

Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej

PIOTR KLETOWSKI

Rola Ryszarda Wagnera w zrewolucjonizowaniu teatru operowego wydaje się nie do przecenienia. Jego śmiałe, zaskakujące nawet współczesnych dokonania operowe (używam w tym miejscu terminu „opera” jedynie umownie, wskazując konkretyzowane koncepcje twórcy *Holendra Tulacza* przełamujące sztywne konwencje tradycyjnego teatru operowego) spowodowały nie tylko trwałe zmiany w świecie muzycznych brzmień, ale i przygotowały grunt estetyczny pod objawienie się nowej sztuki – sztuki kinematografu. Sztuki, o jakiej śnił sam Wagner – próbując jej namiastkę stworzyć na deskach teatru w Bayreuth – jak i przed nim wielu artystów dążących do stworzenia sztuki uniwersalnej, zawierającej osiągnięcia wszystkich innych sztuk, w tym tak pozornie od siebie oddległych, jak muzyka i architektura. Sztuki, w której występujące artefakty byłyby sobie równe, tworząc jeden konglomerat estetyczny, przemawiający przede wszystkim do emocji odbiorcy, a w drugiej kolejności do jego intelektu. Śmiało można postawić tezę, że przed nastaniem „ery kinematografu” to właśnie opera była prekursorką kina i to kina nie tego prymitywnego, kilkunastuminutowego, czarno-białego, niemego, odzwierciedlającego jedynie to, co wydarzyło się przed obiektywem, ale kina kreatywnego, barwnego, rozbrzmiewającego muzyką i słowami, gdzie oderwana od statywu kamera potrafi zdejmować przestrzeń we wszystkich możliwych konfiguracjach. To, że po stu latach istnienia X muzy realizuje się zwłaszcza epickie dzieła filmowe (*Bram Stoker's Dracula* /1992/ Francisa Forda Coppoli, *Gladiator* /2000/ Ridleya Scotta, *Władca Pierścieni I: Drużyna Pierścienia* /2001/ Petera Jacksona), swym wizualno-audialnym przepychem oraz melodramatyczną fabułą wskrzeszające formę, treść i ducha zwłaszcza XIX-wiecznych realizacji operowych, świadczy dobitnie o powinowactwach sztuki operowej ze sztuką ruchomego obrazu. To właśnie w literaturze i w operze (rozróżnienie to jest tylko pozorne, wszakże najwybitniejsze dzieła operowe zostały stworzone na podstawie wybitnej literatury) należy szukać prawzorów sztuki kinematografu, zwłaszcza zaś w działalności operowej Ryszarda Wagnera, który badając jako pierwszy swymi dramatami muzycznymi najpełniej dał wyraz tęsknocie za syntetycznym dziełem sztuki (w parę lat po śmierci kompozytora stało się nim kino) – *Gesamtkunstwerku*.

Idea *Gesamtkunstwerku*, konkretyzująca się w gatunku Wagnerowskiego dramatu muzycznego stanowiącego ukoronowanie poszukiwań estetycznych kompozytora, rodziła się długo i stanowiła radykalną próbę wyjścia

artysty z obowiązujących od stuleci prawideł muzycznej chromatyki i języka teatralnego.

Styl muzyczny Wagnera kształtował się długo i mozolnie, podobnie jak jego koncepcje dramatyczne. Ani „*Holender*”, ani „*Tannhäuser*” czy „*Lohengrin*” to jeszcze nie prawdziwy Wagner. Cechy jego stylu w jego fazie dojrzałej to przede wszystkim organicznie asymetryczna, płynąca jednolitą falą fraza, charakterystyczna, na śmiałych pochodach i skokach oparta melodyka i odpowiadająca jej chromatyczna, obficie alteracją i zboczeniami modulacyjnymi posługująca się harmonia; dalej, specyficzna, monumentalna polifonia orkiestrowa, wreszcie – instrumentacja potężna i jaskrawa, znacznie sugestywniejsza, niż miało to miejsce w jakiegokolwiek operze przed Wagnerem ¹.

Kompozytorska śmiałość Wagnera doprowadziła go do stworzenia muzycznego tworu, owej niekończącej się melodii, wykorzystującej do maksimum przyjęte konwencje muzyczne, nierzadko je przekraczającej i zmierzającej wprost do uniwersum czystego brzmienia atonalności.

Jeśli chodzi o chromatykę, to szczyty jej osiągnął Wagner w „*Tristanie i Izoldzie*”, przede wszystkim w słynnym wstępie. Twórca „*Tristana*” posługiwał się wielokrotnie efektem dążącej, a nie rozwiązującej się dominanty, zawieszanej niby jakiś metafizyczny znak zapytania. We wstępie do „*Tristana*” alterowane dominanty, stanowiące materiał współbrzmieniowy tego genialnego fragmentu, dążą – może symbolicznie – donikąd. Szeregi przechodzących jedna w drugą dominant różnych tonacji i nieustanna wędrówka owych tonacji sprawiają, że chociaż harmonia utworu, formalnie rzecz biorąc, może być podciągnięta pod prawa systemu dur-moll, w rzeczywistości poczucie tonalne zostaje tu zlikwidowane. Alternowane dominanty septymowe i nonowe zachowują swój drażniący, wewnętrzny dynamizm, lecz przez brak rozwiązania i zupełne prawie wyeliminowanie konsonansu atmosfera harmoniczna tego utworu zatracą konwencjonalne napięcia funkcyjne, otwierając perspektywy zawrotne nowe. Wagner, który wiele pomysłów chromatycznych zawdzięcza Schumannowi, Chopinowi i Lisztowi, w „*Tristanie*” stał się niemal prorokiem atonalizmu, punktem wyjścia rozkładu systemu dur-moll, rozkładu prowadzącego poprzez Straussa, Regera i Skriabina do całkiem już pozafunkcyjnej chromatyki Schönberga ².

