

Ryszard Wagner w Bayreuth



ski. Paris 1900.

FRYDERYK NIETZSCHE

Ryszard Wagner w Bayreuth¹

TŁUM. MARIA CUMFT-PIĘNKOWSKA

I

Dwóch potrzeba warunków, żeby zdarzenie było wielkie: wielkiego umysłu tych, którzy go dokonywają, i wielkiego umysłu tych, którzy je przeżywają. Wydarzenie samo przez się nie posiada wielkości; choćby zniknęły całe gwiazdozbiory, ludy ginęły, chociażby państwa rozległe zakładano i prowadzono wojny z olbrzymimi siłami i stratami — tchnienie historii rozwiewa sprawy tego rodzaju, jak płatki śniegu. I zdarza się, że człowiek potężny uderza, a ciosy bezskutecznie odskakują od twardej skały; krótki, ostry odgłos — i wszystko mija. Historia i o takich, jakby stępiących wydarzeniach prawie nic nie mówi. Więc troska napada na tego, kto widzi nadchodzące wydarzenie, troska, czy ci, którzy je przeżywają, będą go godni. Na tę wzajemną odpowiedniość czynu i zdolności przyjęcia go liczymy i do niej na każdym kroku zmierzamy; kto chce dawać, niech zważa, by znalazł odbiorców, którzy by odpowiadali treści jego daru. Dlatego też czyn pojedynczy wielkiego nawet człowieka nie jest wielki, gdy jest krótki, tępy i nieplodny, gdyż człowiekowi temu w chwili, gdy czyn spełniał, brakło głębokiego rozumienia, że czyn ów teraz właśnie jest konieczny: nie dość celnie mierzył, nie dość dokładnie poznał i wybrał czas: przypadek stał się jego panem; podczas gdy być wielkim i mieć poczucie konieczności — to rzeczy ściśle ze sobą związane.

Dar

Wątpliwość, czy to, co się obecnie dzieje w Bayreuth, dzieje się we właściwej chwili i czy jest konieczne, słusznie pozostawiamy tym, którzy wątpią nawet o poczuciu konieczności u Wagnera. Nam, którzy mamy więcej ufności, zdaje się, że on wierzy w wielkość czynu swego, jak i w wielki umysł tych, którzy czyn ten przeżywają. Niech będą z tego dumni ci, do których wiara ta się odnosi, ci mnodzy, czy nieliczni — gdyż, że nie są to wszyscy, że wiara ta nie stosuje się do całego czasu, nawet nie do całego narodu niemieckiego w jego obecnym przejawie, to powiedział nam Wagner w mowie swej przy poświęceniu 22. maja 1872 r., a nie ma wśród nas nikogo, kto by, pocieszając go, mógł mu zaprzeczyć. „Do was tylko — powiedział wówczas — przyjaciele mojej odrębnej sztuki, mojej działalności i twórczości, do was tylko, jak do współdziałaczy zwrócić się mogłem z moim pomysłem: was tylko mogłem prosić o współudział w dziele moim, ażeby móc dzieło to czyste i nieszpecone przedstawić tym, którzy okazywali sztuce mojej prawdziwą przychylność, mimo że była im dotąd przedstawiana pod nieczystą i zeszpeconą postacią”.

W Bayreuth i widz godny jest widzenia; nie ma w tym wątpliwości. Mądry i badawczy umysł, przechodzący z jednego stulecia w drugie dla porównania godnych uwagi poruszeń kulturalnych, zobaczyłby tam dużo; uczułby, że dostał się tu nagle do ciepłej wody, jak pływak w jeziorze, gdy zbliża się do prądu źródła gorącego: źródło to bije z innych, głębszych pokładów, powiada — woda otaczająca nie tłumaczy go i jest w każdym razie płytszego pochodzenia. Tak też i ci, którzy obchodzą święto w Bayreuth, będą uważani za ludzi przedwczesnych: ojczyzna ich gdzie indziej leży — nie w czasie, gdzie indziej znajdują swoje wytłumaczenie i usprawiedliwienie. Coraz jaśniej rozumiem, że człowiek „wykształcony”, o ile cały jest owocem tej teraźniejszości, przez parodię jedynie przystępuje do tego, co Wagner czyni i myśli — wszystko już sparodiowano — i że wydarzenie

