejszym tezom, głoszonym w latach 1848—1852, pozostał Wagner do końca życia wierny, nie mogą one być uważane za teoretyczną formułę, wyrażającą całe jego dzieło życia.

Postaramy się więc sformułować i te nieliczne, a jednak znaczne odchylenia od tez, które przejawiają się bądź w późniejszych jego pismach teoretycznych (pisanych w Tribschen po ukończeniu *Śpiewaków Norymberskich* i *Zygryda*)*, bądź w zmianie arcyzmu. Najważniejsze zmiany w stosunku do sztuki pociąga za sobą zmiana stanowiska metafizycznego. Pierwiastki tęsknoty transcendentalnej, nawet graniczącej z nostalgią i egzaltacją, były tak silne, że naturalizm feuerbachowski Wagnera nie mógł być stanowiskiem trwałem.

Zmieniła się jego wiara w rewolucję i przemianę ustroju, ale nie zmienił się pesymizm. Raczej rozszerzył się, gdy twórca ujrzał źródło zła nie w ustroju współczesnym, lecz w świecie. Stąd, od czasu t. zw. epoki schopenhauerowskiej, zmienia się stosunek Wagnera do chrystjanizmu na przychylny.

Upaść musiały wszystkie teoretyczne poglądy na sztukę, które rdzeniem jej czyniły to, co czysto ludzkie. Nie natura, lecz dusza ma być przedewszystkiem przedmiotem jej wyrazu. Zmienia się pojmowanie religijnego znaczenia sztuki. Nie jest ona już tylko dlatego więzią religijną, że gloryfikuje i wyraża

* Za punkt zwrotny w pismach teoretycznych przyjmujemy pracę o Beethovenie, pisaną po ukończeniu *Śpiewaków Norymberskich* i *Zygryda*, w Tribschen.

to, co ludzkie, lecz dlatego, że jest wzniosłą formą wyzwolenia od rzeczywistości.

55

Nigdy nie zostało, o ile wiem, w całej olbrzymiej literaturze wagnerowskiej z dostatecznym naciskiem stwierdzone, że z tem „innem oświeceniem“ właściwie zmienia się rdzeń teorii sztuki Wagnera, który odtąd jest nieświadomym odstępca największego swego ideału — dramatu*.

Rdzeniem teoryj Wagnera było dotąd przeświadczenie, że dramat-akcja winien w tem być podobny do życia, iż jest t a k samo konkretną, jak ono samo, jego kwintesencją. Jest nawet spotęgowaniem życiem. Od czasu spirytualizacji poglądów Wagnera ten ideał właściwie runął. Z ideału jędrnej konkretności przeistaczał się coraz bardziej w środek symboliczny, miast, jak pierwotnie, być rdzeniem i celem. Za tem idzie stracenie tego ideału równowagi wszystkich sztuk. Z filozofji Schopenhauera zaczerpnął Wagner to przeświadczenie, że muzyka wyraża samą istotę bytu, że jest snem na jawie, t. j. wydobywaniem z podświadomości i wyrażaniem w dźwiękach zmysłom dostępnym „idei“, „woli“, sensu bytu.

Wagner poczyną wierzyć, że dramat wyłonić się może dopiero z muzyki, że w muzyce jest dramat niejako *in potentia* zawarty. Rozprawa o Beethovenie nie jest charakterystyką tego kompozytora, lecz w istocie charakterystyką nowej fazy twórczości Wagnera i jej teoretycznym wyrazem. Dwaj jego bogowie w dziedzinie sztuki, Szekspir i Beethoven, pozostali nadal bogami. Ocena ich wartości ta sama, a jednak jakże wielka zmiana w tej ocenie. „To, co nas tam — pisze o Szekspirze, zestawiając „Korjolana“ Szekspira z uwerturą Beethovena do tego dramatu — porywało jako bezpośrednio podana, przez nas prawie współprzeżyta, akcja, ujmujemy tutaj

* I to tylko odstępstwo mamy na myśli. Że Wagner został monarchistą, że zmienił metafizykę, że nie tak materialistycznie pojmował powstanie mowy, że przestał stosować Stabreim i t. p. i t. p. — to rzeczy, zgoda o konieczności takiej właśnie zmiany sztuki nieprzesądzające jeszcze.

56 (w uwerturze Beethovena do *Coriolana*) jako najgłębszą istotę (*innerster Kern*) tego działania. Bo akcja była tam (u Szekspira) tak wyznaczona przez podobne siłom natury charaktery, jak tu (u Beethovena) przez działające w tych charakterach w najgłębszej istocie swej identyczne motywy muzyka... Szekspir wydaje nam się wtedy dalej na jawie śniącym (tę uwerturę) Beethovenem *.

Zmiana w postawie względem twórczości muzycznej wiąże się tu z tendencjami, oddawna u Wagnera zakorzenionymi, do antyintelektualizmu i nowymi, podświadomymi, do sensualizmu. Muzyka w swej bezpośredniości już nawet nie jest poznawaniem, a objawianiem woli (w znaczeniu schopenhauerskim) samej istoty życia.

Istota dramatu przesunięta tu zostaje, jak widzimy, w obręb muzyki. Dawne teorie naturalistyczno-sensualistyczne o gene-

* Wniosek z tego zestawienia jest pozornie zupełnie w duchu dawnej teorii ten, że dopiero dramat Szekspira wraz z uwerturą Beethovena jest całym dramatem. Pozornie z dawną teorią jest zupełnie zgodne twierdzenie, że tekst literacki nie może wyznaczać muzyki, więc nie słowa dramatu muzykę wyznaczają, tylko jego akcja. Ale w samym sformułowaniu, już w samym nazwaniu dramatu widomym odbiciem muzyki wyczuwa się przesunięcie punktu ciężkości istoty dramatu w obręb muzyki. (*Wir wissen, dass nicht die Verse des Textdichters und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich von unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören*). Niepochwytna zmiana uwidocznia się w niejasności sformułowania. Muzykę wyznacza akcja dramatu, która jest... odbiciem muzyki! Słowa i mowa należą do działania ale nie do myśli poetyckiej! A więc myśl poetycka jest czemś czysto muzycznym! Te fluktuacje sympatyj większych raz do dramatu, raz do muzyki spotykamy nieraz u Wagnera i nie w tem dziwnego u artysty, obdarzonego temi dwoma talentami. Ale tu mamy moment zwrotny, w którym ta równowaga i harmonia w koncepcji sztuki dramatycznej została naruszona. Zwycięża tę równowagę spirytualizm i mistyka.... później zwycięży ją miłość teatru.

57 zie muzyki i słowa z pramelodji, wyprowadzanie melodji z dźwięku słowa, a w związku z tem i postulat nawrotu do aliteracji, musiały upaść i zostały przez samego Wagnera w praktyce zaniechane. Sprawa stosunku muzyki wokalne do instrumentalnej ujęta zostaje teraz inaczej. Te przeciwieństwa przedstawiają mu się w ten sposób, iż pierwsza ma za podstawę akcję, druga samą muzykę.

Dramat więc jako ruch akcji przedstawia „ideę świata“ w lustrze zjawisk a muzyczne motywy są a priori danymi wyznacznikami działania.

W ten sposób powstaje tu, całkiem różna od dawnej, koncepcja metafizyczno-symbolicznego dramatu, którego istotną treścią jest muzyka. Dalsze pisma teoretyczne, napisane po 1868 roku: *O dyrygowaniu, O przeznaczeniu opery, O aktorze i śpiewaku*, wskazują na tę zmianę, nieświadomie przezwyciężającą dawne podstawowe zasady. Mianowicie dążenie do intensywności, maksymalnej siły ekspresji, przenosi punkt ciężkości artyzmu Wagnera coraz bardziej ku samej ekspresji. Jest to nie tylko konsekwencja tak silnej — mimo wszelkich prerafinowań i uduchowienia — u Wagnera zmysłowości. Z chwilą, gdy sztuka miała być religijną nie przez to, co przedstawia, t. j. ogólnoludzką treść, ale i przez to, że wyzwała od życia, element z ludu w sztuce musiał się wysunąć całkiem podświadomie na pierwszy plan.

Całkiem słusznie zauważył Paweł Bekker *, że podczas gdy przy braku realizmu sztuki Szekspira czynią wrażenie życia (to cenił w nich tak bardzo i Wagner), usiłowania realizmu u Wagnera powiększają wrażenie złości. I instynktownie, w swej coraz większej trosce o artyzm, dąży Wagner do spotęgowania środków wyrazu, dąży do uczynienia sztuki religijną złością.

* Wagner, *das Leben im Werke*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1924.

A stąd nie treść mitu-dramatu jest rdzeniem dzieła dla Wagnera (w tem największe podświadome zaprzeczenie sobie) lecz wyraz teatralny.

W tych czasach zdążania do schyłku kwintesencji poglądów Wagnera jest ich wyraz praktyczny, teatr w Bayreuth. Nie dramat-treść, lecz wyraz-teatr, a ściślej jeszcze, cała zmysłowo wyrafinowana, haszyszowa, czarodziejsko-sugestywna strona sztuki, magja teatru, zda się pochłaniać wszystko. Opera przestaje być przedmiotem nienawiści i ataków; oczywiście nie dawna opera, lecz nowa, wagnerowska, pojęta jako organiczny zespół środków teatralnych, staje się celem.

Nie zbiorowość, ale już od czasów przejścia się Schopenhauerem, genjusz wyrażający przez sen na jawie (muzykę) treść bytu ma zadanie religijne, wyzwolenia i regeneracji ludzkości.

Gigantycznej miary Kabotyn, tworzący religję z teatru, jest ostatecznym wykładnikiem praktycznym tego nowego stanowiska. Na tem polega prawda słów Nietzschego: „Fall Wagners“, słusznych choć opartych na paru nieporozumieniach. Chrystjanizm tu nie zawinił — to tragedia, mająca przyczynę w tych cechach osobowości Wagnera, o których już była mowa.

III

P O C Z A T K I TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ „HOLENDER-TUŁACZ”

DLA szybszego wprowadzenia w sam rdzeń dzieła Wagnera rozpoczęliśmy w poprzednim rozdziale od okresu pierwszej krystalizacji poglądów. Poprzedza je szereg prób i dzieł artystycznych, które teraz w porządku chronologicznym omówimy.

Linja twórczości, która przez pierwsze próby, następnie *Rienziego*, *Holendra-Tułacza*, *Tannhäusera* i *Lohengrina* wiedzie wreszcie Wagnera do udziału w rewolucji 1848 roku, do odnalezienia potem w pismach Feuerbacha „swojej“ filozofji, do uświadomienia swej drogi, sformułowania wiary i programu, jest typowo romantyczna. *Zakaz miłości* i *Rienzi* stanowią romantyczno-rewolucyjną obronę wolności, walkę z konwencjami i despotyzmem w imię „głosu natury“, należą do tej późniejszej fazy rozwoju romantyzmu, gdy indywidualizm przesila się w kult ludu-zbiorowości. *Holender-Tułacz* jest symboliczną tragedją jednostki romantycznej, nie czującej związku z życiem i społeczeństwem, opromienionej aureolą klątwy, targanej nieukojoną tęsknotą; *Tannhäuser* wyraża walkę dwu pierwiastków: zmysłów i ducha; *Lohengrin* wreszcie wyraża tęsknotę do pełni życia i człowieczeństwa na szczytach duchowości; tęsknotę zrodzoną z miłości ku ludziom i życiu. Tak to przez rozpacz, pesymizm i tęsknotę,

60 idąc za instynktem, wpatrzony w ideał Greków, „Wagner powraca do natury“, do kultu pierwotności, tradycji germańskich i dochodzi do tego naturalistycznego stanowiska, któremu dał wyraz Feuerbach. Dla jego impulsywno-żywiolowej organizacji psychicznej nakaz instynktu jako prawa natury jest wolnością. O tę wolność będzie walczył — stanie się naturalistycznym rewolucjonistą, niechętnym „arbitralności“ intelektu, ducha, chrystjanizmu. Spotka się nie tylko z Feuerbachem, lecz i z Nietzschem. Ale wkrótce czar tej wolności przez odnalezienie się w naturze przemieni się w klątwę zależności i tęsknota za wyzwoleniem rozpocznie się znów od początku. Jedni, jak Nietzsche, rozpoczną tragiczną walkę o życie, o jego wartości, inni, jak marksści, będą wierzyć w swobodę przez opanowanie przez intelekt dziejów, inni wreszcie przyjmą postawę stoicką lub sceptyczną, Wagner będzie „wyzwalał“ się drogą religii-sztuki i skoro świat przyjmie dlań kształt złudy — instynkt życiowy w tej wysublimowanej postaci będzie parł i ziszczał swoją wolę życia we władaniu w tem, co w świecie złudy ma najwyższy sens, więc w sztuce. Wyrzeczenie nie będzie, jak u Goethego np., formą kultury osobowości, formą władzy nad sobą i życiem, lecz nadal tem, czem było: uleganiem instynktowi w innej tylko formie.

Tak przedstawia się linja twórczości. Wróćmy do jej początku. Do pierwocin należą: niedokończony szkic *Wesela* z 1832 roku, *Wróżki*, *Zakaz miłości* i *Rienzi*. Są to dość typowe romantyczne opery. Interesującą rzeczą jest, że na drogę opery pchnął początkowo Wagnera najsilniejszy w nim instynkt teatru, potrzeba sugestyjnego, efektownego wyrazu. *Rienzi*, osnuty na motywie historycznym z dziejów Rzymu w XIV wieku, podsunęty Wagnerowi przez romans Bulwera, napisany został 1838 roku. Charakteryzuje go, jak się później sam twórca wyraził, młodzieńczy ogień i heroicznie nastrojony entuzjazm. Był to pierwszy wielki, niedługotrwały zresztą,

sukces Wagnera. Inne, późniejsze rzeczy, przez długi czas nie znalazły tego oddźwięku wśród publiczności.

61 Już sam ten fakt wskazuje na to, że *Rienzi* nie należał do rzeczy nowych i twórczych — był wyrazem epoki i wpływów. Stanowi on jednak pewien etap wyraźny w rozwoju Wagnera. Jak zaznaczyliśmy w pierwszym rozdziale, Wagner był człowiekiem tak impulsywnym, że każdy przełom w jego twórczości poprzedza instynktowne jakieś zerwanie z warunkami, w jakich był poprzednio. Ucieczka z Rygi w 1839 r., gdzie Wagner był dyrygentem, mająca zewnętrzne powody w długach i utracie posady, kryła w sobie podświadomie dwie potrzeby: magnetyczny pociąg do Paryża u artysty, który czuł, że tworzony wtedy *Rienzi* możliwy jest do wystawienia tylko na wielkiej scenie, i niepokój jakiś przed nieuświadomionym jeszcze, mającym się dokonać wtedy, kryzysem w twórczości. Rzecz już tylko warunków i okoliczności, że sukces *Rienzim* osiągnął Wagner w 1842 roku w Dreźnie — nie w Paryżu. Nie doszedł jeszcze wtedy Wagner do później sformułowanego przekonania, że tematy historyczne nie nadają się do dramatu ogólnoludzkiego, zwłaszcza muzycznego. Muzyka bowiem nie może wyrażać treści historycznej i przeto nie może wyrażać treści takiego dramatu. Jest już w *Rienzim* pewne dążenie do jedności, naogół jednak nie odbiega on zupełnie od formy romantycznej efektownej opery, a sam scenarjusz (mający zresztą w fabule pewien element wspólny z *Irydjonem*) jest bardzo ogólnikowy w charakterystyce postaci i w dorobku Wagnera, jako dramaturga, jest całkiem słabą pozycją. Dopiero od *Holendra-Tulacza* rozpoczyna się naprawdę twórczość dramatyczna Wagnera. On sam uznał potem ten utwór za przełomowy, za wyraźny początek nowej, własnej drogi. Jak cała twórczość Wagnera *Holender* wiąże się ściśle z życiem jego twórcy. Jego własne tułactwo, zwątpienia i tęsknota do przystani, przeżyte podczas podróży z Rygi do Francji, stały się zawiazkiem pierwszej jego trage-

62 dji symbolicznej. „Odtąd poczyną się moja droga jako poety“ — pisał po latach o tym utworze; dziwił się temu dystansowi, jaki dzieli *Rienziego* i *Holendra*, przypisywał to temu wstrząśnieniu, które tylko głęboki wstręt i wielka tęsknota wywołać mogą. W Rydze poznał Wagner tę legendę o Ahaswerze oceanu z lektury Heinego. Utwór ten ciekawy również jako dowód powstania wszystkich reformatorskich poczyniń Wagnera z instynktownej potrzeby. W braku tekstu, któryby mu jako libretto odpowiadał, w przeświadczeniu trudności wywoływania dwukrotnej inspiracji (dla cudzego i własnego dzieła) i dopasowywania ich — powstał pomysł napisania scenarjusza *s a m e m u*. W ten sposób uniknął dwukrotnego inspirowania się: „rzucając na papier szkice sceny, jestem jednocześnie owiany zapachem muzycznym mego utworu, mam wszystkie sceny, wszystkie motywy“. Początkowo Wagner stworzył jednoaktową balladę muzyczną. Skomponowawszy do niej muzykę, miał skróć muzyczny całość opery. W balladzie odnalazł wszystkie tematy muzyczne, które były mu potrzebne jako wyraz poszczególnych sytuacji. Wprawdzie, pisząc potem do Uhliga (25.III 1857), stwierdza, że tkwił wtedy jeszcze w muzycznej deklamacji i manierze operowej, która czasem przerywa ciągłość, lecz doszedł już — wiedziony instynktem — do naczelnej zasady jego dramatów muzycznych*.

Tekst literacki *Holendra-Tułacza* powstał w 1841 roku. Mimo wzięcia wątku z Heinego, koncepcja jest własnością Wagnera. Ściśle biorąc, jest to zarys dramatu, ale uderza właściwa Wagnerowi tendencja do kondensacji, syntetycznego lakonizmu. (*Dichter — verdichten* według, ujawniającej jego postulaty, interpretacji etymologicznej). Oto treść dramatu:

Zagnany burzą morską żaglowiec kupca Dolanda zmuszony jest do wylądowania późnym wieczorem o kilka mil od

* Partytura, którą znamy obecnie, jest owocem późniejszych przeróbek i poprawek.

portu. Doland poleca straż nad statkiem sternikowi i udaje się na spoczynek. Po zaśnięciu Dolanda, nocą do tegoż miejsca przybija tajemniczy, upiorny statek Holendra-Tułacza. Z jego skargi poznajemy los, który go ściga. Napróżno szuka śmierci, rzucając się w najniebezpieczniejsze wiry morskie; napróżno wyzywa do walki korsarzy — uciekają, zdęci zgrozą. Napróżno łudził się nadzieją wyzwolenia, którą zapowiedział mu anioł. Jedyna jego nadzieja, — że wszystko znajdzie swój kres, a więc z końcem życia na ziemi i on rozpłynie się w nicość. Z piersi wyrывa mu się życzenie rozpaczy: aby pochłonęło go wieczyste zniszczenie.

Rankiem spostrzega Doland dziwny statek i zawiera znajomość z Holendrem. Ten opowiada mu dzieje nieskończonej tułaczki po morzach, prosząc Dolanda, aby choć na krótki czas obdarzył go tem, co dla niego niedościgłe, ojczyznę; wzamian za to ofiarowuje skarby bezcenne. Skrzynie, wyniesione przez marynarzy Holendra, budzą chciwość Dolanda. Gdy Holender zapytuje go, czy ma córkę, budzi się w kupcu chęć zjednania sobie w Holendrze bogatego zięcia. Łatwo następuje wzajemne porozumienie, gdyż i Holender chwytą się tej jedynej nadziei wybawienia. Postanawiają udać się razem do domu Dolanda.

Drugi akt rozgrywa się już w domu kupca: widzimy córkę jego, Sentę, w otoczeniu prządek. Nie dzieli ona ich radości. Portret, przedstawiający legendarnego Holendra, oddawna wywierał na nią dziwny urok i budził głębokie współczucie. Towarzyszki żartują, że jej narzeczony, Eryk, będzie musiał wyrzucić swą zazdrość na portrecie. Rozmarzoną Sentę drażnią żarty i, chcąc im koniec położyć, proponuje, aby zaśpiewano balladę o Holendrze. Ballada zawiera jeszcze jeden nieznaną szczegół z przeznaczeń Holendra; co siedem lat przeznaczono mu wysiąść na ląd i szukać kobiety, któraby wierną miłością wybawiła od potępienia jego duszę — lecz zawsze spotykał go zawód, nigdy tej wiernej nie znalazł. Gdy wzru-

64 szone pieśnią towarzyszkii Senty, wzdychając, pytają, gdzie się znajdzie ta, co go wybawi, Senta z uniesieniem wskazuje na siebie, jako wybawicielkę. Wyznanie to budzi powszechne przerażenie. Najgłębiej wstrząsa ono narzeczonym Senty, Erykiem, który usłyszał je wchodząc do komnaty z wieścią o zbliżaniu się okrętu Dolanda. Na jego pełne niepokoju pytania, czy zapomniała o uczynionem mu przyrzeczeniu, jaki będzie jego los — Senta odpowiada wymijająco. Gdy ją zaklina wreszcie na swe cierpienia i swój los, Senta rzuca mu twarde słowa: czemuż są jego cierpienia w porównaniu z losem straszonym Holendra? Przerażony tem Eryk wyznaje narzeczonej swój sen. W śnie tym zjawił się Holender i Senta rzuciła się na jego piersi. Opowiadanie to wzmaga jeszcze gorączkową tęsknotę Senty i umacnia ją w postanowieniu poświęcenia się dla wybawienia wiecznego tułacza. W tej właśnie chwili zjawiają się Doland z Holendrem. Wpatrzeni w siebie Holender i Senta nie zdają sobie sprawy, co się dzieje wokół nich.

Doland, spostrzegając, że nie zwracają na niego uwagi, postanawia zostawić ich samych. Holender stoi oniemiały, widząc przed sobą tę, której obraz objawiał mu się, ilekroć marzył o wybawieniu. Senta nie zdaje sobie sprawy, czy śni jeszcze, czy sen stał się jawą. W ekstatycznym uniesieniu składa mu przysięgę wierności, a Holender przyjmuje w przepojone zwątpieniem serce niewiarygodne swe szczęście.

Początek trzeciego aktu odsłania nam wesołe przyjęcie i poczęstunki, które gotuje ludność dla marynarzy. Kobiety, znosząc kosze z żywnością i napitkiem, chciałyby ugościć i załogę Holendra, lecz tam panuje głucha, złowroga, niepojęta cisza mimo nawoływań i zaproszeń. Dopiero po odejściu kobiet nagle na pokładzie ponurego statku Holendra rozlega się szatański śmiech i piosenka, która treścią i brzmieniem budzi grozę w marynarzach statku Dolanda. Po chwili wszystko znów cichnie i na statku tajemniczym panuje głucha martwota. Złowrogi nastrój na wybrzeżu służy za przygotowanie do na-

stępnej tragicznej sceny: Eryk czyni wyrzuty Sencie i wypomina jej złożoną obietnicę. W momencie tym wchodzi Holender: jego serce, zawiedzione tylekroć, niezdolne jest do ufności: tłumaczy sobie tę scenę zdradą Senty. Z krzykiem rozpaczliwym: „stracone, na wieki stracone szczęście!“ rzuca się ku okrętowi. Nie słucha tłumaczeń Senty, która pragnie wyjaśnić mu nieporozumienie. Na pożegnanie rzuca Sencie to jedno wyjaśnienie: wszystkie kobiety, które złamały mu wiarę, czeka wieczne potępienie. Ona jedna, ponieważ nie ślubowała mu jeszcze przed Bogiem, wolna będzie od tego losu. Napróżno zapewnia go Senta, że wie, kim on jest, zna jego los i jest tą, która go zbawi, Holender nie może uwierzyć, aby ktoś był w stanie znać jego duszę i jego los. „Nie znasz mnie, nie przeczuwasz kim jestem“. W poczuciu demonicznej mocy swego losu mówi, że jest tym Holendrem-Tułaczem, o którym wieść grozą przejmującą ludzi. Z temi słowy wbiega na pokład statku, który w tejże chwili odbija od lądu i oddala się szybko. Wówczas Senta wyrывa się powstrzymującym ją ojcu i dziewczętom — rzuca się w morze. Gdy to uczyniła, okręt Holendra wraz z załogą znika pod wodą. W chwilę potem widać w czerwonym blasku wschodzącego słońca jak wznoszą się wzwyż postacie Holendra i Senty w objęciach.

Holender-Tułacz stanowi nietylko muzyczne, lecz i literackie rozwinięcie umiłowanej formy romantycznej — ballady. Ta sama ogólnikowość, tajemniczość zarysów i tak samo istota działania leży w nastroju, znaczeniu symbolicznym. Sfera akcji sztuki jest nieokreślona społecznie (przynajmniej rysy konkretnej rzeczywistości są nieistotne), jest duchowo-kosmiczna.

Jak u romantyków, jak w większości sztuk Wagnera żywił — tutaj morski — jest integralną częścią dramatu. Ta syntetyczna zwięzłość, ograniczenie się do minimum elementów akcji, do konturów charakterystyki, wiąże się nietylko z energią, zmierzającą do zespolenia wielu czynników w jed-

ność, ale także z symbolizmem. Nie dramat, który się rozebrał sam w sobie, jest celem, lecz ten nastrój, stan kontemplacji i znaczenie jego symboliczne jest tu istotną rzeczą. O sile dramatu stanowi zarówno koncentracja w tem, co stanowi jego zrab, jak i wielość środków artystycznych, budzących wzruszenie, dopowiadających i więcej jeszcze sugerujących. Czuje się tu rozchodzącą się, jak fale w nieskończoność, wielość znaczeń i odwrotnie — organiczną jedność dramatu z silnie skoncentrowanem, fascynującym jądrem. Najklasyczniejszy symbolizm. I tu Wagner, po raz pierwszy może, dzięki jedności koncepcji, ograniczenia się do wątku niezbędnego, zrealizował ową budowę idealną, którą potem jako dojrzwały artysta osiągnął w *Trystanie i Izoldzie*. *Holender-Tułacz* jest tragedją: klątwa tułactwa Holendra stanowi jej los, konieczność. W potęgze konieczności dana tu jest wieczysta rozterka między tęsknotą za ukojeniem a łańcuchem zawodów i tułactwem. Tragiczna jest i Senta z jej niepokojem i tęsknotą, która stanowi jej mus wewnętrzny. Tragiczna jest i w tem, że spełnienie marzeń w tejże niemal chwili przemienia się i dla niej, i dla Holendra naprzód w ironję tragiczną, potem w katastrofę. Tragiczną wreszcie — że jej ofiara, wskutek fatalnego nieporozumienia, staje się próżną. Niema w nieporozumieniu przypadku: niewiara, zwątpienie są nieuniknionem następstwem zawodów, poczucia klątwy nad sobą. Poczucie tragika słusznie nakazało dać legendzie takie rozwiązanie: w ten sposób okazała się nieprzewyciężona moc przeznaczenia Holendra. Lecz tragedia znajduje pojednanie w wybawieniu jego duszy przez ofiarę Senty. Stanowi je ów moment, gdy nad zatopionym statkiem ukazują się postacie Holendra i Senty. Lecz właściwe znaczenie tragedji leży w tem, co ona symbolizuje: w ujęciu życia jako fatalnego losu, nieukozonej tęsknoty duszy, rozpacz i tułaczki, znajdującej kres w ofiarnej miłości. Koncepcja to *par excellence* tragiczna.

Romantyczny demonizm, przejawiający się w stosunku Holendra do Senty, służy tu za środek do narzucenia prawdy, że klątwa ciąży tylko nad duszami wyjątkowemi. Prawda leży więc nie w prawdopodobieństwie scen, lecz w ujęciu pesymistycznym życia, w ogólnoludzkim charakterze takiego odczuwania, do którego apeluje sugestia artystyczna twórcy. Ale nie znaczy to bynajmniej, aby podbudowa tej kopuły symbolicznej grzeszyła jakimkolwiek brakiem, lub nieprawdopodobieństwem psychologicznym. Przeciwnie, choć tak skąpa w rysy jest charakterystyka postaci — wszędzie ścisła konsekwencja, przestrzeganie ogólnoludzkich prawd psychologicznych. Taką jest np. charakterystyka miłości Senty. Miłość pojęta tu jest jako przeniknięcie duszy nieznannej intuicją zrodzoną z tęsknoty, jako przewyciężenie samotności ludzkiej. Te cechy decydują o tem, że i w szczegółach, w tworzeniu postaci i ich losów — wszędzie Wagner realizuje postulat sztuki ogólnoludzkiej.

Nietzsche, odmawiając ryczałtem siły motywacji dramatom Wagnera w swem ostatnim dziele o nim, ma tylko pośrednio słuszość o tyle, o ile jego krytyka zawiera wykazanie ujemnych stron indywidualności Wagnera. Przeczy on sam sobie jednak o tyle, że w dalszych wywodach historyczno-etymologicznych dowodzi, że *δρᾶν* nie znaczy w narzeczu doryckiem działać i że wywodzenie tragedji od działania jest historycznie błędne. Niesłuszny jest zarzut, jakoby nie było konieczności w tragedjach Wagnera: ta konieczność, fatum jest, tylko jest natury psychologicznej, albo rodzi się ono z metafizyki, polegającej na uogólnianiu, odrzucaniu w istotę świata swego własnego, czy właściwego romantycznej epoce odczuwania. Źródła i wartość tej metafizyki nie przesądza o artystycznej przydatności i rzeczywistym odgrywaniu roli konieczności w dramatach Wagnera. Subiektywizm pojmowania życia jako klątwy tułactwa, nostalgji i tęsknoty do wyzwolenia przez miłość jest oczywisty. Ale nie w magicz-

ných sztuczkach leży sugestywność „prawdy“, jaką narzuca ten dramat Wagnera. W subiektywizmie ma tylko źródło siła przekonania, patos. Ale ogólnoludzką jest ta koncepcja przede wszystkim dlatego, że... nią jest, t. zn., że spotykamy się z nią często w życiu. Fatum Wagnera nie jest więc gorsze i słabsze, niż u innych dramaturgów, dlatego, że przemawia bezpośrednio do uczucia i do wiary. Innego nigdy nie było. Może być więc tylko dyskusja o stosunku wartości religij np. greckiej do wartości metafizyki pesymistycznej, do pojęcia wyzwolenia u Wagnera, nie o czysto dramatycznym, jakoby defekcie dramatów Wagnera wogóle. *Holender-Tulacz* jest prymitywną jeszcze, ale w swej literackiej strukturze już typową wagnerowską tragedją symboliczną. Nietzscheańskie ironiczne powiedzenie o nieokreśloności fatum u Wagnera (*ueberall und nirgendwo*) słuszne jest tylko w tem znaczeniu, że tkwi ono niejako w uczuciu samem, w ogólnym nastroju. Sprzyja to jednak tylko słusznemu postulatowi sztuki Wagnera: narzucenia prawdy przez uczucie.

IV

T A N N H Ä U S E R

PIERWSZY zaród koncepcji tego dramatu powstał w Paryżu, a wkrótce potem, w czerwcu 1842 r., naszkicował go w Cieplicach; tekst literacki był gotów wiosną 1843 r., a muzyka w 1845 r. Ten tekst, jaki znamy, jest rezultatem paru poprawek i zmian, dokonanych w 1847 i 1861 r. Rozczarowanie, jakiego Wagner doznał w Paryżu, wzmogło jego tęsknotę do kraju. Tęsknota i wstręt do życia nowoczesnego dominowały wówczas nad wszystkimi jego uczuciami. Nie tęsknił więc właściwie do tych Niemiec nowoczesnych, które przed paroma laty opuścił. Jak zwykle jednak na obczyźnie, na tle wręcz odmiennego otoczenia, wyraźniej się zarysowują i łatwiej łączą w syntetyczny obraz sympatyczne cechy własnego narodu. Tęsknił więc ku wyidealizowanej krainie Niemiec przeszłości, a jako romantyk mimowiednie skłonny był szukać elementów narodowości w przeszłości średniowiecznej. Wystarczyła jedna podnieta zewnętrzna, by, jak sam potem wyznawał, w całym blasku piękności objawiło mu się średniowiecze germańskie. Może jedną z tych podnieta dała mu podróż. Gdy w kwietniu 1842 przejeżdżał przez Turynię, uległ niezapomnianemu urokowi pejzażu. Rozbudziło się w nim do głębi uczucie wspólnoty rasowej, germańskość. Jak silnym był wówczas pociąg ku średniowieczu, wskazuje dalsza twórczość: nim *Tannhäuser* został wykończony już (w r. 1844)

70 nosił się z zamiarem napisania dramatu historycznego o Manfredzie z czasów Fryderyka Barbarossy, i już kielkował nowy pomysł bliźniego utworu — *Lohengrina*. Narodziny *Tannhäusera* wiążą się więc z doniosłym, mającym zaważyć na przyszłej twórczości, zwrotem do średniowiecza.

Stąd technienie romantycznej germańskości w tym dramacie, choć jądro ideowe zawiera rozterkę nowoczesnego ducha. Zwrot ten zresztą do średniowiecza miał niebawem prowadzić poza nie — ku miłości poezji ludowej. Charakterystyczną jest rzeczą, że Wagner dawniej znał już legendy i o *Tannhäuserze* i o Turnieju śpiewaczym (pierwszą z wiersza Tieck, drugą z opowiadania T. Hoffmanna) i nie interesował się nimi, dopiero książeczka ludowa, która mu wówczas przypadkowo w Paryżu wpadła w ręce, zawierająca podanie o górze *Wenus*, zapłodniła wyobraźnię. Z drugiej strony i nieudane próby dramatu historycznego prowadzą go ku tej samej myśli — ku najwyższej ocenie artystycznej mitu i podania ludowego. Średniowiecze więc było tylko tą atmosferą, skojarzoną uczuciowo z legendą, która go interesowała. W gruncie rzeczy już wtedy instynktownie poszukiwał Wagner mitu, jako prawzoru dla symbolu idei ogólnoludzkiej. Idąc za intuicją nie krępował się prawdą historyczną faktów. Sprzął w jedność dwa, nie mające z sobą nic wspólnego, motywy: podanie o turnieju śpiewaków, który miał mieć miejsce w Wartburgu w XIII wieku, z legendą o rycerskim, romantycznym *Tannhäuserze*. Materiał swój czerpał ponadto w zbiorach podań ludowych Grimma (zawierających między innymi legendę o *Tannhäuserze*, turnieju śpiewaczym w Wartburgu i *Lohengrinie*), w podaniu p. t. *Cud róż*, którego bohaterka, królewna węgierska *Elżbieta*, posłużyła poecie za prototyp bohaterki *Tannhäusera*. Postacie więc: *Tannhäuser*, landgraf Turyngji, *Elżbieta*, *Wolfram von Eschenbach* są historycznymi, — osnowa jednak dramatu całkowicie oryginalna. Dbając o logiczne powiązanie symbolu z tłem historycz-

nem, wyjaśnia nam Wagner w przedmowie znaczenie *Wenus* w tym dramacie: w umysłach naiwnego ludu średniowiecznego z wyobrażeniami chrześcijańskimi współistniała wiara w dawnych bogów pogańskich, przekształcona tylko pod wpływem chrystjanizmu. Bogowie pogańscy wygnani i wyklęci nie przestali istnieć w jego wyobraźni, tylko utożsamili się z pojęciami tego, co złe, zdrożne — reprezentowali potęgi wrogie i grzeszne moce. W ten sposób dawna przyjazna germańska bogini *Holda*, utożsamiona z *Wenus* starożytną, stała się uosobieniem grzesznej rozwiązłości i posiadała czarodziejską moc uwodzicielską. Jako jej siedzibę wskazują podania wnętrze góry w Turyngji, a jedno z nich mieści opowieść o rycerzu *Tannhäuserze*, który spędził rok w podziemiach, na dworze tej bogini.

Pierwsza scena *Tannhäusera* przedstawia nam właśnie tego rycerza w chwili, gdy jako jej kochanek spędza czas przy boku *Wenus*. Trzy gracje, bachantki, amorki, fauny i nimfy, stanowiące otoczenie na dworze bogini, charakteryzują nastroj wyrafinowanych rozkoszy zmysłowych, których tam *Tannhäuser* zażywa. Nawet nadmiar szczęścia i rozkoszy nie był w stanie całkowicie stłumić w nim tęsknoty — oszołomił go tylko na czas jakiś. Teraz instynktowny popęd do ogarnięcia wszystkiego, co stanowi pełnię ludzkiego życia, budzi w nim na nowo tęsknotę. Chce wrócić do życia na ziemi, które był dla rozkoszy w grocie *Wenus* porzucił. O tem, jak niejasne dla niego samego, jak sprzeczne uczucia nim miotają, świadczą jego wyznania, gdyż podaje bogini coraz inne motywy, dla których chce ją opuścić. To uwięziony w podziemiach tęskni do wiosny i nieba jasnego — to, czując przesył szczęścia, pragnie znowu zaznać cierpienia:

„Wenn stets ein Gott geniessen kann,
bin ich dem Wechsel unterthan;
nicht Lust allein liegt mir am Herzen:
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen“...

72 Za chwilę oświadcza, że będąc tu niewolnikiem rozkoszy, pragnie swobody nieograniczonej. Zatrzymywany przez Venus mocą powabów, które przed nim roztacza, mocą prośb, a wreszcie klątw, ciskanych w uniesieniu, wyznaje najgłębszą prawdę swej rozdwojonej duszy. Nigdy miłość jego do Venus nie była większą i prawdziwszą, niż teraz, kiedy wewnętrzny mus każe mu ją na zawsze porzucić. Venus, wpadając w gniew, rzuca klątwę, aby przez wieki szukał szczęścia i nigdy go nie znalazł — a słowa jej brzmią, jak zapowiedź przyszłego jego losu. Bogini przewycięża jednak gniew chwilowy, ponawia prośby i zaklęcia, które zmuszają Tannhäusera do nowych tłumaczeń, odsłaniających wciąż nowe uczucia jego sprzecznej natury: rozkosz i błogość wzbudziła w nim tęsknotę do walki i przeciwności. Gdy namiętność do wybranego wśród kochanków uśmierzyła w bogini gniew wszystkich, z czułością prosi Tannhäusera, by wrócił, chociaż wtedy, gdy nawet upragnionej śmierci nie będzie mógł znaleźć — ten odpowiada jej, że grób i śmierć w sercu swem nosi, że tylko przez pokutę i imię Marji będzie zbawiony. Na brzmienie imienia Marji Venus znika, a Tannhäuser znajduje się nagle w pięknej dolinie pod Wartburgiem, wśród przyrody wiosennej, pod błękitnym pogodnym niebem.

Zakończenie pierwszej sceny ukazało nam już bieguny, między którymi waha się, targany sprzecznymi uczuciami, duch Tannhäusera. Symbolizują je: Venus — upostaciowanie zmysłowości i Marja — świętość, czystość, nadziemskość.

Pastuszek, grający w dolinie, w której znalazł się Tannhäuser, pieśń o maju i o bogini Holdzie oraz chór przeciągających tamtędy pielgrzymów, którzy zdążają do Rzymu, w nadziei uzyskania odpustu, pogłębiają nastrój błęgiego spokoju. Na tem tle silniej jeszcze odbija niepokój Tannhäusera. Burzliwość jego natury, uleganie nagłym porywom odsłaniają nam się jeszcze wyraźniej w scenie, gdy ukazują się wracający przez dolinę z polowania dawni towarzysze Tannhäusera, ry-

cerze-minnesingerzy i landgraf. Z ich rozmowy dowiadujemy się, iż, podobnie jak to uczynił z boginią Venus, i ich opuścił w przystępie porywu dumy i zniechęcenia. Na pytania towarzyszy, gdzie bawił, Tannhäuser daje odpowiedzi wymijające, prosi, by go pozostawili samego. Na wspomnienie jednak Wolframa o Elżbiecie, siostrzenicy landgrafa, budzą się w nim zapomniane uczucia i pod ich wpływem pragnie wrócić na dwór w stolicy Turynji.

Na scenie, jako postać dramatu, wcieleniem tych wartości duchowych, które obejmował symbol Marji, jest Elżbieta, stanowiąc przeciwieństwo z personifikacją grzechu i zmysłowości — Venus. Elżbieta jaśniej — biegunowo różną od tamtej — moralną pięknoscią. Kryjąc w sobie czar czystości, tajniki najwyższego uduchowienia i nieprzebraną dobroć, zjawia się ona Tannhäuserowi jak zapowiedź spokoju, ukojenia. Pieśni Tannhäusera wzbudziły w niej ongiś taki zachwyt, iż po jego zniknięciu nie chciała już słuchać innych śpiewaków. Powiadomiona o jego powrocie i o tem, że weźmie udział w mającym się odbyć turnieju śpiewaczym, zapragnęła ujrzeć znowu salę, w której nie była od czasu ostatniego występu Tannhäusera.

Tem wejściem Elżbiety do sali w celu odnowienia wspomnień rozpoczyna się akt drugi. Pierwsza i druga jego scena, przedstawiająca spotkanie Elżbiety naprzód z Tannhäuserem, później z opiekunem jej landgrafem, malują szczerotę i czystość jej duszy, nie znającej udania, nie umiejącej kłamliwie zaprzeczyć nurtującym ją najgłębszym uczuciom miłości dla Tannhäusera. Gdy landgraf wyznacza jako przedmiot zawodów śpiewaczych ujęcie istoty miłości, a na sędzie i rozdawczynię nagród — Elżbietę, wszystko rokuje triumf i ocalenie Tannhäusera. Głębia ukrytych w piersi Elżbiety uczuć, nieśmiałość, z jaką się zdradzają, malując wstydlivość właściwą najwyższym i najintymniejszym przeżyciom, mają dla Tannhäusera urok cudu, który ma stać się dlań rzeczywistością.

74 Turniej śpiewaczy rozpoczyna chwalbą miłości czystej Wolfram, żywiący głęboką, pełną czci miłość dla Elżbiety. Jego słowa budzą uspioną przekorność Tannhäusera, zrywa się więc, by odpowiedzieć ironicznie Wolframowi; niechęć, nie-smak i sprzeciw, jaki, sławiąc miłość zmysłową, wśród słuchaczy wywołuje, podnieca go jeszcze bardziej. Popadłszy w uniesienie, które przy jego temperamentcie gwałtownym przechodzi w obłędne zapamiętanie, niepomny na obecność Elżbiety, której zda się nie dostrzegać, odmawia wszelkich praw do sądu o miłości tym, którzy nie zaznali rozkoszy zmysłowej w grocie Wenus. Budzi tem powszechną zgрозę i oburzenie. Landgraf skazuje go na banicję, wszyscy z wyciągniętymi mieczami zmierzają ku Tannhäuserowi, gdy nagle przecina im drogę Elżbieta, zasłaniając bluźniercą swem ciałem. Za jej wstawienictwem darowane zostaje życie Tannhäuserowi. Jako pokutnik ma odbyć pielgrzymkę do Rzymu, aby tam uzyskać rozgrzeszenie. Tannhäuserowi w tym momencie dopiero powraca opamiętanie — namiętne podniecenie ustępuje miejsca poczuciu wewnętrznego zdruzgotania. Ze zbożnością skruszonego grzesznika wobec świętej całuje kraj szaty Elżbiety. W tym momencie rozlega się śpiew ciągnących do Rzymu pielgrzymów. Słyszac te głosy, Tannhäuser zrywa się z ziemi i z krzykiem „do Rzymu“ pośpiesza zmieszać się z orszakem wędrowców.