W koncepcji Wagnera muzyka zawsze była podporządkowana wydarzeniom rozgrywającym się na scenie, nigdy odwrotnie. W jego koncepcji dramatu muzycznego dramat zawsze stał na pierwszym miejscu, muzyka pełniła przede wszystkim rolę służebną. Była nośnikiem treści – wiodącym, ale nigdy nie dominującym. Fabuła i jej wizualizacja sceniczna były dla Wagnera równie ważne jak melodia rozbrzmiewająca w teatrze operowym. Swoją precyzyjny program estetyczny określający wytyczne dramatu muzycznego ujął w wielu pracach teoretycznych. Zwłaszcza sześć tekstów: *O niemieckiej operze* (1834), *O niemieckiej muzyce* (1840), *Sztuka przyszłości* (1849), *Opera i dramat* (1852), *Przeznaczenie opery* (1871) oraz *O nazwie dramatu muzycznego* (1872) – daje pełny obraz ewolucji oraz ostatecznych wniosków niemieckiego kompozytora na temat dramatu muzycznego, mającego w zamierzeniu Wagnera wypełnić postulat o powstaniu *Gesamtkunstwerku*.

W eseju *O niemieckiej operze* Wagner analizuje przyczyny kryzysu, widząc jej słabość w przeintelektualizowaniu i przeestetyzowaniu na modłę włoską

i francuską. Kompozytor gani przede wszystkim całkowitą nonszalancję prezentowaną przez twórców niemieckiej opery względem warstwy fabularnej, która jest ledwo pretekstem do wirtuozerskich popisów, tak kompozytorów, jak i wykonawców. Gani całkowitą sztuczność operowych librett, nużących słuchacza schematyzmem i śmieszących go pompatoznością. Wagner nie krytykuje fabuł operowych odnoszących się do wydarzeń mitycznych bądź w ogóle fantastycznych – w odpowiednio wykorzystanej symbolice upatruje możliwości zawarcia realistycznego, fabularnego przekazu. Przeciwwstawia się przede wszystkim całkowitej, pustce intelektualnej, jaką reprezentują utwory współczesnych mu wyrobników muzycznych. W *singspielach* Mozarta oraz *Wolnym strzelcu* Webera dopatruje się załączków nowej opery niemieckiej, pomimo znaczących wpływów muzyki francuskiej i włoskiej (zwłaszcza w przypadku kompozycji Mozarta) oraz ich nierealistycznej proveniencji, wypełniających postulat o sztuce realistycznej, w której muzyka nie jest głównym bohaterem, a jedynie medium przekazującym znaczenie.

W kolejnej pracy, *O niemieckiej muzyce*, Wagner dokonuje szczegółowego przeglądu dokonań największych kompozytorów niemieckiego kręgu kulturowego, poczynając od Bacha, a kończąc na sobie. Z charakterystyczną dla siebie nacjonalistyczną emfazą podkreśla, że zaszczytne miano „muzyka” należy się tylko i wyłącznie kompozytorowi niemieckiemu, podczas gdy kompozytor francuski jest tylko „wirtuozem”, a włoski „śpiewakiem”. Główną tezę wywodu Wagnera jest twierdzenie, że muzyka dla Niemców nie jest tylko zabawą, rozrywką, ale przede wszystkim nośnikiem najważniejszych idei, *wehikułem niosącym niemiecką duszę*³. Wagner proklamuje stworzenie muzyki niemieckiej zdolnej natężyć Niemców do wielkiego dzieła zjednoczenia podzielonego państwa. Co jednak najważniejsze, autor zaczyna pojmować operę jako medium zawierające wielopoziomowość przekazu – od prostej historii po przekaz polityczny, poprzez emocje docierający do intelektu odbiorcy. Widzi w operze przede wszystkim medium zdolne wykreować zbiorowe sny i idee, które poprowadzą rozognionego scenicznymi wydarzeniami widza do całkowicie pozascenicznego działania. Wydaje się, że Wagner jawi się tutaj jako prekursor propagandy artystycznej, później z powodzeniem uprawianej na gruncie sztuki kinematograficznej.

Z ducha elitarną protestancką muzykę niemiecką Wagner przeciwstawia masowej, katolickiej, imitatorskiej muzyce włoskiej, podkreślając, że to właśnie ta pierwsza – z której kręgu wywodzi się Jan Sebastian Bach (dla Wagnera „ojciec niemieckiej muzyki”) – jest twórcza, podczas gdy tej drugiej przyznaje rolę jedynie odtwórczą. Przywołując *Pasje* Bacha, Wagner wskazuje na doskonałe zespolenie formy i treści utworów pasyjnych, które przekraczają swoją muzyczną esencję, stając się czymś w rodzaju ekstatycznego przeżycia całkowicie angażującego uwagę i emocje słuchacza. Autor tekstu podkreśla „dramatyczność” muzyki niemieckiej, zawsze przedstawiającej, opowiadającej, narracyjnej. Jako jej ideał stawia kompozycje Mozarta, według Wagnera najsilniej ewokujące obrazy zawsze zmierzające ku jakemuś opowiadaniu. Podkreśla realizm Mozartowskich *singspielów*, ich osadzenie w konkretnej, często ludycznej rzeczywistości, w tym upatrując ich wyższości nad francuskimi i włoskimi operami komicznymi. (W okresie pisania eseju *O niemieckiej muzyce* Wagner był gorącym propagatorem weryzmu w muzyce, z czasem odszedł od tej idei, opowiadając się bardziej

za realizmem psychologicznym niż ikonograficznym w dramacie muzycznym). Jeszcze raz przywołuje *Wolnego strzelca* Webera, by ukazać z jednej strony wyższość muzyki niemieckiej nad innymi, z drugiej dostrzec nieograniczony potencjał tkwiący w sztuce operowej, zdolnej blahy z pozoru temat podnieść do rangi narodowej mitologii.