¹Ryszard Wagner w Bayreuth — tekst, powstały w r. 1876, a więc we wczesnym okresie twórczości Nietzschego, pochodzi ze zbioru *Rozmyślania nie na czasie*. [przypis edytorski]

w Bayreuth oświeca sobie jedynie nader niemagiczną latarnią dowcipkujących naszych dziennikarzy. I szczęście to, że kończy się na parodii! Wyładowuje się w niej duch odstręczenia i wrogości, który mógłby wynaleźć sobie inne środki i drogi — i wynajdywał je przy sposobności. I na to nadzwyczajne napięcie i ostrość przeciwieństwa zwróciłby uwagę badacz kultury. To, że jednostka w ciągu zwyczajnego życia ludzkiego może postawić coś zupełnie nowego, niechaj sobie oburza tych, którzy przysięgają na powolność rozwoju, jak na coś w rodzaju prawa zwyczajowego: sami są powolni i żądają powolności — a tu widzą kogoś bardzo prędkiego, nie wiedzą jak to robi, i oburzają się na niego. Takiego przedsięwzięcia jak Bayreuth nie poprzedziła żadna przepowiednia, żadne zjawisko przejściowe, pośrednie; nikt prócz Wagnera nie znał długiej drogi do celu, ani samego celu. Jest to pierwsza podróż naokoło świata w królestwie sztuki: przy czym odkryto, jak się zdaje, nie tylko sztukę nową, lecz samą sztukę. Sztuka współczesna straciła pół swojej wartości, gdyż stała się sztuką pustelniczo-wynędznią lub sztuką zbytku; nawet niepewne, bezładne wspomnienia sztuki prawdziwej, jakie mamy z czasów greckich, mogą teraz spoczywać, o ile same nie zdołają świecić w nowym pojęciu. Czas, aby wiele rzeczy obumarło; ta nowa sztuka jest wieszczką, która widzi nadchodzący zgon sztuki i nie tylko sztuki. Grożąca jej ręka wydaje się wykształceniu terazniejszemu niemiłą od chwili, gdy ustaje śmiech z jego parodii: niech się jeszcze pobawi i pośmieje czas krótki!

Postęp

Lecz my, wyznawcy sztuki wskrzeszonej, chcemy powagi — głębokiej, świętej powagi! Gadanina dzisiejszego wykształcenia i wrzawa o sztuce razi nas jako bezwstydne natręctwo; wszystko zniewala nas do milczenia, do pięcioletniego milczenia Pitagorasa². Kto z nas nie powalałby rąk i duszy przy wstrętnym bałwochwalstwie współczesnego wykształcenia! Kto nie pożałował wody oczyszczającej, kto nie słyszał głosu napomnienia: milczeć i być czystym! Milczeć i być czystym! I na zdarzenie w Bayreuth patrzmy spojrzeniem wielkim jako ci, co głos ten słyszą: i w takim jedynie wzroku leży *wielka przyszłość* owego wydarzenia.

Gdy w maju roku 1872 położono kamień węgielny na wzgórzu w Bayreuth wśród deszczu ulewnego i mroków niepogody, Wagner wracał z nami do miasta, milczał i patrzył długo w siebie spojrzeniem, którego niepodobna³ jednym określić wyrazem. Dnia tego rozpoczął sześćdziesiąty rok życia: życie poprzednie było przygotowaniem do tej chwili. Wiadomo, iż ludzie w chwili nadzwyczajnego niebezpieczeństwa, lub w ogóle ważnego postanowienia skupiają wszystko, co przeżyli, mocą ogromnie przyspieszonej myśli i odróżniają z rzadką bystrością wydarzenia najbliższe, jak i najdalsze. Czegóż nie widział Aleksander Wielki w chwili, gdy Azji i Europie dawał pić z jednego dzbana? A to, co widział Wagner wewnętrznie w owym dniu — jak stał się tym, czym jest, czym będzie — to my, jako najbliżsi możemy do pewnego stopnia określić: i możemy z punktu tego spojrzenia wagnerowskiego zrozumieć wielkie jego dzieło — *ażebym zrozumieniem takim zaręczyć za jego płodność*.