W trzecim akcie, stanowiącym nastrojowy kontrast z początkiem poprzedniego, widzimy tę samą miejscowość pod Wartburgiem, cichą, posępną jesienią. Przed figurą Matki Boskiej klęczy Elżbieta, trwając, jak co dnia od wielu tygodni, w modlitwie za Tannhäusera. Po chwili zjawia się tam Wolfram. Do dawnej głębokiej a cichej miłości przyłączyło się współczucie dla jej cierpień i cześć dla głębi jej uczuć. Przychodzi tu, wiedząc, że co dnia oczekuje ona mających powrócić tą drogą pielgrzymów. Gdy zbliżył się wreszcie ich

orszak i Elżbieta z rozpaczą przekonywa się, że niema wśród nich Tannhäusera, Wolfram chciał do niej przemówić, lecz po niemej scenie porozumienia, w którym Elżbieta, gestem dziękując mu za jego uczucia, daje mu poznać, że chce odejść sama — Wolfram pozostaje. Po odejściu Elżbiety zjawia się Tannhäuser w najwyższym rozstrojeniu rozpacz; poznając Wolframa, pyta go, czy nie mógłby mu wskazać drogi do groty Wener, którą ongiś, cudownym sposobem, nie szukając wcale, znalazł — dziś szuka tej drogi napróżno. Na przyjacielskie natarczywe pytania Wolframa odpowiada mu, że był w Rzymie, lecz rozgrzeszenia nie dostał. Póki jego kij pielgrzymi nie pokryje zielone listowie — rzekł mu papież — póty nie będzie dlań wybaczenia. Na wezwanie Tannhäusera, który w Wenus widzi teraz jedyną ucieczkę przed rozpaczą — ta ukazuje się, wabiąc go ku sobie. Wolfram stara się zatrzymać Tannhäusera, lecz ów wyrwa się w zapamiętaniu. Dopiero gdy Wolfram wspomniał o Elżbiecie, Tannhäuser zatrzymuje się. Lecz oto w tej chwili nadciąga orszak pogrzebowy z ciałem Elżbiety, któremu towarzyszy lud, czczący ją jako świętą. Wzywając jej wstawienictwa u Boga, pada Tannhäuser martwy. Towarzyszący orszakowi młodzi pielgrzymi podnoszą kij Tannhäusera, na którym pojawiły się zielone pędy. Radosnym ich chórem, sławiącym cud ten, kończy się dramat.

Tannhäuser ulegał przeróbkom, twórca nie mógł znaleźć początkowo właściwego wyrazu, gdyż nie uświadomił sobie odrazu jasno w formie idei tego, co w nim domagało się wyrazu. Wagner nazywa poetę „wiedzącym to, co nieświadome“, i rzeczywiście, i w tym wypadku, możnaby rzec, że Wagner, wypowiadając się dramatem, uświadomił przedmiotowo treść ideową wcześniej innym, niż sobie samemu. Tym, którzy Wagnerowi zarzucali programowość, opierając się na tem, że był on jednocześnie teoretykiem sztuki, możnaby właśnie

wskazać *Tannhäusera*, jako wybitny przykład twórczości spontanicznej. Z wyznań Wagnera wiemy, że pisał go w najwyższym uniesieniu, wkładając wszystkie najgłębsze swe uczucia z całym oddaniem się jego namiętnej natury, tem większem, że ulegał wtedy obsesji przeczuć rychłej śmierci. Dzięki temu może utwór nosi tak wyjątkowo żywe piętno natury twórcy. Lecz właśnie nie były to warunki sprzyjające rozumowemu panowaniu nad utworem, krystalizowaniu się intelektualnemu idei. Pozytywne jednak późniejsze wypowiedzi twórcy — w negatywnych mówi tylko tyle, ile trzeba do zbiccia fałszywych o tym dramacie mniemań — stwierdzają zupełną harmonję między sądem o dziele a wykonaniem spontanicznem bezpośrednio narzucającej się nieprzeparcie wizji*.

Gdy odejmiemy *Tannhäuserowi* całą treść muzyczną, gdy uświadomimy sobie, w jak szkicowy sposób zarysowane są w tym dramacie charaktery, jak niezłożonym jest tok akcji — ujrzymy, jak prostym, syntetycznym, zamkniętym w sobie jest kościec utworu. Ubóstwo inwencji? Bynajmniej; jest tu wszystko, co stanowi istotę dramatu Wagnera, jest przejrzysta akcja symboliczna, z istic wagnerowską syntetycznością zarysowane są charaktery. O znaczeniu dramatu Wagnera, o jego bogactwie, przedewszystkiem stanowi szerokość, ogólnoludzka wartość znaczenia symbolicznego. To znaczenie symbolu wspierać się musi na konkretnej jego stronie, którą jest akcja dramatyczna, jej architektura, specjalnie do tej nadbudowy symbolicznej dostosowana, i charaktery osób. Tę konkretną stronę symbolicznego dramatu, a więc utwór traktowany jako dramat jednostki, *Tannhäusera*, znamionuje nietylko znacznie większa doskonałość od poprzedzającego ten dramat *Holendra-Tulacza*. Zarówno dzięki konsekwencji,

* Mając tu na celu ułatwienie zrozumienia i wnikięcie uczuciowe w dramat Wagnera, a nie szerzenie wiedzy o historii dzieł Wagnera, pomijam zupełnie dzieje nieporozumień, których dramaty jego były powodem.

jak precyzji charakterystyki, siły sugestyjnej nastroju w narzuceniu uczuciowem idei symbolizowanej stoi on znacznie wyżej od późniejszego *Lohengrina*.

Tannhäuser daje ponowny wyraz temu niepokojowi wewnętrznemu, który przejawiał się w symbolu *Holendra* i jest również, jak poniższa analiza wykaże, tragedją symboliczną. Siłą fatalną jest tu wieczny niedosyt ducha ludzkiego. Już sama ta konieczność tułaczki ducha, jako wyraz rozdarcia wewnętrznego, jest tragiczna. Jest to nawskroś charakterystyczny dla nowoczesnej duszy tragizm pragnień, wiodących ponad siebie, więc nieosiągalnych. Wartość tej tęsknoty powiększył Wagner przez to samo, że jako cel jej wskazał miłość. Miłość dla Wagnera jest wogóle wartością naczelną, a według jego własnej interpretacji tego dramatu, podanej w *Komunikacie dla moich przyjaciół*, absolutną wartością, której lankie *Tannhäuser*, jest właśnie miłość. Ta koncepcja Wagnera w realizacji dramatycznej okazała się, psychologicznie biorąc, tem prawdopodobniejszą, że uczuciu miłości właściwe jest pragnienie szczytu, absolutu. *Tannhäuser* jest tragedją psychologiczną; oscylacje bohatera są transponowaną na akcję dramatyczną wewnętrzną rozterką. Dwukrotne nawroty *Tannhäusera* to ku *Wenus*, to ku *Elżbiecie* są symbolicznem zaznaczeniem nieskończoności wahań, a więc i fatalności nieukozonej tęsknoty. Poglębia tragizm to, że te wahania bohatera w dążeniu do absolutu, do pełni, przemieniają jego życie w grzech i zaszczepiają tęsknotę do świętości. *Wenus* i *Elżbieta* to reprezentantki a zarazem symbole biegunowo różnych sobie treści, grzechu i cnoty, upadku i wzniosłości ducha. Nietylko fatalizm tęsknoty, który ciąży na *Tannhäuserze*, ma głębokie uzasadnienie w psychologii ludzkiej; niemniej i jego wahania między wartościami zmysłowemi i duchowemi są ugruntowane w naturze ludzkiej, która jest fizyczną i duchową. Ogólnoludzka prawda psychologiczna odgrywa tutaj, jak zresztą i w innych dramatach Wagnera, ogromną, dominującą rolę w na-

78 rzuceniu nam poczucia fatalności. Jest to poprostu powszechność jakiejś prawdy psychologicznej, jakiejś tęsknoty tragicznej, narzucona naszym uczuciom mocą potężnej, promieniującej z niezwykłą siłą, uczuciowości poety. (Dlatego to Wagner apelował nie do żadnego „znawstwa sztuki“, lecz do uczuciowości ludzi i znajomości życia). Jako czynnik tragiczności ważną rolę odgrywa, jak wspomniałem, to, że wartości, ku którym zwraca się Tannhäuser, nie są sobie równe. Gdyby wartości duchowe, które reprezentuje Elżbieta, nie były przeciwstawione tamtym jako wyższe — oscylacje Tannhäusera nie miałyby tragicznego charakteru wzniesień i upadków. Zielen, rozkwitająca na kiju pielgrzymim Tannhäusera — to symbol odkupienia, triumfu najwyższej wartości, miłości. Tannhäuser, nie dostawszy rozgrzeszenia w Rzymie, musi raz jeszcze pragnąć powrotu do groty Wenus, aby widzowi mogła być tą drogą narzucona iluzja nieskończoności wahań duszy ludzkiej między złem a dobrem. I musi Tannhäuser zginąć, aby stał się jasnym fatalizm tęsknoty, który nim miota. Ale i odwrotnie, dopiero dzięki triumfowi dobra, uwidocznionemu przez cud zieleni rozkwitającej na kiju, a więc przez pojednanie tej tragedji, osiąga ona najwyższą wzniosłość.

Interpretacja ta, wysnuta zresztą z osobistego odczucia, znajduje całkowite uzasadnienie, jeśli chodzi o kwestję jej znaczenia symbolicznego, w słowach Wagnera wypowiedzianych w *Mitteilung an meine Freunde*. Wskazuje on tam na łączność Tannhäusera z Holendrem legendarnym, Odyseuszem i Żydem wiecznym tułaczem. Że ów tragiczny symbol chciał Wagner narzucić drogą zasugerowania tragiczności Tannhäusera jako jednostki — na to dowód wyraźny znajdujemy w jednym z jego listów do Liszta (z dn. 29.V 1852 r.). Ubolewa on tam nad tem, że z pewnych ubocznych względów musiał skreślić jeden wiersz z *Tannhäusera*. Zapewnia, że żadne przedstawienie, w którym ten wiersz będzie opuszczony, go nie zadowoli, że bez niego Tann-

häuser wyda się politowania godną, chwiejną figurą. Wiersz ten znajdował się w tekście w scenie zawodów śpiewaczych, gdy Tannhäuser po wstawiennictwie Elżbiety, która go zasłoniła przed ciosami, przytomnieje i w jednej chwili obejmuje całą grozę tego, co uczynił. Słowa Tannhäusera w tym wierszu brzmią tak:

„Zum Heil den Sündigen zu führen
Die Gottgesandte nahte mir,
Doch, ach! sie frevelnd zu berühren
Hob ich den Lästerblick zu ihr!
O! du hoch über diesen Erdengründen,
Die mir den Engel meines Heils gesandt:
Erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden
Schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt“.

Wagner stwierdza, że w tym wierszu zawiera się cała treść katastrofy bohatera. Istotnie, wiersz ten akcentuje całą tragiczność Tannhäusera, uprzytomnia nam bowiem to, że on sam jest sprawcą własnego losu — jego dusza.

Jest to więc tragedia symboliczna i psychologiczna zarazem. Twórca jej musiał utrzymać ten stały środek między ogólnoludzkim znaczeniem, jakiego wymagamy od wielkiej tragedji symbolicznej, a temi szczegółami, które są niezbędne do narzucenia nam poczucia prawdy psychologicznej bohaterów w toku akcji, prawdziwości i konieczności w tragedji jednostek. Wagner potrafił ten cel osiągnąć dzięki swej zdolności do syntetyzowania. Mimo zwięzłości rysunku niema w tej tragedji postaci, któraby nie miała swego indywidualnego oblicza — charakterystyka jest konsekwentna w każdym szczególe.

Postępowanie Tannhäusera, jego przeskoki nagłe od jednych uczuć do wręcz im przeciwnych umotywowane są jego namiętnym, porywczym temperamentem. Tę porywczosć widzimy i w nagłym postanowieniu opuszczenia Wenus, i w jego zerwaniu nagłym z towarzyszami, i w niesamowitem pod-

nieceniu podczas turnieju, i gorączkowej półprzytomnej decyzji, z jaką przyłącza się do pielgrzymów, idących do Rzymu. Jego duma, z wybitnem piętnem wyniosłości i przekorności, tłumaczy doskonale i jego zerwanie nagle z towarzyszami i jego podniecenie podczas turnieju śpiewaczego. Jego przeczulenie i skłonność do egzaltacji, zarówno jak kontrastowe cechy jego charakteru, niepokój duszy, który go nie opuszcza, czyni jasnym psychologicznie każdy jego postępek. Kontrast dramatyczny stanowi z nim postać Wolframa, którego naczelną cechą jest łagodność, równowaga moralna, skupiona w sobie głębokość i prostota uczuć, wsparta na niezmiennych podstawach moralnych. Dlatego, zarówno wtedy, gdy trzyma się zdala, nie znając uczuć Elżbiety, jak i wtedy, gdy usuwa się na plan drugi, po poznaniu tych uczuć, jest zawsze sobą. Jego szlachetną bezinteresowność idealisty, z pewnym odcieniem łagodności i marzycielstwa, widzimy i w stosunku do Tannhäusera, i w stosunku do Elżbiety. I jego pieśń o idealnej, nieziemskiej miłości, stawiająca wyrzeczenie ponad życie, która takim gniewem napęcza gwałtowną, niezdolną do władzy nad sobą, duszę Tannhäusera, jest zupełnie umotywowana charakterem Wolframa. Gdy Tannhäuser uosabia błędnego rycerza, którego duch niespokojny rwie do przygód, każe mu zażywać rozkoszy i wznosić ku ekstazie religijnej — Wolfram jest pięknym typem rycerza-minnesingera, czczącego kobietę, miłość platonieczną, rycerskiego w swych postępkach. Gdy Wenus obdarzył Wagner cechami demonicznymi, cechami płytkości natury nawskroś zmysłowej, żyjącej chwilą, niezdolnej do pojęcia świata innego — Elżbieta, jako postać idealna, łączy w sobie urok miękkości i tkliwości oraz intuicji kobiecej z powagą świętej. Czystość jej duszy przejawia się zarówno w szczerości mimowolnej, jak i nieśmiałości niedomówień. Dzięki temu mają te jej uczucia lotność i niepochwytność rzeczy duchowych, nieujętych. Powaga i zdecydowana stanowczość jej wystąpień do wdzięku dziewiczości

dodają wrażenie głębokiej mocy moralnej. Na tem ogólnem tle charakteru niemoc, w jaką popada, i śmierć ukazują całą wielkość jej miłości. W stosunku do Tannhäusera jest ona nie tylko idealną kobietą, która zbawia i wyzwala duszę mężczyzny — typowy motyw wagnerowski — lecz wogóle jest uosobieniem najwyższej wartości — miłości. Nawet postać skądinąd drugorzędna — landgraf, nie jest ani konwencjonalna, ani martwa dzięki żywemu ludzkiemu stosunkowi w jego wystąpieniach. W jego postanowieniach, jak i w jego zainteresowaniach mecenasowskich czuje się głęboką moralną powagę. Będąc więc tragedją symboliczną, *Tannhäuser* nie przestaje być dobrze zbudowaną tragedją konkretną. Podobnie też ogólnoludzkowość symbolu nie wyłącza ani związku ze stylem epoki, ani piętna subiektywizmu autora.

W Tannhäuserze odzwierciedla się w znacznej mierze dusza samego Wagnera, jego natura bujna, kipiąca nadmiarem sił, porywcza i egzaltowana — hiperboliczna. Mamy tu i kontrasty jego charakteru: zmysłową chciwość życia i uduchowiony idealizm, odnajdujemy i jego pesymizm i jego marzenie o kobiecie-wybawicielce. Przepoił on Tannhäusera swą własną rozterką niedosytu, tą tęsknotą, która zrodziła u Nietzschego marzenie o nadczłowieku, a później u Wagnera znalazła wyraz w zamysłach Wotana o stworzeniu bohatera silniejszego od siebie.

Ale zarazem *Tannhäuser* to tragedia znamienita dla epoki romantyzmu i modernizmu. Romantyzm, stawiając z jednej strony ideał nieogarnionej pełni życia, a z drugiej swym spirytualizmem filozoficznym a szczególnie spirytualistycznym idealizmem moralnym akcentując chrześcijański rozdział między tem, co zmysłowe, i tem, co duchowe, stworzył już właściwie grunt do tej tragicznej koncepcji życia. Romantyzm zbudził tęsknotę do nieskończoności i romantyzm, wielbiąc i rehabilitując jednocześnie naturę, w sferę najwyższych wartości wyniósł ducha. W filozofji Wagner świadomie przewy-

82 ciężył ten dualizm, jednak głęboko tkwił w nim uczuciowo. Trzeba było wcielić w swe życie romantyzm w całej pełni — by jako własną tragedję życiową móc wydobyć przeciwieństwa, tające się w romantycznym poglądzie na świat, i odnaleźć w nich to, co zawierało pierwiastek ogólnoludzkiej prawdy. Tą właśnie najwyższą, nieprzemijającą wartością *Tannhäusera* jest jego ogólnoludzkość, na której polega jego symboliczność. Siła, która miota duchem Tannhäusera, dlatego może, opromieniona metafizyką poety, urastać do jakiejś potęgi fatalnej, że, jak wspomniałem, jest ugruntowana głęboko w naturze ludzkiej. Dlatego, że czujemy prawdziwość tej siły, nie domagamy się od Wagnera jako tragika przyczynowego umotywowania każdego poszczególnego postępku Tannhäusera okolicznościami. Cóż nas obchodzi bohater, gdy staje się tylko wielkim symbolem? Obchodzi nas tylko to, czy wciela w siebie prawdę psychologiczną ludzkiej natury i czy siła, która nim miota, jest obrazem tej, które władają człowiekiem. Jego uczucia są prawdziwe, gdyż człowiek, posiadając naturę fizyczną i duchową zarazem, pragnie wszystkiego, co odpowiada tej jego dwoistej naturze, widzi wartość w tem, co ziemskie, i w tem, co duchowe. Współczuć możemy tym porywom wszelkim, gdyż przez nie przejawia się żądza pełni życia, pragnąca sprząć niebo z ziemią, wiecznie trawiona tęsknotą wartości bezwzględnych. Jakkolwiek duch i zmysły, pojęte jako dwa bieguny cnoty i grzechu, mogą naszym pojęciom nie odpowiadać ściśle (jak nie odpowiadały zresztą i Wagnerowi), przemawiać do nas zawsze mogą jako symbole tego, co niezmiennie dla duszy ludzkiej istnieje — dobra i zła wogóle.

I w tem symbolicznem znaczeniu tragedia wieczystych oscylacyj Tannhäusera pozostanie prawdziwym i wstrząsającym wizerunkiem nieskończonego tułactwa ludzkiego między szczytami wzlotów i najwyższych uniesień ducha a padolami jego upadków. W tem właśnie leży głęboka wartość tragedji

Wagnera, że konkretna akcja ukazuje się nam później jako rusztowanie potrzebne li tylko, by utworzyć przed nami widnokrąg odwiecznych prawd o tragicznych rozterkach duszy ludzkiej. Lecz paradoksalność tego wrażenia tragedji symbolicznej polega na tem, że konkretna akcja dramatu wtedy wydaje się tylko mającem względną wartość rusztowaniem, potrzebnem dla ukazania z jej wyżyn treści wielkiego symbolu, gdy sama jest znakomitą syntezą architektoniczną.

Już sama analiza subtelności w rysunku charakterów wskazuje, w porównaniu z *Holendrem Tułaczem*, na postęp w sztuce dramato-pisarskiej Wagnera. Pierwiastek historyczny, którego nie było jeszcze w *Holendrze*, nie szkodzi symbolizmowi, wzbogaca wrażenie konkretności dramatu, przybliża twórcę do tej artystycznej rekonstrukcji mitu narodowego, która niebawem zawładnie jego wyobraźnią.

L O H E N G R I N

ZŁE średniowiecznym podaniem o synu Parsifala i jego wyprawie do Elzy z Brabantu zapoznał się Wagner dzięki lekturze dzieł Wolframa von Eschenbach, który powtarza tę legendę. W tem wydaniu *Turnieju śpiewaczego w Wartburgu*, które przysłało Wagnerowi, znajdował się również pono i wiersz o *Rycerzu z łabędziem*. Czas więc zapoznania się z tą legendą przypada na ten okres pobytu Wagnera w Paryżu w r. 1842, gdy Wagner zainteresował się legendą o Tannhäuserze. Początkowo dzieje Lohengrina nie pociągnęły go może dlatego, że wyobraźnia jego zawładnął wówczas Tannhäuser, postać bardziej odpowiadająca ówczesnemu nastrojowi artysty. W *Komunikacie do moich przyjaciół* Wagner pierwotną swą niechęć do tej legendy tłumaczy również i formą, w jakiej po raz pierwszy się z nią zetknął. Uderzył go w niej jakiś „dwuznaczny” mistycyzm i wstręt w nim wzbudziło to, co możnaby określić jako konwencjonalną słodycz „chrześcijańsko-romantycznych” tematów.

Wagner zmienił swój stosunek do tej legendy, gdy dojrzał w niej motyw ogólnoludzki, nie chrześcijańską tylko tęsknotę do wiodącej poza naturę cudowności (*Uebnatürlichkeitsbange*). Doskonale znawca Wagnera, Fr. Muncker, twierdzi, że dopiero proste przedstawienie legendy, dokonane przez braci Grimmów w ich *Podaniach niemieckich*, zawładnęło wyobraźnią poety, a na kształtowanie pomysłu wpłynęły: przedmowa

Görresa do jego wydania pierwotnego bawarskiego poematu o Lohengrinie, poszczególne motywy z *Rycerza z łabędziem* Konrada z Würzburga oraz t. zw. *Młody Titurel*. Nadto wpływ miały wyrzeć na charakterystykę i rolę Ortrudy podanie o Eurjancie, które Wagner znalazł z opery Webera, i wierzenia starogermkańskie o przemianie, zapomocą czarów, ludzi w łabędzie. *Pieśń o Nibelungach* dostarczyła rysów do udramatyzowania walki Elzy i Ortrudy. Gdy *Tannhäuser* był na ukończeniu (r. 1844), kielkujący pomysł *Lohengrina*, którego szkic zrobił Wagner naprędce latem podczas pobytu na kuracji, nie dawał mu spokoju. W 1845 roku tekst literacki był gotów, a w dwa lata później wykończył Wagner doń muzykę.

Chociaż *Tannhäusera* i *Lohengrina* można uważać ze względu na czas powstania i genezę, tudzież tło średniowieczne, za utwory bliźnie, charakter ich różni się zasadniczo. Gdy *Tannhäuser* nosi piętno burzliwej, namiętnej, targanej sprzecznościami natury Wagnera, *Lohengrina* owiewa atmosfera wzniosłego uduchowienia. Już uwertura wznosi nas w sferę błogości niebiańskiej, zaprawionej słodyczą mistycznych zachwyceń. Czujemy bliskość owego wagnerowskiego marzenia o wyzwoleniu — daleką zapowiedź *Parsifala*. Tragizm roztopia się w elegijnym nastroju rezygnacji. Gdy tło historyczne *Tannhäusera* każe nam myśleć o rozterkach duszy średniowiecznej między pogaństwem a chrystjanizmem, tu, chociaż akcja wyraźnie podsuwa nam obraz tych walk (Ortruda — Elza), prze-paja nas poczucie triumfu ideałów chrystjanizmu.

Pierwsza scena *Lohengrina* przedstawia błonia pod Antwerpią nad brzegiem rzeki. Król niemiecki, Henryk Ptasznik, który, zasłyszawszy o rozterkach między rycerstwem brabanckiem, przybył na sądy, sprawuje je pod wielkim dębem w otoczeniu rycerstwa brabanckiego, saskiego i turyńskiego. Fryderyk z Tolramundu wnosi skargę na Elzę, księżniczkę Brabantu. Opiekę nad nią i jej młodziutkim braciszkiem po-

86 ruczył mu umierając jej ojciec. Elza, udawszy się raz na przechadzkę z bratem do lasu, wróciła sama, twierdząc, że brat jej zginął. Fryderyk utrzymuje, że zgładziła go sama, chcąc uzyskać tron po ojcu, a on oburzony tym jej postępkami pojął miast Elzy inną kobietę za żonę, Ortrudę. Oskarżając, Fryderyk jednocześnie zgłasza swe prawo do objęcia w posiadanie Brabantu, gdyż należy mu się on i jako najbliższemu z krewnych zmarłego księcia i jako mężowi Ortrudy, z rodu Fryzów, którzy niejednokrotnie władali Brabantem. Król Henryk chce wysłuchać oskarżonej. Zjawia się Elza, budząc swą piękną i ujmującą postacią powszechną sympatję. Zapytana przez króla, czy przyznaje się do winy, opowiada jakby w zachwyceniu mistycznym o śnie, w którym widziała rycerza w świetlistej zbroi; jego wybiera sobie na obrońcę. Zachowanie jej i mowa głębokie wywiera wrażenie, budząc nieufność w oskarżenie Fryderyka z Tolramundu; ten jednak obstaje twardo przy swoim. Król postanawia rozstrzygnąć tę sprawę z pomocą boskiego wyroku, zapytuje więc Fryderyka, czy gotów jest stanąć do pojedynku z tym rycerzem, którego na swego obrońcę wybierze Elza. Wobec zgody Fryderyka heroldowie wzywają tego, kto pragnie bronić Elzy, nikt jednak na dwukrotne ich wezwanie się nie zgłasza. Elza pada w rozterce na kolana, błagając Boga o pomoc. Rycerze, stojący bliżej brzegu rzeki, spostrzegają łódź, ciągnioną przez łabędzia, a w niej wspaniałą postać rycerza. Za chwilę zjawia się rycerz w srebrnej zbroi i hełmie, z mieczem i tarczą, gotów do walki. Skłoniwszy się przed królem oznajmia, że przysłany został, by bronić niesłusznie oczernionej, poczem zapytuje Elzy, czy mu zaufa. Elza w uniesieniu wyznaje, że odtąd pragnie powierzyć mu się cała na zawsze. Rycerz uroczyście stawia jej jeden warunek: jeśli zostanie jego małżonką, nie wolno jej pytać go o ród i nazwisko. Elza przyrzeka. Przeciwnicy stają do walki. Rycerz w lśniącej zbroi pokonał Tolramunda, lecz darowuje mu życie. Elzie, wyrażającej mu z zachwy-

tem swą wdzięczność, oznajmia, że Bóg dał mu to zwycięstwo tylko dzięki jej niewinności. Otaczający króla rycerze, dając wyraz swej sympatji, wnoszą obrońcę i Elzę jako triumfatorów na tarcze, by ich zanieść na zamek. Fryderyk w zgnębieniu i upokorzeniu najsroższemu pada u nóg swej żony Ortrudy.

Drugi akt rozgrywa się na zamku w Antwerpii. W mroku przed bramą pałacu, z którego okien biją światła i dolatuje odgłos uczty, snują się ponure, zgnębione postacie Fryderyka i Ortrudy. Mąż czyni jej gorzkie wyrzuty za złe namowy. Usłuchawszy jej podszeptów, popadł w to straszne poniżenie; sam dziwi się sobie, jaka moc piekielna trzyma go jeszcze przy tej strasznej kobiecie. Przewrotna Ortruda, nie przyznając się do oszczerstwa, zręcznie budzi we Fryderyku wątpliwość w boskie posłannictwo nieznanego rycerza, przypisując jego moc czarom. Fryderykowi, który teraz postanawia się zemścić, Ortruda poleca się oddalić, a sama przystępuje do nowej intrygi. Gdy Elza ukazuje się na tarasie, zawiązuje z nią rozmowę i, wzbudziwszy w niej litość, pod pozorem przyjacielskiej rady, wsącza jad wątpliwości co do osoby tajemniczego rycerza; podsuwa myśl, że cudowne jego zjawienie wytłumaczyć się da jedynie czarami. Następna scena rozgrywa się rankiem przed kościołem. Herold ogłasza wolę królewską: odtąd od Tolramunda, jako od pozbawionego czci, każdy, pod grozą kary, winien stronić; nieznanego rycerza, ponieważ nie chciał przyjąć tytułu księcia Brabantu, nosić miano jego Obrońcy; dziś ma się odbyć jego ślub z Elzą, a na jutro rycerstwo ma się zebrać, by podążyć pod wodzą Henryka przeciw wrogowi Niemiec. Wtem między rycerzami zjawia się Fryderyk i usiłuje ich namówić do buntu, siejąc podejrzenia co do prawomocności sądu-pojedynku. Gdy w chwilę potem zjawia się Elza, podążająca do kościoła, zastępuje jej drogę Ortruda, wszczynając kłótnię o pierwszeństwo. Przy tej sposobności nieci znów wątpliwość w boskie posłannictwo tajemniczego obrońcy: musi być w tem coś złego, skoro imię

i pochodzenie swe ukrywa. Rycerz-obrońca i król uwalniają przyjściem swem Elzę od napaści Ortrudy. Pojawia się jednak ponownie Fryderyk i w obelżywy sposób zwraca się do swego zwycięzcy, by wyjawiał swe imię. Ten jednak odpowiada, że tylko na żądanie Elzy będzie zmuszony to uczynić, nie wolno mu jednak odpowiadać na żądanie innych ludzi. Z przerażeniem widzi jednak, że Ortrudzie udało się wszczepić niepokój w sercu Elzy, zaklina ją więc, by w imię ich szczęścia, które w jej leży ręku, przezwyciężyła rozterkę, zaufała mu, jak on jej, nie pytając, zaufa.

Trzeci akt rozpoczyna wzniośle-triumfalna pieśń weselna; orszak dworzan odprowadza nowopoślubionych do ich pokoi. Tam, w samotnej rozmowie, dają ujście błogości, jaka w nadmiarze przepelnia ich serca. Rycerz opowiada, że, widząc ją po raz pierwszy, posiadał pewność jej niewinności. Elzę zawstydzają te wyznania, jej spokój bowiem zamąciły już słowa przewrotnej Ortrudy, choć im nie dała wiary. Wyznaje małżonkowi swe obawy: może ukrywa imię, chcąc uniknąć jakiegoś wielkiego niebezpieczeństwa? Jeśli tak jest, gotowa jest ponieść śmierć, by go ocalić. Nie uspokaja jej zapewnienie męża, że nic mu nie grozi. Gdy rycerz wyznaje, iż opuścił dla niej życie błogie i szczęśliwe, wzrasta niepokój Elzy. Jeśli dawne życie było rozkoszą, to wkrótce zatęskni za niem i opuści ją. Napróżno zaklina ją małżonek, by mu wierzyła — nie już nie zdoła pohamować jej niepokoju. Wzrasta on, dochodząc do obłędnego przerażenia, w którym napół mimowolnie rzuca fatalne, zakazane pytanie o imię i pochodzenie. W momencie gdy zgrozą zdjęty rycerz błaga, by zaprzestała, wpada nagle Fryderyk z kilkoma rycerzami, chcąc w nieoczekiwanym napadzie pomścić swoją hańbę. Elza spostrzegła pierwsza Fryderyka i podaje mężowi, zawieszony nad łóżkiem, miecz, którym ten w błyskawicznym ruchu zadaje śmiertelny cios Fryderykowi. Towarzysze napastnika padają przed zwycięzcą na kolana, Elza mdleje. Gdy przyszła do siebie, rycerz

oświadcza, że przyszedł kres ich szczęścia. Rozkazuje towarzyszom Fryderyka zanieść zabitego przed sąd królewski; a pannom dworskim poleca odziać Elzę w szaty odświętne: mają stanąć przed królem, gdzie małżonka jego uroczystą otrzyma na pytanie swe odpowiedź. Następna scena rozgrywa się na błoniach, jak w pierwszym akcie. Król wyraża radość z powodu gotowości rycerstwa brabanckiego do obrony ziemi ojczystej, wszyscy oczekują z niecierpliwością Obrońcy Brabantu, któremu chcą powierzyć dowództwo. Ten, zjawiwszy się, oświadcza, że przyjąć go nie może. Zaskoczonym i tą odpowiedzią, i zjawieniem się wybladłej Elzy, i towarzyszy Tolramunda rycerz wyjaśnia, iż Elza dała posłuch złym doradcom i złamała obietnicę. Staje więc tu przed zebranymi, by uroczystą dać odpowiedź swej małżonce: w dalekim kraju wznosi się gród zwany Monsalwat. Tam we wspaniałej świątyni przechowuje się cudowna misa, zwana Galem, przyniesiona przez aniołów. Co rok zjawia się z nieba gołębicą, by zasilić cudowną siłę tej misy, polegającą na umacnianiu w wierze strzegących jej rycerzy. Kto się tej służbie poświęcił, zyskuje moc cudowną, nadludzką, nie podlega złudom zła. Nawet tych, którzy oddalili się z Monsalwatu w celu obrony cnoty, nie opuszcza siła cudowna — pod tym jednak warunkiem, że pozostaną nieznanymi: świętość błogosławieństwa Grala nie może być odsłonięta, kto się więc jako rycerz Grala dał poznać — musi opuścić tych, którym tajemnicę wyjawiał. On, przez Grala jako jego rycerz dla obrony prawdy wysłany, jest synem króla Parsifala, a zwie się Lohengrin.

Król wraz z rycerstwem przejęci cudownością jego osoby wyrażają żal głęboki, że ich musi opuścić, skruszona Elza błaga, by inną karą, nie rozstaniem, mogła swą winę okupić. Lohengrinowi jednak nie wolno inaczej postąpić, choć ta kara również w jego szczęście godzi. Nie pomagają prośby i zaklęcia króla, by poprowadził orszak rycerzy do walki przeciw wrogowi. Lohengrin mówi im, iż, w razie nieposłuszeństwa,

90 wszelka moc zostaje odjęta strażnikowi Grala: uchylając się od powrotu, musiałby ulec temu prawu. Zwiastując rozstanie, pojawia się łabędź. W pieśni do łabędzia, Lohengrin zapewnia go, że po roku służby wyzwolony przez Grala w innej powróciłby postaci. Potem, zwracając się do Elzy, powtarza, iż po roku ujrzałaby swego brata, którego uważa za straconego, w gronie rycerzy Grala. Z temi słowy wręcza jej róg i pierścionek z poleceniem oddania bratu, gdy wróci — rzeczy te bowiem mają moc cudowną. Gdy Lohengrin pośpiesza ku łodzi, wpada Ortruda; z krzykiem niesamowitej radości zemsty wyjaśnia Elzie, że poznała w łabędziu jej brata i gdyby nie jej głupia ciekawość, Lohengrin po roku zwróciłby następcę władcy Brabantu. Lohengrin, posłyszawszy słowa Ortrudy, pada na kolana i trwa chwilę w niemej modlitwie. Modlitwa zostaje wysłuchana, na znak tego nad łabędziem zjawia się gołębicą. Rycerz Grala uwalnia łabędzia, poczem ten zapada w głąb wody, a na brzeg wychodzi Gotfryd, brat Elzy. Lohengrin wskazuje rycerstwu przyszłego władcę Brabantu jako wodza. Ortruda, widząc to, rzuca się z krzykiem niemocy na ziemię, Lohengrin wchodzi do łodzi, ciągnięty przez zastępującą łabędzia gołębicę, niknie woddali.

Lohengrina można uważać za jeden z najtypowszych przejawów stosunku romantyków do średniowiecza w sztuce. I w *Tannhäuserze* i w *Lohengrinie* to romantycznie pojęte „tło“ historyczne stanowi organiczną jedność z symbolem jednego z ogólnoludzkich zagadnień, ale w pierwszym dramacie łatwo pojąć przedział między tłem a nowoczesnością idei — dzięki temu, że treść symboliczna *Tannhäusera* narzuca się naszym uczuciom. *Lohengrin* nie poddaje bezpośrednio naszej wyobraźni jakiejś tragicznej koncepcji, jakiejś idei ogólnoludzkiej. Piękno scen poszczególnych, ich liryzm wzruszający do głębi, wzniosłość uduchowiona, graniczająca z mistyką, która łącznie z fantastycznością przemienia tok akcji w płynne i zwiewne marzenie, przepych dekoratywnej strony

symbolu nie sprzyjają bynajmniej wrażeniu tragiczności. W tej harmonii uroków sztuki geniusza teatru, unoszących naszą wyobraźnię w świat baśni, uderzają przede wszystkim dramatyczne kontrasty charakterów dwu par: Lohengrina i Elzy z jednej — Fryderyka i Ortrudy z drugiej strony. Kontrasty te są natury etycznej. I tutaj jak w *Tannhäuserze* siły złe, wrogie i przewrotne personifikują pogaństwo — potęgę wiary i miłości reprezentuje świat chrześcijański. Walka dwu tych światów jest wprawdzie pośrednio przyczyną tragedii miłosnej Elzy i Lohengrina, kończy się jednak, jeśli pominąć losy jednostek, całkowitym triumfem dobra nad złem, miłości — nad jej brakiem. Ta wielka przewaga światła nad ciemnością i siłą ducha, wzmaganych cudowną mocą, nad poziomymi instynktami w znacznej mierze przyczynia się do złagodzenia tragizmu bohaterów. Tragiczny tu jest Lohengrin, o tyle, że przynosząc bezwzględna wiarę w niewinność Elzy, sam tej bezwzględnej ufności, jakiej pragnie, nie znalazł; tragiczną jest Elza, która własną ręką szczęście swe niweczy, lecz tragedje ich nie narzucają nam bezpośrednio jakiejś koncepcji tragicznej życia. Bez szerokiej perspektywy, widnokręgu sensu symbolicznego, żadna tragedia Wagnera nie miałaby cech wielkości. *Lohengrin* zda się więc nie należeć do tej kategorii typowych utworów Wagnera.

Wszak wiemy, jaki był twórczy artystyczny stosunek Wagnera do mitów i legend. Były one dlań wzorem idealnej twórczości. W treści ich dostrzegał zawsze wcieloną w symbol ogólnoludzką prawdę, a forma mitów realizowała drugi jego ideał, gdyż dzieło sztuki, według Wagnera, winno w konkretnej, zmysłowej formie przedstawienia wyczerpywać całą treść sztuki (w ten sposób tylko mogło być rozumiane poprzez uczucie), a mit wyrażał ideę tylko obrazem i jego walorem uczuciowym. Wśród opracowań jakiejś legendy i jej wariantów doszukiwał się Wagner ukrytego sensu ogólnoludzkiej prawdy. Gdy to odnalazł, wszystko, co nie służyło za zwię-

92 zły symboliczny wyraz tej prawdy — odrzucał jako naleciałość. Analogicznie też przedstawia Guido Adler genezę *Lohengrina*: „Jak i we wszystkich innych swych dziełach Wagner nie opierał się na jakimś poszczególnym ukształtowaniu tego motywu, lecz wydobywał z ich kompleksu treść zasadniczą tak, jak to czynili bracia Grimm w swych *Podaniach niemieckich* *”. W przeciwieństwie jednak do innych dramatów Wagnera, których treść właśnie dzięki tej metodzie artystycznej urastała do potężnego symbolu niezmiennych prawd życia ludzkiego, w *Lohengrinie* sama poetyckość fabuły wysuwa się na plan pierwszy. Chociaż Wagner twierdził, iż „kto z *Lohengrina* pojmuje tylko tyle, ile mieści kategorii „chrześcijańsko-romantycznej“, ten wogóle nic z niego nie zrozumiał“, — właśnie romantyczny chrystjanizm wysuwa się na plan pierwszy w ogólnym wrażeniu dramatu.

Autor protestował przeciw ciasnemu komentowaniu legendy o *Lohengrinie* pod kątem „chrześcijańsko-romantycznych“ twórców dlatego, że w takiej interpretacji nadnaturalność, cudowność wysuwa się na plan pierwszy, a on dostrzegł w niej właśnie ideę ogólnoludzką. Uzasadniając to mniemanie, pisał (w *Komunikacie do moich przyjaciół*) o pokrewieństwie *Lohengrina* ze starożytnym mitem o Zeusie i Semeli. I tam kochanka, kierowana naturalnem pragnieniem miłości, domaga się od Zeusa, by się jej ukazał w rzeczywistej swej postaci. To właśnie staje się przyczyną jej zguby: blask jego boskości zabija ziemską kobietę. W miłości Zeusa i *Lohengrina* dostrzegł Wagner symbol tej samej idei.