Tezy estetyczne, zbliżające Wagnera do wypracowania koncepcji dramatu muzycznego, zawiera kolejny esej kompozytora pt. *Sztuka przyszłości* – niezwykle podniosły w tonie, pełen filozoficznych rozważań. Na początku rozprawy autor stara się odpowiedzieć na pytanie, „czym jest sztuka w ogóle?” i dochodzi do konkluzji, że sztuka powstaje z połączenia dwóch imperatywów rządzących ludzkim życiem: konieczności i prawdy. Staje na stanowisku zbieżności sztuki tworzonej przez człowieka z naturą tworzoną przez Boga. Więcej, sztuka, podobnie jak nauka i religia, powstała z tego samego zadziwienia nad zagadkowym pięknem natury. Ale to właśnie sztuce przyznaje Wagner możliwość ogarnięcia i wyjaśnienia tajemnicy natury, której najdoskonalszym dzieckiem jest człowiek. Kosmogeniczne rozważania autor wprzęga w swą koncepcję artystyczną, budując model tytułowej „sztuki przyszłości”. Analizuje wszystkie rodzaje artystycznej działalności człowieka od muzyki, tańca, przez poezję, aż po wszelkie odmiany sztuk plastycznych. Pomimo różnic odnajduje w nich cechę wspólną – to „ton” charakteryzujący wszystkie rodzaje ekspresji artystycznej. Ton utożsamia ze swoistą „wewnętrzną energią” emanującą z każdego dzieła sztuki. Energią, którą w przypadku muzyki może być np. rytm, w przypadku rzeźby odpowiedni kształt, w poezji dobór słów – czynnik wywołujący u odbiorcy zmysłowe podniecenie, zmuszający go do kontemplacji dzieła sztuki, kierujący jego uwagę nie tylko na „zewnątrzną warstwę” dzieła sztuki (w przypadku utworu muzycznego jest to melodia, rzeźby – gładkość posągu itd.), ale przede wszystkim odsłaniające przed widzem głębszy sens przedstawienia – według Wagnera zawsze odsyłający do tajemnic natury. Sztuka przyszłości jest dla kompozytora nad-sztuką – zespoleniem wielu innych sztuk. Ton to cecha wspólna wszelkiej ludzkiej aktywności artystycznej. Ów ton może pozwolić na zjednoczenie wszystkich sztuk w jednej, imitującej jedność przyrody, złożonej z wielu pozornie nieprzystających do siebie elementów. Sztuki będącej w ciągłym ruchu, przeobrażającej się, opowiadającej, przedstawiającej wciąż tę samą historię stawania się człowieka wobec przyrody. Artysta przyszłości – mówi Wagner – to *Fellowship of Artists* – stowarzyszenie wielu artystów pochyłających się nad realizacją jednego wspólnego dzieła sztuki. Wydaje się, że w swej wizji „sztuki przyszłości” niemiecki kompozytor profetycznie opisuje sytuację realizacji widowiska kinematograficznego.

W kolejnym eseju Wagnera, monumentalnej rozprawie *Opera i dramat*, autor dokonuje drobiazgowej analizy historii i współczesności teatru operowego, śledząc transformacje tego gatunku od reformy Glucka przez *Singspiele* Mozarta aż po osiągnięcia współczesnych kompozytorów włoskich. Dochodzi tu do głosu orientacja literacka Wagnera lansującego tezę o pierwotnym charakterze dramatu antycznego, który zrodzony z ducha muzyki, jest fundamentem każdego rodzaju ekspresji artystycznej. Autor *Opery i dramatu* przypuszcza furiacki atak na współczesną operę włoską i francuską, zarzucając jej całkowite ignorowanie prawideł Arystotelesowskiej *Poetyki*. Dla niego teatr operowy jest przede wszystkim

teatrem, a co za tym idzie to nie muzyka jest w operowym widowisku najważniejsza, lecz to, co owa muzyka opowiada. Wytyka w końcu największy błąd sztuce operowej, zawierając go w stwierdzeniu, że: *Ekspresja dramatu ustępuje pola ekspresji muzyki*⁴.

Winą za taką sytuację niemiecki kompozytor obarcza operę włoską, zwłaszcza dzieła Rossiniego, które według niego wyczerpują ostatecznie konwencje tradycyjnej opery. Wagner przeciwstawia się dominacji sfery dźwiękowej nad sferą intelektualną przedstawienia operowego, proklamuje powstanie nowej sztuki operowej, gdzie element dramatu byłby najważniejszy, zaś muzyka pełniłaby rolę służebną wobec historii, opowieści snutej w teatralnej przestrzeni. Artysta nawołuje do stworzenia czegoś absolutnie nowego, co przełamywałoby konwencje tradycyjnego teatru operowego, przywracając muzycznemu *teatrum* moc i intelektualną nośność teatru antycznego. Chce reformy opery na podobieństwo reformy Glucka, lecz jednocześnie nie ignoruje wartości muzycznych nowej opery. W sposób niezwykle poetyckie pisze o powstaniu „muzyki absolutnej”, przenikającej każdy element teatralnego spektaklu, na podobieństwo krwi ożywiającej ludzki organizm. Kompozytor zmierza do opisania koncepcji przedstawienia totalnego, dającego całkowitą iluzję rzeczywistości wydarzeń rozgrywających się na teatralnych deskach. Opowiada się za zupełnym odrzuceniem podziału na akty, na arie i recytatywy. Chce, aby w teatrze muzycznym widz nie widział orkiestry, by muzyka dobywała się w sposób naturalny ze scenicznej przestrzeni, by nie była czymś sztucznym, ale by stanowiła naturalny element rozgrywających się wydarzeń. Jako ideał zespolenia tekstu z muzyką wskazuje IX symfonię Beethovena, gdzie muzyka jest potężnym nośnikiem równie potężnej treści.

W drugiej części rozprawy pt. *Rola i natura poezji dramatycznej* Wagner omawia teoretyczne koncepcje Lessinga, rozpatrując kategorię „tragizmu” w sztuce i udowadniając, że jedynie w zreformowanym teatrze operowym (nazwanym później dramatem muzycznym) możliwe jest uzyskanie „tragicznej wartości” najtrafniej opisującej stanowisko człowieka wobec otaczającego go świata. Osobną część swego wywodu poświęca tematyce Nowej Opery. Kompozytor uważa, że naczelnym tematem nowej sztuki należy uczynić: *Germańskie bohaterstwo przeziąknięte duchem rzymskiego katolicyzmu*⁵.

Pod tak pompacyjnym terminem ukrywa arsenał tematów związanych przede wszystkim z narodowymi, chrześcijańskimi mitami, jakie legły u podstaw europejskiej, a zwłaszcza niemieckiej kultury. Wskazuje na średniowieczne podania i legendy jako na niezgłębione i wciąż żywe źródło inspiracji operowych. Widzi w nich prawdziwą poezję, zdolną przemówić – za pośrednictwem Nowej Opery – do złaźnionego głębszych przeżyć odbiorcy. Dokonuje szczegółowej analizy chrześcijańskich mitów, wskazując na ich temat przewodni: triumf życia nad śmiercią przez miłość, jako na motyw rządzący prawdziwą, odwołującą się do najżywotniejszych treści ludzkiego losu sztuką. Wagner z uwagą przygląda się twórczości Ludovico Ariosto (zwłaszcza poematowi *Orland szalony*), a także *Kronikom królewskim* Szekspira wykorzystującym opowieści wieków średnich do przekazywania uniwersalnych treści za pomocą frapujących, często fantastycznych fabuł. W twórcach tych widzi niedościgniony wzór dla librecistów Nowej Opery. Średniowieczna legenda ewokuje fantastyczne obrazy – zdaje się mówić Wagner – w których to, co widzialne i to, co

słyszalne staje się formalną jednością zmierzającą do przekazania odwiecznych opowieści wyrosłych z prawdy „Judu i krwi”.

W swoich wywodach estetycznych niemiecki kompozytor mówi o czynniku koniecznym do powstania interesującego dzieła sztuki. Tym czynnikiem jest akcja, dramatyczne napięcie, jakim powinna charakteryzować się Nowa Opera. Wagner mówi tutaj o jedności emocjonalnej przedstawienia, w żadnym razie nie podporządkowanej narzuconym z góry, sztywnym podziałom czasowym i formalnym. Wreszcie wprowadza pojęcie „dramatu muzycznego” na określenie Nowej Opery – nowej, syntetycznej sztuki obrazu i dźwięku. Z perspektywy stuletniej historii X muzy możemy stwierdzić, że w formalnych i znaczeniowych zrębach niezwykle zbieżnej ze sztuką kinematografu.

Nie chodzi tu bynajmniej tylko o filmy będące albo sfilmowanymi operami, albo filmowymi „operami”, ale o przedstawienia kinematograficzne w o g ó l e – syntetyczne widowiska, których forma jest połączeniem niemalże wszystkich artefaktów artystycznych podporządkowanych audiowizualnej warstwie semantycznej, będącej w równym stopniu nośnikiem fabuły, jak i ukrywających się pod nią treści głębszych. Film, podobnie jak Wagnerowski dramat muzyczny, uniformizuje, wsysa w obręb swojej przestrzeni przedstawieniowej inne sztuki, dokonując – analogicznie do świata przyrody scalającego w harmonijną całość z pozoru nieprzystające do siebie elementy – artystycznej syntezy, której efektem jest samodzielne dzieło sztuki, *Gesamtkunstwerk*.

Uniformizująca siła oddziaływania techniki filmowej jest przy tym tak prze-można, iż wszystko, co oglądamy i czego słuchamy w kinie, jest dla nas czymś przynależnym do jedności, filmem właśnie, a nie bezsensownie poszatkowanymi kawałkami muzyki, obrazów i tekstów⁶.

Poszukiwaniom teoretycznym Wagnera towarzyszyła zawsze praktyczna konkretyzacja idei spisanych w estetyczno-filozoficznych esejach. Jej spełnieniem było stworzenie teatru w Bayreuth oraz wystawienie w nim *Nibelungów* – gigantycznej sagi muzyczno-teatralnej, na którą składają się cztery dramaty muzyczne: *Złoto Renu* (1854), *Walkiria* (1856), *Zmierzch bogów* (1874) oraz, a może przede wszystkim, *Persifal* (1882), w którym w pełni zrealizowały się poglądy Wagnera na sztukę oraz jego inscenizatorsko-teatralny geniusz.

Nowatorski program zreformowania opery, który doprowadził do narodzin dramatu muzycznego, wymagał przede wszystkim radykalnych przekształceń w jej warstwie muzycznej. Zmiany odbyły się na trzech ściśle powiązanych i wzajemnie przenikających się płaszczyznach: formalnej, orkiestrowej i dźwiękowej.

Rewolucja na płaszczyźnie formalnej polegała na tym, że Wagner, chcąc całkowicie zespolić muzykę z akcją i treścią libretta, odszedł od ponad dwustuletniej tradycji składania opery z wyraźnie oddzielonych ogniw (arii, recytatywów i partii zespołowych), w ich miejsce wprowadzając „niekończącą się melodię”. Ten rodzaj płynnego recytatywu sprawia wrażenie, że muzyka nieprzerwanie fałduje jak ocean, bez początku i końca.

W warstwie orkiestrowej Wagner zmienił nie tylko sam zespół (wprowadzenie nowych instrumentów i rozszerzenie składu), ale również podejście do jego funkcji. Orkiestra przestała jedynie akompaniować, ale między innymi dzięki indywidualnemu, solowemu i ilustracyjnemu traktowaniu przez kompozytora poszczególnych instrumentów, stała się głównym narzędziem wyrażania.

Wreszcie płaszczyzna dźwiękowa. Zmiany, których dokonał Wagner na polu melodyki, harmonii i instrumentacji, skierowały nie tylko operę (dramat muzyczny), ale i całą muzykę na nowe tory, wyzwalając ją z panującego systemu tonalnego i podążając ku muzyce atonalnej. Reformatorskie podejście Wagnera do brzmienia przejawiało się głównie w rozluźnianiu zależności funkcyjnych zachodzących pomiędzy poszczególnymi akordami i deformowaniu akordów konsonansowych. Takie wykorzystanie do granic możliwości systemu dur-moll, a miejscami świadome wychodzenie poza jego granice, pozwoliło twórcy *Tristana i Izoldy* stworzyć wyjątkową harmonię, ściśle podporządkowaną akcji dramatu, która tak jak orkiestra stała się osobnym narzędziem przekazywania treści pozamuzycznych. Z niepowtarzalnego klimatu harmonicznego wyłoniła się pełna śmiałych skoków i pochodów chromatycznych nieszablonowa melodyka, a całości dopełniła bogata, niezwykle sugestywna i potężna instrumentacja.