Całokształt tej wagnerowskiej interpretacji legendy i samego dramatu najzwięźlej, najprecyzyjniej, przeplatając własne wywody słowami poety, ujął Fr. Muncker — za nim więc ją powtarzam: „Wagner znalazł w tej legendzie wyraz właściwej naturze ludzkiej tęsknoty, która choćby wzniosła się

* *Vorlesungen über R. Wagner*, Leipzig 1904, str. 98.

daleko ponad to, co ziemskie, znowu pragnie tego, co czysto ludzkie. Tu dojrzał zarazem obnażoną istotę miłości, która z całą wewnętrzną koniecznością pożąda pełnej zmysłowej rzeczywistości. Ten, który obdarzony jest boską naturą, zstępuje ku ziemskiej kobiecie, by znaleźć miłość bezpośrednią — pełnię miłości, której nie daje samo uwielbienie i adoracja. Ale blask jego wyższej natury zdradza go, wydarto mu zeznanie jego boskości i niezaspokojony w swej tęsknocie miłosnej wraca w swoją nadziemską samotność. Ale jak on, by być naprawdę kochanym, musi spowijać się w osłonę tajemnicy, tak kobieta przez miłość właśnie pragnąć musi zedrzyć tę zasłonę. Nieznajomego może podziwiać, ale kochać może tego tylko, kogo poznała w całej jego istocie. Nie jako ciekawa córka Ewy, lecz jako kobieta, która dla zdobycia najwyższej miłości gotowa jest ponieść ofiarę własnej zguby, pyta Elza *Lohengrina* o jego imię i ród. Ona jest więc bohaterką tragiczną, główną osobą działającą. Jej czyn staje się tragiczną winą, gdyż ma słuszość, według prawa moralnego, ale narusza zewnętrzne prawo“. Przy tej interpretacji dopiero odsłania się nam widnokrąg, jaki zwykle roztaczają symboliczne dramaty Wagnera. Niektórzy jednak monografiści — a do nich należy nawet autor jednej z najlepszych książek o Wagnerze, Francuz, Gustaw Robert — uważają Wagnera za złego komentatora swych dramatów. Jestem wręcz odmiennego zdania. Wagner był również głębokim myślicielem, świadomym twórcą (co zresztą nie wyłączało spontaniczności jego twórczości artystycznej) — komentarze, jak i dzieła, pozostają w organicznym związku z jego poglądem na świat. Jego prace autobiograficzne, będące kapitalnym dowodem pamięci i zdawania sobie sprawy z drogi własnej ewolucji, uzupełniają i wyjaśniają doskonale nawet te różnice w oświetleniu własnych utworów, które podsuwają wyznania z różnych lat. Wszystkie inne dramaty, prócz *Lohengrina*, rozumiane były przeze mnie w duchu objaśnień autora, które czytałem

94 później, a trudno ten fakt tłumaczyć jakąś (nie istniejącą zresztą naogół) zbieżnością w poglądach moich i Wagnera. Więc też i moje osobiste doświadczenie w sądzie o wartości interpretacji Wagnera zaważyć coś musi. Co się tyczy *Lohengrina*, uwagi o nim Wagnera w pismach i listach z różnej epoki nie tylko nie nasuwają sprzeczności, lecz dopełniają się wzajemnie z zupełną konsekwencją, tkwią one zresztą w najistotniejszych postawach Wagnera względem życia, łączą się organicznie z ideami najgłębiej tkwiącymi w jego duchu. Poniżej przytaczam kilka takich dopełniających się wyznań Wagnera z powodu *Lohengrina*. Wśród tych cytuję naprzód ustęp, który rzuci światło i na genezę psychologiczną komentarzy Wagnera. „Tę kobietę, — pisze on o Elzie w *Komunikacie do moich przyjaciół* — która z całą świadomością idzie ku swej zgubie gwoździ koniecznemu pragnieniu miłości, tę, która przy całym uwielbieniu chce umrzeć, jeśli nie obejmie całej istoty umiłowanego — tę kobietę, mogącą miłować tylko tak, nie inaczej, która w wybuchu zazdrości przechodzi dopiero ze stanu adoracji w pełnię uczuć miłości — teraz odkryłem. A straconą strzałą, którą wypuściłem w kierunku przeczuwanej, ale jeszcze nieświadomionej szlachetnej zdobyczy — był mój *Lohengrin*; musiałem ją stracić, by wstąpić pewną stopą na ślad prawdziwej kobiecości“. Ten ustęp wskazuje nam wyraźnie na organiczny związek tego komentarza z twórczością poetycką. Pomysł twórczy po wydaniu dzieła żył i rozwijał się nadal, niektóre idee filozoficzne, wyrażone w symbolu — krystalizowały się w myśl później niż w dzieło sztuki. Ten ustęp potwierdza nam prawdziwość wyznań poety, który — zarzucającym mu dorabianie dzieł artystycznych do swych idei filozoficznych — odpowiadał, że dzieje się o d w r o t n i e, że jest tylko artystą, że poprzez dzieła artystyczne, które powstają bezpośrednio, dochodzi dopiero do myślowego ujęcia tego, co wprzód wyczuwał instynktem artysty. Z tego wynikałoby, że żadnej przypadkowości i dowolności

w komentarzach Wagnera niema (mówię tu o nich wogóle), że należałoby w zasadzie odrzucić tylko te, które powstały po jakiejś zmianie stanowiska filozoficznego. Idee jednak, wypowiedziane z powodu *Lohengrina*, jak obaczmy później, należą do trwałych i niezmiennych przeświadczeń Wagnera. Myśl, że dopiero mężczyzna i kobieta składają się na pełnię człowieczego ducha, należy między innymi do takich. Lohengrin był dla Wagnera symbolem tęsknoty geniusza, intelektualisty do instynktu, bezpośredniości. „Elza jest tem nieświadomem i instynktownem (*das Unbewusste und Unwillkürliche*), w którym świadoma, kierująca się tylko wolą, istota Lohengrina pragnie się wyzwolić. To pragnienie w Lohengrinie jest jednak tem koniecznem nieświadomem, poprzez które jest on z Elzą spokrewniony“ (*Komunikat do moich przyjaciół*). Określenie to dowodzi nam, że tęsknota Lohengrina stanowi jeden z warjantów motywu wyzwolenia przez kobietę, motywu, który jako osobiste marzenie tego poety przewija się przez całą jego twórczość. Łączy się ono z pragnieniem wiary, wynikającej z miłości. Tej wiary, tej bezwzględnej ufności, która wyzwala i zbawia, pragnie i Lohengrin u Elzy. Tragizm koncepcji życia polegał na nieziszczalności tych tęsknot.

„Rozstanie, idea rozstania — pisze Wagner o Lohengrinie do doktora Franka (w liście 30.V 1846 r.) — wydała mi się przy pierwszym zetknięciu z materiałem jemu właściwą, szczególnie charakterystyczną, i gdy przebiegłem inne drogi możliwości, powracałem znowu do idei rozstania, które ukazywało mi się coraz wyraźniej. Trzeba odważyć się na to, by końcowy moment rozstania podnieść do godności czynu, by stał się wyraźnym udziałem Lohengrina w tragicznym końcu“. Jest oczywiście, że owa idea rozstania — to jądro tragiczności tego ujęcia. Dlatego to Wagner, wiedziony trafem poczuciem tragiczności, musiał się cofnąć przed chwilowym zamiarem zmiany zakończenia dramatu na takie, w którym Lohengrin

96 pozbawia się świętości, by zostać przy Elzie. (Pomysł ten zresztą powstał pod naciskiem rad przyjaciół, gdy Wagner bolał nad tem, że publiczność *Lohengrina* nie rozumiała). Tragizm *Lohengrina* nazywa Wagner (w liście do Röckla z 1854 r.) znamienym dla naszej epoki, a polegać ma on na „pragnieniu zstąpienia z wyżyn duchowych w głębię miłości — tęsknocie do tego, by być zrozumianym przez uczucie, tęsknocie, której nowoczesna rzeczywistość nie jest w stanie zaspokoić“.

Jak wszystkie symbole umiłowane przez Wagnera, w które tchnął własną treść, posiada i ten mnogość znaczeń, konstrukcję syntetyczną, umożliwiającą rozszerzanie się kręgów interpretacji w nieskończoność przy niezmienności istoty treści. Tragedja miłości *Lohengrina* jest dla Wagnera nie tylko symbolem odwiecznej tragedji jednostki, lecz i tej najgłębszej dlań — bo szarpiącej jego własną duszę — tragedji twórcy-artysty. To też w cytowanym już wielokrotnie komunikacie do przyjaciół, wyraził się, iż *Lohengrin* symbolizuje tęsknotę twórcy, „by nie być artystą absolutnym“, lecz pełnym człowiekiem, tęsknotę, którą poeta uważał za nieziszczalną w nowoczesnym życiu. Jak istotnem, jak głęboko tkwiącem było dla Wagnera to zagadnienie, świadczy o tem wymownie fakt, że cała jego działalność rewolucyjno-reformatorska zmierzała do przewyciężenia „specjalności“ artystów. Wszak przewyciężenie „muzyki absolutnej“, marzenie o twórczości zbiorowej, o twórczości ludu, o sztuce zbiorowej, wspierało się na tej idei. Lecz ta, osobista niejako, tragedia artysty, zrodzona z tęsknoty do osobistego, własnego człowieczeństwa, miała odpowiednik — w innej, w tragedji społecznej artysty. To „było znamienne dla naszej epoki“, według Wagnera, że ludzie przyzwyczajeni do specjalności w sztuce sądzili ją jak krytycy, według rozumowych pojęć o tej sztuce — miast poddać się bezpośrednio, uczuciowo jej działaniu. Niezrozumienie *Lohengrina* przez publiczność było dla Wagnera potwierdzeniem tej prawdy. Było mu jeszcze jednym dowodem prawdzi-

wości symbolu *Lohengrina* w odniesieniu do współczesności, gdyż (w tym wypadku najniesłuszniej!) tłumaczył sobie, że brak poddania się bezpośredniego działaniu uczuciowemu sztuki jest tego niezrozumienia przyczyną. Dlatego, że apel *Lohengrina* do wiary, do miłości, do instynktu i uczucia, tęsknota geniusza do pełni życia, symbolizowały mu tragedję osobistą i zarazem całej współczesności, mógł nazwać Wagner *Lohengrina* najtragiczniejszą ze swych tragedji*.

Przy takim ujęciu, jakie podsuwa w swej interpretacji Wagner, *Lohengrin* byłby, jak wszystkie inne dramaty wagnerowskie, wielką tragedją symboliczną o idei wszechludzkiej, jednocześnie bardzo nowoczesnej, romantycznej. Byłaby też ta tragedia, jak inne wagnerowskie, psychologiczną. Koniecznością tragiczną byłaby tęsknota *Lohengrina*, każąca mu zstąpić z wyżyn w tęsknocie za Człowieczeństwem. Katastrofą — zderzenie z drugą psychologiczną koniecznością, miłości, której istotą jest pragnienie całkowitego posiadania.

Lecz ta wielka koncepcja tragiczna, od której, niby coraz to szersze kręgi, idą wdal coraz szersze uogólnienia interpretacji, świta nam dopiero po poznaniu dzieła wraz z komentarzem artysty. Zdaje mi się, iż jest rzeczą jasną, dlaczego nie narzuca nam jej bezpośrednio samo dzieło sztuki. Nie brak poddania się uczuciowego dziełu miast rozumowego podporządkowywania pod pewne zgóry przyjęte kategorie jest tego, jak sam Wagner zarzuca, przyczyną. (Zresztą sam Wagner poczęści zdawał sobie później

* Nie przeczy sobie bynajmniej Wagner, ani nie zmienia istoty swego poglądu, gdy później kiedyś powiedział, że nie uważa *Lohengrina* za tragedję. Przeciwnie, raczej innemi słowami stwierdza rozpaczliwość, niemożność wyjścia z tego tragizmu, sądził wtedy bowiem, że prawdziwa tragedia winna mieć pojednanie, a dla tragizmu *Lohengrina* nie może być pojednania. Tę samą uwagę można zrobić i z powodu słów listu do Matyldy Wesendonk (z r. 1860). Píše tam Wagner, że nie uważa *Lohengrina* za najtragiczniejszą z tragedji, gdyż możliwość pojednania widziałby tylko przy spojrzeniu na tę tragedję z nieskończonej dali.

98 z tego sprawę, gdy pisał, że przyczyna fałszywego rozumienia całego utworu „leżała w przypuszczeniu, iż Lohengrin zstępuje... ze sfery chłodnej wspaniałości i dla nienaruszenia tej wspaniałości, i dla nienaruszenia jej nienaturalnych praw... odwraca się plecami do konfliktów ziemskich namiętności, żeby na nowo cieszyć się swą boskością“). Wagner w swym dramacie nie tylko nie przedstawił tego wewnętrznego tragicznego niedosytu, któremu ulega Lohengrin, zstępując ku Elzie, lecz nawet niema o tem ani słowa w dramacie. Przemilczał więc rzecz najistotniejszą i pozbawił w ten sposób psychologicznej fatalności utwór, który miał być tragedją psychologiczną. Co ma narzucić naszym uczuciom to rozszczępienie wewnętrzne Lohengrina, tę jego tęsknotę do człowieczeństwa, gdy Lohengrin zjawia się jak *deus ex machina*?... Z drugiej strony, wprowadzając do dramatu walkę dwóch światów, chrześcijańskiego i pogańskiego, musiał dać Ortrudzie taką rolę i wpływ na akcję, iż nie wewnętrzne głębokie pobudki Elzy, o których mówi nam komentarz Wagnera, lecz wpływ intryg Ortrudy, a co za tem idzie, słabość, wreszcie lęk, niepokój i wątplenie Elzy wysuwają się w dramacie na plan pierwszy jako rzeczywisty motyw jej pytania o tajemnicę. W tragedjach Wagnera rolę konieczności odgrywał mus wewnętrzny bohatera, lub fatum zastępowała tam uczuciowo zasugerowana koncepcja tragiczna życia. Tu zderzenie dwu głębokich a zarówno (choć z różnych stanowisk) słusznych tęsknot miało motywować katastrofę tragiczną, lecz twórca nie przepełnił temi tęsknotami swych bohaterów i dlatego odjął katastrofie głęboki sens ogólnoludzkiej tragedji. Lohengrinowi z dramatu powinno przypaść nie rola posłusznego i lojalnego rycerza Grala, lecz rola świadomego tragiczmu niedosytu życia tych, którym iskra boskości odebrała ich ludzkość, obdarzając ich zarazem całym bezmiarem rozumienia pełni życia jako najwyższej wartości i nieukojoną

doń tęsknotą. Wagner nie pokazał tego wewnętrznego tragiczmu, nie dał takiego symbolu, któryby, jak w jego interpretacji, mieścił ideę ogólnoludzką. Wskutek tego przemilczenia charakterystyka Lohengrina, pełna uroku mistycznej tajemniczości i świętości, wypadła jednak dość blado. Lohengrin jest w dramacie raczej tajemniczym baśniowym triumfotorem, pełnym mistycznych mocy, przewyżającym moce czarów pogaństwa, jest rycerzem-chrześcijaninem — niczem ponadto. Łagodność, niebiańska słodycz jego charakteru zapowiada raczej późniejsze sympatje twórcy *Parsifala*.

Jedynie charakterystyka Ortrudy, podana przez samego Wagnera w komentarzu, odpowiada charakterystyce postaci z dramatu. Ciekawa jest ona i z tego względu, że wiąże się z tak charakterystycznymi dla Wagnera poglądami na miłość. Znajdujemy ją w liście do Liszta z 30 stycznia 1852 r.: „Ortruda jest kobietą, która nie zna miłości. Przez to powiedziane jest już wszystko, i to, co najstraszniejsze. Jej istotę stanowi polityka. Mężczyzna-polityk jest wstrętny, ale kobieta-polityk jest okropna. Tę straszliwość miałem przedstawić. Jest w tej kobiecie tylko jedna miłość, miłość do przeszłości, ku minionym pokoleniom, okropna, opętająca miłość dumy rodowej, która może się przejawiać w formie nienawiści przeciw wszystkiemu, co żyje i istnieje. U mężczyzny tego rodzaju miłość jest śmieszna, u kobiety jest straszna, gdyż kobieta przy swym naturalnym silnym instynkcie musi coś kochać, i duma rodowa, trzymanie się przeszłości przeradza się w morderczy fanatyzm. Nie znamy w historii okrutniejszych zjawisk niż kobiety zajmujące się polityką. Nie zazdrość względem Elzy — z powodu Fryderyka — określa postępowanie Ortrudy... Jej cała namiętność odsłania się w drugiej akcji... gdy Ortruda wyskakuje przy stopniach klasztoru i wzywa swoich starych bogów (?) *.

* Tej sceny wzywania bogów w tekście dramatu niema.

cjonistką, chciałaby zniszczyć cały świat, by ożyli jej pomordowani bogowie. Ale nie niema z chorobliwej kapryśności w Ortrudzie... Jest w niej pasja spaczona, zniekształcona, bezprzedmiotowej kobiecej żądzy miłości — dlatego jest straszna i wspaniała. Dlatego nie powinno w niej być nic z małostkowości, nigdy nie powinna być złośliwą lub uszczypliwą. Każdy przejaw jej złości musi posiadać całą potęgę jej straszego obłędu, który tylko przez zniszczenie innych może być nasycony“.

Nasuwa się tu potrzeba ujęcia w całość poszczególnych uwag tem bardziej, że czytelnik może być zdezorientowany: wszak raz podnoszę i bronię wartości komentarzy Wagnera — innym razem podkreślam rozbieżności między tekstem dramatu a intencjami, wyrażonemi w interpretacji autora. Dzieła sztuki, jako tworu mającego byt samoistny, nie ocali żaden komentarz. *Lohengrin* jako dramat, nie przestając być jednym z najpiękniejszych i najpoetyczniejszych dzieł sztuki, nie jest dobrze zbudowaną tragedją. Pamiętajmy, że jest to jeden z wczesnych utworów tego wielkiego artysty, napisany jeszcze jako opera, zanim Wagner sformułował sobie jasno swe poglądy, a on sam dopiero po ukończeniu *Trystana i Izoldy* rzekł świadom swej mocy: „A teraz proszę stosować me najsurowsze wymagania teoretyczne“. Uwielbienie dla konkretności, obrazowości mitów, ich zwięzłej syntetyczności podsunęło Wagnerowi w tym wypadku zbyt wielką powściągliwość. Mistrz, który wyrzekł ongiś tę wielką dla symbolisty prawdę: „Wielkość artysty mierzy się tem, co przemilczał“*, zbyt posunął się w kierunku postulatu małowówności i zwięzłości. I tragiczne jest to, iż ten poeta, który apelował tylko do odczuwania dzieła, stworzył utwór — domagający się komentarza.

Komentarze Wagnera mają tę wielką wartość, że przynoszą koncepcję wielkiej tragedji symbolicznej i to zgodną z u-

* Gesammelte Schriften B. VII, s. 172.

pełnie z duchem i stylem wszystkich pozostałych tragedyj.

Ten, kto świadom intencji twórcy, świadom jego koncepcji, przystąpi do rozkoszowania się dramatem o *Lohengrinie*, pogłębi wrażenie, ale pozostaną jednak jakieś przeciwieństwa, jakieś nastroje, niezgodne z sobą, przy tem zlewaniu w jedno wrażeń sztuki i wrażeń z przedstawionej prozą przez Wagnera koncepcji. Gdy w komentarzu akcent położony jest na tem, co *par excellence* ludzkie, nawet z pewnem niechętnem odsunięciem cudowności chrześcijańsko-romantycznej, — nastrój dramatu wnosi romantykę i tę mistyczną słodycz wyrzeczenia i elegijnej rezygnacji, którym hołdował Wagner w najpóźniejszym okresie swej twórczości.

Zestawienie tekstu i nastroju dramatu z jego uwagami o nim posłużyć może do jednego jeszcze celu: przygotowania nas do zrozumienia jednności tej natury, łączącej przeciwieństwa, a więc wnikięcia w ich wewnętrzny związek oraz w ewolucję duchową Wagnera. W *Komunikacie do moich przyjaciół* o krytykach, zarzucających mu sprzeczności, napisał te słowa: „Kiedy — nie ze stanowiska oderwanej estetyki, tylko ze stanowiska doświadczonego artysty — uznałem pierwiastek chrześcijański za wrogi sztuce lub niepłodny dla sztuki, to krytycy wskazują na sprzeczność, w jaką popadam, w stosunku do moich wcześniejszych prac dramatycznych, które w samej rzeczy przepełnione są elementem chrystjanizmu, jako nieuniknionej właściwości czasów nowożytnych. Nie przychodzi im jednak do głowy, że gdy porównają nowouzyskane stanowisko z poniechanem dawnem, to są to rzeczywiście dwa z istoty swej różne stanowiska, lecz dające się wytłumaczyć stopniowym rozwojem jednego w drugie, i że należałoby raczej wyprowadzić nowy punkt widzenia z dawnego, niż z tego nowego mego stanowiska osądzać dawne“.

Różnice więc między technicznym chrystjanizmem dramatem o *Lohengrinie* (r. 1845), który powstał bezpośrednio po za-

102 wierającym również ten element chrześcijański *Tannhäuserze*, a komentarzami z *Komunikatu do moich przyjaciół* (1851) i z listów, pisanych w latach pięćdziesiątych, dadzą się wytłumaczyć tą ewolucją. Wiemy jednak, znając choćby *Parsifala*, o nawrocie ku chrystjanizmowi zupełnie świadomym w ostatnim okresie twórczości. Tem najpóźniejszym stanowiskiem Wagnera tłumaczy się cytowane zdanie, w którym Wagner oświadcza, że nie uważa *Lohengrina* za najtragiczniejszą z tragedij, gdyż tragedia musi mieć pojednanie. Zwrócony ku chrystjanizmowi twórca nie mógł wtedy myśleć o tragedji inaczej. „*Lohengrin*“ i interpretacja autora pozwalają wnikać zarówno w skłonność do mistycyzmu, tkwiącą głęboko w Wagnerze, jak i w naczelny ideał dramatu o treści ogólnoludzkiej, przyświecający całej jego twórczości.

VI

PIERŚCIEŃ NIBELUNGA

CYKL dramatów muzycznych pod tym ogólnym tytułem, składający się ze *Złota Renu*, *Walkirji*, *Zygfyryda i Zmierzchu bogów*, jest dziełem olbrzymiem, przytłaczającym swym ogromem i bogactwem. Nawet taki Tytan, jakim był Wagner, zdawał się wahać, cofać przed tym olbrzymim zamiarem, choć cechą natury jego było podejmowanie zamysłów wielkich, w chwili podjęcia niewykonalnych. Latami odsuwał trud ponad siły, a po dokonaniu tego olbrzymiego wysiłku, miewał chwile dumnego zdziwienia, że go dokonał.

Pierścień Nibelunga to w całym znaczeniu tego słowa *Lebenswerk* Ryszarda Wagnera. Pierwsze prace nad tym pomysłem rozpoczął w 35, całkowita realizacja artystyczna nastąpiła dopiero w 65 roku jego życia. Wiemy z przykładów takich jak *Faust* lub *Dziady*, że dzieła tego rodzaju mają przedewszystkiem znaczenie jako wyraz rozwoju indywidualności twórczej, obraz ich twórczego żywota. Długi okres twórczości nie wychodzi jednak na dobre temu autonomicznemu życiu dzieła, które ma ono samo w oderwaniu od twórcy. Mogą one naogół stanowić dowód, że tylko to, co mieści się w obrębie ogólnej koncepcji, zrodzonej w chwili natchnienia, lub to, co powstało we względnie krótkiej i zamkniętej w sobie fazie życia, stanowi całość organiczną. *Pierścień* takiej jedności nie posiada. Wieloczłonowość dzieła utrudnia nam objęcie konstrukcji, bliższe jednak wnikięcie wykazuje,

104 że zarówno poszczególne dramaty, tetralogii, jak i całość nie należą do dobrze zbudowanych dramatów. Bo też *Pierścień Nibelunga* jest dziełem, w którym odbiły się tak wielkie przemiany ducha, poglądów i artystu twórcy.

Praca nad nim sięga tych czasów, gdy Wagner, stęskniony do idealizowanej ojczyzny, po powrocie z Paryża, zatopił się w badaniach nad średniowiecznym eposem, mitami starogermańskimi. Pierwszy zaczątek pomysłu, stanowiącego fragment przyszłej tetralogii, powstaje jeszcze w roku 1848, gdy Wagner nie doszedł jeszcze do swej teorii o nieużyteczności historycznych wątków dla dramaturga i mit o Nibelungach chce połączyć w jednym dramacie z symboliczno-historyczną interpretacją dziejów Fryderyka Barbarossy. I właśnie nie-
możność rozwiązania trudności artystycznych, które ten pomysł nasuwał, zrodziła teorię o nieprzydatności wątków historycznych dla dramaturga wogóle, którą znamy z pism teoretycznych. Z genezą *Pierścienia Nibelunga* wiążą się i wszystkie teoretyczne prace z lat 1849—52, i pierwsze plany wagnerowskiego teatru. Wyliczmy tylko pokrótce główne przeciwieństwo stanowisk zmienionych, a zrozumiemy na jaki olbrzymi okres ewolucji przypada realizowanie dzieła.

Rozpoczął Wagner nad tym dramatem pracować jako zdecydowany przeciwnik religii chrześcijańskiej, zwolennik Feuerbacha, rewolucjonista, — ukończył je jako moralista, sympatyk chrystjanizmu i pesymistycznej filozofii Schopenhauera, a wystawił na scenie za sprawą króla bawarskiego. Rozpoczął je zamiarem przeciwstawienia swego dramatu operze, którą potępił, zakończył *Zmierzchem bogów*, który jest operą. Dramat był dlań rdzeniem sztuki, a muzyka jedną z form jego artystycznego wyrazu, gdy utwór zaczynał, — odwrotnie, muzyka była najistotniejszym wyrazem metafizycznego poznania świata przez artystę, gdy kompozycję *Pierścienia* wykończył, a dramat był tylko uzewnętrznieniem tworu muzycznego. Nie tylko jednak przeciwieństwo tej ewolucji, jej ciągłość, osią-

gająca wspaniałe rezultaty, odbija się w *Pierścieniu*. Począty z myślą o reformie teatru jest tem dziełem, z którego teatr wagnerowski wyrasta i, dzięki warunkom zewnętrznym, osiąga możność realizacji wtedy, gdy i Wagner dzieło swe ukończył. Ale pełnym obrazem przemian i zdobyczy Wagnera jest cały dramat muzyczny. Jego kompozycja trwała tak długo, że między rozpoczęciem a ukończeniem wykonał Wagner dwa inne swe wielkie dzieła: *Trystana i Izoldę* i *Śpiewaków Norymberskich*. Kompozycja *Zmierzchu* została ukończona 1874 roku. Literackie dzieło dramatyczne powstało jednak znacznie wcześniej i choć ono również ulegało rozmaitym przekształceniom, w lutym 1853 roku było już gotowe prawie zupełnie w tej formie, w jakiej je dziś posiadamy. Na tym dramacie sprawdza się poniekąd twierdzenie Wagnera, że zaletą mitu jest to, iż pozostaje zawsze prawdziwy. Mógł z lekka zmieniać interpretację dramatu, lecz zrab pozostał dlań prawdziwym, nawet po zmianie stanowiska filozoficznego. To też nie potrzebował zmieniać w nim nic, z wyjątkiem słów zakończenia, choć muzyczna kompozycja utworu przeciągnęła się w tak późne lata. Niezmiernie ciekawym dokumentem psychologicznym jest wyznanie Wagnera, dotyczące tego dramatu, w liście do Röckla (z 5 lutego 1855). Wagner wyraża w nim zdumienie swoje nad psychiką artysty: filozof może dopiero dać mu pojęcia, w które potrafi myślowo ująć własne dzieło... dostatecznie przez niego samego niezrozumiane. Ta uwaga Wagnera, wywołana wrażeniem, jakie na nim zrobił własny dramat o Nibelungach po zaznajomieniu się z dziełami Schopenhauera, stanowi jeden z wielu doskonałych dowodów spontaniczności jego twórczości artystycznej. To też zależność od Feuerbacha lub Schopenhauera należy rozumieć jako zawdzięczenie tym filozofom tylko pewnego systemu pojęć do definjowania, niezależnie od nich, samorodnie powstających dyspozycji. Jeszcze przed poznaniem pism Schopenhauera w 1854 roku na pierwszy plan w dramacie Wagnera wy-

105

106 sunął się, usuwając w cień optymistycznego Zygryda, pesymistyczny Wotan. Co w dialektycznym przedstawieniu faz wpływów wyglądałoby na nieprzebyte kontrasty optymizmu i pesymizmu, to w istocie, w życiu Wagnera, było zwycięstwem jednej z dwu, równie mu właściwych dyspozycji. I nietrudno dostrzec to w dziele, które jest najbezpośredniejszym podświadomym wyrazem ewolucji. Czujemy, że wśród tych dwu bohaterów dramatu, Zygryda i Wotana, którzy reprezentują dwa rzekomo tak wykluczające stanowiska, Wotan jest jakby dalszą, konieczną po doświadczeniach, fazą rozwoju Zygryda. Techniczne niedomagania konstrukcji pochodzą przede wszystkim stąd, że początkowo, między 1848 a 49 rokiem Wagner planował tylko jeden dramat p. t. *Śmierć Zygryda*.

Wiosną 1851 r. informuje Wagner Liszta, że poprzedzi go drugim dramatem p. t. *Młody Zygryd*. Na Boże Narodzenie 1852 roku odczytał swym przyjaciółom już cały cykl, w który mu się rozrósł zamierzony dramat. A w lutym 1853 r. wydrukowano w niewielkiej ilości egzemplarzy ten tekst dramatów, jaki w głównych zarysach do dziś pozostał. W pierwotnym pomysle z r. 1848 wysuwał się naturalnie u rewolucjonisty na plan pierwszy dramat o klątwie złota i posiadania, później stopniowo brała górę nad tą socjalną, tragiczno-pesymistyczną metafizyczną koncepcją. Nam chodzi jednak nie o Wagnera i historję jego rozwoju, lecz o uprzystępnienie i zrozumienie jego dzieł od strony literackiej w tej formie, jaką w ostatecznem ukształtowaniu przyjęła, więc się nią teraz zajmujemy. Konstrukcja, jakęśmy wspomnieli, ucierpiała na ciągłej ewolucji pomysłów. Wzmagająca się predylekcja do malowniczości, do uwzględnienia tła natury, na którym się akcja rozgrywa, opowiadania, niezawsze dla zrozumienia akcji niezbędne, zdradzające ten sam u Wagnera, co i u Wyspiańskiego poetycki pociąg do rapsodów, wiele miejsca pozostawiała żywiołowi epickiemu. W rezultacie więc *Pierścień Nibelunga* możnaby nazwać baśnią dramatyczną.

Wątku dostarczyły mu pieśni Eddy w tłumaczeniu niemieckiem Ettmüllera, szczególnie *Völsungasaga*, której tłumaczenie mógł znaleźć w zbiorze „*Altnordische Heldenromane*“. Na rekonstrukcję, a raczej ujęcie pierwotnego mitu przez Wagnera wpłynęły próba objaśnień podania o Nibelungach Wilhelma Müllera oraz poglądy Ettmüllera, Grimma i Lachmana. Z pośród pisarzy wpłynęli m. in. Simrock i Fouqué; poszczególne motywy zawdzięcza bezwątpienia ludowym baśniom niemieckim. Wagner pojął Zygryda jako postać identyczną z Baldurem, bogiem wiosny, którego śmierć sprowadza koniec świata i połączył w dramacie wątek podania o *Völsungach* z podaniem o Wotanie, bogu nieba, i jego walce z ciemnymi mocami Nibelungów. Teoria wagnerowska, polegająca na wydobyciu istotnej treści z mitu przez odrzucenie naleciałości, pozostawiająca więc pole intuicji artysty, która miała rozstrzygnąć co jest istotną „po wszystkie czasy prawdziwą“ treścią mitu, nie została tu szczęśliwie w czyn wprowadzona. Zbyt rzuca się w oczy nowoczesność interpretacji, a koncepcji Wagnera brak tej organicznej jedności, którąby, według jego teorii, pierwotny kształt mitu winien był posiadać. Zanim te koncepcje symboliczne z cyklu dramatów wydobędziemy, musimy wprzód pogрузić się w sam tok akcji, zapoznać się z fabułą tetralogji.

ZŁOTO RENU

Złoto Renu, uważane przez Wagnera za prolog do trylogji, stanowi ekspozycję dramatu. Jak w *Holendrze-Tulaczu* żywioł stanowi nie tylko tło, lecz organiczną część dramatu muzycznego, tak i tutaj wody Renu symbolizują pierwotność, głębię i czystość natury. Pierwsza scena wskazuje nam to, co będzie ośrodkiem akcji: złoto Renu. Widownia wyobraża głębie wód Renu, przeświecone czarownym blaskiem złota. Rusalki, igrając w wodzie, przekomarzają się z zalecającym się do nich

karłem Alberichem. Najrozwężniejsza z nich przypomina słowa ojca, który kazał im strzec złota, gdyż ono, przekute na pierścień, posiadałoby moc cudowną. Lecz dwie inne pewne są, że nikt skarbu nie ruszy, bo tylko ten, kto by się wyrzekł miłości, może nadać przetworzonemu na pierścień złotu taką magiczną moc, a przecież wszystko, co żyje, chce kochać. Alberich, dowiedziawszy się w ten sposób od lekkomyślnych strażniczek o znaczeniu złota, dla tego, kto się wyrzeknie miłości, porywa je i ucieka. Ten właśnie akt, symbolicznie wyrażający przejście złota ze stanu natury w świat dowolnie stwarzanych przez człowieka wartości, jest pierwszym ogniwem łańcucha tragicznych następstw.

Druga scena służy za ekspozycję charakteru głównego bohatera, boga Wotana i zapoznaje nas z jego brzemennym w tragiczne skutki postępkom. Poznajemy go w najistotniejszych odruchach jego natury. Ma on w sobie boską beztroskę twórcy, nie widzącego nic prócz wizji swego dzieła, mówi marząc przez sen o czci i potędze męża, wznoszącego się ku nie skończonej sławie. Zbudzony przez śpiącą obok żonę, Frykę, aby poznał złudę snu i rozważył trzeźwo — nie widzi nic we wznoszącym się wspaniałym grodzie prócz chwały swego dzieła, stworzonego na obraz i podobieństwo snów o potędze. Żona zbudziła go, aby mu wskazać, że pałac, budowany przez olbrzymów, już gotów. Grodu tego zażądała Fryka, aby przywiązać w ten sposób do miejsca niespokojnego, żadnego nowości Wotana. Wotan uległ jej żądaniu, bo mu chodziło o zaspokojenie żądy potęgi. Lecz gród ten stanął wzniesiony trudem olbrzymów, którym lekkomyślny Wotan obiecał — nie myśląc serjo o dotrzymaniu umowy — boginię młodości, Freję. Troszczy się teraz Fryka o swą siostrę, zaniepokoił się i Wotan, gdyż jedna Freja umie doglądać jabłoni, dającej bogom wieczną młodość. Kolizja to tem cięższa, że Wotan, jako bóg najwyższy, sam jest strażnikiem praw, zapisanych runami na jego włócznie. Właśnie przy ich pomocy ujął w kar-

by, ujarzmił żywioły natury. Zjawiają się Fazolt i Fafner, dwaj olbrzymowie, żądając zapłaty. Rady, jak wyjść z tej sytuacji, oczekuje Wotan niecierpliwie od przebiegłego Logego, boga ognia, uosobienia niepokoju i niestałości. Nareszcie nadchodzi długo oczekiwany Loge i, niby to mimochodem, opowiadając o dokonanej kradzieży złota Renu, celowo rozbudza chciwość olbrzymów, którzy godzą się przyjąć zapłatę w tej formie, miast obiecannej Frei. Następna scena przenosi nas do królestwa karłów, gdzie za sprawą podstępny Logego, obaj wraz z Wotanem odbierają czarowny złoty pierścień. Posiadał go karzeł Alberich, który, wykuwszy go ze skradzionego rusalkom złota, posiadał moc magiczną nad wszystkimi skarbami.

Pobyt u karłów należy do tych scen dzieła, które, miast dramatycznej akcji, roztaczają przed nami urok pierwotnej fantastycznej naiwnej baśni. Alberich, zmuszony do oddania pierścienia, nadał mu przez zemstę moc fatalną: wszyscy będą go pragnąć, lecz ten, kto go posiędzie — zginie. W ten sposób wprowadza Wagner do swego dramatu siłę fatalności. Żądny władzy i wszelkich dóbr, nowe przechodził Wotan wahania, gdy przyszło do spłaty olbrzymów, chcąc i Freję i pierścień zachować. Do pierścienia zniechęcało go wprawdzie to, że moc nadawał tylko temu posiadaczowi, który się wyrzekł miłości, lecz o spłaceniu długu złotem i zatrzymaniu Frei zdecydowała groza utraty wraz z nią i młodości. Gdy waha się jeszcze, czy na żądanie chciwych olbrzymów dodać im do góry złota, tak wielkiej, że zasłaniała postać Frei, jeszcze i pierścień, z pod ziemi wynurza się postać bogini Erdy, symbolizującej wszechwiedzącą mądrość natury, wyobrażoną na modłę twórczego snu. Ona to ostrzega Wotana przed pierścieniem, żądzą utrwalania potęgi, przypominając prawo natury, iż wszystko, co istnieje, ma swój koniec, i zapowiada kres bogom. Niebawem przekonywa się Wotan o fatalnej sile pierścienia. Fazolt, który chciał go na wyłączne zatrzymać posiadanie, pada zabity przez brata, Fafnera. Wyrzut sumienia

110 w stosunku do przeszłości i niepokój o przyszłość targają duszą Wotana, lecz ruchliwy i zmienny jego duch wkrótce rozradował się na widok wspaniałego grodu, do którego wraz z innymi bogami się udaje. Z właściwą architektonice Wagnera metodą syntetyzowania przez wydobywanie i podkreślanie zasadniczych motywów kończy skargą cór Renu swój prolog. W ten sposób akcentuje Wagner na końcu prologu to, co stanie się przyczyną tragicznych następstw, prądródłem fatalności.

WALKIRJA

Wagner uważał rozmowę Wotana z Walkirją Brunhildą za najważniejszą scenę w całym *Pierścieniu*. Rzeczywiście jest ona ośrodkiem dramatu wewnętrznego tej postaci i odsłania koncepcje całego dramatu Wotana. Od niego jednak ta pierwsza część trylogii nazwy wziąć nie mogła, bo Wotan jest głównym bohaterem całego *Pierścienia Nibelunga*, nietylko Walkirji, epizod zaś miłości Zygmunta i Zygliny i tak już zbyt wysuwa się na czoło, aby, nie odwracając uwagi od całości, można było nazwać tę część *Pierścienia* ich imionami. Ten więc pięknie brzmiący tytuł był jedynym kompromisowym rozwiązaniem.

Scena pierwsza przedstawia prymitywne osiedle ludzkie, z potężnym jesionem pośrodku; dach izby, wzniesiony wokół niego, czyni jego koronę niewidoczną. Dramat rozpoczyna się wejściem Zygmunta, który, utraciwszy broń w walce z wrogiem, wobec zbliżającego się wieczornego mroku i nadchodzącej burzy, w ostatecznym wyczerpaniu szuka schronu w tem pierwszym napotkanem, nieznanem sobie siedlisku. Przyjmuje go gościnnie, rzeźwi napojem Zygliny, żona rycerza Hundinga, nieobecnego naówczas. Poczwszy życzliwość do Zygliny, pokrzepiony przez nią przybysz chce zaraz opuścić osiedle, bo czuje się ściganym przez los i nie chce nieszczę-

ścia z sobą w dom wnosić. Powstrzymuje go Zygliny, oświadczając, że nieszczęścia wnieść nie może tam, gdzie ono już jest. Powraca Hunding i chce wiedzieć, kto jest jego gościem. Skłonniejszą do wyznań uczyniła dopiero przybysza prośba Zygliny. Jego opowiadanie ma charakter liryczno-dramatyczny. Jest to romantyczna spowiedź miotanego złym losem mężczyzny przed kobietą, w której intuicyjnie wyczuwa zrozumienie. Imienia swego nie wyznaje mówiąc, iż winien się zwać „Wehwalt“ t. j. ten, którym ból miota; wyznania jego techną nieszczęściem i cierpieniem. Pochodzi z rodu Welzów, których zwano Wilkami. Gdy z ojcem bawił na bojach, do których ten go wcześniej zaprawiał, jego wrogowie zabili mu w domu matkę i porwali siostrę bliźniaczkę. Odtąd mało w domu przebywał, z ojcem na łowach lub w walce z wrogami czas spędzając. W jednej z tych bitew zostali z ojcem rozdzieleni i odtąd już ojca nie znalazł. Ostatnio walczył w obronie dziewczyny, której braci zabito i przemocą w małżeństwo brano. Gdy ujrzał ją martwą na trupach braci, utraciwszy broń w walce, postanowił w ucieczce szukać ratunku. Opowiadanie to budzi głęboki oddźwięk w Zyglinie, gdyż jej los był podobny: i ją przemocą dano Hundingowi w małżeństwo. Mąż jej Hunding, natura niska, brutalna, był właśnie sprzymierzeńcem tych, przeciw którym walczył Zygmunt. Do ranka więc tylko przyrzeka gościnność Zygmuntovi, poczem zapowiada mu pomstę za poległych sprzymierzeńców. Zyglinie każe pozostawić gościa samego i udać się z nim na spoczynek. Zygmunt, pozostawiony sam, poczyną rozmyślać o mieczu, który, jak zapowiadał mu ojciec, ma znaleźć wtedy, gdy będzie w najgorszej potrzebie. W tej właśnie chwili blask gasnącego ogniska pada na pień drzewa i oświetla coś błyszczącego. Punkt ten błyszczący zainteresował Zygmunta, gdyż Zygliny dawała mu jakieś znaki porozumiewawcze, wskazując wzrokiem na drzewo. Tajemnicza siła pociągnęła ku sobie Zygmunta i Zyglinę. Wiedzona nią Zygliny dała Hundingowi napój, zaprawiony

111

112 środkiem nasennym i powraca do Zygmunta, aby ocalić go, wskazawszy mu broń. Opowiada więc, że podczas uczty weselnej, jej i Hundinga, zjawił się nieznany starzec i wbił w jej sion miecz po rękojeść, przeznaczając go dla tego, kto go wyciągnie. Nikt nie potrafił tego zrobić. Zyglinda marzyła o tem, że uczynić to zdoła ten, co hańbę i poniewierkę jej pomści. Tym bohaterem czuje się Zygmunt, w którym Zyglinda wzbudziła żar namiętnej miłości. Miłość to o zdwojonej potędze, jak się bowiem z ich rozmowy dalej okazuje, Zyglinda jest tą utraconą, bliźniaczą siostrą. Potężny powiew wiosny otwiera naoścież drzwi domu, olśniewając ich czarem, ukazując wyzwolenie i szczęście. Zygmunt jednym potężnym wysiłkiem wydobywa miecz, tkwiący w jesionie, który zwie „Nothung“, jako znaleziony w potrzebie (od Not, brak, potrzeba). W poczuciu najwyższego szczęścia i triumfu, wzniesionym mieczem wyzywając świat, Zygmunt, pociągając za sobą Zyglinde, opuszcza dom Hundinga.