Wagner miał własną koncepcję twórczości scenicznej. W pismach odżegnywał się od opery – jego celem był dramat muzyczny. Po niepowodzeniach w dziedzinie romantycznej opery Wagner dokładnie przemyślał możliwości muzycznego dzieła scenicznego. W swych planach był bezkompromisowy, był oświecony ideą teatru totalnego – *Gesamtkunstwerk*. Idea ta przerasta wszelkie koncepcje jego poprzedników: kompozytorzy robili to w imię muzyki, Wagner – w imię sztuki. Połączenie w każdym szczególe słowa, śpiewu, języka orkiestrowego, akcji, gry i scenografii bez dominacji jednego elementu nad innymi było zawsze utopią. Wagner potrafił ją urzeczywistnić. W tym może tkwić największe jego zasługi. A przy tym kompozytor nie wychodził od obrazów czy klimatu akcji, lecz od motywów czysto muzycznych, które opanowywały w miarę rozwoju muzyki, całe jego dzieło⁷.

W dramatach, gdzie podział na akty wynika wyłącznie ze specyficznej sytuacji obioru dzieła (długość trwania), w których warstwę muzyczną stanowi niekończąca się melodia, dominują motywy przewodnie (każdy motyw określa odpowiedniego bohatera czy też rekwizyty ważne dla dramatycznego rozwoju akcji). Motywy te zasadzają się na wartko płynącej akcji – odwołującej się zwykle do germańskich i chrześcijańskich podań i zawsze zmierzającej do metafizycznych uogólnień – gdzie wizualna, pełna przepychu oraz jawnej i ukrytej symboliki strona przedstawienia jest równie ważna jak jego strona audialna. Można to więc odbierać jako zapowiedź widowiska kinematograficznego. Wrażenie takie potęguje sama sytuacja odbiorcy dramatu muzycznego, którego uwaga, przez celowe zabiegi inscenizacyjne (pochlaniająca widownię całkowitą ciemność, ukrycie orkiestry w specjalnym kanale; wysunięte proscenium; scena ograniczona ramą rampy, choć jednocześnie „wpuszczone” w przestrzeń widowni; specjalne, wprowadzone przez Wagnera tricki wizualne np. słynne „latające rumaki” pojawiające się w III akcie *Walkirii*) jest ukierunkowana wyłącznie na to, co się rozgrywa na deskach teatru. Sytuacja widza odbierającego dramat muzyczny wydaje się analogiczna do sytuacji odbiorcy pogrążonego w ciemnościach sali kinowej, skupionego bez reszty na bezaktowym, wizualno-dźwiękowym konglomeracie, jakim jest film, którego fabuła często staje się nośnikiem ponadczasowych uogólnień. Wagnerowi chodziło przede wszystkim o swoiste „rozpuszczenie” widza w świecie przedstawionym spektaklu, stworzenie – jak byśmy ujęli to we współczesnej terminologii – wirtualnej rzeczywistości dramatyczno-muzycznej, gdzie widz stawałby się częścią przedstawianego



Ludwig, reż. Luchino Visconti (1972)

świata mitów. Owo marzenie o zwielokrotnieniu przeżycia artystycznego do granic ekstazy i o zrozumieniu w jednym, wszystko ogarniającym błysku „zagadki bytu” niezwykle fascynowała współczesnych. I dziś jeszcze tulają się echa owego zafascynowania, echa koncentrujące się podczas corocznego wagnerowskiego festiwalu w burzliwych grzmotach orkiestry w Bayreuth⁸.

Wydaje się, że idea ta znalazła najpełniejszą konkretyzację nie tylko w Wagnerowskich dramatach, ale i w przedstawieniu kinematograficznym, gdzie zwykle następuje emocjonalne i intelektualne zespolenie widza z ekranową rzeczywistością. Jednak nie wszystkie przedstawienia kinematograficzne spełniają kryteria *Gesamtkunstwerku*, mimo pozornej zbieżności każdego filmu z dramatem muzycznym. Ważna jest również, a może przede wszystkim, idea tragizmu stanowiąca najistotniejszy temat zarówno wszystkich rodzajów sztuk, jak i sztuki syntetycznej – *Gesamtkunstwerku*.

Dopełnieniem rozważań Wagnera nad istotą dramatu muzycznego są dwa eseje: *Przeznaczenie opery* (1871) oraz *O nazwie dramatu muzycznego* (1872). W *Przeznaczeniu opery* kompozytor dokonuje szczegółowej analizy dorobku dramatycznego twórców teatru europejskiego dokładnie przyglądając się dokonaniom Lope de Vegi, Goethego oraz Szekspira. Ideał *Gesamtkunstwerku* widzi w *Fauście* Goethego – w ramach dzieła dramatycznego poeta umieścił cechy innych aktywności artystycznych człowieka, zespalał je w jedynym, natchnionym poezją konglomeracie znaczeniowym. Wagner oddaje cześć Szekspirowi jako mistrzowskiemu twórcy, który w swych dziełach dokonuje rzeczy na pozór niemożliwej – za pomocą słów maluje niezwykle realistyczne obrazy ludzi, rzeczy i zdarzeń. Niespodziewanie jednak Wagner mówi o częściowym zerwaniu z paradygmatem dramatu wypracowanym przez Szekspira, kierując uwagę w stronę tragedii antycznej i dostrzegając w niej jedyną, autentyczną sztukę zrodzoną z inspiracji muzycznych i w sposób najdoskonalszy odsłaniającą tragiczne piękno ludzkiego losu. Poglądy te są niezwykle zbieżne z filologicznymi rozwa-

zaniami Fryderyka Nietzschego wyłożonymi w pracy *Narodziny tragedii*, wydanej mniej więcej w tym samym czasie, co *Przeznaczenie opery*: *Pierwsze opublikowane dzieło Nietzschego rozstrzyga trudny problem pochodzenia tragedii, o której Nietzsche twierdzi, że narodziła się z „ducha muzyki”. Lecz prawdziwy problem tej książki jest inny: problem filologiczny ustępuje miejsca problemowi z zakresu „psychologii głębi”, bowiem dla Nietzschego tragedia wyraża prawdziwy labirynt ludzkiej psyche. Samo dzieło ma strukturę labiryntu i to na trzech poziomach: najpierw jest wejście na wyższy poziom, dający dostęp do piramidalnej struktury wiedzy, drogiej Sokratesowi; następnie na poziomie środkowym dokonuje się przejście przez pośredniczący świat bogów olimpijskich, nad którymi panuje Apollon, strażnik umiaru i sennej uludy; wreszcie jest niekończące się zejście na niższy poziom – poziom Dionizosa, który (jak Minotaur w labiryncie) jest panem nieumiarkowania i upojenia. Od tego momentu, aż do kresu swego filozofowania Nietzsche będzie rozróżniał poznanie rozpaczliwe – takie, które stanie się wiedzą naukową, i poznanie tragiczne, które on sam proponuje na podstawie znajomości głębokiej prawdy o człowieku*⁹.

Tylko dzieło sztuki zawierające owo poczucie tragizmu ludzkiego losu może stać się *Gesamtkunstwerkem*. Nie tylko więc forma spektaklu, ale jego najgłębsze przesłanie klasyfikują dramat muzyczny jako „sztukę sztuk”. Jeśli więc przyrównujemy dramat muzyczny do widowiska kinematograficznego, należy pamiętać nie tylko o specyficznej, analogicznej formie dzieła oraz sytuacji jego odbiorcy, ale przede wszystkim o przesłaniu nowego dzieła sztuki. Przesłaniu przez tragizm dotykającym najgłębszych pokładów człowieczeństwa.

W *Przeznaczeniu opery* Wagner wiele miejsca poświęca pojęciu patosu, ponownie sięgając po antyczne wzorce sztuki dramatycznej. Za Goethem i Schillerem kompozytor gani *patos fałszywy*, jakim przesyczone są współczesne mu opery i przedstawienia teatralne. Opowiada się za uzyskaniem przez artystów tworzących „sztukę sztuk” *patosu szlachetnego*, nienarzuconego odgórnie przez twórców, lecz naturalnie wypływającego z treści przedstawienia. Jak sam pisze w cytowanym przez Eisensteina fragmencie *Listu do przyjaciół*: *Sądzę, że całkowicie słuszny instynkt ocalił mnie przed nadmiernym dążeniem, aby być jasnym. Uczuciem widzę wyraźnie, że zbyt otwarte obnażanie pomysłu autorskiego tylko przeszkadza w rozumieniu*...¹⁰

Jako wzorcowy przykład uzyskania *szlachetnego patosu* Wagner podaje przykład *Don Giovanniego* Mozarta, upatrując właśnie w tym przedstawieniu załączków *Gesamtkunstwerku*. Po raz kolejny powraca również do zagadnień rytmiki, w melodii oraz w elementach scenicznych (zwłaszcza w operowaniu światłem) widząc podstawowe elementy nadające odpowiednie tempo przedstawieniu prezentowanemu na deskach teatru.

Wydaje się, że właśnie w teoretycznych i praktycznych pracach Wagnera można znaleźć podwaliny myślenia montażowego (raczej w konceptualnym niż czysto praktycznym tego słowa znaczeniu). Wpływ polityki autorskiej twórcy *Persifala* na pionierów kina montażowego, takich jak Griffith, a zwłaszcza Eisenstein (który wystawiał w Moskwie *Walkirie*), jest niezaprzeczalny i ewokuje wiele hipotez.

W eseju *Wcielenie mitu*, napisanym z okazji przygotowań do wystawienia II członu tetralogii Wagnera *Pierścień Nibelungów* pt. *Walkiri*, Eisenstein zastanawia się nad synkretyzmem w sztuce, dostrzegając właśnie w dramacie muzycz-

nym Ryszarda Wagnera załączki nad-sztuki syntetyzującej inne rodzaje aktywności artystycznej człowieka. Zresztą Eisenstein nie tylko u Wagnera doszukuje się poszukiwań owej syntezy sztuk. Oto, co pisze w artykule pt. *Montaż pionowy: Zniesienie sprzeczności między obrazem i dźwiękiem, między światem widzialnym i światem słyszalnym! Wprowadzenie zgodności i harmonijnej współzależności między nimi. Jakież to pasjonujące zadanie! Grecy i Diderot, Wagner i Skriabin – któż zresztą nie marzył o tym? Któż nie parł się tym zadaniem?*¹¹

Oczywiście ideologicznie Eisensteinowska interpretacja *Nibelungów* jest z ducha marksistowska. Reżyser widzi w Wagnerze rewolucjonistę nienawidzącego własności prywatnej; odwołujące się do germańskich mitów dramaty muzyczne są dla niego próbą wskrzeszenia mitów będących odtrutką na materialistyczny, kapitalistyczny świat Zachodu. Bohaterowie tetralogii zaś – a zwłaszcza Wotan – to tragiczne figury pozbawione przyrodzonych mocy związanych z naturą, opętane materializmem symbolizowanym przez magiczne przedmioty, z których tytułowe pierścienie są jaskrawą metaforą posiadania skazującego posiadacza na klęskę moralną. Kończąca *Zmierzch bogów* (IV część tetralogii) ognista tona niszcząca Walhallę, siedzibę bogów, jest dla Eisensteina właśnie symbolicznym obrazem rewolucji niszczącej stary świat, przygotowującej rzeczywistość na przyjście odradzającej się ludzkości.