Drugi akt wprowadza nas w świat bogów, odsłania moce kierujące przeznaczeniami ludzkiemi. Wotan rozkazuje Brunhildzie, Walkirji, gotować się do walki. Ma ona przeważyć szale zwycięstwa na korzyść Zygmunta w walce z Hundingiem. Lecz właśnie w tej chwili zjawia się Fryka, oburzona postępowaniem Wotana, który sprzyja pohańbieniu małżeństwa, karygodnej miłości brata do siostry; wyrzuca mu jego postępkę, zrodzone z żądzy nowości i zmiany, w najwyższym rozgoryczeniu żąda, aby dopełnił miary jej poniżenia i „zdeptał oszukaną“. „Nie nauczyłaś się“ — odpowiada jej Wotan — czegom chciał cię nauczyć, rozumiesz to, co jest zwykłem, lecz ku temu, co się nie stało jeszcze nigdy, sięga moja myśl“. Tylko taki bohater, który wylał się z pod prawa bogów, może zaradzić ich ograniczeniu. Zygmunt jest właśnie tym, który wzrósł sam w bólu, tym, którego puklerz nigdy nie chronił. Tego właśnie tylko, aby go i nadal nie chronił, żąda Fryka, dostrzegając tylko górne wykręty w wywodach Wota-

na. Wszak on to stworzył mu i los ciężki, który go hartował i on mu dał miecz dla niego przeznaczony. Ni mądre słowa, ni pozory pozostawienia bohatera jego własnym losom nie uchyliły kategorycznego żądania Fryki, by Walkirja zapewniła zwycięstwo Hundingowi. Wotan w najwyższym rozgoryczeniu i zniechęceniu daje jej obietnicę spełnienia jej żądania. Po oddaleniu się Fryki przed najukochańszem swem dzieckiem (Brunhilda jest córką Wotana, zrodzoną z Erdy) odsłania Wotan całą rozterkę swej duszy. Mówi jej o tem, jak duch jego zapragnął władzy, gdy „zblaknął kwiat młodej miłości“, o żądzy zdobycia świata, o umowie z olbrzymami, w którą wplątał go Loge, o przestrodze wszechwiedzącej w swym twórczym śnie Erdy, jej zapowiedzi zmierzchu bogów. Mówi jej o tem, jak chcąc dowiedzieć się całej prawdy, zniewolił Erdę do wyjawienia jej czarem miłości, jak z miłości Wotana i wszechwiedzącej zrodziła się ona, Brunhilda. Od Erdy dowiedział się, że koniec bogów nastąpi wtedy, gdy czarodziejski pierścień znowu dostanie się w posiadanie karła, Albericha. Nie może jednak sam odebrać go obecnemu posiadaczowi, Fafnerowi. Jako strażnik praw sam jest teraz ich niewolnikiem. Stąd zrodziła się jego tęsknota do takiego bohatera, któryby sam, z własnego impulsu, wbrew niemu i prawu, którego Wotan strzec musi, dokonał czynu, którego bogu wykonać nie wolno: odebrał pierścień Fafnerowi, zwrócił go córom Renu i w ten sposób ocalił bogów od zagłady. Gdy Brunhilda pyta, czy właśnie takim marzonym przez boga bohaterem nie jest Zygmunt, Wotan wyznaje, iż go ćwiczył i podlegał w bojach, dając jej poznać, iż on to był tym, w tajemniczy sposób zaginionym ojcem, o którym opowiadał Zygmunt. Na pytanie Brunhildy, czy odbierze teraz zwycięstwo Zygmunтови, Wotan wybucha bólem najsroższym, uświadamia sobie strasliwą klątwę pierścienia, który raz chciwie w dłoni trzymał tylko, a teraz dlatego zdradzić musi tego, kogo najbardziej ukochał. Widząc wniwecz obrócone swe boskie pomysły, w wy-

113

buchu w najwyższej ironji, żegna chełpliwą nędzę boskiej wspaniałości, przekazuje złudny blask boskości, to, co najbardziej mu się stało wstrętnem — Alberichowi. Jednego już tylko pragnie — kresu. Poznawszy tajemnicę ojca, Brunhilda namawia go do cofnięcia obietnicy danej Fryce, czem wywołuje jego oburzenie i gniew. W tej scenie mamy transpozycję sceniczną walki wewnętrznej Wotana, gdyż Brunhilda, jako „*Wunschmaid*“, jest córką pragnień, ramieniem czynu boga, walka z nią jest więc pasowaniem się z samym sobą Wotana, zwycięstwem nad najtajniejszym marzeniem.

W następnej scenie pojawia się Zygmunt i Zyglin-
da. Jakby w przeczuciu nieszczęścia, trapią niepokój i wyrzuty sumienia. Uniesienie przeżyć miłosnych, ucieczka i rozterka wewnętrzna wyczerpały wreszcie tak siły Zygliny, że zasypia. — Wtedy oczom Zygmunta ukazuje się Walkirja. (Widzieć ją mógł tylko ten śmiertelny, który ma zginąć). Objawia ona Zygmunto-
wi całą prawdę jego przeznaczenia. Gdy Zygmunt oburzony zdradą Wotana odrzuca ze wzdrgnięciem rozkosze Walhalli, w której nie będzie Zygliny i chce ją w rozpacz zabić, Walkirja powstrzymuje jego czyn szalony. Poruszona do głębi współczuciem, obiecuje Zygmunto-
wi pomagać mu w walce z Hundingiem, wbrew rozkazowi, z temi słowy obietnicy znika.

Niebawem zbliża się Hunding, w mroku nocnym poszukując i nawołując Zygmunta. Rozpoczyna się walka między nimi, wtedy ukazuje się Walkirja, zasłaniająca swą tarczą Zygmunta. Lecz nagle zjawia się Wotan i włócznią swą kruszy miecz Zygmunta, w chwili gdy ten miał zadać cios śmiertelny Hundingowi. Bezbronnego Zygmunta zabija Hunding. Wtedy Wotan, zwracając się do Hundinga, każe mu iść i podziękować Fryce, lecz ten pada śmiertelnie rażony gestem boskiej wzdrgi.

W trzecim akcie, rozgrywającym się na szczytach wzgórz, Brunhilda zwołuje swe siostry-Walkirje, by zaopiekowały się

Zyglin-
dą, którą porwała ze sobą, gdy poległ Zygmunt. Zyglin-
da bowiem ma zostać matką najwspanialszego z bohaterów, Zygfrida, dla niego przykazała jej Brunhilda przechować szczątki miecza. Wśród odgłosu gromów zjawia się wrzący gniewem Wotan, aby wymierzyć Brunhildzie karę za nieposłuszeństwo. Objawia jej wśród przejętych zgrozą i współczuciem sióstr, iż wykluczy ją z rzędu Walkiryj, uczyni zwykłą śmiertelną kobietą, którą uśpi na skale górskiej i przeznaczy temu mężczyźnie, który ją tam pierwszy, bezbronną, znajdzie. Siostrom jej Walkirjom każe opuścić to miejsce, jeśli nie chcą, współczując wyklętej, zaznać podobnego losu. Gdy Wotan i Brunhilda zostają sami, uczucia najgłębszego porozumienia, jakie ich łączyło i rozpacz Brunhildy łagodzą gniew Wotana, rodzą głębokie współczucie dla jej tragicznej winy. Na prośbę Brunhildy karę, zmieniając jej formę, przekształca Wotan w jej przyszły triumf. Miejsce, na którym ją zostawi, obiecuje otoczyć płomieniem, aby osiąść ją mógł tylko nieustraszony bohater. Czar boskości odejmuje jej w długim ojcowskim pocałunku i usypia na skale. Uderzając włócznią o ziemię, wzywa boga ognia, Logego; płomień otacza śpiącą Brunhildę. „Kto boi się mej włóczni, ten nie przekroczy nigdy płomienia“. Tą zapowiedzią Wotana kończy się *Walkirja*.

ZYGFRYD

Ta część tetralogji rozpoczyna się od idyli romantycznej, przedstawiającej młodość pierwotnego bohatera na łonie natury. Scena przedstawia gro-
tę, w której przy prymitywnej kuźni karzeł Mime męczy się nad kawałkami miecza, napróżno usiłując je skuć razem. Skandując uderzeniami młota żałośnie się uskarża na swój próżny trud. Wszystkie miecze, które usiłował ukuć dla Zygfrida, ten niesfor-
ny chłopiec łamie jak pręty. Jeden miecz „*Nothung*“, który pozostawiła dla niego

116 umierająca matka (Zyglinda), mógłby być tylko dobry. Gdyby go się udało skuć Mimemu, posłałby Zygryda, żeby zabił smoka Fafnera, a wtedy Mime posiadałby w ten sposób pierścionek czarodziejski i stałby się panem świata. W trakcie tych marzeń karła wpada Zygryd, wiodąc ze sobą pojmanego niedźwiedzia, straszy nim Mimego, poczem wypędza zwierzę do lasu. Próbuąc miecza, nad którym pracował Mime, łamie go z szyderstwem w kawałki. Mime czyni Zygrydowi wyrzuty i wypomina mu wszystkie trudy i troskliwą opiekę, jaką go otaczał od niemowlęstwa, poczem podaje przygotowaną dla niego strawę, którą Zygryd z rąk mu wytrąca.

Zygryd zapytuje Mimego, skąd się tu wziął, nie może wieść, by mógł być synem takiej pokraki, wszak widział swój własny obraz w zwierciadle strumienia, a obserwując zwierzęta, spostrzegł, że dzieci podobne są do rodziców. Nienawiści swej, pogardy i wstrętu dla Mimego nie ukrywa. Mime opowiada mu historię śmierci Zyglindy i wskazuje na kawałki miecza przez nią pozostawione. Zygryd zapala się do myśli posiadania tego miecza i poleca go natychmiast skuć Mimemu, sam zaś odchodzi do lasu.

Gdy Mime rozpacza nad trudnością zadania, nadchodzi Wotan w przebraniu podróżnego. W *Zygrydzie* Wotan pojawia się w postaci zmienionej, symbolizującej przemianę, jaką w nim zaszła. Przybranie postaci podróżnego wyraża rezygnację boga, który nie chce już ingerować, chce być tylko widzem. Przeciwność mającemu nadejść zmierzchowi bogów nie będzie się już bronił, chce tego, co jest konieczne, a wie, że prawem życia jest zmiana i kres. Raczej więc działać będzie wbrew sobie, gwoździ przeznaczeniu, temu, co ma się stać. Niechętnie i podejrzliwie przyjmującemu nieznanego gościa Mimemu Wotan zręcznie się narzuca, proponując, aby karzeł i Wotan stawiali kolejno pytania i dawali odpowiedzi, stawiając w zakład głowę tego, kto nie zgadnie. Ten pretekst pozwala mu zostać dłużej. Po idyli Zygryda przenosimy się

117 teraz w czar baśni: pytania i odpowiedzi dotyczą tego, kto włada pod ziemią, na jej grzbiecie i w górach. Na pytania, jaki ród jest najmilszym Wotanowi umiał jeszcze Mime odpowiedzieć, nie może znaleźć odpowiedzi na to, kto potrafi skuć ponownie miecz Zygmunta. Mime bowiem wie wszystko, prócz tego, co mu potrzeba wiedzieć. Wtedy Wotan poucza go, iż ten tylko, kto nie zaznał strachu, może miecz ten skuć na nowo. Z temi słowy odpowiedzi podróżny się oddala. Gdy Zygryd powrócił, Mime usiłuje go wybadać, czy wie co to jest strach, lecz Zygryd nie jest w stanie pojąć tego uczucia. Rozgniewany na partactwo i niedołęstwo Mimego, który dotąd kawałków miecza skuć nie potrafił, sam ochotczy zabiera się do kucia miecza. Mime tymczasem knuje podstępne plany. Gdy Zygryd swym nowym mieczem zabija smoka, on, Mime, zgładzi Zygryda i w ten sposób stanie się posiadaczem pierścienia. Żwawo i szybko poszła przy śpiewie Zygrydowi praca, miecz wkrótce jest gotów: próbując jego mocy, Zygryd uderza nim z całych sił w kowadło, rozłupując je za jednym zamachem.

Akt drugi przedstawia mroczną głąb lasu w pobliżu jaskini Fafnera. Ukryty przy niej karzeł, Alberich, czatuje na sposobność odebrania pierścienia. Gdy pojawia się przed nim znienacka Wotan, Alberich wpada na jego widok we wściekłość, posądzając go o chęć zabrania pierścienia. Ale inną już jest w *Zygrydzie*, jak wiemy, postawa Wotana, nie chce on już wogóle kształtować życia: przychodzi patrzeć, nie działać. Dlatego też i rad udziela wbrew sobie, ostrzega Albericha przed zamiarami Mimego. „Kogo kocham, ten niech sam o sobie się troszczy“ jest regułą Wotana. Tylko bohaterowie mogą być przydatni. Dlatego też uprzedza i Fafnera o groźnym mu niebezpieczeństwie, lecz Fafner zobojętniały na wszystko w posiadaniu („*Ich lieg' un besitze*“) nie chce go słuchać. Ostrzegłszy Albericha i Fafnera, Wotan znika. Tymczasem nadchodzi Mime, wskazuje Zygrydowi siedlisko Faf-

118 nera i uczy, jak ma go atakować, poczem sam przezornie się oddala. Zygryd, czekając na wyjście smoka z jaskini, siada pod lipą. Urok lasu budzi w nim tęskne marzenia, myśli o matce swej, której nie znał. Przypominając sobie wreszcie o celu przybycia, trąbieniem w róg budzi Fafnera. Po krótkiej walce zabija go. Urok tego bohaterskiego młodzieńca odczuł nawet Fafner. Umierając mówi mu, kim jest i ostrzega go przed klątwą, której sam padł ofiarą. Krew Fafnera dostała się do ranki zadraśniętego palca Zygryda, pali go, mimowoli więc kładzie palec do ust. Wtedy, pod czarodziejskim wpływem krwi smoka, zaczął rozumieć głosy ptaków. Od nich dowiedział się o pierścieniu i cudownym hełmie, których istnienie zataił mu Mime, chcąc je sam, zabiwszy Zygryda, posiadać. Pojawiają się równocześnie chciwi zdobywcy i podejrzewający się wzajemnie Alberich i Mime. Gdy Zygryd włożył na swój palec pierścień, znaleziony w jaskini i przytroczył do pasa hełm czarodziejski, czyniąc to raczej na pamiątkę walki, która nie nauczyła go jednak strachu, znowu głosy ptaków ostrzegają go o zamiarach skrytobójczych Mimego. Mime zresztą sam zdradza się ze swymi zamiarami, mimowoli wypowiadając swe skryte zamysły. Gdy Mime usiłuje namawiać Zygryda do wypicia zatrutego napoju pod pozorem chęci pokrzepienia go po walce, ten jednym ciosem śmiertelnym powala go na ziemię. Znowu rozbrzmiewające głosy ptaków powiadamiają go o śpiącej dziewczycy, którą obudzić może ten tylko, kto nie zna strachu. Zygryd daje się wieść tym głosom.

Trzeci akt przedstawia dziką okolicę górską nocą, podczas burzy. Gdy ta ścicha i tylko błyskawice oświetlają od czasu do czasu widnokrąg, ukazuje się Wotan w postaci pielgrzyma. Wzywa Erdę, budzi ją, uderzając włócznią o skały. Gdy z głębi ziemi wynurza się Erda, pyta jej o to „jak wstrzymać toczące się koło, jak zmóc ma bóg swą troskę“. Erda nie pojmuje go, nie wie, że nie troszczy się już o moc swą, że chce tego, przed czym przedtem bronił się — końca. Wotan więc

objawia jej, że zbliża się kres i jej mądrości, i koniec, przez bogów snuty, przeznaczeń i koniec bogów samych: nadzieje pokolenie wiecznie młodych bohaterów, które samo o losie swym będzie stanowić. Niechaj więc pograży się teraz w wieczny sen — oto zbliża się już bohater. Istotnie ukazuje się wstępujący na górę Zygryd. Wotan zastępuje mu drogę i pyta, dokąd dąży. Młodego bohatera niecierpliwią i nudzą wypytывania nieznanego starca. Wotan wszystko, co ma się stać, przewidział i ukochał nad wszystko tego młodzieńca, który dokona wbrew niemu czynów bohaterskich. A jednak wobec zuchwałości Zygryda budzi się w nim na chwilę gniew, budzi się zazdrość o Brunhildę. W tym odruchu nagle zbudzonych uczuć poczyną bronić Zygrydowi dostępu, choć na dnie duszy wie, że zwycięstwo uczyniłoby go tylko najędźniejszym.

Ostrzega śmiałka, że włócznia, którą trzyma w ręku, raz już ten miecz złamała. Wówczas Zygryd, wpadając w gniew, z krzykiem „wrogu mego ojca“, uderza mieczem we włócznię Wotana (symbol praw — na niej bowiem są one runami wypisane) i druzgocze ją. Wotan w najwyższym upokorzeniu odstepuje ze słowami: „Idź, nie mogę cię zatrzymać“ i znika.

Beztroski Zygryd, nie zdający sobie sprawy ze znaczenia tej walki, postępuje śmiało ku górze, gdzie rozbłyskują ognie. Przekracza je jako nie znający strachu, jakby nie zdając sobie sprawy z niebezpieczeństwa i staje przed uśpioną Brunhildą zrazu onieśmielony. Tu po raz pierwszy zrozumiał, czym jest obawa. Porwany zachwytem i czułością składa na jej ustach pocałunek, który budzi Brunhildę. Gdy zapytany przez nią Zygryd odpowiada kim jest, budzi się w niej bezmierna radość, błogosławi bogów i świat za to, co się stało. Peanem zachwyty i miłości, która ogarnia świat, wybuchają ich serca. Niczem wobec niej jest dla Brunhildy wspaniałość Walhalli — niechaj giną bogowie, byle świeciła „śmiejąca się śmierć“, którą jest miłość.

Przed rozwinięciem pomysłu aż do rozmiaru tetralogii ta część w pierwszej redakcji nosiła tytuł *Śmierci Zygryda* i ona była tą macierzystą komórką, z której potem zrodził się *Pierścień Nibelunga*. Tragedję bogów ukazał nam już jako przesądzoną koniec Zygryda.

Zmierzch bogów dodaje tylko jej zakończenie, pojednanie. Długi epizod tragedji Zygryda, którym w istocie jest *Zmierzch bogów*, psuje rozwój tragedji Wotana, wysuwając znów na pierwszy plan inną postać. Ta wada kompozycji wynika oczywiście z przekształceń pomysłu. Wszak początkowo Zygryd był pierwszoplanową postacią, później dopiero wysunął się Wotan. W obecnym, ostatecznym zakończeniu, psując harmonję całości, tragedia Zygryda wysuwa się na czoło tem bardziej, że uderza wyobraźnię jaskrawymi teatralnymi efektami, wstrząsającymi scenami zdrady i śmierci Zygryda, podczas gdy istotą tragizmu jest klątwa pierścienia. Wagner usiłował temu zaradzić, przekształcając sam początek dramatu.

Początek i koniec *Zmierzchu bogów* zbyt mało stosunkowo uzmysławiają tragedję metafizyczną i zbyt mało zajmują miejsca, aby całkowicie usprawiedliwiły zmianę tytułu tego dramatu z *Śmierci Zygryda*, na tytuł odpowiadający bardziej całej koncepcji. Niewątpliwie jednak pierwsza scena z Nornami rzuca na całość dramatu o Zygrydzie potężny nastrój fatalizmu, spowija go w atmosferę wyższej konieczności, chociaż sam tragizm zdarzeń ma bardziej konkretne źródła. Ona nadaje powagę, uroczystość i grozę kosmiczną całemu obrazowi — nie w tym jednak stopniu, by przyćmić jaskrawości osobistej tragedji Zygryda i Brunhildy. Prolog, w którym występują Norny, snujące nici przeznaczeń, ukazuje nam fatum w kształcie konkretnym; to uzmysłowienie przeznaczenia w niezwykle sposób potęguje zgrozę jego działania. Wprowadzając pierwiastek epicki: opowiadania Norn, artysta uprzy-

tamnia nam w głównych zarysach losy bogów, w przyszłość nie może już sięgać wiedza Norn: rwą się nici przeznaczeń. Ta scena symboliczna, pełna grozy uzmysławia nam kres bogów, kres wiedzy przeznaczeń.

Druga scena wstępna wprowadza nas w świat bohaterów. Ku nowym czynom wyrwa się Zygryd i nie wstrzymuje go od nich Brunhilda. Wszystką wiedzę, którą przekazali jej bogowie, dała Zygrydowi, lecz on zabrał jej siłę dziewicy-rycerza. Więcej wiedzy mu dała, niż mógł przyjąć i zachować — oświadcza jej Zygryd — który tyle ma w sobie mądrości tylko, ile ich czyn wymaga. Jedną tylko wiedzę w sobie stwierdza: że żyje Brunhilda. A to właśnie oświadczenie będzie stanowiło tragiczny kontrast z mającemi nastąpić wypadkami. W zamian za wiedzę runiczną zostawia jej Zygryd pierścień, zdobyty na Fafnerze — pierścień fatalny — jako zakład miłości. Przyjmując ten dar, Brunhilda ofiarowuje mu swego rumaka, którego posiadała jako Walkirja. Dary te niebawem przeciw nim się obróca.

Akt pierwszy rozgrywa się w Gibichungen nad Renem. Hagen, syn karla Albericha, który za złoto zdobył kobietę, nawiązuje intrygę w celu dojścia do posiadania pierścienia. Jako brat przyrodni Guntera, władcy zamku, i Gutruny, biadając nad tem, że żadne z nich dotąd nie weszło w związki małżeńskie, po przyjacielsku doradza Gunterowi, żeby zdobył Brunhildę, dziewicę, spoczywającą na skale, otoczonej ogniem. W tym celu radzi, aby Gutruna dała napój miłosny Zygrydowi. Zygryd jedynie zdoła uczynić to, na co nie zdobyłby się Gunter, a zakochany w Gutrunie robi wszystko, na prośbę jej brata. Scena ta ukazuje nam Guntera jako człowieka słabego charakteru, który może okazać się powolnym narzędziem w rękach inspirującego Hagen, postaci ponurej, pełnej zawiści istot poniżonych, przypominającej oskarżyciela Elzy z *Lohengrina*. Jako syn karla Albericha ma w sobie wszystkie niskie instynkty, niezdolny jest do miłości, która

122 cechuje bogów i bohaterów. Zygryd, który płynął łodzią po Renie, został spostrzeżony przez Hageną i zaproszony do zamku. Jego przyjacielski, otwarty i prosty charakter objawia się zaraz po ukazaniu w pochoptności do zawierania przyjaźni. Bohaterską beztroskę czuć w odpowiedziach na pytania, dotyczące skarbu Nibelunga i cudownego hełmu, który pozwala dowolną obierać postać. Jego wzbierająca nadmiarem siła wyraża się w gotowości do czynów i usług, działaniem szybkim, niechybnem. Te rysy mają wielkie znaczenie, jako kontrast dramatyczny z otoczeniem. Gutruna, oczarowana Zygrydem, decyduje się iść za radą Hageny: podaje Zygrydowi napój miłosny. Znaczenie kontrastu dramatycznego ma fakt, że ostatnim słowem Zygryda przed wypiciem napoju jest wspomnienie Brunhildy. Napój odebrał mu całkowicie pamięć przeszłości. Porwany pięknnością Gutruny, z właściwą sobie bezpośredniością, prosi Guntera o jej rękę, gotów na wszelkie czyny dla jej zdobycia. Intryga Hageny zaczyna przybierać obrót pomyślny. Zygryd z gorączkowym pośpiechem wybiera się na zdobycie Brunhildy dla Guntera, aby za to zyskać rękę Gutruny.

W następnej scenie tego aktu widzimy Brunhildę, pieczętującą w nieobecności Zygryda pozostawiony przezeń pierścień. Samotną odwiedza niespodziewanie, ku wielkiemu zdumieniu Brunhildy — gdyż Wotan kazał wszystkim Walkirjom zerwać z Brunhildą — Walkirja imieniem Waltraute. Opowiada ona ostatnie zdarzenie (spotkanie z Zygrydem) i przedstawia stan zgnębienia Wotana, w jakim wrócił z resztkami włóczni; opowiada o trawiającej go trosce, aby pierścień nie dostał się w ręce Nibelunga. Wreszcie oznajmia Brunhildzie cel swego przybycia: błaga ją, żeby rzuciła pierścień do wody, zwróciła go córom Renu i w ten sposób uspokoiła bogów co do losów świata. Brunhilda z oburzeniem odrzuca tę prośbę. Więcej niż szczęśliwość Walhalli, więcej niż sławę wieczną ceni pierścień — symbol miłości Zygryda. Bogom

każe oświadczyć, że nie odstąpi nigdy swej miłości, a jeśli jej odebrali miłość — w ruinę pójdzie jaśniejąca chwała Walhalli.

Jakby z piorunową szybkością dosięgła Brunhildę kara za jej tragiczną winę względem ojca, Wotana — spełnia się klątwą, przywiązana do pierścienia. W chwilę po odjeździe Waltrauty przybywa Zygryd, który z pomocą zdobytego na smoku hełmu przybrał postać Guntera. Wobec przejętej zgrozą przerażenia Brunhildy Zygryd, który całkowicie utracił pamięć przeszłości, postępuje jak lojalny przyjaciel Guntera. Przemocą odbiera jej, przedtem podarowany, pierścień — na znak zrękwiny Brunhildy z Gunterem. Miecz Nothung ma dzielić ich łóża tej nocy, w której pozostają razem przed podróżą do zamku Guntera.

Akt drugi rozpoczyna rozmowa Albericha z synem Hagenem. Alberich przypomina mu o konieczności pozyskania pierścienia, ostrzega go w obawie, aby nie dostał się on córom Renu. Hagen uspokaja go, że poprzysiągł go zdobyć. Z tą ponurą sceną, ukazującą nieprzerwaną czynność niskich istot, przesyconą atmosferą ich mrocznej chciwości, ostry kontrast znowu stanowi następna, w której widzimy powrót pełnego radosnej i triumfującej energii Zygryda. Party pragnieniem ujrzenia Gutruny, Zygryd przybywa do Gibichungen pierwszy. Na pół drogi, w umówionej z Gunterem dolinie, nastąpiła zamiana ról. Gunter w mgle porannej niepostrzeżenie zajął miejsce przy boku Brunhildy, a wówczas Zygryd również niepostrzeżenie się oddalił i zdjawszy hełm czarodziejski, dzięki któremu do złudzenia podobny był do Guntera, powrócił do własnej postaci. Zygryd kończy opowiadać przejętą wstydem i podziwem Gutrunie całą historię zdobycia Brunhildy, Hagen czyni, nie licując z jego ponurością, radosne przygotowania do przyjęcia Guntera i Brunhildy. Ci zjawiają się niebawem i następuje wstrząsająca scena spotkania. Brunhilda, ujrzawszy Zygryda, który zda się jej nie po-

123

124 znawać, przy boku Gutruny, bliska jest omdlenia. W chwili gdy Zygfyrd wskazuje ręką na Guntera, Brunhilda spostrzega na jego palcu pierścień, który jej był, przyjąwszy na się postać Guntera, odebrał. To utwierdza Brunhildę w przekonaniu, że on to był tym podstępny wydziec. Korzysta z tego dla swych celów Hagen i podżega zbolalą i oburzoną Brunhildę do publicznego oskarżenia Zygfyryda o zdradę wobec zebranych na powitanie gości i rycerzy. Zygfyrd i Gunter, którzy jeszcze nie zdążyli porozumieć się w sprawie pierścienia, dają niezręczne odpowiedzi. Brunhilda, nie mając już wątpliwości co do ohydnej zdrady Zygfyryda, wzywa wszystkich do pomszczenia hańby, wyznając, że należała do Zygfyryda jako kobieta. Zygfyrd, mający pamięć tylko tego, co stało się po wypiciu napoju, składa uroczystą przysięgę, że wobec narzeczonej druha swego Guntera postępował lojalnie. Słyszając tę przysięgę, przejęta zgrozą i rozpaczą Brunhilda składa przysięgę, przeczącą przysiędze Zygfyryda, wprowadzając tem dworzan w osłupienie. Szczerość zachowania Zygfyryda, jego po męsku obojętne traktowanie kłótni i stanowczość na chwilę przewycięża tę straszną kolizję. Zygfyrd, stęskniony za Gutruną, radzi zebrany nie zajmować się temi komerażami kobiecemi i udać się na ucztę; obejmując Gutrunę idzie do sali biesiadnej wraz z dworzanami. Brunhilda, Gunter i Hagen zostają sami. Brunhilda daje wyraz swemu zdumieniu i rozpacz, bo nie jest w stanie pojąć, co to wszystko znaczy, w męce wyrrywają się jej słowa, by znalazł się człowiek, co pomści jej hańbę. Zręcznie wyzyskuje ten moment Hagen, proponując swe usługi, czem budzi na chwilę szczery śmiech Brunhildy, mimowoli bowiem porównała nędzną postać Hagen z Zygfyrydem. Gdy jednak Hagen nie rezygnuje i, zdając sobie sprawę, że na siły mierzyć się z Zygfyrydem nie może, prosi o radę — wówczas Brunhilda w chwili gniewu i oburzenia na Zygfyryda zdradza tajemnicę. Zprzodu nikt nie pokona Zygfyryda, lecz tylko ztyłu można mu zdradziecko zadać cios

śmiertelny. Gunter, który jest człowiekiem słabego charakteru, lecz niepozbawionym pierwiastków szlachetności, wpada w rozpacz na myśl o tem zabójstwie, szarpia go wyrzuty sumienia. Hagen wskazuje, że jednak z tej hańby jedynem wyjściem dla niego jest śmierć Zygfyryda. Brunhilda, która czuje się oszukana, pohańbiona przez wszystkich, czuje wstręt do Guntera, domysłając się, że to nie on, tylko Zygfyrd ją porwał i w śmierci Zygfyryda widzi jedyne zadośćuczynienie za straszną krzywdę. Gunter waha się tylko na myśl o tem, czem będzie to dla Gutruny. Ulega jednak namowom Hagen, nęci go myśl zawładnięcia pierścieniem. Za radą Hagen ma się odbyć polowanie dla upozorowania śmierci Zygfyryda wobec Gutruny i dworzan nieszcześliwym wypadkiem.

Akt III ukazuje nam wybrzeże Renu i samą rzekę z rusalkami. Te zwracają się z prośbą do Zygfyryda, który w poszukiwaniu zwierza na polowaniu tam się zabłąkał, aby oddał im pierścień. Oddawna już bowiem wzdychały do szlachetnego bohatera, któryby im skradziony skarb oddał. Zygfyrd tylko zrazu przekomarza się z nimi, ale z chwilą, gdy rusalki przeprawiają mu, iż tego dnia jeszcze zginie, jeśli nie odda pierścienia, odmawia stanowczo. Może oddałby go dobrowolnie — odpowiada rusalkom — lecz groźbami nic na nim nie uzyskają. Rusalki odpływają, zapowiadając, że zwrócą się z prośbą do tej, która dziś jeszcze pierścień po nim odziedziczy. Nadchodzą Hagen i Gunter, poszukując Zygfyryda. Bohater opowiada im to zdarzenie z rusalkami. Serdeczna otwartość i prostota Zygfyryda przepełnia takim żalem i wstydem Guntera wobec ukrytych zamiarów, z jakimi przyszli, że wzdycha ciężko. Zygfyrd radosny, swobodny i życzliwy ludziom, przypuszczając, że Guntera trapi niechęć, jaką ma do niego Brunhilda, chce go rozweselić; zapytany przez Hagen zaczyna opowiadać o przeszłości, której pamięć powraca mu po wypiciu orzeźwiającego napoju. Zygfyrd, pogrążywszy się teraz we wspomnienia, opowiada swą przeszłość aż do mo-

126 mentu przebudzenia Brunhildy. W ten sposób wplata Wagner i tutaj motyw epicki do dramatu.

Gdy Zygfyrd zatrzymał się w opowiadaniu na momencie przebudzenia Brunhildy, pojawiają się dwa kruki. Hagen zapytuje ironicznie czy Zygfyrd i mowę tych ptaków rozumie. Zygfyrd się zrywa i, odwróciwszy się plecami od Hageny, patrzy na kruki. Wówczas Hagen z krzykiem: „radzą mi zemstę“, zatapia włócznię w plecach Zygfyryda. Gunter za późno chce temu ruchowi zapobiec. Zygfyrd pada; przed skonaniem raz jeszcze otwiera oczy, powraca mu pamięć Brunhildy i mówiąc o niej, umiera.

Powracających z polowania z niepokojem oczekuje miotana złowrogimi przeczuciami Gutruna. Pierwszy powraca Hagen, za nim niosą zwłoki bohatera. Z krzykiem rozpacz padła na nie Gutruna. Gunter, złamany, wyrzuca ten czyn Hagenowi. Hagen triumfuje i dopomina się o prawo zdobyczy — o pierścień. Gunter chce go zachować dla siostry na pamiątkę, dochodzi do starcia między nim a Hagenem. W walce ginie Gunter. W chwili jednak gdy Hagen sięga po pierścień do ręki Zygfyryda, ręka martwego podnosi się, wzbraniając. Wszystkich wstrząsa groza przerażenia. Na tę scenę wchodzi pełna majestatycznej powagi w swym smutku Brunhilda. Z ust Gutruny, która przeklina Hageny za radę pozyskania Zygfyryda czarodziejskim napojem, dowiaduje się całej prawdy. Wtedy Brunhilda w głębokim wzruszeniu nakazuje wzniesić stos, na którym wraz z ciałem najwspanialszego z bohaterów sama chce zginąć. Następuje uroczysty jej monolog, który zawiera opowieść o tragicznym losie zdrady najwerniejszego bohatera, Zygfyryda, w zdradzie nawet wiernego i lojalnego względem swego przyjaciela. Lecz w tym największym bólu objawia się pojednanie tej tragedji. Zdradził ją najczystszy, aby jej się oczy otwarły. Teraz już zrozumiała kłótnię pierścienia i słysząc nadlatujące kruki, każe im donieść bogom wieść spokoju. Przeklęty pierścień, jako spadek po

Zygfyrdzie, do niej należy; będzie przywrócony córom Renu. Krukowi poleca, aby przelatując nad górą, na której kiedyś spoczywała uśpiona, przypomniały bogu ognia Logemu, że kres bogów już nadszedł. Po tych słowach zapala stos, na którym spoczywa ciało Zygfyryda i dosiadłszy swego rumaka, rzuca się w płomienie, które szybko ją ogarniają. W tejże chwili Ren występuje z brzegów, fale ogarniają stos i zatapiają stojącego na brzegu Hageny.

Na fali pojawiają się trzy rusalki i ściągają w głąb posiadacza pierścienia Hageny. Wkrótce jedna z nich wynurza się trzymając z triumfem oczyszczony w płomieniach pierścień. Na niebie pojawia się luna na znak, że płomienie ogarniają Walhallę. Kres bogów nastąpił.

Obejmijmy teraz całokształt tego dramatu muzycznego, jako widowisko teatralne, jako obraz mitycznego wieku bogów i bohaterów, olbrzymów i karłów, splot scen o wysokim napięciu dramatycznym. Z pierwiastkami epickimi, naiwną fantastyką pierwotną łączy się głęboka symbolika a wyraz muzyczny z literacko-poetyckim. Wielkie to dzieło stanowi imponującą całość i wprost przytłacza swym przepychem artystycznym. Niewątpliwie jednak jako dramat *Pierścień Nibelunga* nie stanowi jednolitej konstrukcji, nie jest konkretnym dramatycznym wyrazem, symbolizującym jedną ogólnoludzką tragedję. Proces przetwarzania się koncepcyj tego utworu uprzystępnąć nam może porównanie z *Panem Tadeuszem*. Jak tam, w związku z początkowo planowaną sielanką, Tadeusz, główny bohater, stopniowo usunięty zostaje w cień przez Robaka po rozszerzeniu koncepcji utworu, tak ma się rzecz i tutaj. Koncepcja *Pierścienia* nie jest kołem, lecz elipsą i dwa ma ogniska losów tragicznych. Dawniejszej fazy feuerbachowskiej i rewolucyjnej odpowiada Zygfyrd jako główny bohater, późniejszej, która wyraziła się sympatją i kultem

127

128 dla Schopenhauera — Wotan. Tekst literacki *Pierścienia* powstał jednak przed zetknięciem z pismami Schopenhauera. W pierwotnym pomysle fatum tragicznym była klątwa złota. W drugiej fazie ta idea społeczna ustępuje metafizycznej i fatum zmierzchu bogów wysuwa się na pierwszy plan. Ta późniejsza koncepcja wchłania i podporządkowuje koncepcję klątwy złota. Że siła fatalna złota jest tylko motywem w tragedji losu Wotana, odczuwamy najwyraźniej na końcu tetralogji. Wszak pojednanie tragedji, przez zwrot pierścienia córom Renu, nie zmniejsza grozy spełniającego się fatum — zmierzchu bogów.

W rezultacie w tym stopieniu dwu pomysłów dzieje się słusznie, że ogólnoludzka, metafizyczna tragedia Wotana usuwa na drugi plan tragedję klątwy złota, która, będąc symbolem pewnego ustroju społecznego, tej ogólnoludzkiej, świat obejmującej rozpiętości nie posiada.

Inne dramaty Wagnera już nam dają dość dowodów na to, iż Wagner o taką budowę dramatu, w którejby wypadki wynikały zawsze z przyczynową koniecznością jedno z drugich, się nie troszczył. Jedyłą koniecznością, dającą spójność dramatom Wagnera, jest mus psychologiczny i sugestywność jego pesymistycznego ujęcia życia. Fatalność była zawsze w jego dramatach transpozycją fatalności wewnętrznej, psychicznej i z niej swą siłę czerpała. Tutaj klątwa złota, pojęta jako zewnętrzne fatum, stanowiła o grozie losów Zygryda, ale w tej tragedji Wotana, która się na pierwszy plan wysuwa, fatum wyznacza bieg wypadków w sposób bardziej ogólny, nie przesądzający o tem, co będzie istotą tragizmu Wotana. Wotan przeżywa dwie tragedje: i tę związaną z klątwą złota, i tę metafizyczną, a obie są tragedjami psychologicznymi. Jak w niektórych tragedjach greckich, jak u Wyspiańskiego, nie los, lecz ustosunkowanie się do losu wyznacza bieg i kierunek tragedji. Sam Wagner zdawał sobie z tego sprawę, mówiąc: Alberich i jego pierścień mogą nie szkodzić bogom, gdyby

nie byli podatnymi na jego wpływ. Że nie fatum końca bogów wyznacza linję tragedji Wotana, tego mamy dowód i w tem, że Wotan w toku akcji zmienia doń swój stosunek, a później go nawet pragnie. Wszystkie gromy, które miotał później na Wagnera Nietzsche za brak logiki w motywowaniu, można by oczywiście skierować z całą słusznością i na *Pierścień*, gdybyśmy tylko z punktu widzenia konstrukcji ten dramat oceniali. Tutaj, w przeciwieństwie do *Holendra-Tulacza*, czy *Tannhäusera*, nie konstrukcja wznosi się ku kopule symbolu, ogarniającego życie, lecz same postawy i przeżycia bohaterów symbolizują nam ogólnoludzki tragizm i ogólnoludzkie prawdy. Wielkość dramatu polega na tej ogólnoludzkiej rozpiętości symbolicznej przeżyć bohaterów. Wobec niej to, co w pierwotnym zamierzeniu Wagnera było istotną tragedją społeczną, usymbolizowaną klątwą złota, ustępuje we wrażeniu na plan drugi. Niema przytem między symbolem pierścienia a ustrojem kapitalistycznym takiej działającej na wyobraźnię łączności, aby symbol ten właśnie fatalizm społeczny, klątwę pieniędzy uzmysławiał. Ponieważ rdzeń wartości *Pierścienia Nibelunga* polega na działaniu i przeżyciach jego głównych bohaterów, przedewszystkiem Wotana i Zygryda, więc najdogodniej nam będzie objąć całokształt dramatu, ujmując go najprzód w dwie główne linje rozwojowe: losów Wotana i Zygryda.

Obaj bohaterowie są upostaciowaniem przeżyć i koncepcji życia samego Wagnera. Tragizm Wotana, wielce skomplikowany przez całe szeregi kolizyj i nawarstwień różnorodnych przeżyć, nie da się przedstawić w jednym syntetycznym wykresie. Postać ta jednak wyraża psychikę nowoczesną. Koncepcja dramatu jest rekonstrukcją mitu i Wotan zaprezentuje tu bogą światła w walce z mrokiem — złem, królestwem karłów. Los jego jest wyznaczony. Zmierzch bogów nie tylko jest katastrofą, lecz i jej pojednaniem. Bo ten tragiczny zmierzch jest jedyną perspektywą, odsłaniającą najwspanialsze nadzieje, za-

129

130 powiedzią ziszczenia się tego, co wyjdzie poza zakres jego mocy i jego indywidualności. Zarazem mamy w Wotanie najwspanialszy wyraz tej tęsknoty, którą miał wyrażać, ale nie wyraził *Lohengrin*, tęsknoty na szczytach boskości ku życiu, ku człowieczeństwu. To jeden z promieni tamtej ogólnej tęsknoty. Miłość boga-Wotana do człowieka-bohatera, Zygryda, rezygnacja z boskości dla przyszłości człowieka to tragiczny triumf samoprzewyciężenia boga przez miłość ku życiu. Widzieć ją trzeba w perspektywie miłości romantyzmu ku naturze i prostocie, w kręgach czarów, jaką miała idea ewolucji, przepojona wartością doskonalenia moralnego i twórczości. Słabość i ułomność, powiedziećby można „ludzkość” jego boskości, stanowiąca tak wielki urok postaci Wotana, to zarazem najznamienniejsze rysy kontrastów tragicznych jego duszy. W nich mieści się nietylko ogólnoludzki tragicizm geniuszu i wielkości człowieka, lecz one stanowią również psychologiczną podstawę, pozwalającą wtargnąć w duszę jego żywiołom tragiczności. Te ogólne zarysy nie mieszczą w sobie jeszcze rozwoju jego tragicznych losów. Zaczniemy więc teraz śledzić ich rozwój w czasie. Pierwszą tragiczną winę Wotana znamy z jego wyznania, uczynionego Brunhildzie, nie z toku akcji dramatu. Było nią pragnienie poznania, usymbolizowane zniewoleniem Erdy. Ten postępek miał również źródło w niepokoju, żądzy nowości natur twórczych. (Później Wagner tłumaczył, w liście do przyjaciela, że utratą jednego oka Wotana symbolizuje zubożenie poznania bezpośredniego, pierwotnego, instynktownego. Lecz w dramacie tego niema: przyczyną straty oka są przygody boga, żadnego miłości erotycznej).

W dramacie pierwszą podstawą do tragicznej winy Wotana jest wola mocy, chęć utrwalenia siebie (budowa grodu), ona wpłaczę go w tragiczną kolizję. Posiędzie moc, ujawszy żywioły nieposkromione w prawa, lecz jako strażnik i poręczyciel tych praw, wypisanych runami na jego włóczni — stanie się

131 sam ich niewolnikiem. To pragnienie utrwalenia swej władzy jest tragiczną winą przeciw prawu natury, którem jest ciągła zmiana. Splot zdarzeń to tem dziwniejszy, że sama myśl grodu powstała w umyśle Fryki dla przywiązania do ogniska domowego niestalego, pragnącego nowości i zmiany Wotana. Lecz Wotan przyjmuje ją dla wręcz innych powodów, tylko przez pragnienie wzmocnienia swej potęgi. (Jest więc w tym postępkowi uległość wobec Fryki i poddanie się podszeptom Logego i lekkomyślnie dane przyrzeczenia olbrzymowi, którego na serjo nie myśli spełnić; wszystko to wskazuje na tragiczny kontrast ułomności i wielkości, nowoczesne zamiłowanie dramaturga do ukazania złożonej psychiki ludzkiej).

Ta wina zacięży fatalnie na dalszych losach Wotana, z niej wypłyną dalsze konsekwencje tragiczne. A potem druga wina podobna: ta jedna chwila, gdy Wotan trzymał w ręku pierścień i pożałował go, już spadnie klątwą na dalsze jego losy. Od tej chwili i w jego życie wplątała się klątwa pierścienia. Wstrząsającą sceną przejrzenia mocy tej klątwy przez Wotana jest śmierć Fazolta. Wotan będzie miał i tragiczne poczucie winy poczęcia się tej klątwy pierścienia przez niego.

Wypomina mu to już Alberich po odebraniu mu przemocą pierścienia:

*Frewelte ich,
So frewelte ich frei an mir:
Doch an allem, was war,
Ist und wird
Frewelst, Ewiger, du,
Entrisest du frech mir den Ring (Reingold).*

W ten sposób przeprowadzony został i umotywowany psychologicznie fatalizm klątwy pierścienia. Klątwa związana była z pierścieniem, ale Wotan pierwszy wplątał się w sieć złych mocy, ściągnął je na innych. Ten Wotan, którego znamy na początku tetralogji, nie zwycięża w tej walce, zwycięża i przynosi pojednanie wola innego, przemienionego

132 już wewnątrz Wotana. Złe moce zostają pokonane, ale po klęsce, którą dobrowolnie przyjął Wotan. Jest tu więc i tragedia odkupienia przez wyrzeczenie. Najsugestywniej, najbezpośredniej wyraził Wagner w losach Wotana tragedję twórcy: może dlatego, że tu był Wagner najsubiektywniejszym. To nie wyłącza, że usymbolizował w Wotanie to, co ogólnoludzkie.

Ta słabość Wotana wobec Fryki, ludzkość jego ułomności, jego naiwność, właściwa charakterom wielkim i prostolinijnym, — takim poznajemy go na początku tetralogji — jest nieśmiertelnym obrazem niewspółmierności cech ludzkich i wielkości w człowieku. Takim ludzkim jest Wotan w swych ambicjach, w swych marzeniach o potędze i władzy, takim ludzkim w swej dobroci i miłości dla Brunhildy, w swym gniewie na Zygryda (scena spotkania z Zygrydem). Tragedja Wotana jako tragicznego niedosytu twórcy, rozbrzmiewa w jego skardze z *Walkirji*: „We wszystkim, co stworzyłem, ze wstrętem widzę tylko siebie, a tego, do czego tęsknię, — nie ujrzę nigdy“. Ta „nędza bogów“, na którą uskarża się Wotan Brunhildzie, posiada taki patos ogólnoludzkiej tęsknoty twórcy, jakiego chyba niema w żadnym innym dziele. Tęsknota Wotana do bohatera, któryby sam, z własnego popędu, wbrew woli bogów i prawu spełnił ten wytęskniony czyn, któryby świat ocalił — jest najtragiczniejszą, bo jest tęsknotą do wyjścia w swej twórczości ponad siebie. Wotan jest bardziej jeszcze, głębiej i tragiczniej pojętym wyrazicielem tej tęsknoty „ponad siebie“, niż nadczłowiek Nietzschego. U Nietzschego jest to raczej udratyzowaniem idei ewolucji, u Wagnera bezpośredniejszym wyrazem nowoczesnego rozdarcia wewnętrznego, tęsknoty do nieskończoności. W tem pytaniu, które zazwyczaj lubią zadawać chłopięta swym katechetom: czy Pan Bóg może stworzyć taki wielki kamień, którego by nie mógł podnieść, tkwi właśnie tragedia wielkości, o której się nie śni pytającym. Wielkość, czy ge-

nusz nosi w sobie tę wiarę w coś, co przerasta i tę tęsknotę, która napelnia go niedosytem, dlatego sięga ku czynom ponad siły. A konieczność tragiczna leży w tem, że tylko dzięki tej tęsknocie jest człowiek wielkim; ale właśnie ona odbiera mu radość wielkości. Zygryd, ród bohaterów, który ma nastąpić i rządzić światem bez przeznaczenia po zmierzchu bogów, to właśnie dramatyczne wcielenie tej tęsknoty tragicznej Wotana. Dlatego Wotan kocha Zygryda taką śmiertelną miłością, dlatego bólem, który temu bogu krzyk tęsknoty za końcem świata z piersi wyrwał, było poświęcenie dla kompromisu, stracenie Zygmunta. Ale Wotan nie byłby tak ludzkim, tak prawdziwym, nie przeżylibyśmy tak jego tragedji, jak przeżywamy, gdyby i w nim nie zbudziła się na chwilę dawna boska duma władcy świata, gniew i smutek starości, zazdrość o Brunhildę, poczucie straszliwego upokorzenia, gdy ten zuchwwały, genialny w swym instynkcie tylko, nieświadom przeznaczeń — Zygryd usunąć go chce z drogi, jak starą zawadę. Jego, który to wszystko wie, który naprzód tę chwilę w najwyższej swej tęsknocie poczał! Który wie także — cytuję tu słowa komentatora samego Wagnera, — „że zwycięstwo nad Zygrydem uczyniłoby go tylko jeszcze nędzniejszym“. (List do Röckla z 26.I 1854). Ogólnoludzką tragedją Wotana jako twórcy, w najwyższej potędze tego pojęcia, bo boga, jest to, że tylko przez zwyciężając siebie może stworzyć ponad siebie, że wielkość widzi tam, gdzie on się kończy, że ukochał dzieło, świat, ponad zakres swej możliwości. Ale, żeby do tego się wznieść, musiał Wotan dojść do świadczenia, klęskami i cierpieniem do najwyższej mądrości życiowej i ta jest rezygnacją, uznaniem prawa życia, prawdy, którą wypowiada Wotanowi uosobienie mądrości natury, ziemi, Erda: „wszystko co istnieje, ma swój koniec“. Tragedja metafizyczna Wotana rozgrywa się więc w ustosunkowaniu do swego przeznaczenia. Walcząc z przeznaczeniem, dochodzi do tego stopnia rozwoju, w którym przyjęcie swego przezna-

133

czenia (kresu bogów) obiera jako jedyną drogę do realizacji czynu, wiodącego go ponad niego (panowanie bohaterów) i do przewyciężenia zła (klątwy pierścienia).

Taka jest linja życia Wotana w stosunku do przeznaczeń; pojednaniem moralnem, wewnętrznym jest już rezygnacja z siebie dla celu, którym jest szczęście świata. Pojednaniem akcji całego dramatu-tetralogji jest ta chwila, gdy Brunhilda poleca krukowi zanieść wieść Wotanowi o tem, że pierścień będzie córom Renu zwrócony. W walkach wewnętrznych, stanowiących etapy drogi Wotana, z właściwym romantyzmem wzmaganiem tragiczności do najwyższego napięcia, dał Wagner wyraz tego, co w jego rozterkach było ogólnoludzkim. Tragizm twórczości, pojętej jako wysiłek wiodący do przewyciężenia w niej siebie, znalazł tu symbol, porywający swym patosem. Język Wagnera nabrzmiał, wzbierający nagromadzeniami, odbija zarówno romantyczną dążność do najwyższego napięcia uczuć jak i bardziej już nowoczesną dążność do obejmowania całych splotów wzruszeń, z ich kontrastami. Potężna dynamika liryczno-dramatyczna, jak potok porywający wszystko, co spotka na swej drodze, toczy tę skłębioną, wciąż narastającą treść przeżyć i konfliktów-rozterek. Oto charakterystyczny fragment ze skargi Wotana, jego wyrzutów, czynionych Brunhildzie w III akcie *Walkirii*:

Wo gegen mich selber
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmacht - Schmerzen
schäumend ich aufschoss
wütender Sehnsucht
sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in Trümmern der eig'nen Welt
meine ewige Trauer zu enden:
da labte süß
dich selige Lust;
wonniger Rührung

üppigen Rausch
enttrankst du lachend
Der Liebe Trank —
als mir göttlicher Not
nagende Galle gemischt?

Ten ustęp charakteryzuje styl całej sztuki wagnerowskiej z jej hiperbolicznością, przeładowaniem, patosem romantycznym. Nadmiar przymiotników ma ogarnąć złożoność uczuć, ich gradację, zaakcentować przeciwieństwa. Inny przykład wskaże mistrzostwo języka w dobieraniu kontrastów dramatycznych. Przytaczamy go ze skargi Wotana po rozmowie z Fryką (akt. II-gi *Walkirii*).

Der Fluch, den ich flog,
nicht flieht er nun mich:
was ich liebe, mus ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verrathen
wer mir vertraut!
Fahre denn hin,
herrische Pracht
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
zusammen breche
was ich gebaut!
Auf geb ich mein Werk,
Eines nur will ich noch,
das Ende — — —
das Ende! —

Wotan jest najbardziej ogólnoludzką postacią z pośród wszystkich stworzonych przez Wagnera, przeto najszerszą pod względem znaczenia symbolicznego. A przytem najdojrzałą, najbardziej męską. Uosabia on dwie postawy. Pierwsza wyobraża zdobywcą moc twórcy, nie znającego jeszcze swego kresu, druga umiar i rezygnację po przekroczeniu zenitu, gdy

136 człowiek przejrzał już los swój i sens życia. Pierwsza postawa jest pierwotniejsza, rzekłbym przed-metafizyczna, sens jej życia mieści się w wylądowaniu swej mocy, w spełnianiu zamiarów, i druga, — metafizyczna zmuszająca do uznania granic swej woli, podporządkowania się pod prawa życia. Wotan to najdoskonalsze wcielenie mądrości życiowej Wagnera w fazie dojrzałości, poza rozterkami między zmysłowością i ekstazami mistyczno-zmysłowymi jego młodości a przed metafizyką pesymistyczną, mistycyzmem i estetyzmem schyłku Wagnera. Wola mocy, miłość życia, pesymizm i tęsknota do wyzwolenia znalazły tu wspólny wyraz, najbardziej zharmonizowany, wolny od krańcowości metafizycznych konstrukcji; dały wizerunek konkretny, plastyczny, wzniosły, tak arcy-ludzki, przepełniony tragizmem i rozterką duszy nowoczesnej w najwyższym jej napięciu — a mimo wszystko jednolity.

Wobec niego musi na drugi plan ustąpić Zygfyrd, ten ideał człowieka natury i czynu, nieświadomej siebie mądrości instynktu. On nie jest świadom swego tragizmu nawet w tym stopniu, co Brunhilda; na nim się tylko klątwa spełnia, losy jego pokazują nam potęgę klątwy złota, ale nie ponadto. Potęgę tej klątwy podnosi to, że tragizm zdradzenia Brunhildy przez tego najczystsze i najszlachetniejsze * jest jedynym z łańcucha fatalnych, nieuchronnych następstw. A czystość pierwotna jego natury podkreśla tę, przeciw naturze zwracającą się, fatalną siłę złota. To, co w jego losach jest działaniem (nie uleganiem), jest hymnem triumfalnym bohaterstwa, które kres znaczy samemu przeznaczeniu i los dziełem swem czyni. To zaznaczone jest wyraźnie w symbolicznej scenie strzaskania włóczni — złamania praw; zwiastuje o tem, o końcu przeznaczeń Wotan Erdzie (Zygfyrd akt III) i wresz-

* Nie będziemy się tu zajmować analizą tej strony tragiczności losów, gdyż lepszym wcieleniem analogicznego tragizmu jest Trystan (*Trystan i Izolda*) i będziemy mieli wtedy sposobność rodzaj tego tragizmu rozważyć.

cie koniec losów uzmysławia nam przerwanie pracy przątek losu, Norn w *Zmierzchu bogów*.

137

Siła jego rodzi się z potrzeby, dlatego broń jego, miecz, zowie się *Notung* od (Not brak, potrzeba) i mądrość jego w czynie się mieści. Gdy karzeł Mime, wedle złośliwej uwagi Wotana-Pielgrzyma (w roli widza ironisty), wie wszystko... oprócz tego, co mu potrzeba wiedzieć, Zygfyrd ma tyle tylko mądrości, ile na czyn wielki starczy. Niczego z mądrości i prze-zorności karłów się nauczyć nie mógł i nie chciał, ale rozumie głosy przyrody. Nauczył się jednego tylko — miłości i dlatego, wedle słów Wagnera, nie sam Zygfyrd, ale Zygfyrd-Brunhilda stanowią pełnię i ideał człowieka. Jak Wotan, dopóki myślał tylko o zachowaniu swej potęgi, dopóki nie miał tyle miłości, aby siebie przewyciężyć, nic nie mógł przeciw klątwie, tak i Zygfyrd (według komentarza samego Wagnera) dopiero za pośrednictwem Brunhildy staje się wybawicielem; Brunhilda-Zygfyrd stanowią jedność i są jakby projekcją uczuć miłości Wotana. Ale dopiero Brunhilda zwraca córom Renu to, co stanowi jej spadek po Zygfyrdzie a dla niej symbol je j miłości.

Niezrozumieniem intencji artystycznej Wagnera jest zbyt-nie akcentowanie naiwności Zygfyda: on wie wszystko, co jest dla życia istotnem, to, że nie troszczy się o pierścien i złoto, dowodzi nieomyślności jego instynktu, wie on dobrze, że śmierć jest lepszą od życia w trwodze, nie oddaje pierścienia, bo jest on dlań pamiątką miłości jak i dla Brunhildy. A to jest w toku akcji najtragiczniejszym zbiegiem okoliczności, że te dwa przeciwieństwa klątwa i mi-łość usymbolizowane są w tym samym pierścieniu.

Najtragiczniejszym momentem w losach Wotana jest ta scena, gdy Brunhilda nie chce zwrócić pierścienia na prośby Waltrauty, bo dla niej jest on symbolem miłości Zygfyda.

138 Wotan jeden świadom jest całego tragizmu tej sprawy, strasznego nieporozumienia w tem utożsamieniu *.

Brunhilda jest postacią symboliczną jako wcielenie miłości. „Wszystko co wiem, wiem dla ciebie, a wiem dlatego, że cię kocham“ mówi Zygfydowi. Odkąd stała się kobietą, wiedza, cała treść jej życia, jest samą miłością. W imię tego najwyższego prawa miłości odmawia w *Zmierzchu bogów* zwrotu pierścienia a stąd głęboki tragizm tej kolizji, że, stawiając miłość wyżej nad los bogów, ma moralną słusność **. W stosunku do Wotana będzie to jej tragiczną winą, która się straszliwie na niej pomści: zatrzymując pierścień, ściągnie na siebie jego klątwę i już teraz na własnych jej losach okaże się tragiczne nieporozumienie pojmowania pierścienia jako symbolu miłości. Dopiero przez *katharsis* cierpień i poniżenia dojdzie do przejrzenia fatalności, na sobie samej od czuje to, co grozą przeczuć i obaw było u Wotana. Wtedy, padając sama pod ciosami losu, zwróci pierścień naturze — doprowadzi do pojednania całej tragedji. I to znów będzie symbolicznem: ona, Brunhilda-miłość przewycięży zło, wybawi świat. To też do wyżyn odkupicielki-kapłanki wzniesie się w ostatnich scenach *Zmierzchu bogów*.

W śmiertelnej zgrozie nad zwłokami Zygfyda serce jej wznosi się do powagi zrozumienia losów świata, chwila najwyższego jej bólu splata się u tego najbogatszego w efekty z pośród dramaturgów świata z chwilą pojednania. Dzieje się to wtedy, gdy Brunhilda posyła Wotanowi kruka z wieścią o pierścieniu, mówiąc te majestatyczne w prostocie swej słowa: „*Ruhe, Ruhe du Gott*“. Klasyczną przez swą typowość jest miłość Brunhildy do Zygfyda we wszystkich jej etapach. Obejmuje ona wszystkie pierwiastki, tkwiące w wielkiej mi-

* Uwagi powyższe pochodzą z komentarza Wagnera (list do Röckla z 26/I 1854 r.).

** W intencji Wagnera.

łości kobiety, zarówno uczucia opiekuńczo-macierzyńskie jak i uczucia uległości kobiety wobec mężczyzny, uczucia towarzyszy-bohaterki, silnie zaakcentowane przez przeszłość Brunhildy-Walkirji, aż do majestatu uczuć dojrzałej kobiety, wykonawczyni testamentu bohatera i woli bogów. Wydobyl tu Wagner wszystko, co w psychologii miłości jest ogólnoludzkim, odwiecznie powtarzającym się, a motywując zawsze te uczucia akcją, akcję uczynił syntetycznym wyrazem tego, co w miłości typowe. Gdy Walkirja mówi Zygfydowi po przebudzeniu o tem, iż on nie wie, jak dawno go kocha, jest to umotywowane faktem opieki, jaką roztoczyła nad jego matką, świadomością i miłością przeznaczeń, jakie czekać miały przyszłego bohatera. Ale mówiąc to, wyraża, co czuje każda wielką miłością kochająca kobieta: miłość wydaje się jej uczuciem dawnem, bez początku, tak zrośniętem z jej życiem, że zaginęła pamięć i możność wyobrażenia sobie życia bez niego.

A miłość ta nietylko w losach, ale sama w sobie ma majestat tragiczności. W pieśni szczęścia, kończącym Zygfyda, brzmi już to przeczucie tragiczności w słowach „*Leuchtende Liebe, Lachender Tod*“. Jest ona najwyższą potęgą twórczą ale i fatalną.

Miłość jest tu — mówiąc językiem dawnych analiz literackich — główną ideą *Pierścienia Nibelunga*. Zakończenie *Pierścienia*, które początkowo miało być, jako moment przecięcia klątwy złota, apoteozą rewolucyjną nowego ustroju, a potem, pod wpływem lektury Schopenhauera, pesymistyczną konkluzją — w ostatecznej redakcji, zgodnie zresztą z dominującą ideą, przekształcił Wagner na apoteozę miłości. Dlatego Brunhildzie przypadła ta najwyższa rola w zakończeniu, że ona przede wszystkim jest wyrazicielką tej idei miłości. Przez nią, to znaczy przez miłość, zostaje odkupiony świat. To co „czysto-ludzkie“ (*das Reinmenschliche*) triumfuje nad mocami reprezentującymi brak miłości — królestwem karłów.

Postać tak wielka i majestatyczna jak Erda, uosobienie twórczych sennych mocy natury, uosobienie mądrości odwiecznej, ustępuje w cień wobec Brunhildy. Niewiedza jej, bezradność od tego czasu, gdy nie losy, konieczność, lecz wola bohaterów ma działać, okazała się już w ostatniej z nią rozmowie Wotana.

Nietylko Zygrydowi przypadła rola bierna, ale i Wotanowi. Wybawczynią świata przez miłość jest wkońcu tylko Brunhilda. Stąd majestat nadludzki tej postaci w ostatniej scenie *Pierścienia*. Głorję miłości potęguje jeszcze kontrast. Wszystkie mroczne skrytki istot poniżonych, zawiść dusz chciwych, czyhający cierpliwie podstęp, przebiegłość i zemsta, wszelka małoduszność aż do dostępnej złym podszeptom słabości ludzi zwykłych (Gunter) odmalował Wagner z niezwykłą przenikliwością psychologiczną i precyzją charakterystyki.

Kontrast jest tylko jednym z wielu czynników artystycznych wzmaganie efektu. Celowi temu służą przedewszystkiem splatania w jedno całych kompleksów uczuć. Miłość erotyczna Zygmunta i Zygliny podwojona została miłością między rodzeństwem. Miłość ojcowska Wotana do Brunhildy mieści w sobie miłość do wybranki, powiernicy zamysłów i towarzyszy bohaterów. Żądza wiedzy jednoczy się z miłością w stosunku Wotana do Erdy. Nawet w określeniach i gromadzeniu epitetów* ta sama dążność do niesłychanej intensywności treści uczuciowej. Złoto Renu nietylko ma kolor i połysk złota, ale jest jednocześnie czerwone. Jest także czyste (gra słów: Reingold — reines Gold). Wynuzenia liryczne bohate-

* Charakterystyczna pod tym względem mnogość epitetów Walkirji-Brunhildy: *Wunsch-Maid*, *Schild-Maid*, *Loos-Kieserin*, *Helden-Reizerin* i t. d. Epitety te, symbolizujące pierwiastki duszy, służą za narzędzie wzmaganie i mnożenia przeciwieństw w walce wewnętrznej w stosunku do Brunhildy, gdy ta go nie posłuchała: Wotan przeżył tyleż zawodów, ile treści mieściły epitety tej córki.

rów wzbierają nawałnicą stłoczonych uczuć złożonych, piętrzą w nieskończoność ich zespoły i przeciwieństwa.

Takimi, przypominającymi nagromadzenia tragiczności — wielorakiemi mękami targanych bohaterów Krasińskiego są i postacie *Pierścienia*. Wagner nazwał najtragiczniejszą ze scen rozmowę, a raczej spowiedź Wotana przed Brunhildą, w *Walkirji*. I słusznie, gdzież są większe tragiczne przeciwieństwa, niż ta „nędza bogów“? Cierpienie, równe obróceniu się najwyższego wysiłku ofiary, boskiego zamysłu, dzieła przerażającego możność bogów — w konieczność hańbiącego zdradzenia najbardziej umiłowanych i strącania wraz z nimi w przepaść świata? Gdzież jest walka wbrew samemu sobie okropniejsza, niż wtedy, gdy Wotan potępić musi, w myśl najtajniejszych pragnień, działającą zań Walkirję; a potem zdobyć się jeszcze na działanie wbrew sobie za nią, samemu walczyć na zgubę swych celów; pomagać w tem nikczemnym? Być bogiem i doznawać jeszcze porażki nawet w postanowieniach, zrodzonych w rezygnacji, z ofiary zdobytej na sobie najwyższym wysiłkiem woli.

To też patos poszczególnych scen *Pierścienia Nibelunga* bywa majestatycznym i wstrząsającym — niezrównanym. Patos skargi Wotana, patos jego walki z Zygrydem, gigantyczna wzniosłość, majestatyczność sceny wstępowania na stos Brunhildy i pożaru Walhalli, wzmożona wystąpieniem żywiołów ognia i wody — to szczyty efektów artystycznych. Lecz ta wielka tragiczna siła wspomnianych scen nie narusza ciągłości akcji. Nastrojowość zmienna, złożona, wzbierająca nadmiarem efektów, jest płynnym tłem tych scen o najwyższym napięciu. Ta sztuka typowo romantyczna w dążeniu do maksymalnego napięcia uczuć, do obejmowania wzbierającej „nieskończoności“ uczuć, musiała zmierzać do potęgowania wyrazu.

Zespół tak bogatych, tak złożonych efektów mógł dać tylko teatr, podniesiony na wyżyny magicznej doskonałości techniki.

142 To też pomysł teatru specjalnego, zrealizowanego potem w Bayreuth, wyrósł organicznie z zadań artystycznych *Pierścienia Nibelunga*. Jak wszędzie u Wagnera, tak i tutaj żywiołowa twórczość jest antycypacją później pojęciowo formułowanych teorii i jego praktycznej działalności w życiu. W trakcie pracy nad tem wielkiem dziełem dokonywa się w Wagnerze nieświadomie przezwyciężenie dramaturga i przeistoczenie w człowieku teatru. A raczej może zwycięstwo pierwotnego jego instynktu nad doskonałością teorii.

Nie dramat mu jest celem artystycznym, ale dramat i muzyka, wszystko ma służyć tej olśniewającej, wchłaniającej widza symfonii środków, którym jest teatr. Zmysłowa i żądna tej zmysłowości natura Wagnera musi nurzać się w tem bogactwie artystycznym, w tym nadmiarze efektów, który dać może tylko teatr. I to teatr, który daje maksimum złudzenia, stąd to instynktowne dążenie do usunięcia z przed oczu widza orkiestry, schowania jej w głębi, uczynienia jej niewidoczną, aby tylko, jak się wyraził Wagner, „mistyczna przepaść” dzieliła widza od sceny. W tej mistycznej przepaści miała być skryta orkiestra. Teatr, wybudowany zdala od zgiełku wielkich miast i powszedniości, przystosowany do skupienia uwagi widza i słuchacza w jednym tylko kierunku dzieła sztuki, miał służyć napół religijnemu, napół artystycznemu świętu wielkiej sztuki. Idea koncentrowania, syntetyzowania, przy pomocy sprowadzania całości do głównych motywów, służyć ma nie dramatowi — raczej teatrowi, pojętemu jako syntetyczna całość. Zadanie muzycznych motywów będzie teraz polegało na charakterystyce postaci i głównych przedmiotów akcji jak Walhalla, Ren, i t. p., celem ostatecznym — dać wizję możliwie bliską złudzeniu prawdy, uteatralnić akcję. Nastrojowość dramatu romantycznego znajduje swój kulminacyjny, gigantyczny wyraz artystyczny w świątyni teatru wagnerowskiego.

Ale w ten sposób teatr, zgodnie z temi romantycznymi artystycznymi instynktami pomyślany, przestanie być tym dawniej marzonym teatrem, kiedy ostatecznym postulatem, argumentem praktycznym, organicznego zespołu wszystkich sztuk, była dostępność i zrozumiałość sztuki, trafiającej do wszystkich zmysłów. Życie podchwyciło tę zmianę postawy Wagnera: teatr jego zrealizowany zostanie przy pomocy króla i stanie się świątynią nie dla ludu, lecz dla wybranych i... snobów, smakoszy najbardziej wyrafinowanych rozkoszy artystycznych, przybytkiem upojenia estetycznego.

143

TRYSTAN I IZOLDA

Po skomponowaniu II aktu *Zygryda* twórczość Wagnera skierowała się ku innemu tematowi. Nietylko tkwiąca głęboko w czynnej, ruchliwej, niespokojnej jego naturze potrzeba działania, zetknięcia się i zmierzenia z ogółem, skłoniła go do przerwania pracy nad *Pierścieniem Nibelunga*. Głównym powodem było przedewszystkiem nagromadzenie się niezwykle wzrastających przeżyć, domagających się wyrazu.

Trystan i Izolda, jedno z najdoskonalszych i najbardziej jednolitych dzieł Wagnera, jest zarazem artystyczną transpozycją głęboko przeżytej tragedji. Wiąże się ono zarówno z przełomem w życiu, spowodowanym miłością do Matyldy Wesendonk, jak i zmianą jego poglądów filozoficznych, która była następstwem tych, do dna duszy sięgających przeżyć.

Przejęcie się filozofją Schopenhauera, z którą zapoznał się w r. 1854, nie było poddaniem się intelektualnem wobec jakichś potężnych argumentów. Przeciwnie, w Schopenhauerze odnalazł tylko ten system pojęć i uzasadnień pesymistycznej koncepcji świata, ku której skłaniał się już oddawna. Filozofja podsunęła mu wyrzeczenie jako jedyną mądrość życiową wtedy właśnie, gdy stało się ono dlań najlepszą drogą wyjścia z sytuacji, w której się znalazł. Nie wynika z tego bynajmniej, że idee *Trystana i Izoldy* są zgodne z filozofją Schopenhauera i dadzą się z niej bez reszty wywieść.

Dla psychologii twórczości niezmiernie ciekawą jest z wielu względów geneza *Trystana i Izoldy*. A wyznania Wagnera na ten temat, bardzo różnorodne, doskonale dopełniają się wzajemnie. Najszczerszem wyznaniem Wagnera, które rzuca najwięcej światła, nietylko na genezę tego utworu, lecz na całą jego organizację duchową, jest to, które czytamy w jednym z listów do Matyldy Wesendonk, pisanych w formie dziennika: „Miał cudowny Budda rację“, — pisze w liście z 5.X 1858 r. — że surowo wykluczał sztukę. Któż czuje to wyraźniej ode mnie, że ta nieszczęsna sztuka jest tem, co mnie wiecznie oddaje męce życia i wszystkim sprzecznościom bytu. Gdyby nie ten dziwny dar, ta silna przewaga fantazji twórczej we mnie, to mógłbym, idąc za głosem jasnego zrozumienia — ulegając dążeniom serca — zostać świętym; a jako święty mógłbym powiedzieć: Chodź, porzuć wszystko, co cię zatrzymuje, rozerwij więzy natury: za tę cenę pokażę ci otwartą drogę do wybawienia i byłibyśmy wolni“.... Nie możemy powtarzać całego listu. Widzimy z tej najgłębszej spowiedzi Wagnera, że znał siebie dobrze. Wiedział, że o n s a m wybrał tragedję rozstania, a raczej wybrał za niego instynkt artystyczny, który był w nim najsilniejszy. Wyrzeczenie życiowe nie było wyrzeczeniem bezwzględnem, ostateczny sens życia był dla Wagnera w sztuce. Wagner potrzebował tego wyrzeczenia życia, miłości, aby móc tworzyć. Z przenikliwą analizą pisze w tym liście dalej, że tworzenie, sztuka, wymaga warunków, czasu wpatrywania się w swoją wizję, spokoju, beztroski o codzienne zabiegi. Może Wagner pomyślał i o tem, czego w tym liście nie napisał, że wygodniejszym był mu taki stosunek do męża Matyldy Wesendonk, — jego mecenasa — który nie był zerwaniem, nie wykluczał dalszej pomocy. A tak właśnie stosunki ułożyć się mogły po zrezygnowaniu z miłości do Matyldy, a raczej usunięciu się Wagnera.

Jesteśmy tu świadkami najintymniejszej tragedji artysty, który żyć może naprawdę tylko w sztuce i wie o tem, że to

jego artystyczny instynkt nakazał mu uczynić tak z miłością swoją. A wie to on, Wagner... pragnący takich tylko wielbieli, którzy mogliby go kochać jako człowieka, on, autor Lohengrina, tragedji o tęsknocie artysty do człowieczeństwa. On właśnie, który biadał niedawno w listach do Uhliga (styczeń 1852) nad tem, że sztuka zaczyna się dopiero tam, gdzie się kończy życie, i zapewniał, że oddałby całą swą sztukę za szczęście, za pełnię życia *.

Powstanie dramatu o Trystanie i Izoldzie jest jednym z ciekawszych przykładów stosunku dzieła do przeżyć twórcy. Dramat ten wyraża najgłębszą tęsknotę twórcy, daje realizację w sztuce tego, czego twórca w życiu nie zaznał. W jednym z listów do Liszta (z grudnia 1854 r.) pisze, iż, nie zaznawszy prawdziwego szczęścia w miłości, chce postawić w sztuce pomnik temu najpiękniejszemu ze snów „a czarną flagą, która powiewa na końcu dramatu o *Trystanie i Izoldzie*, przykryć się sam i umrzeć“. Stwierdza więc na fakcie własnej twórczości prawdę, którą wypowiedział w cytowanym liście do przyjaciela Uhliga: „gdy terazniejszość już nam nic nie daje, wówczas krzyczymy poprzez dzieło sztuki: pragnąłem“.

Gdy w parę lat później cesarz Wilhelm po przedstawieniu *Trystana i Izoldy* powiedział: „jakże strasznie zakochanym być musiał Wagner, gdy to tworzył“, dało to Wagnerowi po-

* Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst, „ich wünschte“. Ich begreife gar nicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll „Kunst“ zu machen: nur im Leben „kann“ man ja — ist unsere „Kunst“ somit nicht nur ein Geständniss unserer Impotenz? — Gewiss! wenigstens unsere Kunst ist dies, und alle die Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung im Leben heraus uns vorzustellen vermögen! Sie ist all nur „möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch“. Um den Wiedergewinn meiner Jugend und Gesundheit, Natur, ein rückhaltlos liebendes Weib und tüchtige Kinder — sie! gebe ich all meine Kunst hin! Da hast Du sie! Gieb mir das Andere. 12, I, 52 r.

wód do uwag nad tem, jak jednostronnie pojmowana jest kwestja prawdy przeżyć w dziele sztuki. Raz jeszcze stwierdził wtedy, że prawdą w dziele sztuki jest właśnie nieziszczalna, najgłębsza tęsknota twórcy do tego, czego przeżyć nie zdołał, nie odbicie konkretnego przeżycia.

Nie zmienia to jednak faktu, że tę tęsknotę za absolutnem zjednoczeniem w miłości wzbudziła w Wagnerze Matylda Wesendonk, że ona mu była natchnieniem i że równie szczerem jest wyznanie z listu do niej: „Wiecznie dziękować ci będę, żeś podarowała mi *Trystana i Izoldę*“.

Dziwnym tylko i charakterystycznym rysem całej twórczości Wagnera, szczególnie widocznym w genezie *Trystana i Izoldy*, jest to, że nie sztuka jest odbiciem przeżyć, lecz odwrotnie. Sztuka jest przedziwną, intuicyjną antycypacją później sformułowanych stanowisk filozoficznych. Życie wewnętrzne kształtowane jest już podświadomie gwoi najgłębszym instynktom artystycznym, w myśl nieprzewidzianych jeszcze potrzeb jego sztuki. Postawa Wotana, cała filozofja wyrzeczenia wyrażona w symbolu tej postaci, poprzedza okres teoretycznego pesymizmu. Filozofja Schopenhauera działa więc później na Wagnera jak rewelacja... jego własnego stanowiska, wyrażonego już bezpośrednio w sztuce — wtedy jeszcze, gdy teoretyczne poglądy optymistyczne jej nie odpowiadały, wręcz były z nią sprzeczne. Rozstanie z Matyldą, jak to później w cytowanych powyżej listach sobie uświadomił, dyktowała mu artystyczna potrzeba ziszczenia w sztuce najwyższego swego marzenia o miłości.

Sztuka, życie, filozofja Wagnera stanowią więc splot nierozwalny. *Trystan i Izolda* nie jest wtórnem jakimś odbiciem tego, co poprzednio przeżył, lecz wyrazem tych właśnie tęsknot, które kształtowały podświadomie całe życie Wagnera i tych emocjonalnych przeżyć, z których wyrastała jego filozofja.

Wagner był organizacją zbyt zachłanną, o zbyt silnych instynktach na to, aby przyjąć postulat negacji i wyrzeczenia, praktyczny wniosek z pesymistycznej filozofii Schopenhauera. I chociaż teoretycznie głosi on wyrzeczenie *, to oddalenie się od Matyldy jest właściwie instynktownym dążeniem do spełnienia pragnień w sztuce, która stała się jedyną formą jego życia. Dramat o *Trystanie i Izoldzie*, jako najszczyrszy wyraz istotnej postawy Wagnera, odsłania nam to nieporozumienie. Śmierć, której lękają kochankowie, jest właśnie jedyną drogą do zrealizowania tęsknoty ku absolutnemu zjednoczeniu. W miłosnej rozmowie kochanków powiedziane jest wyraźnie, że spójnik „i” w słowach *Trystan i Izolda* zniknie, przestanie ich dzielić po śmierci.

Z tej postawy bohaterów wynika już, co później uświadomi sobie i teoretycznie głosić będzie Wagner, iż śmierć, wyrzeczenie, jest tylko nowoodnalezioną drogą do wyzwolenia, wybawienia. Tęsknota do wybawienia i wyzwolenia w tym dramacie nie jest czymś absolutnie nowym. Poznajemy ten stały motyw tragedii dawnych: *Holendra-Tulacza*, *Tannhäusera* i *Lohengrina*. Słuszność ma więc Gustaw Robert ** stwierdzając, że z punktu widzenia wpływów *Trystan i Izolda* jest kombinacją feuerbachowskiego kultu miłości, jako istoty życia, z pesymizmem Schopenhauera. Bynajmniej jednak nie wyrazem negacji życia.

Rzecz charakterystyczna, że Wagner chciał polemizować z Schopenhauerem na temat najwyższej dla Wagnera wartości, miłości erotycznej. (Zachował się urywek z listu Wagnera do Schopenhauera, pisany na ten temat). Miłość, która dla

* Chcę być współwiedzącym w moim losie aż do jego najsubtelniejszych rozgałęzień, nie po to, by przeciw niemu działać, tylko, żeby stać wobec niego bez złudzeń. (List do Matyldy Wesendonk z Wenecji 22.VI 1859 r.). Innym razem pisze, że nie zdobywcy świata, lecz ci, którzy go przezwyciężają (*Weltüberwinder*) mu imponują.

** *Philosophie et drame de R. Wagner*, Paris, 1907.

Schopenhauera była pułapką, dzięki której realizowała swe cele wola życia, dla Wagnera nie przestaje być przedmiotem czci. Różnica zachodzi tu tylko w tem, że dawny gloryfikator natury i miłości zmysłowej, rozróżnia teraz w miłości dwa pierwiastki: zmysłowe i egoistyczne pragnienie i duchową — litość. Kult miłości uległ uduchowieniu jeszcze większemu, oto cała różnica dawnego i nowego stanowiska. I tu miłość, tylko bardziej uduchowiona, nieziemska, miłość silna jak śmierć staje się drogą do wyzwolenia. Nie wyrzeczenie się, lecz ekstatyczność pragnień, uduchowienie przenosi realizację, cel, w sfery transcendentne.

Nie będąc rezygnacją bezwzględną, postawa Wagnera ujawniona w *Trystanie i Izoldzie* jest wyrazem rezygnacji względnej, wyrazem zmiany stanowiska w stosunku do natury, dóbr zmysłowych, poniechaniem zdobywczości i walki.

Cały splot przemian, głęboki kryzys wewnętrzny, który wiąże się z nazwiskiem Matyldy Wesendonk i Schopenhauera, musiał wyrazić się zmianą w samej technice dramatu i częściowo tylko świadomym odstępstwem od teorii artystycznych, głoszonych poprzednio. Główne zmiany w artyzmie dramatu dadzą się sprowadzić do trzech zasadniczych: 1) Uduchowanie objawia się przeniesieniem akcji do wewnątrz osób działających, zredukowaniem do minimum akcji właściwej. 2) Wraz ze zmianą metafizyki sztuki muzyka, wbrew poprzednim teorjom, staje się najistotniejszą podstawą dramatu. 3) Operowanie kontrastami, tak znamienne w dawnych dramatach dla namiętnego, oscylującego między przeciwieństwami temperamentu Wagnera, zostaje, jako nieliczące z postawą rezygnacji, melancholji, poddania się, całkiem z *Trystana i Izoldy* wyeliminowane. Z tych zmian zdaje sobie Wagner doskonałą sprawę. O ostatniej z wymienionych kwestyj pisze w jednym z listów do Matyldy. Po scharakteryzowaniu swej dawnej sztuki dramatycznej, opartej na kontrastach, dodaje: „moją najsubtelniejszą i najgłębszą sztukę nazwałbym teraz sztuką

ką przejść. To, co ostre i gwałtowne, stało się dla mnie odpychające. Wie o tem Wagner, że przerzucanie się z jednego nastroju w drugi, stanowiący kontrast, było może ratunkiem w jego życiu, ale stosowanie stałe tej metody mogłoby, jego zdaniem, przerodzić się w szkodliwą manierę (Paryż 29.IX 1859 r.). Ekstazy uduchowienie przeżyć, przeniesienie akcji w duszę bohaterów pociąga za sobą przyznanie muzycznemu wyrazowi głównej roli. Wszak w *Trystanie i Izoldzie* uczucia złożone, irracjonalne, niedające się wyrazić, stanowią najistotniejszą treść, dlatego też „głęboka sztuka brzmiącego milczenia“ staje się ich najdoskonalszym wyrazem. Zmienia się naturalnie i stosunek Wagnera do mitu. Gdy przedtem zbyt daleko nieraz posunięta lojalność w stosunku do legend utrudniała Wagnerowi kompozycję osnutego na nim dramatu, a postulat odnalezienia i wyzwolenia z masy warjantów czystego kształtu mitu o treści ogólnoludzkiej grał rolę decydującą, tu, w stosunku do podań o *Trystanie i Izoldzie*, artysta nie krępuje się temi względami. Przeciwnie, postępuje sobie całkiem dowolnie i radykalnie w przekształceniu legendy dlatego, że prawda własnych przeżyć wydaje mu się tak ogólnoludzką i istotną, że staje się sama miarą i kryterjum układu wątków. Dlatego też śledzenie w materiale literackim genezy tego dramatu nie doprowadziłoby nas do niczego. Własne tęsknoty, własna koncepcja tragiczna miłości jest tu istotnem źródłem natchnienia. Niekrepowany więc temi zewnętrznymi względami, materiałem literackim, znalezionym w utworze Gotfryda ze Strassburga, mógł znowu Wagner okazać mistrzostwo w kompozycji. Jednolitość utworu tłumaczy się też szybkością w wykonaniu. Tekst literacki powstał w przeciągu paru miesięcy 1857 r., w roku 1859 została ukończona jego kompozycja muzyczna. Zapoznajmy się teraz z treścią dramatu.

Pierwszy akt rozgrywa się na pokładzie statku. Trystan wiezie do Kornwalji Izoldę, księżniczkę irlandzką, jako narzeczoną swego wuja, króla Kornwalji, Marke. Izolda prze-

była całą podróż, jakby nie zdając sobie sprawy z swoich losów i przeznaczenia tej podróży. Radosna piosenka żeglarzy, zwiastująca zbliżanie się do lądu, przyprawia Izoldę o nagły gniew i wzburzenie; dławi ją ból jakiś, każe więc swej dawnej piastunce, Brongenie, odsunąć jedną zaslonę namiotu, który na statku dla Izoldy sporządzono. Wtedy ukazuje się pokład statku i stojący na nim Trystan wraz z rycerzami. Ten widok wzmagą jeszcze rozterkę Izoldy. Brongena nie może pojąć jej zachowania się. Dziwią ją obelżywe słowa, w jakich ta odzywa się o najslawniejszym rycerzu Trystanie, bohaterze nie mającym sobie równego. A Izolda z sarkazmem mówi nawet o odwadze Trystana, który zdaje się lekliwie kryć przed nią. Podróż swoją nazywa wzgardliwie triumfem Trystana, polegającym na zdobyciu zwłok narzeczonej dla swego władcy:

„weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herr'n gewann“.