Mityczne wydarzenia przedstawione na scenie Eisenstein z precyzją odnosi do wydarzeń mu współczesnych. *Zabawne, że jeszcze w 1932 roku nosiłem się z myślą o realizacji epopei filmowej (...) „Zmierzch bogów”. Przejeżdżając przez Berlin udzieliłem nawet na ten temat wywiadu. Film miał ukazać „zmierzch” społeczeństwa kapitalistycznego; proponowałem wówczas, by wątek tego filmu oprzeć na głośnej w tym czasie historii upadku „zapalczanego króla” Ivana Kreugera, finansisty Loewensteina, który wyskoczył z samolotu, i szeregu innych katastrof przedstawicieli wielkiego kapitału. Tytuł „Zmierzch bogów” wydawał się mi wówczas ironicznym; w tym czasie nie zajmowałem się gruntownie Wagnerem i nie przyszło mi do głowy, że wagnerowski „Zmierzch bogów” wyprzedzał zdarzenia, których świadkami byliśmy w naszym kraju i które są nieuniknione na całym świecie!*¹²

Jak wiemy, *Zmierzch bogów* – opowieść o upadku rodziny niemieckich przemysłowców pożartych przez nazizm – zrealizował w 1969 roku Luchino Visconti, wyzyskując zresztą do swego przedsięwzięcia motywy i formalne rozwiązania z Wagnerowskiej tetralogii i tworząc przy tym rodzaj filmowego *Gesamtkunstwerku*. (Warto podkreślić, że w 1972 roku Visconti zrealizował *Ludwiga* – film opowiadający m.in. o przyjaźni bawarskiego króla z Ryszardem Wagnerem. W efekcie filmowy *Gesamtkunstwerk* – którym z pewnością był *Ludwig* – opowiadał o twórcy koncepcji „sztuki sztuk”).

Dla Eisensteina *Nibelungi* są ziszczeniem jego wizji sztuki synkretycznej, syntezy ludzkiego arcyzmu przeniesionego w ramy sztuki scenicznej. *Tu jakby materializuje się jego (Wagnera – przyp. P.K.) koncepcja o syntetycznym widowisku, o którym marzyli wybitni artyści wszystkich czasów. Lecz właśnie w epoce, kiedy ludy uwolniły się od odwiecznego przekleństwa własności prywatnej, gdy połączyły się one w jednym, braterskim związku, zaistniała możliwość zespolenia się, syntezy*¹³.

Wagnerowska estetyka jest dla Eisensteina estetyką *porte parole* kinematograficzną, jednoczącą estetyki innych rodzajów aktywności artystycznej człowie-

ka, zmierzającą do ukazania uniwersalnej mocy mitu. *Język płomieni, różne odcienie ognia, kipiący wulkan i odbłaski rzucane przez ogień na miedź portali – wszystko to wtóruje ruchowi muzyki, zlewa się z nią tworząc świetlno-dźwiękowy obraz finału czarów ognia (Feler Zauber). Przepajającą cały spektakl ideę syntetycznego zespolenia emocji, muzyki, akcji, światła i barwy wieńczy ten obraz „nieobojętnej przyrody”, jaki rysuje się w wyobraźni człowieka tworzącego legendy i mity*¹⁴.

Cechą wspólną wszystkich sztuk – udowadnia w eseju Eisenstein – jest tworzenie fizyczne, bądź jedynie w umyśle widzów, o b r a z u – swoistego niosiciela określonych treści melodramatyczno-ideologicznych. Muzyka, literatura, dramat teatralny, malarstwo kreują obrazy będące elementami w artystycznym uniwersum znaczeń. Ów synkretyzm uwidocznia się choćby w plastyczno-muzyczno-poetyckiej wizji przyszłego spektaklu. Muzykę, scenografię, ruch śpiewaków autor traktował jako elementy jednej, scalonej Wagnerowskim geniuszem gigantycznej układanki, swego rodzaju prafilmu, bez podziału na akty, z muzyką płynącą jakby bezpośrednio ze sceny (w Bayreuth Wagner zbudował kanał całkowicie ukrywający orkiestrę, by wrażenie realizmu spektaklu było jak najpełniejsze), złożonego z zestawienia „planów”, spojenego swoistym „montażem” motywów, nawet z wykorzystaniem specyficznych „efektów specjalnych”. Dlatego też inscenizacja w danym wypadku powinna zmierzać ku temu, by spektaklowi nadać formę szczególnie poetycką. A jeśli poetycką to przede wszystkim obrazową i muzyczną (...) Do końca rozczłonkując system działania plastycznego potoku muzyki, inscenizacja ta za pomocą szeregu „zblżeń” (jak byśmy powiedzieli w filmie) wyróżnia, czyniąc wypukłymi, poszczególne ekspresywne fazy ogólnego nurtu dźwiękowego. W tym obrazowym ujęciu poszczególnych kolejnych ogniw muzyki, sama muzyka poczyną nabierać cech namacalnej dotykaności, która stanowi główną zasadę inscenizacji „Walkirii”¹⁵.

Rolę swoistego „spoiwa”, scalającego poszczególne artefakty, powierza Eisenstein scenografii – a szerzej plastycznemu tu, które wypełnia scenę i które architektonicznie organizuje przestrzeń przedstawienia. Dekoracja powinna służyć nie do upiększania sceny, nie tylko za oznakę miejsca akcji, lecz i za syntezę całej tej przyszłej, pełnej poezji gry plastycznych przejęć, których jest ona podnóżkiem. (...) Tak więc jeśli chodzi o dekoracje, zdążyliśmy do tego, aby w jak największym stopniu zbliżyć się do architektury, w tym sensie, w jakim pojmował ją Goethe, który widział w niej „zastygłą muzykę”. Tego rodzaju wymagania w stosunku do dekoracji, wypływając z samej natury muzyki Wagnera, współtworzą pomiędzy reżyserem a scenografem nader szczególną współzależność. Powinni oni tworzyć ze sobą jedną całość, tak, jak tego wymagał Wagner od muzyka, poety, librecisty i kompozytora tworzących dramat muzyczny. Idealem takim jest jedna osoba. Był nią sam Wagner¹⁶.

Na zakończenie szkicu Eisenstein wyluszcza wprost swoją teorię na temat syntezy sztuk, której ucieleśnieniem był dramat muzyczny Ryszarda Wagnera, a której rolę przejmuje dziś kino. Eisenstein stawia pytanie, dlaczego właśnie reżyser filmowy został wyznaczony do realizacji dramatu muzycznego *Pierścieni Niebelungów* i opowiada, że wiąże się to z problemem syntezy sztuk, a w szczególności z problemem stworzenia wewnętrznej wizualno-dźwiękowej jedności spektaklu¹⁷.

Eisenstein konkluduje, że właśnie wizualno-dźwiękowy film staje się spełnieniem syntezy sztuk proklamowanym przez myśl teoretyczną i dokonania teatralne Ryszarda Wagnera. Jako syntezę artystycznych środków wyrazu w filmie, reżyser podaje scenę Cwału rycerzy w swoim *Aleksandrze Newskim* (1938) oraz poszczególne sceny z *Królowny Śnieżki* (1938) Walta Disneya.