Izolda chce się pomścić na nim za doznaną zniewagę, obrażę godności. Poleca Brongenie udać się do Trystana i powtórzyć, że Izolda rozkazuje mu stawić się w swym namiocie. Trystan odpowiada Brongenie wymijająco, że na każdym miejscu służy pani swej, Izoldzie. Świadek tej rozmowy, przyjaciel Trystana, Kurnewal, oburzony słowami Izoldy, każe Brongenie powtórzyć swej pani, że kto, jak Trystan, zyskał dla Izoldy koronę, ten nie może być jej poddanym. Gdy stropiona Brongena wraca, by zdać sprawę swej pani z rezultatu swego poselstwa, rycerstwo śpiewa umyślnie balladę o zwycięstwach Trystana tak głośno, że dźwięki jej dochodzą do uszu Izoldy. Ballada wysławia czyn Trystana, zabicie Morolda, dawnego narzeczonego Izoldy, który wyprawił się do Kornwalji z żądaniem haraczu dla Irlandji. Dzięki męstwu Trystana odwróciły się losy, nie Irlandja Kornwalję, lecz Kornwalja upokorzyła Irlandję. Brongena, powróciwszy do namiotu, opowiada Izoldzie o tem, jaką zyskała odpowiedź. Izolda wybu-

cha wtedy rozpaczą i wyjaśnia Brongenie powód swej nienawiści do Trystana. Jest on nietylko zabójcą jej dawnego narzeczonego Morolda, ale i niewdzięcznikiem. Wszak Izolda, nie wiedząc kim jest Trystan, — podawał się za Tantrisa — pielęgnowała go w Irlandji, gdy go tam, jako rannego znaleziono. Dowiedziawszy się, kim jest naprawdę, chciała go zabić, mszcząc narzeczonego, ale spojrzawszy w jego oczy wypuściła miecz z ręki. Wyleczony Trystan zjawił się potem na wspaniałym statku, jako poseł Kornwalji, żądając królowy irlandzkiej w małżeństwo dla króla Marke. Rzecz to niesłychana — mówi Izolda — starać się o koronę Irlandji dla króla Kornwalji, który dawniej płacił Irlandji haracz. Sprawcą tego niesłychanego zuchwalstwa, tym niewdzięcznikiem, jest Trystan, jemu więc poprzysięga zemstę i śmierć. Zapamiętującej się w obłędnym gniewie Izoldzie napróżno stara się perswadować Brongena, że tym postępkim Trystan okazał jej największą cześć i wyróżnienie, uczynił ją jako małżonkę łagodnego, cieszącego się czcią i sławą króla Marke, spadkobierczynią korony angielskiej. Izolda uskarża się, iż najstraszliwszą męką jest dla niej poczucie ciągłego zbliżania się do człowieka obcego, który jej nie kocha. Wówczas Brongena, chcąc ją pocieszyć, przypomina Izoldzie, że mają z sobą, odziedziczony po matce Izoldy, skarbczyk z cudownymi lekami i napo- myka o napoju miłosnym. Izoldę uradowało to przypomnienie, gdyż postanowiła pomścić trucizną zniewagę Trystana; z po- śród podanych przez Brongena flaszeczek wybiera truciznę.

W tej chwili rozlega się okrzyk marynarzy, zwiastujący zbliżanie do lądu. Kurnewal przychodzi uprzedzić Izoldę, aby mogła się przebrać w szaty godowe na przyjęcie króla. Izolda każe mu powiedzieć Trystanowi, iż nie wyjdzie na ląd, póki Trystan nie zmaże swej winy. Trystan musi się stawić na pojednanie z Izoldą. Gdy Kurnewal się oddalił, Izolda zwierza się Brongenie, iż napojem pojednania ma być trucizna i rozkazuje podać ją, gdy zjawi się Trystan. Na te słowa zjawia się

obwiniany przez Izoldę rycerz. Scena rozgrywająca się teraz między skrycie miłującymi się Trystanem i Izoldą należy do arcydzieł dramatów wewnętrznych. Rozgrywają się tu jakby dwie równoległe akcje, jedna pozorna, druga istotna. Poza porozumiewaniem się słownem — nie mówią tego co myślą — rozgrywa się akcja inna, porozumiewanie się myślami. Scena ta ma chyba jedno tylko mistrzowskie *pendant* w rekonstrukcji pojedynku Hamleta przez Wyspiańskiego. Tam również daje nam Wyspiański równoległą akcję: jedną widzialną, i drugą toczącą się w myśli Hamleta.

Mamy tu ten tajny dramat dusz pod osłoną słów i czynów, mających tylko znaczenie pozorów. Świadomie przeżywającym tę drugą, istotną, wewnętrzną akcję dramatu jest tylko Trystan. Zrozumieć i odgadnąć może go jednak tylko ten widz, który wtajemniczony jest w uczucia Izoldy i głęboką logikę uczuć miłosnych w tem pozornie niesprawiedliwym, zaciętem jej postępowaniu. Izolda kocha skrycie Trystana, cierpi nad tem jej duma kochającej kobiety, że Trystan oddaje ją komu innemu. Jeżeli i on ją kochał, jest to niegodne mężczyzny, że ją przeznaczył, choćby poświęcając się, innemu. Jeżeli zaś jej nie kochał, hańbą i upokorzeniem jest dla Izoldy to, że sama zakochała się w nim i przez słabość tej miłości nie pomściła na Trystanie śmierci swego narzeczonego, Morolda.

Gdy Trystan wszedłszy do namiotu staje w oddaleniu przez uszanowanie dla narzeczonej króla i prosi ją jako władczynię, by życzenie swe spełniła — wówczas Izolda, mając na myśli śmierć, pyta go, czemu się krył, jeśli wiedział, czego ona pragnie.

Cześć dla niej nakazywała mu trzymać się zdala — odpowiada Trystan. Izolda czyni wówczas uwagę, że mało czi okazał, nie słuchając jej rozkazu: wszak nie przyszedł wówczas, gdy go wzywała. Trystan stwierdza, że właśnie przez posłuszeństwo względem obyczajów tak postępował. Jeśli tak

154 przestrzega ściśle obyczajów — mówi z ironją Izolda — to musi pojednać się wprzód z wrogiem, by móc zawrzeć z nim przyjaźń. „Kto jest wrogiem?“ pyta Trystan. „Zapytaj twego lęku“ odpowiada Izolda i czyni aluzję do śmierci Morolda i przysługującego jej prawa zemsty. Z lekkim powątpiewaniem pyta Trystan, czy istotnie to jej na sercu leży, lecz gdy Izolda popada w gniew, oburzona tem powątpiewaniem, wówczas Trystan podaje jej miecz, prosząc, aby spełniła akt zemsty. Może chce umrzeć z chwilą, gdy uwierzył, że Izolda kocha jeszcze Morolda, może życie jest mu obojętne, gdyż je dla Izoldy poświęcił — stracił. Ale tą właśnie gotowością przyjęcia śmierci zdradził się przed Izoldą, że ją kocha. Izolda nie przyjmuje miecza. Zapewne dlatego, że, przekonawszy się o jego uczuciach, chce razem z nim umrzeć. Tego jednak powiedzieć nie może i nie chce. Ze złośliwością zranionej miłości przypomina mu, iż raz już upuściła miecz, którym chciała go zabić w chorobie, wtedy, gdy on ją oceniał, czy nadaje się na narzeczoną króla. Ta złośliwa wymówka zdradza Izoldę. Trystan już wie, że ona go kocha, choć — a raczej dlatego, że jest coraz bezwzględniejszą w okazywaniu mu wzgardy. Mówi do niego, iż nie będzie zabijała „najlepszego sługi“ króla Marke, a wybuchając gniewem odepchniętej miłości, pyta Trystana, czy tak małą rzeczą było dlań oddać ją królowi Marke. Nawoływania majtków o przybyciu do brzegu zmuszają ją do szybkiego działania; każe Brongenie podać natychmiast „napój pojednania“, pytając z ironją Trystana, czy to pojednanie wzajemne osiągną. Lecz Trystan, który już wyczytał skrytą pod słowami prawdę uczuć Izoldy, odpowiada wymijająco: władczyni milczenia każe mi milczeć; jeśli pojąłem, co zamierzała, zamilczę to, czego ona nie pojęła.

*„Des Schweigens Herrin
heisst mich schweigen,
Fass ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht fasst“.*

Zagadkowe słowa kryją tę myśl: ponieważ Izolda nie mówi o swej miłości, a Trystan odgadł to, co ona przemleczala, więc i on zamilczy o tem, czego ona się nie domyśla: że ją kocha, że wszystko co zrobił było najwyższą ofiarą z miłości dla niej. Izolda odpowiada, że rozumie jego milczenie. (Zrozumiała, że ją kocha już wtedy, gdy jej podawał miecz). Ale nie może teraz przebaczyć Trystanowi, że kochając, wiezie ją dla kogo innego. Upokorzenie jest przyczyną jej zemsty. Mówi więc: za chwilę staniemy przed królem, wówczas powiesz mu, że wiesz najuleglejszą z kobiet: zabiłem jej narzeczonego, a ona nie tylko leczyła mnie za to, lecz zgodziła się zostać małżonką tego, który upokorzył jej kraj. Słysząc krzyki majtków, zwiastujących przybycie do lądu. Trystan wie, jakie jest rozwiązanie dramatu: śmierć. Wrywa z rąk Izoldy puhar z „napojem pojednania“, bo wie, że to trucizna. Gdy pić rozpoczął, Izolda chwyta za puhar i z krzykiem — „I tu oszustwo, moja jest połowa“ — wypija resztę. Z chwilą, gdy Izolda wyrwała mu puhar, Trystan nie może już mieć żadnych wątpliwości, że Izolda go kocha; chciała umrzeć z nim razem, a więc zemsta jej była zemstą z miłości; ale teraz jest już za późno.

Rozwiązanie dramatu jest jednak inne, niż sądzili kochankowie: Brongena, chcąc uchronić Trystana od śmierci, nie mając czasu na perswazję, zamiast trucizny podała napój miłosny. Po wypiciu napoju, który, jak mniemali oboje, był trucizną, ośwładnęła Trystanem i Izoldą taka tęsknota miłosna, że nie zdolni są już tego uczucia opanować, ani go ukryć. Jak zbudzeni z głębokiego snu patrzą na siebie z pomieszaniem, nie mogąc dać innego wyrazu wzmagającej się tęsknocie do siebie, nad wymówienie swych imion. Tymczasem rozlegają się okrzyki na cześć króla, który zbliża się do brzegu na powitanie narzeczonej. Trystan i Izolda, zajęci sobą, nie zdają sobie sprawy z tego, co ich otacza. Pogrążeni w świecie swych uczuć, dziwią się dawnym swym sądom: „cóż śniło mi się o honorze Trystana“ zapytuje sam siebie Trystan. „Co śniło

156 mi się o hańbie Izoldy“, zapytuje ona. Nie są w stanie mówić ze sobą, bezmiar treści ich uczuć zawierają dla nich ich imiona, powtarzają więc je w zdumieniu nad rozkoszą i głębią tych słów: Trystan, Izolda. Brongena, widząc kochanków w objęciach, w strachu panicznym, wobec spodziewanego w każdej chwili wejścia na pokład króla, rozpacza nad tem, co uczyniła, usiłuje wyrwać Izoldę z zapamiętania, przypomina o konieczności zmiany szat, na przyjęcie przyszłego małżonka. Nadchodzi Kurnewal i zawiadamia Trystana, iż król ze świtą zbliża się na łodzi. Trystan, jakby utracił pamięć wszystkiego, co nie jest miłością, zapytuje w zdumieniu: „Jaki król?“ Brongena, nie widząc już innego ratunku, wyznaje Izoldzie, że zamiast trucizny, dała napój miłosny. Izolda, słysząc to, z przerażeniem spogląda na Trystana i siły ją opuszczają. Załoga wydaje okrzyki na cześć króla. Tym momentem zamętu kończy się akt pierwszy.

Akt drugi rozgrywa się w ogrodzie przy pałacu, przeznaczonym przez króla Marke dla Izoldy. Król z drużyną udał się na polowanie. Izolda nasłuchuje, czy odgłosy rogów już się oddaliły. Oczekuje przyścia Trystana na schadzkę tajemną. Brongena ostrzega Izoldę, perswaduje jej, że ich zachowanie po podróży mogło budzić podejrzenia, że winna strzec się Melota, który nie jest szczerym przyjacielem Trystana. Naprędce postanowiona wyprawa na łowy wydaje się jej podejrzana. Radzi Izoldzie być ostrożniejszą i choć dziś wyrzec się przyjęcia Trystana. Lecz Izolda w miłosnem zapamiętaniu nie chce słuchać ni rad, ni prośb, ni błagań Brongeny. Wszystko tłumaczy sobie tak, jak to dogadza jej tęsknocie miłosnej. Umówionym między zakochanymi znakiem, po którym Trystan ma poznać, że może przyjść, jest zgaszenie pochodni. Brongena napróżno perswadowała Izoldzie, by dziś pochodni nie gasić. Izolda zdobyć się na to nie może. Noc i dzień są dla kochanków głębokimi symbolami. Dzień

to okres natrętnych złud, przywidzeń i kłamu, prawdą dla ich uczuć jest tylko noc.

Taka jest treść pieśni Izoldy na cześć nocy. Choćby życie samo było pochodnią, zgasiłaby ją, by noc zapanowała. Gasi więc światło. Zjawia się niecierpliwie wyczekiwany Trystan. Oboje zatapiają się w rozmowie miłosnej, złorzeczą światłu i dniowi, jako wrogom, którzy ich dzielą. Dzień to zrodził złudę, ten pomysł, że Trystan czuł się jej niegodnym i przeznaczył ją królowi. Słonecznym blaskiem wydawała się Trystanowi ta cześć, którą ją chciał otoczyć, czyniąc ją królową. Tylko to, co w mroku ukrywał, było prawdą. Nocą była śmierć, którą podawała Izolda w napoju. Wspólną ich tęsknotę, aby byli poświęceni nocy, śpiewa Trystan:

*O nu waren wir,
Nachtgeweihte!
Der türkische Tag,
Der Neidbereite,
trennen konnt'uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.*

Brongena ostrzega kochanków, że dzień się zbliża, lecz ci nie zważają na to. Pograżeni w marzeniu i w mroku, chcieliby umrzeć, żeby dzień nie nakazywał im rozstania. Wyznają sobie wzajemnie tę gotowość na wspólną śmierć, aby osiągnąć przez nią połączenie bezwzględne. Wtem Brongena wydaje okrzyk: król z Melotem i Kurnewalem pojawiają się niespodzianie. Melot zwraca się do króla, mówiąc, że jego przestrogi i oskarżenia były słuszne. Król Marke, głęboko wzruszony, zaledwie może wierzyć swoim oczom, bo nic nie mogło zachwiać jego wiary w honor i wierność Trystana. Nie myśli o swej hańbie, nie przejmuje go gniew zazdrości, nawet nie z rozpaczą, lecz bezmiernym bólem zdumienia zapytuje się — zali prawdą jest to, co widzi. Wzniosłą spowiedzią-skargą jest wszystko, co mówi król. Zasmucony śmiercią

swej pierwszej małżonki, nie chciał po raz drugi wstępować w związki małżeńskie, namówił go do tego sam Trystan. Sam Trystan był jego swatem i skojarzył małżeństwo z Izoldą, której król nie znał. Postać Izoldy wzbudziła w nim taki zachwyt i taką cześć, że nie śmiał być jej małżonkiem, trzymał się od niej zdala. Ból zawodu pochłonął wszystkie inne uczucia. Na czem oprzeć wiarę, gdy najwierniejszy pośród wiernych, gdy sam Trystan zdradził?...

Ale Trystan patrzy na wszystko, co się dzieje naokół, jako na natrętne widziadła dnia. Z głębokiem tylko współczuciem dla króla, odpowiada, iż na jego pytanie nie masz odpowiedzi, zresztą obojętny jest na wszystko. Jakby cały świat dlań w tej chwili nie istniał, nie zdawał sobie sprawy z sytuacji, pyta z tkliwością Izoldy, czy pójdzie tam, dokąd uda się Trystan, w krainę nocy-śmierci. Gdy Izolda daje mu odpowiedź pełną miłosnego poddania — Trystan dziękuje jej pocałunkiem w czoło. Wówczas Melot, niby oburzony bezczelnością niekrepowaniem się kochanków, podżega króla do zemsty. Lecz Trystan, wydobywszy miecz, zwraca się do Melota, mówiąc, że przeniknął jego uczucia. Ten, który mu był najwierniejszym przyjacielem, zdradził go tak, jak on zdradził króla, przez miłość dla Izoldy. Wyzywa Melota, by się bronił, lecz gdy ten naciera na niego, Trystan odrzuca swój miecz i daje się ranić. Izolda przypada do jego ciała.

Trzeci akt dramatu rozgrywa się w dalekiej opuszczonej, oddzielonej morzem, posiadłości Trystana, dokąd go, zranionego śmiertelnie, odwiózł jego przyjaciel, Kurnewal. Tam go pielęgnuje, wyczekując przybycia Izoldy, w tem tylko pokładając nadzieję wyzdrowienia. Pastuszek, czuwający na wzgórzu za murem zamkowym, nad brzegiem morza, ma dać znać wesołą melodją, gdy ujrzy statek. Trystan, ocknąwszy się, zapytuje Kurnewala, gdzie jest i co się z nim dzieje. Potem mówi Kurnewalowi, że bawił już w krainie nocy, gdzie jest jedna tylko wiedza: prapomnienie; chciałby tam wrócić już

na zawsze, lecz zatrzymuje go to, że Izolda jest jeszcze w krainie słońca. Akcja dramatyczna staje się całkowicie wewnętrzną: jest męką czekania, zmaganiem się dwu tęsknot: do Izoldy, która go przy życiu trzyma, a tęsknotą do śmierci:

*Im sterben mich zu sehnen
vor Sehnsucht nicht zu sterben.*

Cała akcja wewnętrznego dramatu Trystana jest śmiałym, artystycznym pomysłem uzmysłowienia na scenie przeżyć mistycznych, podobnych do tych, które znamy z Glossy św. Teresy Kasińskiego. Upragniony okręt wreszcie przybywa. Izolda śpieszy powitać Trystana. Ten, ujrawszy ją, umiera na jej rękę. Izolda napróżno usiłuje go ocucić i pada przy nim bez zmysłów. Nagle przybiega pastuszek z wieścią, że widzi drugi okręt. Brongena wyjawia królowi swój postępek, a ten, dowiedziawszy się, że napój miłosny był przyczyną zdrady, śpieszy, aby obwieścić miłującym się swe przebaczenie. Nie wie o tych zamiarach króla Kurnewal i domyślając się mylnie w tem przybyciu złych zamiarów, broni zaciekle dostępu królowi i jego drużynie. Naprzód powala śmiertelnym ciosem Melota, później rzuca się, jak oszalały, na samego króla i jego orszak; raniony, pada u stóp Trystana. Brongena cuci Izoldę. Król staje w głębokim żalu, że przybył za późno. Przybył, aby ich uszczęśliwić, ale i tu spotkał go zawód, nieporozumienie powiększyło jeszcze żniwo śmierci. Lecz Izolda nie zdaje sobie sprawy z jego słów; zapatrzona w Trystana marzy, że on żyje, że lekko oddycha. Wsłuchana w ten oddech, umiera, czując najwyższą rozkosz zatapiania się w nieświadomości. Król Marke czyni znak krzyża nad umarłymi.

Tragedja symboliczna Wagnera ma tę właściwość, co znaki symboliczne w niektórych wierzeniach religijnych, posiadające wielorakie znaczenia, jedno dla zwykłych śmiertelników,

inne dla wtajemniczonych, różne, zależnie od stopnia wtajemniczenia. Ujmijmy naprzód dramat tak, jak przedstawia się niewtajemniczonym w koncepcje filozoficzne ich twórcy. Jak *Romeo i Julja*, jest to tragedia o fatalnej sile miłości, choć tak różna w swym stylu od tragedji szekspirowskiej. I tu miłość wiedzie nieuchronnie ku katastrofie, której pojednaniem jest moralna rehabilitacja bohaterów, złagodzenie cierpienia moralnego po przejrzeniu siły wyższej przez króla.

Akt pierwszy już sam przez się stanowi zamkniętą tragedję: kochankowie w tym dramacie wewnętrznym, maskowanym grą pozorów, przebyli już całą drogę życia ku śmierci. Siła fatalna miłości pehnęła ich ku niej i przeżyli już koniec tragedji, gdy świadomie wychylili puhar z trucizną. W gradacji tej ekstatycznej tragedji odgrywa doniosłą rolę ten fakt, że akt pierwszy, będąc skończoną tragedją wewnętrzną, przez wprowadzenie postępu Brongeny przeradza się w prolog właściwej tragicznej akcji. Katastrofa tragedji wewnętrznej, przyjęcie śmierci, jest dopiero progiem ku wyższej jeszcze w potęgde cierpienia i grozie, dalszej tragicznej akcji. I nie tylko jest w tem mistrzostwo stopniowania, romantyczne dążenie do wyolbrzymiania uczuć, ale i wielka artystyczna finezja i romantyczne uduchowanie, polegające na tem, że dalsza akcja jest tylko transpozycją tragedji już przeżytej, wewnętrznej, pomnożonej nadto przez tragedję króla Marke. I później, w trzecim akcie, po wyjaśnieniu Brongeny i przebaczeniu króla, gdy zda się bliskiem pojednanie, nowa katastrofa, spowodowana nieporozumieniem Kurnewala, wznosi cały dramat na te wyżyny fatalności, z których próżnem i złudnem szamotaniem wydaje się walka człowieka.

Cokolwiekby można powiedzieć przeciw nieprawdzie życiowej idealizmu etycznego w sztuce romantyków, nie można zapominać o tem, że dzięki temu idealizmowi mogły powstać tak wielkie tragedje. Tworzenie bohaterów nadludzkich,

wznoszenie ich na poziom niesłychanie wysoki, było jednym z warunków tej najwyższej grozy i tragiczności, którą budzi tylko zatrać wartości bezcennych. Dlatego stopień uduchowania i wzniosłości uczuć wszystkich głównych bohaterów tego dramatu decyduje o wielkiej jego tragiczności. Tak więc np. różnica między poziomem moralnym bohaterów romansu o *Trystanie i Izoldzie* w rekonstrukcji Bédiera a takimi duszami, jakie w swej konstrukcji dramatycznej stworzył Wagner, decyduje też o wyższej wartości poetyckiej utworu Wagnera. Już sama akcja wewnętrzna aktu pierwszego możliwa jest tylko na tej wyżynie ducha, na której istnieć mogą takie skrupuły, takie ambicje i taka duma. Bez uczuć tej wysokiej hierarchji nie istniałyby takie kolizje, nie istniałby sam przedmiot dramatu.

Dzieje Trystana w utworze Wagnera mogą służyć za przykład idealnej konstrukcji winy tragicznej. Wina Trystana nie z usterki moralnej wypływa, lecz właśnie z nieskazitelnej jego cnoty. Trystan, wznosząc się ponad uczucia egoistyczne, przez najwyższą ofiarę miłości dla Izoldy, namówił króla Marke do małżeństwa z nią. Rozpaczliwe postanowienie Izoldy, jej gniew wywołane zostały przez płynące z tejże szlachetności i lojalności trzymanie się w rezerwie Trystana. Pijąc w milczeniu truciznę z puhara, który mu podała Izolda, daje zarazem dowód bezwzględnej dla niej miłości. W każdym swym czynie jest wzniosłym i bohaterskim. Wszystko, cokolwiek czyni później, po wypiciu napoju miłosnego, nie zależy już od jego woli. To subtelne przeprowadzenie koniecznego wynikania zła z dobra, zdrady ze szlachetności czyni tę postać i jej losy tak głęboko tragicznymi. Dopiero taka miłość, jaką miłują się Trystan i Izolda, wyzwolona z egoizmu ludzkiej małości, miłość, wynosząca się sama ponad siebie dla ziszczenia absolutnych wartości, może stać się jedynym celem i treścią bytu, wyższą ponad żywot doczesny, mocniejszą niż śmierć. Taka tylko miłość mogła wypalić i wytrawić wszyst-

162 kie inne uczucia, łączące człowieka z ziemią i życiem, stać się siłą fatalną, wiodącą w śmierć — zrównać i przeważać wszystkie winy i grzechy.

Jedną z najwznioślejszych i najpiękniejszych postaci, jakie zna literatura, jest król Marke, i dlatego tylko budzi tak głębokie współczucie i taką głęboką może być kolizja moralna. Dopiero fakt, że najwierniejszy i najszlachetniejszy zdradził równie sobie szlachetnego, zdradził, choć chciał się tylko poświęcić — czyni zawikłanie bezmiernie tragicznym. Monolog króla Marke po zejściu kochanków na schadzce łączy wzniosłą powagę elegijnej skargi największego życiowego zawodu starego człowieka z głębokimi akcentami tragiczności. Spokój, właściwy temperamentowi człowieka starszego i powadze jego stanowiska, szeroki horyzont jego umysłu predestynują króla na tego, który cały tragizm sytuacji obejmuje i wypowiada. Król Marke nikogo nie potępia, patos sytuacji zawarł tylko w tych prostych słowach zdumienia: „To mnie, to mnie uczynił Trystan...” Marke pyta o to, na co niema wogóle odpowiedzi — a to właśnie uprzytamnia całą powagę i grozę tragicznej fatalności, w której nikt nie jest winien. Marke nie mówi o swej hańbie, o swej miłości — mówi tylko o zachwianiu swej wiary w świat i ludzi. Czujemy więc, że ginie tu wartość najwyższa, a wraz z tem rośnie poczucie tragiczności. Gdy król skarży się, że ten najszlachetniejszy jakby wybrał moment najwyższego, nieoczekiwanego już szczęścia, ten moment, gdy serce króla rozjaśnione nową, niespodziewaną miłością było najczulsze — wznosi nas Wagner z mistrzostwem gradacji na najwyższe szczyty tragiczności.

Długi monolog, zewnętrznie rzecz biorąc, martwy punkt w akcji dramatu, jest tu momentem skupienia i objęcia w głębokiej powadze losów tragicznych. Jest więc on w symboliczno-filozoficznej tragedji Wagnera, w której koncepcja myślowa stanowi najistotniejszą ich wartość, momentem ważnym.

Takąż głęboką, tragiczną powagą tchnie i ostatnia mowa nad ciałem Trystana. Nad pojednaniem tragicznego zawodu na honorze Trystana, zdobytem dzięki wyznaniu Brongeny, wznosi się uczucie tragicznej ironji w postaci zbyt późno przychodzącej możliwości pogodnego rozwiązania. Bo gdy zaświtała ta możliwość nowej i wspólnej przyjaźni, zrozumienia i szczęścia, gdy serce króla Marke wzniosło się do nowej, najszczytniejszej ofiary, błogość ulgi moralnej zniweczona zostaje fatalnością, tym razem już bezpowrotnie. Pełne powagi nieodwołalnej klęski, tej tragiczności, która w sploty swe wikała i obejmuje wszystkich, nie zostawiając nic prócz zagłady, są ostatnie słowa króla:

*Tot den Alles!
Alles tot!
Mein Held, mein Tristan!
Trautester Freund,
Auch heute noch
Musst du den Freund verraten?
Heut', wo er kommt
Dir höchste Treue zu bewähren?
Erwache! Erwache,
Erwache meinem Jammer!
Du treulos treuster Freund!*

Ogólnoludzką jest tragedia o Trystanie i Izoldzie, przez swe wysokie wartości moralne. Miłość, bohaterstwo, poświęcenie wzniosł tu Wagner w hiperbolicznym idealizmie romantycznym na wielkie wyżyny. Tragiczny fatalizm miłości osiąga tu potęgę niebywałą, może najwyższą. Ale to ultraromantyczne, nowoczesne pendant do *Romea i Julji*, przewyższające ten dramat we wzniosłości mistycznej miłosnej egzaltacji, ma „wady swoich zalet“, wszystkie cechy jednostronności romantycznego spirytualizmu. Bez tych konsekwencji spirytualizmu romantycznego dramat ten nie osiągnąłby swych szczytowych wartości artystycznych, ale za tem musiały iść

163

nieuchronnie odchylenia od tego, co sobie jako wzór harmonii klasycznej wyobrażamy.

Teraz musimy ująć ten dramat symboliczny po raz wtóry, nieco inaczej, jako widzowie bardziej wtajemniczeni.

Wiele dramatów Wagnera przenika ta sama, nieukończona tęsknota do wyzwolenia, a są one w całości jakby symboliczną transpozycją walki, zmagania się i dążenia do niego. Z tego punktu widzenia śmierć Trystana i Izoldy jest nie katastrofą, lecz pojednaniem, mistycznym wyzwoleniem. Cały utwór jest tragicznym poematem o wyzwoleniu się przez miłość, która wiedzie na najwyższe szczyty zrozumienia życia, aż ku wyrzeczeniu, aż ku nirwanie, będącej po tamtej stronie życia.

Tu, zamiast oscylacyj między przeciwieństwami Tannhäu-sera i nieskończonej tułaczki Holendra, mamy, jak w mistycznych przeżyciach św. Teresy, wahania między życiem a śmiercią.

Tragiczne cierpienia bohaterów głównych, Trystana i Izoldy, są w istocie powodowane tą dwoistością natury ludzkiej, cielesnej i duchowej. W ich duszach walczy dzień i noc, i męką jest ta walka, ale prawdą, dobrem i wyzwoleniem jest noc. Miłość jest tu rewelatorką sensu życia. I z tego punktu widzenia cała tragedia, walka i klęska — to upiory złudy dnia, z których wyzwala dopiero śmierć, wiodąc w królestwo nirwany.

Sztuka ma być mistrzynią tej prawdy, a także — jak miłość — jedną z form wyzwolenia przez zapomnienie, oderwanie od ziemi, od zmysłów, od pojęciowego myślenia — zatopienia w śnie. To stanowisko musiało się odbić, jak już mówiliśmy, na początku tego rozdziału, na artyzmie. Nie wszystkie te zmiany uświadamiał sobie Wagner; ten dramat wydawał mu się najlepszym zrealizowaniem dawnych zasad. (Wszak według niego dopiero Trystana i Izoldę można było mierzyć najsurowszemi jego kryterjami, dopiero ten dramat miał czynić im zadość).

Ze skrajnego spirytualizmu i mistycyzmu wynikać musiało, iż terenem właściwej akcji miał być duch i przeto dramat ten stał się w najistotniejszej swej części dramatem wewnętrznym. A wiemy, że podobieństwo do konkretnego życia, widzialne i wogóle wszystkimi zmysłami dostępne działanie, było ongiś ideałem artystycznym Wagnera. Akcja i układ dramatu, napozór niezwykle zwarta i syntetyczna, jest, o ile uwzględnimy to, co w nim istotne, akcją wewnętrzną bohaterów, wielce skomplikowana. Nadto symboliczność dramatu osiąga tu swój krańcowy rozwój, działanie artystyczne musi być takie, żeby cała akcja rozplynęła się w jakiejś nastrojowej feerii. Im więcej tego symbolicznego charakteru ma mieć akcja, im radykalniej punkt ciężkości przeniesiony został na jej znaczenie, tem iluzoryczniejszem, eteryczniejszym musiało być to, co było zmysłową i pojęciową stroną dramatu. Roztopienie w nastrojowość i odintelektualizowanie musiało w konsekwencji pociągnąć przewagę muzyki. Pozornie pozostał tu Wagner wiernym swym zasadom, bo realizował tu ideał wyrażony kiedyś w formule: poeta największym jest w tem, co przemilcza*. Ale, ze szkodą dla syntetyczności dramatu, przemilczanie nie objawia się tu zwartością akcji, jak dawniej. Istotnie, to, co nie wyrażalne w słowach, co rozgrywa się w pierwszym akcie w duszach kochanków, kryjących się pod maską słów i co jest przemilczane tam przez nich, wypowiada muzyka. Święci się sławiony postulat sztuki „rozbrzmiewającego milczenia“. Tylko muzyka wyrazić była zdolna walkę między dniem a nocą, między życiem a tęsknotą do śmierci, lub najwyższą rozkosz zatapiania się w nicości. Ale

* „In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend sagen zu lassen: der Musiker ist es nun, der dieses Verschweigte zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“ (list do Villot'a).

166 w ten sposób dramat stał się tylko wykładnikiem muzyki, na podłożu muzyki wyrósł i odpowiadał nie dawnym postulatam, lecz nowym, zmienionym pod wpływem Schopenhauera. Był wiernym odbiciem nowej formuły „*eine ersichtlich gewordene Tat der Musik*“. Nawet pierwsze tęsknoty twórcze przed stworzeniem dzieła szły w kierunku wypowiedzi muzycznej. Wagner zwierzał się w liście do Liszta, że „bierze go chęć pławienia się w rozkoszy muzycznej, wyszalenia się w muzyce“. Sztuka subtelnych przejść, zapowiadana w liście do Matyldy Wesendonk (wyżej cytowanym), sprzyjała mistrzowskiemu rozwijaniu „nieskończonej melodji“, t. j. ciągłości muzycznej kompozycji dramatu. Ta sztuka jedynie nadawała się do oddawania najłżejszych, subtelnych drgnień duszy, wynurzań się z nieświadomości, ocknięć się z śmiertelnego snu, pogrążeń się w półśnie i widzeniu mistycznym, ale stanowiąc jej przeciwieństwo musiała psuć właściwą dramatyczność akcji zmysłowej. To też *Trystan i Izolda* ze sfery działania artystycznego, toczącej się chyżo, zwartej, uderzającej przeciwieństwami akcji, przenosi nas wciąż w sferę fantasmagorii, nastrojów, mistycznych uniesień, trzyma nas w zawieszeniu i egzaltacji. Nawet motywy muzyczne nie malują, nie charakteryzują osób i rzeczy, lecz, tracąc na rzecz ciągłości muzycznej swą odrębną wyrazistość, są raczej symbolicznymi uczuciowymi wyrazami; wyjęte z ciągłości muzycznej nie stanowiłyby nawet względnej całości, nie miałyby sensu. Same słowa straciły swój ciężar gatunkowy, swą samodzielność. Posługiwanie się niemi, użycie ich dla ich intelektualnego, pojęciowego znaczenia zredukowane zostało do koniecznego minimum, natomiast wydobyte zostało zadziwiające bogactwo ich żywiołu emocjonalnego, nastrojowego. Aby słowo uczynić jeszcze lotniejszym, bardziej z muzyką związanem, zaniechał Wagner wszelkiego krępowania się czysto literacką artystyczną stroną, poniechał usiłowań stosowania asonansów. Raczej, wbrew teorjom dawnym, posługuje się

chętnie rymami, choć naogół przeważa wiersz wolny, o zmiennym spływającym w jedno z muzyką rytmem. Miarę tej eteryczności słowa, melodyjności wiersza, który stał się narzędziem wyrazu „czystego“ uczucia, daje ostatnia pieśń Izoldy, pieśń miłości i śmierci. Tu słowo graniczy już z muzyką, staje się nią, dorównywa jej w pozaintelektualnej bezpośredniości wyrazu:

Höre ich nur diese Weise,
die so wundervoll und leise
Wonne klagend
Alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend
auf sich schwinget, in mich dringet,
hold erhallend um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen sanfter Lüfte,
sind es Wogen wonniger Düfte?
Wie sie schwellen, mich umrauschen,
soll ich atmen, soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen, untertauchen,
süß in Düften mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in den tönenden Schall,
in des Weltatems wehendem All
versinken —
ertrinken —
unbewusst —
höchste Lust!

Sztukę, narzędzie wyzwolenia z więzów życia, uczynił więc w *Trystanie i Izoldzie* c u d e m, lecz w innem znaczeniu tego dawnego, tak samo sformułowanego postulatu. Dawniej cud ten miał być kwintesencją syntetyczną konkretności i być drugim, zintensywnionem życiem. Teraz sztuka stawiała się cudem w innem znaczeniu, zdolnością wznoszenia ponad ży-

168 cie, przeniesienia słuchacza-widza w sferę fantasmagorji, zatopienia go i pogrążenia w niej. Dążenie do uczynienia sztuki światem zamkniętym zrazu było instynktowne, teraz wynika z nowej filozofji, której hołduje. Uduchowienie dramatu polega w znacznej mierze na mistyce zmysłowości. Tylko niepokój pragnień zmysłowych wypowiada się takim szaleńcem nienasyceń, taką rozdzierającą nostalgią. Bo też utwór ten wyrósł z tęsknoty do tego „co wiecznie kobiece“, do tego co ujrzał w Matyldzie. Izolda jest unieśmiertelnieniem tego wcielenia kobiecości, Matyldy. Dlatego utwór przy nagłówku zawierał słowa: „Niech będzie błogosławiona Matylda“.

VIII

ŚPIEWACY NORYMBERSCY

PIERWSZA redakcja Śpiewaków norymberskich powstała w 1845 roku, gdy poeta oburzony na publiczność i krytykę chciał stworzyć coś w rodzaju satyrycznego *pendant* do turnieju Wartburgu z *Tannhäusera*. W satyrycznej tej komedji, pod postacią Waltera Stolzinga przedstawiał swoje losy artysty-twórcy a, pod postacią zaskorupiałych w swych konwencjach formalnych mistrzów, dawał zjadliwą parodię „znawców“, współczesnych jego przeciwników. Hans Sachs miał być wyrazicielem jego poglądów na rolę sztuki. Widocznie jeszcze pisząc w r. 1851 swoje wyznania (*Mitteilung an meine Freunde*), nie myślał Wagner o powrocie do tego porzuconego projektu, gdyż streszcza sam tę I-ą redakcję *Śpiewaków Norymberskich*. Potrzeba takiego satyrycznego rozprawienia się ze swymi przeciwnikami mogła być tylko krótkotrwałą podniętą twórczą dla Wagnera, którego fascynowały wówczas legendy, symbolizujące mu najbardziej ogólnoludzkie tragedje duszy. Jedynie urok germańskości Norymbergi, postać Sachsa, wyobraziciela twórczości ludowej, tak drogiej romantykom, mogły go były zainteresować, ale to jeszcze nie stanowiło dostatecznego materiału na dramat o ogólnoludzkim problemacie. To też wkrótce Wagner porzucił tę pracę, by oddać się *Lohengrinowi*.

Charakterystyczne dla kontrastowej, przerzucającej się z krańca w kraniec natury Wagnera, że jak ongiś po *Tann-*

170 *häuserze* nasunął mu się pierwszy pomysł *Śpiewaków*, tak później druga ich redakcja z r. 1861/62 powstała bezpośrednio po dziele tak głęboko pośpym i tragicznym, jak *Trystan i Izolda*. Wagner w swoim *Komunikacie do przyjaciół* sam w sposób głęboki objaśnia, dlaczego wówczas w r. 1845 temat ten porzucił. Po raz drugi powraca do tego tematu, jakgdyby rozwój jego, idąc po linii spiralnej, stanął, czyniwszy pełny obrót, znów nad tym punktem, z którego wyszedł. Nowe ujęcie tego tematu zmienia tu właściwie wszystko, choć fabuła została prawie ta sama. To też Wagner, nie czekając na odesłanie mu przez Matyldę Wesendonk rękopisu pierwszej redakcji, rozpoczyna pracę na nowo w styczniu 1861 roku. (Kompozycja została ukończona w r. 1867).

Nie tragedje Stolzingów są teraz istotnem zagadnieniem dla Wagnera, jak przed laty. Teraz Hans Sachs i jego tragedia stają się ogniskiem dzieła. W tej postaci streszcza się teraz wszystko — reszta jest tylko sztuką, którą reżyseruje Wagner-Sachs.

Opera *Lortzinga Hans Sachs*, osnuta na tle sztuki *Deinhardtsteina*, opowiadanie E. Th. A. Hoffmanna, *Meister Martin und seine Gesellen*, studja Grimma o mistrzach śpiewakach, kronika *Norymbergi Wagenseila*, wreszcie sztuka *Kotzebuego, Deutsche Kleinstädter* — wszystko to służyło za źródła, z których większość poznał jeszcze podczas pisania pierwszej redakcji. Fabuła tej nowej redakcji jest następująca:

Akcja rozgrywa się w *Norymberdze* w połowie wieku XVI. Pierwsza odsłona ukazuje nam wnętrze kościoła Ś-tej Katarzyny. Rycerz i poeta Walter von *Stolzing* baczenie śledzi wzrokiem znajdującą się tam wraz ze swą piastunką córkę mistrza Pognera, Ewę. Po skończonem nabożeństwie usiłuje z nią nawiązać rozmowę, w której, nie kryjąc swych uczuć, zapytuje, czy nie jest jeszcze zaręczoną. Ewie trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, gdyż właśnie ma się odbyć konkurs śpiewaczy i, zgodnie z wolą jej ojca, tego tylko może wybrać

za męża, kto się w tym konkursie okaże zwycięzcą. Ewa, na której Walter zrobił ogromne wrażenie, pragnęłaby, by tym zwycięzcą był właśnie on. W chwilę potem przybywa uczeń Pognera Dawid, który oddawna zaleca się do Magdaleny (piastunki Ewy) i zawiadamia, iż ma tu zjawić się za chwilę Pogner na próbę śpiewu przed konkursem. Walter pragnie zapoznać się z Pognerem i wziąć udział w próbie. Magdalena doradza mu wobec tego, żeby z pomocą Dawida zapoznał się z regułami sztuki, poczem kobiety wychodzą. Dawid wypytuje Waltera, czego się uczył dotąd, i z rozmowy ich dowiadujemy się, że poeta Walter o regułach i przepisach sztuki, uprawianej przez mistrzów *norymberskich*, nie ma wyobrażenia. Dawid, czeladnik szewski, chłopak wielce ograniczony, posiada znacznie więcej wiedzy z zakresu poetyki, wymaganej przez mistrzów, od rycerza Waltera. Zjawia się Pogner, mistrz i projektodawca konkursu, w towarzystwie drugiego mistrza Beckmessera, który usiłuje właśnie namówić Pognera, by cofnął zastrzeżenie dotyczące zwycięzcy. Pogner bowiem postanowił, że tylko zwycięzcę córka jego może obrać za męża, lecz nie jest do małżeństwa z nim zobowiązana, o ile ten zwycięzca nie podobałby się jej jako mężczyzna. Pogner odpowiada Beckmesserowi wymijająco. Walter przedstawia Pognerowi swój śmiały zamiar zostania mistrzem ku wielkiemu niezadowoleniu Beckmessera. Pogner natomiast powziął do Waltera sympatję i przychylnie odnosi się do jego projektu. Potem Pogner ogłasza wszystkim zebrany w kościele mistrzom pobudki, które go do ogłoszenia tego konkursu skłoniły i jego warunki. Hans Sachs, po wysłuchaniu mowy Pognera, wtrąca pełne mądrości życiowej zastrzeżenie, że miłość dziewczyny i sztuka mistrzów niezawsze mogą iść w parze. Sąd dziewczyny nieuczonej podobny jest do sądu ludu, jeśli więc ma decydować i wyznaczać nagrodę dziewczyna, niechże i lud bierze udział w głosowaniu. Mistrzowie zgorszeni są tym projektem Sachsa. Dopuszczenie ludu do sądzenia o sztuce zda się

171

172 zagrażać w ich mniemaniu o sztuce i mistrzostwu. Niechętnych jednak zdołał Sachs nakłonić: wszak nie posądza go nikt o nieznamość reguł lub ich lekceważenie, sądzi jednak, że należałoby raz na rok sprawdzić i wartość samych reguł, by się przekonać — oddając sąd nad poezją ludowi — czy nie skostniała ona w więzach przepisów, czy nie oddaliła się zbyt od natury. Ponieważ o tem sądzić mogą tylko ci, co reguł nie znają — do nich należy się zwrócić o wydanie sądu. Gdy jeden z mistrzów pyta, kto może ubiegać się o laury na konkursie, czy dopuszczeni będą tylko młodzieńcy, Beckmesser proponuje, by dopuszczać i wdowców. Hans Sachs zwraca mu uwagę, że ludzie w jego i Beckmessera wieku powinni z takich zamiarów zrezygnować i młodzi tylko o rękę Ewy mogą się ubiegać. Pogner zawiadamia zebranych, że właśnie zjawił się ktoś, kto pragnie do konkursu stanąć i przedstawia Waltera von Stolzinga zebranych. Nie chcąc przez życzliwość dla tego rycerza uchybić regułom, sąd o tem, czy może on być dopuszczony do turnieju pozostawia mistrzom. Ci wypytują Waltera o jego studja. Walter wyznaje, że mistrzem w poezji był mu Walter von der Vogelweide, a mistrzynią śpiewu — przyroda. Na próbę śpiewa on pieśń, w której porównywa pierwsze porywy miłosne do budzącej się wiosny. Beckmesser, który miał na tablicy notować błędy, pokazuje z oburzeniem tablicę całą zapisaną kreskami. (T. zw. „Merker“ notował wszystkie popełniane błędy z pomocą kresek, stawianych w odpowiednich rubrykach). Hans Sachs intuicją poety odczuwa twórczą nowość w śpiewie Waltera, zarzuca Beckmesserowi stronniczość w ocenie i proponuje, by Walter śpiewał dalej. Rozdrażniony zarzutami Walter śpiewa wiersz satyryczny na mistrzów. Gdy mistrzowie wyrażają powątpiewanie co do tego, czy Walter może wziąć udział w konkursie, wówczas zrozpaczony Walter, popadając w uniesienie, śpiewa raz jeszcze pieśń o ptaku złotoskrzydłym, który wyrwa się w przestrzeń ponad otaczający go krąg sów i kruków. Pieśń ta po-

rywa Sachsa, który jeden odczuł natchnienie poety, inni mistrzowie wydają jednak o umiejętności rycerza wyrok bezwzględnie ujemny.

Akt II przedstawia ulicę w Norymberdze w ciepły wieczór, w wigilię św. Jana. Naprzeciw siebie, na dwóch przeciwnych rogach ulicy, znajdują się domy Pognera i Sachsa. Z rozmowy z Dawidem, zabiegającym o jej rękę, piastunka Ewy, Magdalena, dowiaduje się, że Walter na próbie poniósł klęskę. Magdalena zasmucona tą wieścią znika w domu Pognera wraz z koszem, napełnionym prowiantami, pozostawiając w wielkiej konsternacji Dawida, dla którego poczęstunki Magdaleny były większą atrakcją niż flirt. Tym razem jednak, dzięki zafrasowaniu przywiązanej do Ewy piastunki, nie się Dawidowi z kosza nie dostało. Wszyscy są w domu Pognera przygnębieni.

On sam czuje wielką sympatię dla młodego rycerza, sam nie wie, co sądzić o jego śpiewie, to chciałby się naradzić z Hansem Sachsem, to znów się waha. Rozterkę tę stara się ukryć przed córką. Ta jednak, poinformowana już o wszystkim przez Magdalene, postanawia pójść poradzić się oddanego jej i mądrego Hansa Sachsa. Hansa Sachsa tymczasem, pochylonego nad szewską robotą, nie opuszcza wspomnienie pieśni Waltera; nie daje mu ono spokoju, była ona dlań czemś nowem i niesłychanem: „*Es klang so alt, und war so neu*“. „*Kein Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin*“. Podczas tych głośnych rozmyślań Sachsa wchodzi Ewa. Za pretekst przyścia podaje chęć przymierzenia bucików, które mają być gotowe na jutrzejszą uroczystość. Próbuje wybadać Sachsa, co sądzi o szansach konkursu i o tem, co ją czeka. Ewa intuicją młodej dziewczyny przeniknęła serce Sachsa, wie o jego miłości dla niej, teraz stara się sama poruszyć tę strunę, by zyskać sprzymierzeńca w obronie przed wstrętnym i śmiesznym Beckmesserem. Grozi mu więc żartobliwie, że Beckmesser sprzątnie mu ją jutro z przed nosa,

173

174 a potem zręcznie wypytuje o Waltera. Sachs odpowiada jej, że kto się mistrzem urodzi, temu źle się wśród mistrzów powodzi. Ewa, rozgniewana na mistrzów i ich reguły przekłete, wzburzona chce opuścić Sachsa. W trakcie tego zjawia się Magdalena, by ją odprowadzić do domu, gdyż zapadł już późny wieczór. Przynosi jej przytem wiadomość, że Beckmesser prosi Ewę, by zechciała w nocy wysłuchać pieśni, którą jej zaśpiewa, aby jak najprędzej wiedzieć, jak wypadnie jej sąd po konkursie. Usłyszawszy wołanie Pognera, Ewa i Magdalena wychodzą od Sachsa. Na ulicy spotykają Waltera. Ten po porozumieniu z Ewą nakłania ją do ucieczki z miasta. Ewa namawia Magdaleny, aby w jej przebraniu wysłuchała pieśni Beckmessera z okna, a sama znika na chwilę, by powrócić w sukniach Magdaleny. Zakochani kryją się, szukając na ulicach miejsc nieoświetlonych, lecz zamiary ich nie uszły bacznych oczu Sachsa. Słyszając przez okno rozmowę młodej pary, postanawia, przez życzliwość dla nich, nie dopuścić do ucieczki. Na ulicy zjawia się też nowa przeszkoda, nadchodzi Beckmesser, by odśpiewać, zgodnie z zapowiedzią, pieśń pod oknem Ewy. Młodzi kryć się muszą, aby nie być przez niego postrzeżeni. Sachs, mając w tem swój tajny zamiar, przeszkadza Beckmesserowi w śpiewie. Gdy Beckmesser zaczął swą pieśń, Sachs zaczyna śpiewać potężnym głosem piosenkę o butach, które Bóg kazał aniołowi robić dla Ewy, wygnanej z raju, waląc przytem rytmicznie młotem, co doprowadza Beckmessera do bezsilnej wściekłości. Sachs tłumaczy naiwnemu Beckmesserowi, że stukania zaniechać nie może, gdyż buty dla niego muszą być na jutro gotowe. Ponieważ Beckmesser prosił Sachsa, żeby mu wskazał w śpiewie błędy, Sachs proponuje chytrze, że błędy i takt wystukiwać będzie młotem i w ten sposób pogodzi swe zajęcie szewca i krytyka. Młodzi nie orientują się, komu Sachs chce wypłatać figła, czy tylko Beckmesserowi, czy i im także. Mieszczanie bowiem, zbudzeni tą nocną wrzawą, zjawiają się przed domem Sachsa i Pogne-

ra, chcąc się dowiedzieć, co zaszło. Przychodzi również Dawid i nie poznając przebranej za Magdaleny Ewy wpada w szal zazdrości. Rzuca się wreszcie na Beckmessera i poczyną go bić. Na ulicy powstaje piekielny hałas i zamieszanie. Zbudzony tem Pogner wygląda przez okno i przywołuje Magdaleny (biorąc za nią przebraną Ewę). Sachs gasi światło w swym warsztacie, zjawia się na ulicy i wyswobadza Beckmessera od Dawida, poczem pociąga drugą ręką Waltera i obu młodych ludzi wciąga przemocą do swego mieszkania. Na tem kończy się akt II.

Akt III rozgrywa się w warsztacie Sachsa. Sachs czyta biblię i rozmyśla. Refleksje przerywa wejście Dawida, który wrócił odniósłszy buty Beckmesserowi i komunikuje mistrzowi swe uwagi. Po jego odejściu Sachs znowu puszcza wodze swym myślom: złuda jest wszędy. Złudzenie włada wszechwładnie ludźmi i to wszystko, co się nocą rozegrało, było też tylko zainscenizowaną przez niego komedią. Na ten monolog wchodzi z sąsiedniej izdebki Walter, który nocował u Sachsa, i mówi mu, że miał cudownie piękny sen. Sachs odpowiada mu na to, że twórczość poety polega właśnie na tłumaczeniu snów, bo w nich kryją się najgłębsze prawdy złudzeń ludzkiego życia.

*Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan;
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.*

Sachs uspokaja i rozprasza rozgoryczenie Waltera z powodu kłeski. Jego mądrość życiowa, szeroki horyzont, znajomość ludzi, wynoszące go ponad stronnicze oceny, jego zdolność ujmowania życia i świata z wzniosłym humorem po-błażania budzi w duszy Waltera chęć pojednania z przeciwnikami. Sachs, taktowny, pełen wyrozumienia dla mistrzów i ich reguł, głęboki w stosunku do młodości, uniesień i na-

175

176 tchnienia, zyskuje całkowite zaufanie młodego poety. Reguły, mówi Sachs, stworzyli ci mistrzowie, którzy chcieli, by zapal ich natchnienia skryształizował się w czemś trwałem, niezmiennem:

*Das waren hoch bedürftige Meister,
vom Lebensmüh bedrängte Geister,
in ihrer Nöthen Wildniss
sie schufen sich ein Bildniss,
dass ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und fest,
dran sich der Lenz erkennen lässt.*

Po owocach ma być poznana wiosna, która je poczęła i wtedy, gdy ona sama przeminie. „Jakże odnaleźć w nich obraz wiosny, gdy minęła już dawno?” — pyta Walter. Trzeba je odświeżyć — odpowiada Sachs — dlatego proponuje Walterowi, że go zapozna z regułami, a on je w nowy sposób wytłumaczy. Tem postępowaniem skłania wkońcu Waltera, by mu swój sen podyktował, a on odsłoni mu reguły, które są w jego wierszu zawarte. Wszak artysta stawia sobie sam reguły, by je potem przestrzegać. Walter, śpiewając pieśni o swym śnie, wnosi pierwiastek żywiołowego natchnienia. Sachs, dając wskazówki techniczne, niezbędne do stworzenia harmonijnej całości, zapisuje to, co mu w ten sposób Walter dyktuje i tak powstaje wiersz na konkurs.

Gdy Walter się oddalił do przyległej izdebki, zjawia się u Sachsa Beckmesser. Rzuciwszy okiem na stół, spostrzega wiersz, który Sachs pod dyktandem Waltera spisał. Mając myśl zaprzątniętą tylko jednym, sprawą zdobycia nagrody i ręki Ewy, przekonany jest, że to Sachs w zamiarze konkurowania z nim przygotował sobie wiersz na konkurs i tem tajonem współzawodnictwem tłumaczy sobie figle, jakie mu Sachs z wieczora wypłatał. Napróżno przekonywa go Sachs, że się myli w swych posądzeniach, wreszcie proponuje mu, by

dla przekonania się wziął sobie kartkę ze spisanim wierszem. Wtedy Beckmesser zapytuje, czy może posłużyć się tym wierszem i zaśpiewać go na konkursie. Sachs przyzwala, ostrzegając, że to za trudne. Beckmesser prosi go tylko o jedno, by Sachs nie przyznał się do autorstwa wiersza. Sachs obiecuje, iż nigdy nie powie, że on jest twórcą tej pieśni. Uradowany Beckmesser dziękuje Sachsovi i mianuje go sędzią t. j. tym, który z urzędu wskazuje i liczy błędy, poczem śpiesznie wychodzi. Po jego wyjściu zjawia się u Sachsa Ewa, skarżąc się, że buciki, które jej zrobił Sachs, są niewygodne, płacze się jednak w swych skargach, zdradzając wyraźnie, że szukała tylko pretekstu do przyjścia. Sachs żartobliwie przekomarza się z nią; wyrzeka na swój fach szewca, mniema, że lepiejby zrobił starając się jako poeta zdobyć ją — wszak sama mu tę myśl podsunęła. Słyszał nawet dziś bardzo piękną pieśń, której brak końca (ma na myśli pieśń Waltera). Wówczas z ukrycia wychodzi Walter i śpiewa Ewie koniec swej pieśni. Sachs przez ten czas skończył niby naprawiać bucik Ewy i dyskretnie, odniechcenia zwraca jej uwagę, że pieśń ta jest mistrzowską. Ewa, nie mogąc już dłużej panować nad sobą, rzuca się, płacząc, na piersi Sachsa. Walter zbliża się do nich i serdecznie ściska rękę przyjaciela. Sachs, opamiętując się z wielkim wysiłkiem, usuwa się od Ewy, cofnięciem swym powodując to, że Ewa mimowoli oparła się na ramionach Waltera. Sachs pokrywa swe głębokie wzruszenie humorystycznym ujęciem swego losu, szewca-poety, poczem, pod pozorem szukania Dawida, chce się oddalić. Ewa, przyciągając go na nowo ku sobie z rozrzewnieniem, dziękuje mu za jego szlachetną przyjaźń, ze wzruszeniem głębokim wyznaje, że on wychował jej duszę i gdyby miała wybierać — jego wybrałaby za małżonka, ale teraz już wybierać nie może, bo sama podlega musowi — sile tak wielkiej miłości, że on sam, Sachs, musiał zadrzeć przed nią. Sachs, jak przedtem, pokrywa wzruszenie swobodnym, wesołym tonem. Gdy zjawiają się

177

178 Dawid i Magdalena, wzywa ich na świadków chrztu: oto urodził się tu mistrzowski wiersz Waltera von Stolzinga. Ponieważ jednak nie uchodzi, by chłopiec terminujący był poważnym świadkiem — Sachs mianuje Dawida swym czeladnikiem. Ewa i Walter pieśniami sławią ten poranek, który im snem się wydaje. Wybuchami ogólnej radości i wzruszenia kończy się ta scena.

Następna — przedstawia błonia pod Norymbergą. Na urozystość zbierają się różne cechy rzemieślników, śpiewają rubaszne, żartobliwe pieśni. Po zagajeniu Sachsa, który wzywa zebranych, by nie dali Ewie, która ma być najwyższą nagrodą zwycięzcy w konkursie, powodu do żalu, iż Norymberga tak wysoko ceni sztukę, Pogner serdecznym tonem dziękuje Sachsovi za to, że w swem przemówieniu wyraził jego najgorętsze życzenia i troski. Konkurs rozpoczyna śpiew Beckmessa. Nie rozumiejąc sensu wiersza Stolzinga, który od Sachsa otrzymał, przekręca go w najkomiczniejszy sposób, tak, że utwór pozbawiony jest zupełnie sensu. Nadto wskutek tremy jąka się i zapomina co chwila słów. Słuchacze po krótkiej chwili zdumienia wybuchają chóralnym śmiechem. Wówczas Beckmesser, chcąc się bronić, wyznaje, iż wiersz pochodzi od Sachsa. Sachs, podnosząc rzucony przez Beckmessa rękopis, odpowiada zdziwionemu tłumowi, iż nie on skomponował tę pieśń, nigdy nie ośmieliłby się sobie przypisywać autorstwa tak pięknej pieśni i wyjaśnia, że komizm pochodzi wskutek przekręcania i fałszywej interpretacji. Na dowód tego wzywa Waltera, by tę pieśń zaśpiewał, a rękopis jej dla sprawdzenia daje mistrzom. Walter śpiewem swym wzbudza powszechny zachwyt i otrzymuje wieniec zwycięzcy z rąk Ewy. Gdy Pogner jednak zbliża się ze złotym łańcuchem, odznaką godności mistrza, Walter z młodzieńczą zuchwałością chce tę godność odtrącić. Sytuację łągodzi znów mądrym swem słowem Sachs, podnosząc znaczenie mistrzów dla niemieckiej sztuki. Okrzykami na cześć Sachsa kończy się utwór.

179 *Śpiewacy Norymberscy* to dzieło od wszystkich innych dramatów Wagnera odrębne, dość dalekie od tego, co w twórczości tego tragika i rewolucjonisty przywykliśmy uważać za znamienne. A jednak w całokształcie jego działalności ma ono znaczenie ogromne. Wyraża ono stanowisko, które w rozwoju duchowym jednostki jest jednym ze stadjów tak typowych, że wydaje się ono wynikiem jakiegoś prawa rozwoju. Powstanie tego dzieła świadczy o klasyczności rozwoju natur wielkich i tęgich. *Śpiewacy Norymberscy* są dziełem, z którego na całokształt tej poetycznej, ekstatycznie-zdobywczej działalności Wagnera spływa spokój i harmonja dojrzałości, a przede wszystkim ten umiar, którego brak wszystkim innym jego dziełom. Pod pewnym względem *Śpiewacy Norymberscy* odzwierciedlają inną cechę natury Wagnera — przerzucania się z krańca w kraniec. Taki kontrast stanowi to dzieło z poprzednim, ekstatycznie wzniosłem, w którym tragizm nieziszczonych pragnień życia dochodzi do najwyższego napięcia. Ale świadczy zarazem, że, mimo tej krańcowości i romantycznej egzaltacji, Wagner nie zatracił zmysłu dla rzeczywistości, dla silnego pionu moralnego, harmonji i równowagi. Odrębność *Śpiewaków Norymberskich* streszcza się w tem, że to jedyny utwór komedjowy wśród całego cyklu dzieł wielkiego tragika. Dzieło to narodziło się w tych latach męskiej dojrzałości, gdy pełnia władzy nad życiem przekroczyła już swój zenit, ale jeszcze nie zwężyła się pojemność zrozumienia życia. Przeciwnie, horyzont zrozumienia osiąga w tem stadjum życia swą maksymalną skalę — ale zdolność do rezygnacji świadczy, że życie straciło już uwodzicielski posmak nowości i zmalała niepostrzeżenie siła przywiązania do niego.

Zbliża się chwila u progu starości, gdy niewątpliwe pewniki wiary życiowej i nieomyłne, dotykalne kształty życia stają się obrazem złudy. *Alles ist Wahn*, „wszystko jest złudą“ — te słowa Hansa Sachsa ze *Śpiewaków* streszczają postawę twórcy. Nie z czytanych dzieł i teoryj wyrasta twórczość Wa-

180 gnera, lecz z życia. Niezbity mamy tego dowód w tym dramacie, który nie mniej wiąże się z jego stosunkiem do Matyldy Wesendonk niż *Trystan i Izolda*. Teoretycznie twórca *Trystana i Izoldy* przyjął już wówczas formułę wyrzeczenia i negacji życia, znaną w Schopenhauerze, ale tamten utwór jest wyrazem ekstatycznej tęsknoty do życia. Gdy lata i oddalenie zmniejszyły siłę napiętności, wówczas przyszła rzeczywista rezygnacja. Przeszłość — wszystko wydało się złudą: „Alles — Wahn“. Świadczy to o głębokiej intuicji kobiety kochającej, że właśnie Matylda przy ponownym spotkaniu po latach podsunęła Wagnerowi myśl powrócenia do porzuconego tematu „Śpiewaków“. O wielkiej świadomości samego siebie i charakteru swej twórczości mówią też słowa Wagnera, przesłane Matyldzie po podjęciu twórczości nad *Śpiewakami*: „Teraz jestem naprawdę zrezygnowany“.

Dawniej chciał Wagner nadać swej sztuce cały patos prawdy konkretnego życia. Przy tworzeniu *Trystana i Izoldy* przeklinał swe życie za to, że pochłonęła je sztuka, ale jeszcze może ludził się, że żyje w sztuce. Teraz już wie, że to życie w sztuce i poprzez sztukę jest złudą życia, ale wie, że jemu, jako artyście, ta jedyna złuda pozostaje i przyjmuje to z rezygnacją. Chce już być tylko artystą i niczem więcej, skoro już takie jego przeznaczenie. Lecz tem droższą, wartościowszą wydaje się teraz niedostępna, konkretna rzeczywistość. Tem się tłumaczy ten paradoksalny napozór fakt, że Wagner staje się realistą w *Śpiewakach Norymberskich*, wtedy właśnie, gdy ów, w usta Hansa Sachsa włożony aforyzm, „wszystko — złuda“, jest kwintesencją jego doświadczenia i mądrości.

W Hansa Sachsa, który przez humor i rezygnację wznosi się do przezwyciężenia swej tragedii i, stojąc już poza życiem, trzyma w ręku jego nici, kieruje nim dla szczęścia innych, wcielił Wagner swoją duszę. I on teraz już całkiem świadomie jest reżyserem sztuki, złudy życia, której nici trzyma

w swem ręku, jak Sachs losy zakochanej pary. Jego władzą nad złudą-życiem jest być mistrzem w sztuce. Czuje teraz, że nie patos prawdy życia jest wszystkim w sztuce, lecz umiejętność i wie, że dopiero to stanowisko jest dojrzałością artystyczną. Wie też, że zdobywa się to stanowisko kosztem rezygnacji z życia. Dlatego z głębokim humorem świadomości tego wszystkiego podpisuje jeden z listów do Matyldy, wysłanych w czasie pracy nad *Śpiewakami*, słowami „der Meister“, (Mistrz). Zrozumiałem staję się, że w tem stadjum życia miast patosu w dziele Wagnera mamy wzniosły humor rezygnacji. Zamiast egzotycznej, romantycznej symboliki — prosty urok rubasznej tężyzny konkretnego życia, zamiast rewolucjonizmu — ta pozorna kompromisowość, której istotą stanowi synteza przejrzenia wielkiej harmonii w przeciwieństwach życia.

To pełne humoru podniesienie naiwnej śpiewki stróżów nocnych do symbolu prostej mądrości życiowej wyraża całą nową postawę Wagnera. Wśród czarów nocy świętego Jana, wśród ludzi pochłoniętych swą wizją, zaślepionych nią rozbrzmiewa głos przestrogi:

Hört ihr, Leut', und lass euch sagen
die Glock' hat Elfe geschlagen.
Bewahret euch von Gespenstern und Spuck,
dass kein böser Geist eu'r Seel beruck!
Lobet Gott den Herrn!

Forma dzieła musiała odpowiadać temu nowozdobytemu stanowisku pojednania i wyrozumienia. Nie mógł być rewolucjonistą w formie ten twórca, który z takim humorem dojrzałości życiowej przedstawił przekornego nowatora, Stolzinga. Dawny nieprzejednany wróg opery, całkiem świadomie komponuje *Śpiewaków Norymberskich* jako operę. W charakterze marsza i pieśni utrzymana jest cała kompozycja. Ale mistrzowi już nic nie przeszkadza. W tej operze mieści się

182 i dramat. Tylko w symbolice nie szuka egzotyizmu. Koncepcje filozofji sztuki zawarł w symbolu zaczerpniętym z konkretnego życia, a swój dramat wewnętrzny i swoją nową postawę moralną wcielił w tęą męską postać Hansa Sachsa.

Niema już miejsca na „nieskończoną melodję“ tam, gdzie „nieskończone“ tęsknoty przejrane zostały jako złudy. Motywy mają swoją wyraźną określoność, tak jak rysunek realistycznych postaci. W związku z tą dążnością do rysów wyrazistych w całej sztuce pozostaje i powrót do rymów, którym poprzednio Wagner wojnę wytaczał.

Budowa dramatu literackiego nie ma nic z tej syntetycznej prostoty tragedji symbolicznych; przeciwnie, akcja jest dość skomplikowana, pełna epizodów i nieprzwykłego do intensywności sztuki Wagnera widza przytłacza nawet obfitością i ciężkością. Element romantyczno-narodowy, dzięki realizmowi przedstawienia, odgrywa większą jeszcze rolę i tu po raz pierwszy święci Wagner triumf na polu realizmu. To, co było antytezą romantycznej, oderwanej od życia wzniosłości — cnotę i pracę mieszczaństwa, ukazał Wagner w świetle poezji i uroku prostoty.

Jądrem filozoficznej koncepcji, zawartej w *Śpiewakach Norymberskich*, jest wyrzeczenie, ale niema w nim nic z patosu męczeństwa i ekstazy. Próznoby je podciągać pod koncepcje chrystjanizmu lub Schopenhauera. Wyrzeczenie Hansa Sachsa nie wypływa z negacji życia, lecz przede wszystkim ze świadomości piękna życia, którego nie chce niweczyć. Ta rezygnacja daje mu głęboką duchową radość kontemplacji i rozumienia życia. Bez miłości życia i jego pełni nie mógłby istnieć ten wielki humor, który przewycięża tu tragedję Hansa Sachsa. Boleśniejszym, bardziej wzniosłym jest tylko ten humor, z jakim oświeśla Wagner postać Sachsa, jako symbol artysty wogóle, zdolnego poruszać tajne sprężyny życia, świadomego wszystkich jego spraw, ale stojącego poza nim.

W słowach i postępowaniu Sachsa zawarł Wagner swoją filozofję sztuki. Gdy Sachs modyfikuje plan Pognera, gdy, ku zgorszeniu mistrzów, serce prostej dziewczyny i lud mają osądzić wartość pieśni, poznajemy w tem idee Wagnera, potępiającego sztukę dla specjalistów, sztukę, która nie wyrasta z życia ogółu, nie przemawia do niego.

Tu daje Wagner gloryfikację tej dojrzałej sztuki, która wyrastając z natury z bezpośrednich uniesień, musi wziąć w siebie i tradycję, łączyć instynkt z rozsądkiem, bezpośredniość z rzemiosłem. W słowach Sachsa czujemy głęboką poezję artyzmu, jaką rozumie dopiero dojrzały twórca. A w jego melancholijno-żartobliwym pouczeniu Stolzinga, kogo nazwać można mistrzem prawdziwym, mieści się uczuciowy dystans między poezją bezpośrednią naiwnych uniesień a tą siłą twórczą, której nie wytrzebią doświadczenia i zawody:

*Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächtigen Trieben
Zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
möcht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der Sang für sie.
Kamm Sommer, Herbst und Winterzeit
Viel Noth und Sorg' im Leben,
noch ehlich' Glück daneben
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit
denens dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die.*

Pełną głębokiej poezji jest szczególnie ta definicja sztuki jako tłumaczki snów, którą przytoczyliśmy już streszczając fabułę dzieła.

Wogóle, jak już z cytat można wnioskować, wypowiedzi, Hansa Sachsa szczególnie, mają charakter sentencji. Ten in-

184 tektualizm poezji *Śpiewaków Norymberskich* staje się jednak zupełnie zrozumiałym, gdy uprzytomnimy sobie, iż właściwym przedmiotem tego komedjo-dramatu jest sztuka i artysta.

W tem stadjum swego życia, gdy Wagner z całą rezygnacją przyjął fakt, iż jedyną treścią jego życia jest sztuka, dał znowu, jak zawsze, subiektywny wyraz temu, co go pochłaniało. Była to gloryfikacja sztuki, ale pojętej już nie jako przodowniczkii rewolucji, lecz po norwidowemu, „jako korony na prac ludzkich wieży”. Dlatego na bohatera obrał tę wspaniałą postać mieszczanina-rzemieślnika-poety i mędrca — Hansa Sachsa.

W Hansa Sachsa wcielił całą męskość, umiar i prostotę, których brak było najczęściej jemu samemu i jego sztuce. Niedarmo postać tę tak sobie upodobał: „Niech się pani strzeże, bo w tym się pani zakocha” — pisał żartobliwie o Sachsie do Matyldy Wesendonk. Nie dorównywa mu w spokoju i sile woli Wotan, przedstawiciel mędy i niemocy wielkich. Tamci wszyscy bohaterowie byli wielcy swą tragicznością, Hans Sachs jest wielki męskim spokojem.

Potężne to dzieło Wagnera pośród cyklu tragedij wyróżnia się wzniosłością pojednania — przewyciężającym tragiczność humorem. Nie przestając być w swej filozofji sztuki dziełem ogólnoludzkim, przez swą gloryfikację przeszłości, tradycji i prawdę swego realizmu, a może przez swą ciężkość i charakter humoru, posiadają nadto *Śpiewacy Norymberscy* wybitne piętno narodowe.

IX

OSTATNI OKRES DZIAŁALNOŚCI „PARSIFAL”

ODTWARZAJĄC credo artystyczne Wagnera, w drugim rozdziale uwzględniliśmy to, co dla reformatorskiego stanowiska Wagnera było najważniejsze. Późniejsze sympatje metafizyczne i religijne zbyliśmy krótko. Bez względu na ich wartość musimy tu do nich powrócić, jeśli chcemy wnikać w atmosferę, w jakiej zrodził się *Parsifal* i teatr w Bayreuth, zrozumieć zmianę w twórczości Wagnera, która, mimo pozorów trwania przy swych ideach zasadniczych, posiada całkiem inny sens. Dylematu: triumf ostateczny, czy upadek Wagnera nie można ominąć. Mimo najwyższego sukcesu, jaki Wagner osiągnął — sławą i realizacją wymarzonego przezeń teatru w Bayreuth — słuszny jest kategoryczny sąd Nietzschego o dekadencji tego artysty. Wagner dlatego niezawsze zdawał sobie sprawę z zaprzeczenia swym dawnym ideałom i karykaturalnego wypaczania swej sztuki w *Parsifalu*, że zmiany zachodziły powoli, że oładnęły nim nie impulsy jakieś całkiem nowe, lecz te same, które stanowiły zawsze integralną częśćkę jego osobowości. Wybuchały tylko i pochłoneły inne. Tęsknota za wybawieniem i motyw wybawienia przez kobietę przejawiała się w twórczości Wagnera od jej zarania. Motyw ten uderzał jakimś brakiem męskości i wydawał się dziwnym u tak zdobywczej natury, obdarzonej taką siłą życiową i wytrwałością w osiągnięciu swoich celów. W ostatnich latach twórczości

tęsknota za wybawieniem, tak frenetyczna dawniej, sublimuje się coraz bardziej i nie tracąc charakteru specyficznie zmysłowej mistyki, zbliża go do religijnych idei odkupienia. Znamienne słowa w liście do Matyldy Wesendonk: „Gdzie znajdę cię święty Gralu“, wskazują wyraźnie na przejście od tęsknot erotycznych do religijnych. Ekspansywność i zachłanność Wagnera przenosi się coraz bardziej i coraz ekskluzywniej na pole estetycznego działania i kończy się jakąś niepowstrzymaną żądzą imperjalizmu, niemal nieograniczonego wszechwładztwa artystycznego. Te dwa dążenia, frenetyczna, do niedawna jeszcze, iście nowoczesna tęsknota do wyjścia poza siebie, przyjmująca formę dążenia do zbawienia przez coś, i ta zabiorczość estetyczna zbiegły się u jednego celu, pseudoreligii estetyzmu. Upadek Wagnera polega właśnie na wielkiej miary kabotyństwie, na uwierzeniu w swoją misję kapłana wyzwalającej religii sztuki.

Przyjrzyjmy się jednak, jak równolegle postępują w jego rozwoju coraz większy estetyzm i coraz większa sublimacja tęsknoty za wyzwoleniem.

Od czasu rezygnacji, pogodzenia się z myślą, iż nic prócz sztuki dlań nie pozostaje, kwestja wykonania i wystawienia dzieł pochłania go coraz bardziej: pisząc *Śpiewaków Norymberskich*, nie myśli o przewyciężeniu opery, lecz pracuje, aby się wypowiedzieć w ramach istniejącego teatru i opery. W tym czasie z całym olbrzymim nakładem energii zabiega o wzorowe wystawienie *Trystana i Izoldy*, które wreszcie osiągnął w r. 1865. Od czasu pozyskania pomocy dla teatru w osobie króla bawarskiego Ludwika II t. j. od r. 1864 punkt ciężkości jego zainteresowań przenosi się coraz bardziej ku samemu teatrowi, kształceniu wykonawców, tak dalece, że Wagner zamyśla nawet o założeniu w Monachjum specjalnej szkoły, któraby przygotowywała odtwórców jego sztuki.

Nie jest rzeczą istotną, że Wagner, całkiem szczerze zresztą, nietylko dlatego, że pozyskał w królu mecenasa, porzuca swo-

je teorie rewolucyjne. Dawniej dramat miał wyrażać zbiorową koncepcję życia, sztuka miała być tylko środkiem gloryfikacji mitu grupy społecznej; obecnie, gdy potęgują się tendencje mistyczne, sztuka nabiera coraz wyraźniej cech rewelatorsko-metafizycznych, i z roli wyrazicielki życia przeistacza się w wyzwalającą od życia. Jest rzeczą naturalną, że zmianę swych poglądów uznać musiał za pewne rozszerzenie swego widnokregu i dojrzałości. Dawniej zło widział w ustroju, teraz jako pesymista źródło jego upatrywał w życiu wogóle, a idąc za sądem Gobineau, w upadku rasy. Krytycyzm jego w stosunku do współczesności nie zmienił się, ale zmieniły się całkiem szczerze zapatrywania na środki. Zagadnienie społeczne zmieniło się na metafizyczno-społeczne. Dawniej rola sztuki nie była dlań transcendentną, teraz stała się taką. Przy pozornem umetafizycznieniu wzrasta estetyzm dlatego, że rola sztuki staje się większą. Przypisywana przez Schopenhauera muzyce rola wyrażania istoty życia pociąga za sobą nietylko naruszenie tej idealnej równowagi w zespole sztuk, jaką głosił dawniej, ale i zmniejszenie się roli czynników konstrukcyjno-intelektualnych w jego twórczości. Schopenhauerowski pesymizm łącznie z własną ideą wyzwolenia skierowuje jego sympatje ku buddaizmowi i chrystjanizmowi. Nie negację woli głosi Wagner, lecz wbrew Schopenhauerowi inne znajduje rozwiązanie: spotęgowanie współczującej miłości do tej potęgi, która rodzi silną wolę i, przewyciężając egoistyczne instynkty życia, wznosi się do odkupienia. Frazeologia snobów, posuwająca się aż do przypisywania Wagnerowi jednoczenia buddaizmu z chrystjanizmem, pozbawiona jest o tyle nawet wszelkich podstaw, że przyjęcie dogmatów wiary i jakiegokolwiek religji jest Wagnerowi najzupełniej obce. Widzi on w tych religjach tylko piękne poetyckie symbole i bierze stąd asumpt do wzniesienia symboli nowej sztuki ponad religję. Gdy bowiem w religji widzi naiwność literalnego brania symboli i kostnienia ich w dogmaty, sztuce, świadomej swej sym-

188 boliczności, przypisuje władzę rewelatorską. W tej iście literackiej metafizyce odgrywa rolę teoria ras i dekadencji Gobineau. Pisarz ten nie tylko podsycał nacjonalizm Wagnera do naiwnego przypisywania, w rozprawie *Was ist deutsch*, bezinteresowności i ideowości jedynie Niemcom, ale niewątpliwie stał się dlań bodźcem do spekulacji, której owocem stała się koncepcja regeneracji.

Teorię o upadku społeczeństw europejskich i o regeneracji przyjmuje Wagner pesymista jako fakt, odpowiadała ona bowiem jego krytycznemu stanowisku. Nie przyjmując jednak absolutnej negacji Schopenhauera i spirytualizując eugeniczne teorie socjologa ras, widzi możliwość odrodzenia moralnego. Śmierć odkupicielska Chrystusa jest mu symbolem tej prawdy, iż zdrowy instynkt ludzi, miast przyjąć swój upadek, szuka i znajduje wyjście w odkupieniu. Doświadczenie-cierpienie doprowadza do poznania zła, następnie do współczucia, a w dalszej konsekwencji do przewyciężenia niskiego, pierwotnego instynktu egoistycznego na wolę odkupicielską, wybawiającą.

Sztuka Wagnera staje się więc nie tylko gloryfikacją wyrzeczenia, współczucia, idei regeneracji i wyzwolenia, ale teatr staje się formą inicjacji religijnej, a Wagner kapłanem tego estetyzmu religijnego. Stąd to *Parsifal* nie jest już dramatem ale, jak głosi emfaticzny podtytuł „*Ein Bühnenweihfestspiel*“, więc misterjum religijnem tej czysto uczuciowej, zsubjektywizowanej religii.

Zapoznajmy się z treścią literacką tego utworu, a będziemy mogli osądzić, jak oddziaływały powyższe koncepcje na twórczość dramatyczną.

Po raz pierwszy zetknął się Wagner z legendą o *Parsifalu* pracując nad *Lohengrinem*. Zarzucony później pomysł dramatu religijnego, *Jezus z Nazaretu* z r. 1841, wskazuje również na pewne pokrewieństwo z późniejszą koncepcją *Parsifala*. Jeszcze w r. 1856 miał zamiar Wagner pisać *Zwycięz-*

ców, dramat w duchu buddyzmu, w którym na pierwszy plan występowała idea wyrzeczenia. *Parsifal* zaczyna pociągać na nowo Wagnera w czasie pracy nad *Trystanem i Izoldą*. W wielki piątek 1857 roku miał chwilę ekstazy, zdawało mu się, iż słyszy głos: „nie powinienes nosić broni w ten dzień, w którym umarł Chrystus“. Nastrój uroczysty owej chwili oddał później Wagner w początku III aktu *Parsifala*. Z korespondencji z Matyldą widać, jak w tym okresie zwrotu ku mistycyzmowi, podczas tworzenia *Trystana*, pociąga go pomysł *Parsifala*. Teksty średniowieczne Gotfryda ze Strassburga i Wolframa von Eschenbach, poświęcone tej postaci, wydają się Wagnerowi ubogie i naiwne. Wbrew dawnym ideałom, odtworzenia i rekonstruowania mitu dla wydobywania ogólnoludzkiej prawdy, Wagner nie zamierza krępować się tradycją poetów średniowiecznych, w czym się także, całkiem dla niego nieświadomie, przejawia zwrot ku subiektywizmowi. Korzystał również z francuskich źródeł. Stamtąd pochodzi np. pomysł, że lanca, którą Longinus zranił bok Chrystusa, przechowywana jest na Monsalwat. Obraz dziewięć-kwiatów zaczerpnął z powieści Lamprechta o Aleksandrze Wielkim. Na kształtowanie postaci Klingsora wpłynęły pomysły Immermanna i podanie o Merlinie. W stosunku do rozległego eposu Wolframa Eschenbacha, libretto Wagnera odznacza się zwięzłością i uproszczeniem. Niektóre postaci stamtąd splatają się u Wagnera w jedną postać, uboczne, nieistotne epizody odpadają, upraszczają się i t. p.

Pierwszy szkic *Parsifala* przedłożył Wagner Ludwikowi bawarskiemu w r. 1865. Tekst literacki został jednak ostatecznie wykończony dopiero w r. 1877, a muzyczna część tego dzieła wraz z instrumentacją na początku 1882 roku. (Wystawiony był *Parsifal* po raz pierwszy w lipcu 1882 r.).

Całkiem błędny wywód etymologiczny imienia Parsifal z arabskiego od „Fal-Parsi“, co miało znaczyć czysty, albo biedny głupiec, odegrał dużą rolę w kształtowaniu się pomy-

190 słu Wagnera, który stylizował Parsifala na naiwnego prostaczka (der reine Thor). Dlatego też przyjął pisownię *Parsifal*.

Pierwsza scena *Parsifala* ukazuje nam ten tajemniczy Monsalwat, o którym w podniosłym, liryczno-epickim stylu śpiewał Lohengrin:

*In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, als auf Erden nichts bekannt;
drin ein Gefäß von wundertät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligtum bewacht:
es ward, dass sein der Menschen reinste pflegen
herab von einer Engelschar gebracht;
alljährlich naht vom Himmel eine Taube
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heisst der Gral, und selig reinster Glaube
erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.*

(Lohengrin, akt III, sc. 3).

Świętościami przechowywanymi na górze Monsalwat są: włócznia, którą przebito bok Chrystusa i kielich, w który zebrano krew Odkupiciela. Tylko wybrańcy, czyści rycerze mogą pełnić straż przy tych relikwiach. Obcowanie z temi relikwiami umacnia ich w wierze i napędza łaską, dającą im moc niezwyciężoną w walkach ze złem, do których są powołani.

Po drugiej stronie doliny znajduje się twierdza złego ducha, zamek Klingsora. I on kiedyś pragnął świętości, ale nie mogąc pokonać chuci cielesnych, okaleczył się. Odtrącony za ten wstrętny czyn mści się, usiłując zapomocą czarodziejskich sztuk kusić cnotliwych rycerzy. Titurel zbudował zamek na Monsalwacie, w którym przechowują się święte przedmioty, a po jego śmierci syn Amfortas został przewodniczącym rzeszy czystych rycerzy. Chcąc zwalczyć moc Klingsora, wyruszył się nań z tą włócznią, którą zraniono bok Chrystusa, ale w walce został zwyciężony; włócznia została w ręku

Klingsora, który odgraża się, że zdobędzie i samego Grala. Żadne środki nie zdołały dotąd ani zagoić rany, ani zmniejszyć cierpienie Amfortasa. Pierwsza scena misterjum zaczyna się wczesnym rankiem, gdy wierny rycerz Amfortasa budzi pacholków, aby przygotowali kąpiel, w której Amfortas szuka ulgi. Od zbliżających się w chwilę potem rycerzy dowiaduje się Gurnemanz, że cierpienia Amfortasa znów się zwiększyły.

Nagle pojawia się Kundry, postać niewieścia, mająca w misterjum znaczenie symbolu kobiecości, pojętej jako źródło pokus zmysłowych, Ewy-Herodjady, „róży piekieł“, narzędzia Lucyfera. Wygląd tej poganki ma coś pierwotnego, dzikiego, napół zwierzęcego, ale zarazem demonicznego. Oczy jej to świecą niesamowitym blaskiem, to znów wyrażają martwość i ośpienie. Przybywa ona z gorączkowym pośpiechem, przynosząc balsam uzdrawiający na rany Amfortasa. Wnoszą go właśnie wtedy na noszach. Nie wierzy on już w leki, czeka na wybawiciela. Otrzymał bowiem tajemniczą zapowiedź: zbawi go „wiedzący przez litość, czysty głupiec“. Balsam jednak z wdzięcznością przyjmuje. Kundry nie chce przyjąć dziękczynień, zawstydzona, skruszona, niepewna trzyma się zdala, wyraża tylko gorliwość służenia i kładzie się opodal w trawie.