*I twórcze spotkanie z Wagnerem posiada tu dwójakie znaczenie. Z jednej strony doświadczenie wizualno-dźwiękowego filmu pomaga urzeczywistnić szczególne zadania, które stawia przed reżyserem inscenizacja wagnerowskiego dramatu muzycznego. Z drugiej zaś – już same zadania, dzięki naturze wagnerowskiej muzyki – powinny wysunąć całą serię wizualno-dźwiękowych problemów, których rozwiązanie posiada ogromne znaczenie, i które z kolei wzbogacają film dźwiękowy; nabiera specjalnej wagi w chwili, gdy film ten staje się nie tylko po prostu wizualno-dźwiękowy, lecz jeszcze i barwny, i plastyczny. Niezwykle obrazowo muzyka Wagnera w sposób wyjątkowo ostry i głęboki stawia problem znalezienia adekwatnego obrazu wizualnego. I niezwykle emocjonalność, którą przepojona jest muzyka Wagnera, czyni to zadanie rzeczą szczególnie zajmującą, wzruszającą, twórczą*¹⁸.

Dalej artysta pokrótce analizuje związki filmu z teatrem, podkreślając ścisłą wspólnotę formalną i treściową przedstawienia teatralnego i kina w pierwszych latach istnienia sztuki filmowej; następnie ostry rozbrat Melpomeny i X muzy w „okresie montażowym” i ponowne spotkanie się żywiołu teatralnego z filmowym, właśnie na gruncie kina wizualno-dźwiękowo-kolorystycznego. *I oto po okresie usilnej „reteatralizacji” filmu, tak samo błędnej, jak mechaniczna „kinematografizacja” teatru, na styku wizualno-dźwiękowego filmu z muzycznym dramatem Wagnera znowu zachodzi zjawisko wzajemnego zapładniania się filmu i teatru, już bez dławienia samodzielności każdej z tych sztuk wziętej oddzielnie: to wzajemne wzbogacanie się tych obu sztuk prowadzi je do rozwiązania wciąż nowych i nowych zadań*¹⁹.

W eseju *O nazwie dramatu muzycznego* Wagner ostatecznie precyzuje swą koncepcję, przede wszystkim skupiając się na wyjaśnieniu samego terminu. Wyłuszcza podstawową ideę, jaka przyświecała mu w tworzeniu koncepcji *Gesamtkunstwerku* – przywrócenie sztuce jej pierwotnej siły tkwiącej w antycznej tragedii, zespolenie wszystkich inicjatyw artystycznych człowieka w jedno ogromne uniwersum artystyczne, w którym obraz, dźwięk, poezja, gest, architektura i taniec łączyłyby się w potężne misterium sztuki. Muzyce i dramatowi przyznaje pozycję wiodącą w swej „sztuce sztuk” (stąd nazwa nowej formy – „dramat muzyczny”), choć jednocześnie dostrzega ograniczenia swej koncepcji, wynikające przede wszystkim z ograniczeń materii scenicznej.

Wydaje się, że ograniczenia te zniósł właśnie sztuka kinematografu, w której w pełni ucieleśnić się miała Wagnerowska idea syntezy sztuk zmierzającej do odślonienia tragicznego wymiaru rzeczywistości.

Twórcą, który w równym stopniu jak Eisenstein starał się zbudować na ekranie rodzaj filmowego *Gesamtkunstwerku*, był Stanley Kubrick. Filmowa twórczość Kubricka w dojrzałej postaci (od antywojennych *Ścieżek chwały*, 1957) wyraźnie nawiązuje do Wagnerowskiej tradycji tworzenia syntezy sztuk w obrębie jednego tekstu artystycznego. Niemalże wszyscy badacze spuścizny filmowej reżysera podkreślają syntetyczność jego dzieł, zanurzenie w literaturze, muzyce,

a nawet architekturze, intuicyjnie wskazując na ich wagnerowski, epicki wymiar. Wydaje się, że filmy Kubricka dążą i spełniają warunki konieczne do zaistnienia artystycznego *Gesamtkunstwerku* tak pod względem formy (stanowiącej swoisty spłot artystyczny), jak i treści (wszakże tematem przewodnim filmowych prac reżysera jest tragiczny wymiar istnienia społeczeństw oraz tworzących je jednostek). Z pewnością płaszczyzną, na jakiej Kubrick buduje swój filmowy *Gesamtkunstwerk*, jest literatura, od początku istnienia X muzy stanowiąca źródło inspiracji dla filmowców oraz podstawowy materiał budulcowy tekstu filmowego.

PIOTR KLETOWSKI

¹ S. Kisielewski, *Ryszard Wagner (22 V 1813 – 12 II 1883)*, w: *Gwiazdozbiór muzyczny*, Warszawa 1996, s. 121.

² Tamże, s. 122.

³ R. Wagner, *On German Music, 1840*, tłum. William Ashton Ellis, (w:) *The Wagner Library Edition*, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagongm>.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1.

⁷ B. Schaeffer, *Dramat muzyczny Wagnera*, w: *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 306.

⁸ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 117.

⁹ D. Huisman, *Narodziny Tragedii, Die Geburt Der Tragödie Aus Dem Geiste Der Musik*,

1872, *Fryderyk Nietzsche*, w: *Leksykon dzieł filozoficznych*, red. J. Kielbasa, tłum. L. i J. Kielbasowie, Kraków 2001, s. 153.

¹⁰ S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, w: *Wybór pism*, tłum. zbiorowe, red. R. Dreyer, Warszawa 1959, s. 183.

¹¹ S. Eisenstein, *Montaż pionowy*, dz. cyt. s. 349.

¹² S. Eisenstein, *Wcielenie mitu*, dz. cyt. s. 159.

¹³ Tamże, s. 165.

¹⁴ Tamże, s. 175.

¹⁵ Tamże, s. 181.

¹⁶ Tamże, s. 184.

¹⁷ Tamże, s. 185.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 186.



Zmierzch bogów, reż. Luchino Visconti (1969)