Rycerze odnoszą się do Kundry niechętnie, Gurnemanz broni jej, twierdząc, że zna ją dawno; znalazł ją w dniu nieszczęsnej wyprawy Amfortasa w pobliżu zamku nieprzytomną i ocucił. Wyraża on przypuszczenie, że przez gorliwą służbę dobrym sprawom chce okupić grzech jakiś i stwierdza, że obecność jej jest nawet dobrą, gdyż wszystkie nieszczęścia zdarzały się właśnie podczas jej nieobecności. To też Gurnemanz zapytuje Kundry, dlaczego wówczas w nieszczęściu Amfortasa nie pomogła, na co Kundry odpowiada zagadkowo, że ona nie pomaga nigdy, budząc tą odpowiedzią złe uśmiechy i uwagi rycerstwa.

191

Wspomnienie Gurnemanza o wyprawie Amfortasa wywołuje prośbę pacholców, żeby im o tym smutnym fakcie i o Klingsorze opowiedział. Gurnemanz opowiada tedy o Klingsorze i o jego czarodziejskim ogrodzie pełnym kwiatów-kobiet, wabiących rycerzy, o wyprawie Amfortasa i o przepowiedni, o mającym się zjawić rycerzu-prostaczku „wiedzącym przez miłosierdzie“.

Gdy pacholkiowie rozmyślają smutnie nad słowami dziwnego prorocstwa, pada w pobliżu raniony łabędź. Okazuje się, że do łabędzia strzelił Parsifal, którego pacholkiowie przyprowadzają, żeby go za czyn ten ukarać. W obrębie Monsalwatu nikt nie śmie krzywdzić zwierząt, uważanych za święte, a wogóle krzywdzenie istot słabych budzi w tem świętem miejscu oburzenie. Parsifal jednak nie zdaje sobie zrazu sprawy ze swego czynu, okazuje się zupełnie naiwnym, nie znającym nawet pojęć dobra i zła. Nie zna nawet imienia swego ojca. Wie tylko, że wychowała go matka Herzelajda, w lesie, w samotności, w zupełnej niewiedzy o życiu i jego sprawach. Dopiero znajdująca się opodal Kundry objaśnia go, że ojciec jego zwał się Gamuret. Spytały, skąd się tu znalazł, Parsifal powiada, że widział w lesie przejeżdżających rycerzy, prosił ich, aby go wzięli, bo chciał im dorównać; ale ci śmieli się tylko z niego i odjechali. Wówczas podążył w ich ślady i zbłądziwszy znalazł się tutaj. Kundry odzywa się na to, że źli boją się go. Parsifal, nie znający tych pojęć, pyta, co jest złe, a co dobre. Kundry ciska weń wtedy prawdę: „Matka twoja, która umarła, była dobra“. Na tę wieść Parsifal porywa się, chcąc w pierwszym odruchu zabić Kundry za te słowa. Kundry przebacza Parsifalowi i przynosi mu wody. Gdy Gurnemanz chwali ten jej postępek, Kundry zaprzecza, jakoby kiedykolwiek coś dobrego uczyniła i wyjaśnia, że pragnie tylko spokoju.

Zachowanie Kundry jest dziwne, ogarnia ją nieprzemierzona senność. Rozbrzmiewający wtedy motyw Klingsora daje nam

poznać przyczynę tej senności: znajduje się pod magiczną jego władzą. Parsifala, w którym zrodziły się pierwsze uczucia litości i smutku, wiedzie Gurnemanz do przybytku Grala. W tej chwili obraca się scena i ukazuje przybytek Grala. Tę zmianę dekoracji mają objaśnić nadto patetyczne i uroczyste słowa Gurnemanza: „przestrzenia staje się tu czas“.

Scena w przybytku nosi wszelkie cechy stylizacji na Wieczerną Pańską. Zebrani rycerze, jak apostołowie, siedzą wokół wielkiego stołu, przed nimi stoją tylko kielichy. Wnoszą na posłaniu chorego Amfortasa, który ma celebrować odsłonięcie świętego kielicha, t. j. Grala. Z podziemi grobu słychać głos zmarłego Titurela, pytający, czy syn Amfortas pełni służbę bożą i żąda odsłonięcia Grala.

Na ten głos Amfortas wybucha rozpaczłą skargą: piekielną męką jest dla niego ten święty obowiązek, bo niegodzien jest go pełnić. Pokonywając się, wydobywa ze skrytki święty kielich, który rozświetla się, promieniejąc świętością. Parsifal, wzruszony cierpieniem Amfortasa, chwytą się za serce. Wtedy przychodzi na myśl Gurnemanzowi, że może Parsifal jest tym prostaczkiem, który ma wybawić Amfortasa. Zniecierpliwiony jednak próżnemi usiłowaniami wydobyć jakiejś myśli z Parsifala wyprawia go za drzwi. Z góry daje się słyszeć głos: „wiedzący przez miłosierdzie, czysty głupiec“, a potem chór głosów: „błogosławieni, trwający w wierze“.

Drugi akt przedstawia zamek Klingsora, który, wpatrując się w czarodziejskie zwierciadło, przywołuje magiczną mocą duszę Kundry i porozumiewa się z nią. Z rozmowy dowiadujemy się, że Kundry służyła Klingsorowi za narzędzie uwiedzenia Amfortasa. Teraz każe jej Klingsor skusić Parsifala. W chwilę potem zapada się wieża i ukazuje się ogród, do którego zbliża się w podziwie Parsifal. Z pałacu wychodzą dziewczyny-kwiaty i poczynają wabić Parsifala. Zjawia się pomiędzy nimi Kundry i podstępnie rozrzuca Parsifala, opowiadając mu o jego matce. Poruszywszy jego uczucia, ca-

194 luje go. Zaznawszy rozkoszy pocałunku Parsifal krzyczy: rana, rana! W intencji Wagnera miało to znaczyć, że Parsifal, zrozumiałwszy potęgę grzechu, poczuł ogrom współczucia dla Amfortasa, którego nieszczęście teraz dopiero całkowicie pojął. Poznanie rozkoszy przez Parsifala miało symbolizować ideę, iż nie nieznanomość życia, lecz, przeciwnie, świadomość jego spraw i jego cierpień prowadzi do woli przezwyciężenia egoizmu. Kundry prosi Parsifala, żeby ją wyzwolił, ale ten odpowiada, że tę godzinę zapomnienia z nią przeplaciliby potępieniem wiecznym. Obiecuje jej zbawienie pod warunkiem, że wskaże mu drogę do Amfortasa. Kundry jednak przeklina Amfortasa i usiłuje zatrzymać Parsifala. Pojawia się Klingsor i rzuca w Parsifala świętą włócznią, odebraną ongiś Amfortasowi, ale Parsifal chwytą ją w powietrzu nad swą głową, poczem czyni nią znak krzyża. Klingsor wraz z zamkiem zapada się pod ziemię. Parsifal odchodzi, rzucając na pożegnanie Kundry te słowa: „wiesz, gdzie mnie znaleźć możesz“.

Pierwsza scena aktu III przedstawia kwiecistą łąkę w pobliżu Monsalwatu, wczesną wiosną. Gurnemanz znajduje w trawie odrętwiałą Kundry i budzi ją. Pierwsze jej słowa po ocknięciu są: służyć, służyć. Zbliża się nieznany rycerz w czarnej zbroi z zamkniętą przyłbicą. Gurnemanz poucza go, że w tym miejscu nie godzi się nosić zbroi, a zwłaszcza w wielki piątek. Parsifal podnosi przyłbicę i zdejmując zbroję. Gurnemanz i Kundry poznają Parsifala, a Gurnemanz poznaje również włócznię, straconą przez Amfortasa. Gurnemanz uskarża się na smutny upadek rycerstwa Grala; nikt nie wzywa już ich pomocy. W odnalezieniu włóczni widzi cud i najwyższą łaskę boską. Parsifal czyni sobie wyrzuty, iż dotąd nie przybył z pomocą rycerstwu Grala, że błędząc nie znalazł dotąd drogi do Monsalwatu. Bliskiemu omdlenia Parsifalowi przynosi Kundry kubek wody ze źródła, ale Gurnemanz odsuwa ją łagodnie, mówiąc: inne źródło pokrzepi Par-

sifala, źródło łask na Monsalwacie. Gurnemanz pragnie, aby dziś jeszcze znalazł się Parsifal tam, gdzie jego pomoc jest tak niezbędna. Tymczasem, żeby rycerzowi zmęczonemu ulżyć, zdejmując mu pancerz, i na pytania Parsifala odpowiada, iż dziś jeszcze zawiodą go na Monsalwat. Wtedy Parsifal zwraca się do Gurnemanza z prośbą o skroplenie mu głowy wodą, Gurnemanz czyni zadość jego życzeniu, spełniając tem symbolicznie akt chrztu — oczyszczenia.

Potem Gurnemanz, jako towarzysz Titurela, namaszcza Parsifala na króla. Wtedy Parsifal pierwszym aktem swej władzy chrzci Kundry i wzywa ją, aby uwierzyła w Zbawiciela, poczem rozgląda się w zachwycie po błoniach. Gurnemanz przypomina mu, że jest to czas wielkopiątkowy, że łyż żalu i skruchy grzeszników zraszają błonia, stąd taka błogość w przyrodzie.

Parsifal i Gurnemanz udają się ku Monsalwatowi, który się wnet przed nimi ukazuje. Widać rycerzy niosących trumnę Titurela i drugi orszak z noszami Amfortasa, mającego przed sobą skarbczyk z Galem. Śpiew ich dzieli się na dwa chóry. Amfortas w bólu i poczuciu grzechu zwraca się do trumny Titurela, błagając ojca, by wstawił się u Boga, ubłagał śmierć, jedyną łaskę, której może być godzien. Gdy rycerze żądają, aby odsłonił święty kielich, wzbrania się Amfortas, błaga rycerzy, aby go, grzesznika, raczej zabili. Wtedy pojawia się przed Amfortasem Parsifal w towarzystwie Gurnemanza i Kundry. Dotyka włócznią boku Amfortasa, bo wie, że ta włócznia go tylko uleczy, którą był kiedyś zraniony. Rozgrzesza i błogosławi ból Amfortasa, który wzbudził w nim największą moc współczucia i przez to dał mu, prostaczkowi, wiedzę czystą. Potem oświadcza, iż przyniósł włócznię świętą; gdy wszyscy w zachwyceniu wpatrują się w włócznię, Parsifal każe odsłonić Grala. Podeszedłszy do skarbczyka, Parsifal sam wyjmuje kielich, który na znak spływającej łaski rozświećla się. Z kielicha wyfruwa gołębia i unosi się nad głową

Parsifala. Kundry wpatruje się w ekstazie w Parsifala, poczem umiera. Gurnemanz i Amfortas klękają, oddając cześć Parsifalowi, który wznosi kielich nad modłącym się rycerstwem. Tą sceną kończy się wagnerowskie misterjum.

Ostatnie to dzieło Wagnera jest największym zaprzeczeniem dramatyczności. Jest wprawdzie kolizja i jest wyzwolenie z niej, lecz sama cudowność wyzwolenia już przesądza o braku między nimi związku. Zwłaszcza, że zapowiedź wybawienia, o której na początku mówi Amfortas, nie może mieć i nie ma żadnej siły sugestywnej. Czyż może być coś bardziej niedramatycznego, jak te oczekiwania i udręczenia Amfortasa, starcze wzdychania Gurnemanza, wydobywanie się z niewiedzy Parsifala. Nawet jeżeli osądzać będziemy Parsifala jako romantyczny dramat wewnętrzny, sąd nie wypadnie przychylniej. Przewiny Amfortasa, grzech słabości wobec pokusy są tu zobrazowane tak ogólnikowo, a wskutek tej ogólnikowości banalnie, że nie mamy tu nic co by nas zafrapowało, zmuszało do wczuwania i współprzeżywania. Samo trwanie w cierpieniu fizycznym i wyrzuty sumienia przez trzy akty są po prostu obrzydliwe i nudne. Ewolucja Parsifala, począwszy od pierwszego stadium współczucia po zabiciu łabędzia, jest sztuczną i naciaganą symboliką. Nie możemy ani sobie wyobrazić podobnego głupca, ani tem mniej z nim współczuć. Kiedy Parsifal po pocałunku Kundry woła: „rana, rana“, nie możemy odczuć najmniejszego związku w tych przeżyciach, czujemy tylko tendencyjność, fałsz psychologiczny. Ogólnikowa formułka grzech — zmysłowość — kara cierpień fizycznych nie przemówi do nikogo. Takie ogólnikowe i przez to tracące już groteskowością i wytartymi komunałami są i „demoniczne“ postaci Kundry i Klingsora. Czczą jest również zubożność Gurnemanza. Gdy w poprzednich dramatach Wagnera prostota była syntetyczną — tu jest ogólnikowo-ubogą. Odintelektualizowanie bezwzględne dramatu, przeniesienie akcji wewnętrznej, a raczej jej wyrazu w sferę muzyki zubożyło dramat, ode-

brało mu wyrazistość struktury, roztopiło w nastrojowości. Trwanie zaś tych nastrojów, sugerowanych tylko muzyką przez trzy bardzo długie akty, jest psychologiczną niemożliwością. Powstaje monotonja, czczość i pustka. Nic lepiej nie ilustruje tej jednostajności, wyradzającej się w manierę, jak wciąż powtarzające się sceny namaszczonej wzniosłości. Słowo *feierlich* powtarza się w uwagach Wagnera przy każdej takiej scenie. To też ta odświętność staje się teatralną, mechanicznie stosowaną, dlatego w odczuciu estetycznym pustą i fałszywą.

Poprzednie dramaty przez swój patos budziły rezonans, bo konkretna, indywidualna treść ujawniała prawdy o życiu ludzkim. Tajemnica działania bohaterów na widzów polegała na tem, że w każdym z nich tkwiła cząstka Wagnera. Konkretnie przeżycie stawało się ogólnoludzkim. Tu Wagner przychodzi do nas z tendencją, z ogólnikami, w które sam nie wierzy, bo dla niego samego są one tylko symbolami. Wagner był Holendrem, Tannhäuserem, Lohengrinem, Wotanem, Trystanem czy Sachsem, ale niema go ani w Amfortasie, ani w Parsifalu, ani w Klingsorze, ani w Kundry, choć ona ma nosabiać to wagnerowskie wyzwolenie się ze zmysłowości. To, co było patetycznego i głębokiego w postawie Amfortasa wypowiedział nie w sztuce, lecz w listach do Matyldy: „Amfortas chciałby się odwrócić od Grala, by umrzeć, ale jest strażnikiem tego naczynia! Bo nikt tak nie zrozumiał wartości tej krwi ofiarnej, potrzeby tej ofiary“. Jest to oczywiście głęboki tragizm samego Wagnera, rozczarowanego do życia, a jednocześnie pchanego musem wewnętrznym do pełnienia służby przy Gralu — sztuce. Ale to wszystko, jak i to, że życie jest złem, to są założenia, których Wagner nie pokazał w sztuce. Ten Amfortas, przywodzący nam tylko na myśl słowa z Glossy św. Teresy Krasińskiego „i tem umieram, że umrzeć nie mogę“, jest godny politowania, ale współczucia i zainteresowania budzić nie może, nie-

masz bowiem w nim ani odrobiny wartości. Na symbol upadku człowieczeństwa, którym miał być, jest zbyt subiektywnym wyrazem skrajnego pesymizmu, aby mógł czynić wrażenie prawdy. Charakterystyczne wyznania znajdujemy w innych słowach wspomnianego listu do Matyldy Wesendonk z 1859 roku. Pisze tam Wagner, iż uświadomił sobie, że jego Amfortas jest właściwie Trystanem z trzeciego aktu (słabym, dekadentckim jego odbiciem, bez bezpośredniości wyrazu — dodamy od siebie). Zajmuje go właściwie ta postać... ale wie, że ona sama do stworzenia dramatu nie wystarczy, „bo wówczas Parsifal byłby *Deus ex machina*“. Rozumiemy: *Parsifal* cały został dorobiony do tej sceny mąk Amfortasa, która była jedynym szczerem odbiciem Wagnera i tego tragizmu, którego dość wyraźnie nie przedstawił. Gdybyż Wagner upadł pod krzyżem, jak to się zdawało Nietzschemu — nie byłoby wtedy żadnego upadku — byłaby nowa wiara, nowe siły i nowa twórczość. Ale w Wagnerze nie było żadnej wiary. Chciał być tylko kapłanem... symbolów, któreby dały odczuć, że życie jest godnem współczucia. Tą drogą powstaje *pastiche* — nie misterjum. Misterja średniowieczne dawno już zostały zrehabilitowane. Dowodzić ich wysokiej niekiedy wartości nie potrzeba, są to już rzeczy znane. Misterja jednak były sztuką żywą, wyrastały z uczuć, były częścią kultu, gloryfikacją estetyczną wartości odczuwanych, przeżywanych. Potrzeba miłosierdzia nie jest żadną nową ideą. Wagner nie widzi żadnej wartości, nie ma co objawić. Dlatego też nie tworzy żadnych nowych symboli. Nie jest w stanie przetworzyć nawet symboli starych, dlatego chwyta się już gotowych, pasorzytuje na nich jako esteta. Kult tworzył symbole, które dlatego były święte, że wyrażały treść żywą, wartości najwyższe. Były formą prawdy, nierozdzielną od nich. Wagner nadużywa tych starych form — dla nastroju. Nastrój ma być „pośrednim“ poznaniem. Ale z form samych nie da się wyci-

snąć nie ponad to, co w nich było. Można by ożywić w nich treść dawną — ale wtedy trzeba by zbliżyć się do nich nie tylko od zewnątrz. Błędne koło. Czy nie popadł Wagner pisząc *Parsifala* w to samo, co zarzucał absolutnej muzyce — choć na innej całkiem płaszczyźnie — chcąc tworzyć z „samo-ucucia“, a nie było w nim woli, wartości moralnych, któreby następstwo tych uczuć, ich logikę motywowało? Z samego nastroju nie wyłoni się dramat, tem mniej wiara, która by uświęcała to aprioryczne kapłaństwo. Mogła się narodzić wyrażająca te nastroje muzyka. Ocena jej nie należy do zakresu tej książki. Przecistawiając *Parsifala* wielkim mitom symbolicznym stworzonym przez Wagnera, jego nastrojowość bez plastyki, posługującą się jako wyrazem literackim cudzemi formami, pozwolę sobie przytoczyć słowa symbolisty francuskiego, które mi *Parsifal* a contrario nasuwa: *Le vrai symbolisme consiste non pas a traduire des états d'âme par des paysages correspondants... mais à incorporer une idée dans un mythe substantiel, qui se developpe suivant les lois de vie.* (E. Raymond *La Plume*, 1900). W *Parsifalu* niema konieczności, któraby przejawiała się dynamicznie, niema nic, z czego rodzi się akcja. Akcji we właściwym tego słowa znaczeniu niema: jest przesuwanie się zjaw, skojarzonych nastrojem. W literackiej sferze tego utworu niesmakiem napelnia posługiwanie się symboliką, związaną ściśle z pewnym określonym kultem religijnym. Stylizacje na Wieczność Pańską, sceny chrztu, unoszenia gołębicy, umywanie nóg przez Magdalene, rażą nie tylko dlatego, że mamy tu operowanie gotowym materiałem, kompilację. Razi tu naruszenie hierarchji wartości. Symbole te służyły za wyraz najwyższym wartościom religijnym — u Wagnera stały się efektem teatralnym. Sam Wagner, tłumacząc, dlaczego zaniechał pracy nad dramatem *Chrystus z Nazaretu*, względ ten wyczuwał: „Chrystus przedstawiony przez tenora, fu do diabła!“ temi, w przy-

bliżeniu słowy wyraził wtedy wstręt, jaki w nim perspektywa ściągania wielkich symboli na poziom teatru wzbudziła. W istocie nic innego nie uczynił w *Parsifalu*.

Utwór ten jest jednym z najjaskrawszych przejawów hegemonii estetyzmu w kulturze, nadto teatralności w najprzykrzejszej formie. Dopatrywanie się w *Parsifalu* sztuki religijnej jest najwyraźniejszym nieporozumieniem, świadczącym o niezrozumieniu istoty religijności. *Parsifal* to najczystszej wody panestetyzm, uzurpujący władzę nad wartościami innej, wyższej o wiele hierarchji — symbolika religijna na usługach opery.

Gdy z jednej strony odintelektualizowanie dramatu, roztopienie struktury dramatycznej w nastrojowości zapowiada zbliżający się okres symbolizmu z dramatem Maeterlincka, pseudo-kapłaństwo sztuki, pretensjonalna aż do kabotyństwa koturnowość, dekadencek estetyzm w formie „religji sztuki“ świadczą najwyraźniej, że Wagner, wyszedłszy z romantyzmu, staje się wkońcu prekursorem tej sztuki, której zmanierowane formy zyskały u nas złośliwe miano „moderny“*. Przypisać trzeba tylko, że ten romantyk ongiś i symbolista, a w *Parsifalu* już wyraźny prekursor... dekadencji symbolizmu nastro-

* Doskonale, choć nieco złośliwie jako obrońca intelektualizmu sztuki, scharakteryzował odbiorców tego okresu Julien Benda w następujących słowach swego *Belphégora*: „*Est-ce la peine de répondre, que ce qu'ils recherchent en cette oeuvre, c'est la sensation de trouble c'est l'état de rêve que donne la vue de l'inconditionné absolu? On voit que le soif des idées générales entre pour assez peu dans le goût de cet art „symbolique“.* (Belphégor, Essai sur l'esthétique de la présente société française).

Tenże autor sprowadza dążenia sztuki tych czasów do następujących kilku formuł: 1) *Volonté que l'art soit une union mystique avec l'essence des choses.* 2) *Proscription de la netteté en art, culte de l'indistinct.* 3) *Religion de la musique, musicalisation de tous les arts.* 4) *Volonté que l'art ne traite pas d'autre sujet que l'âme humaine.* 5) *L'art doit présenter l'âme hors de toute loi. Haine de tout déterminisme, i t. p.*

jowego, występuje zbrojny w królewski przepych środków, 201
któremu żaden symbolista późniejszy nie dorównał.

Zakaz wystawiania *Parsifala* w ciągu 30 lat po śmierci Wagnera mógł tylko sprzyjać kultowi mistrza — chronił od zde gustowania. Trzymała ten kult w napięciu tajemnica: było coś nieznanego, jeszcze wyższego — rzekomo — niż wszystkie utwory znane. Gdy wreszcie ogółowi *Parsifal* stał się dostępny, trzeba było potęgi snobizmu, by nie przejrzeć całej jego potworności.

R O L A W A G N E R A

NIEMA tu całokształtu twórczości Ryszarda Wagnera.

Zajmowaliśmy się nim jako dramaturgiem i reformatorem, wyłączając twórczość muzyczną, nie zagłębiając się ani w pisma mniejszej wagi, ani we fragmenty utworów poniechanych, ani w metafizykę ostatniego okresu, ani w działalność czysto teatralną.

Ostrzej występujące dzięki temu różnice między teorjami, zawartymi w rozdziale „*Credo Wagnera*“, a dalszą twórczością, drogą kontrastu akcentują silnie wartości dodatnie i ujemne, co ze względów popularyzatorsko-pedagogicznych ma swe dobre strony.

Ograniczenie zresztą do zapoznania z literacką stroną utworów wykonanych i wybitnych Wagnera uniemożliwiało przedstawienie ciągłości rozwoju całej twórczości. Literacka część *Pierścienia Nibelunga* powstała znacznie wcześniej, niżli została ukończona kompozycja muzyczna tego wielkiego dzieła, a ta ostatnia, łącznie z efektami czysto teatralnymi, wskazuje już oczywiście na pewne zmiany w postawie artysty, których nie ujawnia tekst literacki. Wszystkie teksty literackie późniejszych dzieł wyprzedzały znacznie tekst *Parsifala*, stąd też zestawienie mego sądu o *Śpiewakach Norymberskich* z tek-

stem o *Parsifalu* może wywołać nieporozumienie lub nasunąć przypuszczenie o jakimś nagłym załamaniu. Tymczasem, godząc się w zasadzie na sąd Nietzschego o upadku Wagnera, najkategoryczniej zastrzegam się przeciwko nagłości tego faktu. Wręcz przeciwnie, sądzę, że był on niejako predestynowany, był dalszą konsekwencją drogi, na którą wstąpił Wagner, tylko ja, mając tu na celu analizę poszczególnych dzieł, nie śledzenie historii rozwoju, ubocznie tylko i krótko fakt ten motywowałem.

Nietylko dla literackiej, ale i dla całej działalności artystycznej Wagnera stanowi to okoliczność szczęśliwą, że naogół teksty literackie, poczynając od *Pierścienia*, są często dużo wcześniejsze od ich wykończenia muzycznego i wystawienia teatralnego. Dzięki temu, przechylenie się ostateczne Wagnera ku muzyce i ku efektom teatralnym naruszyło równowagę zespołu sztuk w sposób przykry dopiero w *Parsifalu*.

Niema już chyba dzisiaj historyków, którzyby uważali Wagnera, jak jego współcześni, za rewolucjonistę, za reformatora, od którego pochodzi nowa epoka. Przeciwnie, z perspektywy dni dzisiejszych, dzieło jego przedstawia się jako korona zamierzeń romantycznych i ich przekwit w estetyzm, jakim była cała epoka symbolizmu, dekadentyzmu, czy według naszej terminologii, modernizmu. Z naturalizmu wzięł on tylko na czas krótki w siebie tendencje wyrażone przez Feuerbacha a potem konsekwencję naturalizmu: pesymizm. Był ogniwem łączącym romantyzm z symbolizmem. Jako prekursor symbolizmu wydawać się mógł i był pionierem, inaczej przedstawia się rzecz, gdy patrzymy dziś na epokę symbolizmu jako na ujście romantyzmu w estetyzm.

Z romantycznego idealizmu rodem jest koncepcja sztuki jako wyrazu, która przetrwała do Crocego. Przyczem w sztuce Wagnera punkt ciężkości „wyrazu“ przenosi się na czynnik wzruszeniowo-subiektywny i do ekshibicjonizmu żywioło-

wy. Że ta zmysłowo ekspresyjna strona twórczości, w gruncie bardzo sensualistyczna mistyka i imperjalizm estetyczny w postaci teatru jako przybytku religii-złudy zaciążyły nad końcowym okresem jego działalności, to nie może przesądzać o całokształcie jego dzieła. Aczkolwiek w stosunku do myśli romantyków jego społeczno-artystyczne ujęcie dramatu nie jest czemś absolutnie nowem, niemniej stanowi ich koronę, jest wielkiem i szerokiem. W teoretycznych rozprawach z lat wcześniejszych, które omówione zostały w rozdziale II, w akcentowaniu roli zbiorowości, czuć nawet związki z temi prądami, których wyrazicielem stał się August Comte, uznający socjologiczne ujęcie zjawisk za podstawę nauk humanistycznych. Zaslugą Wagnera reformatora jest ukazanie skutków jednostronnej specjalizacji artystów, krytyka sztuki dla specjalistów, zrozumienie roli społecznej dramatu i przezwyciężenie jednostronności indywidualizmu i spirytualizmu wczesnej romantyki. Rola Wagnera jako twórcy, jak zaznaczyliśmy w toku pracy, nie odpowiada zawsze jego ideom przedstawionym w jego credo, — zwykła to jednak konieczność ewolucji. Bezwzględnie błędnym jest jednak wniosek jakoby Wagner był „najgorszym komentatorem swoich dzieł”. (Genezę tego błędnego poglądu podałem w rozdziale o *Lohegrinie*). Przeciwnie, Wagner jest jednym ze zdumiewających przykładów świadomego siebie artysty, genialnej pamięci i rzetelności w stosunku do siebie i sztuki. Fakt, że świadomość jego nie ogarniała całej podświadomości, że po latach interpretował inaczej swe dzieła, bo w innem widział je światło — nie może wszak służyć za zarzut. Ogarniając więc ten fenomen zdumiewającego bogactwa darów twórczych, nie należy zapominać, że był to również wielki teoretyk, znawca i przenikliwy psycholog sztuki i twórczości. Nierówny tylko jako stylist: żar uczuć, umiesienie wyswobadzały dopiero jego język z ciężkości niemieckiej, dawały na krótko precyzję i polot metaforom.

Jako twórca zrealizował w największej skali środków artystycznych szczyt marzeń romantyków o dramacie, o odnowieniu sztuki przez sięgnięcie w głąb najstarszych tradycji rasy. Stworzył dramat-mit, zaczerpnięty ze źródeł germańskich, czyniąc z tego rodzinnego wątku symbole prawd ogólnoludzkich. A nadto realizację tego dramatu-mitu dopełnił niebywałym przepychem artyzmu i wcielił w dzieło swe ten panestetyzm, który postulatem stał się dopiero pod koniec XIX wieku.

W granicach swej indywidualności zrealizował sam to dzieło, które stawiał jako cel pracy zespołu — dramat, pojęty jako jedność sztuk. Zespoleniem wszystkich sztuk, teatrem w Bayreuth dokonał aktu niebywałego imperjalizmu estetycznego. To, co najistotniejsze w twórczości Wagnera i co najlepiej określa jego rolę dałoby się zawrzeć w tej krótkiej formule: najwybitniejszy tragik-symbolista. Rzecz napozór dziwna, że ten propagator konkretności w dramacie jest w istocie najfilozoficzniejszym dramaturgiem-symbolistą. Może w tem, między innemi, jego niemieckość. Wszak to największy tragik narodu, obfitującego w filozofów i muzyków. Zdanie sobie sprawy z tej roli Wagnera jako najpotężniejszego wyraziciela symbolizmu umożliwia dopiero zajęcie właściwego względem niego stanowiska i uznania jego roli w historii wielkiego dramatu wogóle, wyznaczenia mu należnego miejsca obok Szekspira, Calderona, Corneille'a.

Jak to dawno zauważył Wölfflin, nałóg przymierzania kryterjów sztuki jednego stylu do sztuk innej epoki czynił nas względem niej ślepymi lub niesprawiedliwymi. Tak jak renesansowa sztuka włoska, zapewne przez harmonję swego realizmu z idealizmem i równowagą różnych postulatów, czyniła nas niesprawiedliwymi wobec sztuki innych epok i krajów, tak i do dziś dnia niemal ma się z jedynobóstwem w kulcie dramatu — Szekspirem. Niezrównana siła żywiołowości i jędrnej konkretności u Szekspira — tajemnica jego obiektywizmu — przysłoniła nam wartości u innych tragiczków. Wiel-

kości Szekspira nie umniejszy otwarcie oczu na świat innego porządku. Dotąd jednak różne okoliczności sprzyjały temu monistycznemu, czy raczej monarchistycznemu ujęciu historii dramatu. Najprzód kult Szekspira, krzewiony przez romantyków w połączeniu z ich ślepotą na wartość dramatu francuskiego XVII wieku; potem realizm drugiej połowy XIX wieku i psychologizm wraz z relatywizmem końca tej epoki decydowały o wyłącznym kulcie Szekspira.

Dziś, w epoce odkrywania piękna i mistrzostwa misterjów średniowiecznych, zrozumienia baroku, słusznych uwielbień dla dramatu hiszpańskiego i Calderona, winna przyjść i sprawiedliwa ocena Wagnera. Zdajmy sobie tylko otwarcie sprawę, że nieśmiertelność różnych wielkości polega w znacznej mierze zawsze na przyzymkaniu oczu na piętna epoki i przywary indywidualne. „Chwalić piękności, a błędem wybaczyć“ pozostanie zawsze najlepszą radą, niezbędną do niezamąconego już podziwiania i rozkoszowania się sztuką. Nie wyrzucamy Rembrandtowi, że nie realizował postulatów szkoły weneckiej, Poussinowi brak *plain air'u*, nie przeszkadza nam w zachwycie dla Corneille'a brak realizmu lub katastrofy, nieistotną rzeczą wobec innych walorów są wady kompozycji sztuk Calderona, czemuż zmysł historyczny nie miałby nam właśnie ułatwić eliminowanie ze sztuki Wagnera tego, co jest tylko „piętnem epoki“... Czy ból Wotana nad tem, że we wszystkim, co stworzył, widzi tylko siebie, a tego, do czego tęskni, nie ujrzy nigdy, jest mniej ogólnoludzkim lub płytszym od tego, jaki rozdziera serce Lira lub Otella? Czy „klasyczna“ tragedia miłości, „*Romeo i Julia*“, jest bardziej poetyczna od nieklasycznej, przerafinowanej, symbolicznej tragedji „*Tryстана i Izoldy*“? Czy Corneille ma być mniej, na swój sposób, „sztucznym, teatralnym“ od Wagnera?

Sztuka symboliczna ma swe granice i swe braki, jak wiele innych stylów, ale ma też sobie właściwe wartości.

Karol Stumpf* słusznie podnosił dwojakość zadowolenia estetycznego, jakie daje tragedia. Jedno polega na intensywnym przeżywaniu „gry“ namiętności, kolizyj i walk — drugie, splatające się z pierwszym, na czemś innym: na uczuciu wzniosłości, na tym stanie kontemplacji, w jaki wprowadza nas przejrzenie koncepcji, „idei“ dramatu. W tragedji symbolicznej, a więc i wagnerowskiej, punkt ciężkości, największa wartość leży w tym stanie kontemplacji, w wpatrzeniu się w ten widnokrąg, jaki narzuca nam jego koncepcja życia. Można odmówić Wagnerowi wszystkiego, ale niepodobna odmówić mu nieprzebranego bogactwa środków i ich sugestywności w narzucaniu tej symbolicznej koncepcji, ani siły uczucia w motywach psychologicznych, narzucających konieczność tragiczną.

Zarzut niejasności, stawiany dziełom symbolicznym, grzeszy niezrozumieniem konieczności, leżącej u podstawy sztuki symbolicznej. Rozpiętość symbolu i jego głębia zależy w pewnym stopniu od wieloznaczności. Symbol otacza więc atmosfera możliwości różnych interpretacji, tajemniczości. Tę perspektywę głębi, ten horyzont szeroki otwierają właśnie przed nami koncepcje Wagnera a precyzja jego tłumaczeń dowodzi, że nie niejasność umysłu, lecz charakter i cel jego zamierzeń twórczych domagał się takiej właśnie realizacji.

Tylko uczucia najwznioslejsze, tylko tragedje najgłębsze mogą w naszym rozumieniu mieć wartość ogólnoludzką. Tylko w wielkich uniesieniach zdolni jesteśmy do ogarniania horyzontu bytu i ludzkości całej, do metafizycznych uogólnień i tłumaczeń losów świata i człowieka. Patos, ekstatyczność, piętrzenie tragiczności, zespolenie wielu uczuć w piersi bohaterów ku skuteczniejszemu wyolbrzymieniu ich uczuć, które się wyrzuca Wagnerowi, są niezbędnym czynnikiem narzuca-

* *Lust am Trauerspiel, Philosophische Reden und Vorträge*. 1910.

nia wielkich koncepcyj. Odsłanianie wielkich perspektyw, sugerowanie znaczeń wymaga całego złożonego systemu bodźców artystycznych, całkiem innych niż te, które, jak np. realistyczne środki, kierują nas ku przeżywaniu zjawisk konkretnych. Muzyka, wogóle nastrojowość nadaje się szczególnie do poddawania uczuć i wyobrażeń bez precyzyjnego ich określania, stanowi integralną część stylu symbolicznego. U Wagnera, w wielkich jego dziełach, znajdujemy maksimum tej precyzyjności w obrębie symbolizmu, aż do błędnego utożsamiania jego sztuki z muzyką programową, aż do nieomyślności zamierzonego działania — do nieodpartej magji sztuki.

Jeśli jego ideał dramatu jako zespołu sztuk jest klasyczniejszy, niż jego sztuka, która nosi piętno jego ducha i epoki — to leży w porządku rzeczy ludzkich. W tworzeniu ideałów jest człowiek wolniejszy, pełniejszy, wznosi się ponad czas swój, sięga doskonałości, lecz w życiu, czynach okazuje się nie w swoich możliwościach nieograniczonych, lecz tem, czem jest on sam, w ograniczeniu osobowości i atmosfery społecznej. I nawet w sztuce, która jest kształtem marzeń, pragnień, ideałów, nie dzieje się inaczej.

Co było tragiczną winą osobistą Wagnera, która tak fatalnie zaciążyła nad jego sztuką, o tem już mówiliśmy na początku, cytując Müllera-Freienfelsa, wskazując na przerost poczucia swego ja, na agresywność subiektywizmu Wagnera.

Genjusz Wagnera i jego zdolności twórczych nie umniejszą słuszność krytyki jego epoki, jaką znamy z pism Nietzschego lub Brzozowskiego. I odwrotnie, przyznanie mu tego genjuszu artysty nie może złagodzić tego ostatecznego wyroku z najwyższej instancji nad podłożem, na jakim wyrosła i jakiemu dała wyraz. Nowoczesność objawiła się w Wagnerze — pisze Nietzsche — w całym bezwstydzie. Karykaturując w pa-sji, Nietzsche daje jednak tej karykaturze podobieństwo, które chwycić tak mógł tylko wielki znawca kultur i... były przy-

jacieli. Głęboką prawdą jest to, co pisze Brzozowski o wytrzebieniu poczucia prawdy i skarleniu woli w rozdziale o symbolizmie (L. M. P.). W zawitych sprawach kultury trudno orzec, co jest przyczyną, a co tylko symptomem. Jeśli już, symplifikując, mamy wskazać jedno ze źródeł dekadencji kultury końca XIX wieku, to trzeba wypowiedzieć i to słowo, brzmiące jak klątwa: determinizm.



K O N I E C

B I B L J O G R A F J A

Nie zamierzam tu wyliczać wszystkich wybitnych dzieł, poświęconych Wagnerowi. Przypominanie książek w Polsce tak powszechnie znanych, jak monografia prof. Z. Jachimeckiego (wydanie drugie 1922 r.), jest zbyteczne, wyliczanie zaś rzeczy słabych, na które czas naopróżno straciłem, wręcz niepożądane. Ograniczam się więc do tytułów tych książek w obcych językach, z których najwięcej skorzystałem, lub które mi się podobały. Na czoło wysunąłbym rzeczy następujące:

Paul Bekker: Wagner, das Leben im Werke. Stuttgart, 1924.

Henri Lichtenberger: R. Wagner, poète et penseur, nowe wyd. Paris, 1931.

Franz Muncker: R. Wagner. Wyd. II. 1909.

P. Moos: Wagner als Aesthetiker. 1906.

Hugo Dinger: Wagners geistige Entwicklung. 1893.

Rudolf Louis: Weltanschauung Wagners. 1898.

Gustave Robert: Philosophie et drame de R. Wagner. Paris, 1907.

Kufferath: Le théâtre de Wagner. Paris, 1891.

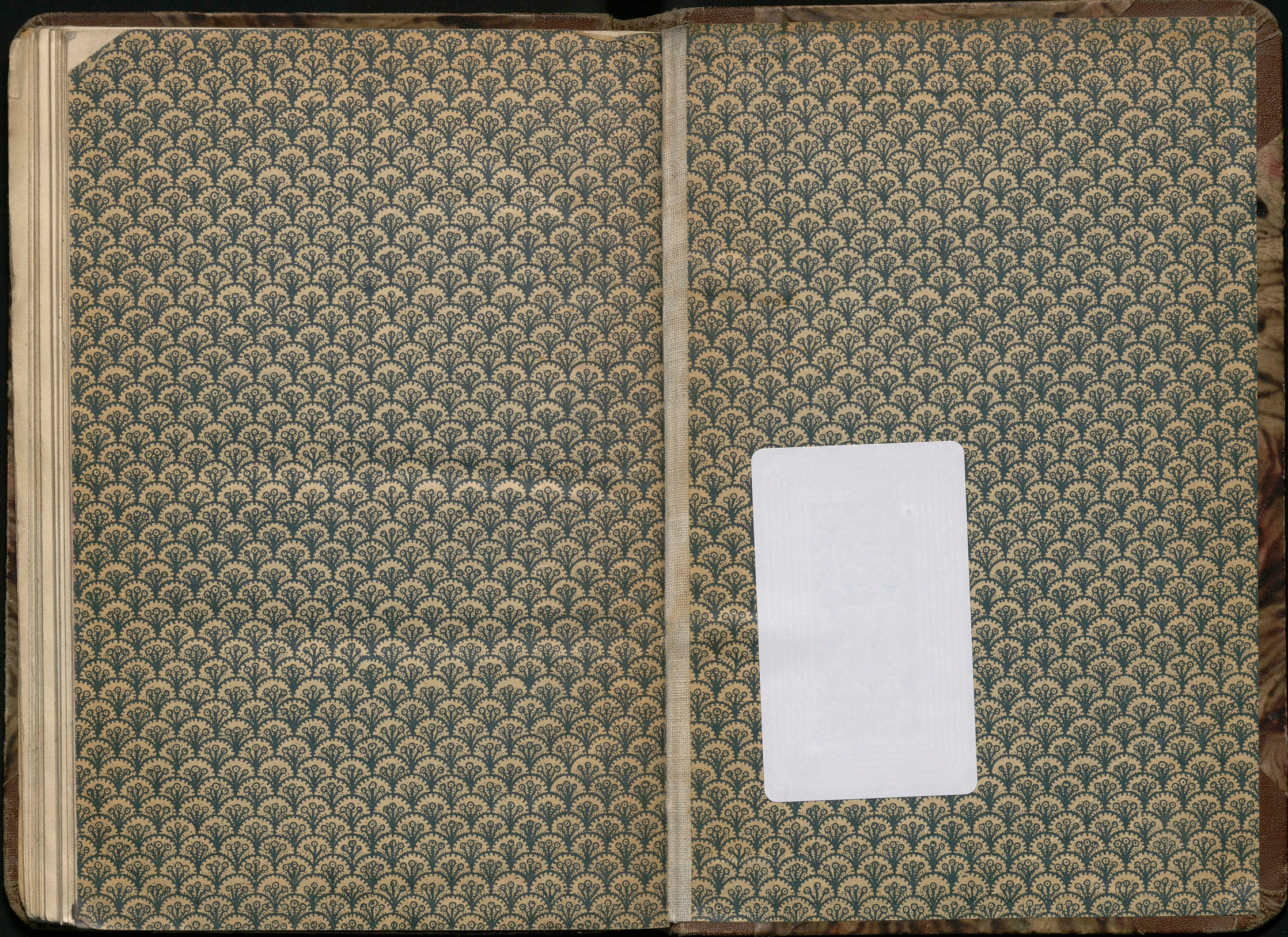
Hans von Wolzogen: Richard Wagner (Die Dichtung, Bd. XXVII).

Guido Adler: Vorlesungen über R. Wagner. Lipsk, 1904.

Alfred Ernst: L'art de Wagner, l'oeuvre poétique. 1893.

Müller-Freienfels: Weltanschauung und Persönlichkeit.

Cytaty w tekście oznaczałem według zbiorowego lipskiego wydania z 1907 roku: „R. Wagner's Gesammelte Schriften“.



78

Kołaczkowski Rysz