2

Dziwnym byłoby, gdyby to, co człowiek umie najlepiej i czyni najchętniej, nie stało się widocznym w całości kształcie jego życia: u ludzi o wybitnych zdolnościach życie powinno się stać nie tylko odzwierciedleniem charakteru jak u każdego, lecz przede wszystkim odzwierciedleniem umysłu i własnych zdolności. Życie poety epicznego będzie miało w sobie coś z epopei — jak, mówiąc nawiasem, u Goethego, którego Niemcy niesłusznie chcą uważać głównie za liryka; życie zaś dramaturga będzie dramatyczne.

Artysta, Kondycja ludzka

Nie można przeoczyć dramatyczności w rozwoju Wagnera od chwili, gdy panująca w nim namiętność staje się świadomą siebie i ogarnia całą jego naturę: odtąd ustępują na bok — szukanie omackiem, włóczenie się, krzewienie się dziczek, a w najzawilszych jego drogach i postępkach, w rzucie często awanturnicznym, z łuku planów jego — panuje jedyne prawo wewnętrzne, jedna wola, którą można plany te wytłumaczyć, chociażby wytłumaczenie brzmiało dziwacznie. Była jednak i część przeddramatyczna w życiu Wa-

Artysta, Dzieciństwo

²Pitagoras z Samos (ok. 572–500 p.n.e.) — gr. matematyk i filozof.; według popularnej w starożytności legendy uczniowie jego szkoły zaczynali edukację od długiego okresu obowiązkowego milczenia. [przypis edytorski]

³niepodobna (daw.) — niemożliwe. [przypis edytorski]

gnera: dzieciństwo jego i młodość, przez które nie można przejść, nie potykając się o zagadki. Tu nie ma jeszcze zapowiedzi *jego*; a to, co można uważać za zapowiedź, ukazuje się jako luźny związek przymiotów, które budzą raczej obawę niż nadzieję: duch niepokoju, drażliwości, nerwowy pośpiech w ujęciu stu rzeczy, namiętne upodobanie w nastrojach niemal chorobliwie napiętych, przejścia bezpośrednie od chwil spokoju pełnego duszy do gwałtowności i wrzawy. Nie krępował go żaden hamulec w postaci np. dziedzicznego w rodzie uprawiania sztuki: malarstwo, poezja, sztuka dramatyczna, muzyka były mu równie bliskie, jak wychowanie naukowe i przyszłość; kto patrzy powierzchownie, może sądzić, że Wagner urodził się na dyletanta. Mały świat, w jarzmie którego wyrósł, nie był takim, żeby go można było artyście powinszować. Dotykał się z bliska niebezpiecznej żądzы znawstwa duchowego i zarozumiałości, połączonej z wiedzą wielostronną, jakie spotykamy w miastach uczonych; wrażliwość była obudzona, lecz nie zadowolona; o ile oko chłopca sięgało, widział się w otoczeniu istot przemądrzałych, ale ruchliwych, z którymi różnobarwny teatr stanowił śmieszne, a jarzmiący duszę dźwięk muzyki — niepojęte przeciwieństwo. Badacz-porównawca łatwo zauważy, jak rzadko człowiek współczesny, jeżeli otrzymał wiano wysokich zdolności, posiada w latach młodych i w dzieciństwie naiwność i skromną samoistość — jak trudno mu ją posiadać; ludzie rzadcy, jak Goethe i Wagner, którzy doszli w ogóle do naiwności, mają ją raczej w wieku męskim, niż w dziecinnym i młodzieńczym. Artystę, który w szczególnej mierze posiada wrodzoną siłę naśladowczą, wielostronność życia współczesnego nawiedza jak silna choroba dziecinna; jako chłopiec i młodzieniec jest on podobniejszy do starca niż do samego siebie. Zadziwiający, surowy pierwowzór młodzieńca Zygfrйда w *Pierścieniu Nibelungów* mógł stworzyć tylko ten, kto sam późno odnalazł swoją młodość. Późno, jak młodość Wagnera, nadszedł i jego wiek męski; tak więc przynajmniej w tym jest on przeciwieństwem natury wyprzedzającej.

Z nadejściem męstwa umysłowego i moralnego zaczyna się też dramat jego życia. I oto — jakże inny mamy widok! Natura jego ukazuje się uproszczoną w okropny sposób, rozerwaną na dwa pędy, czy dwie sfery. Naprzód ryje wola gwałtowna w porywczym potoku i po wszystkich drogach, jaskiniach i czeluściach szuka wyjścia na światło i żąda władzy. Tylko czysta i wolna siła mogła tej woli wskazać drogę do dobra i skarbnic pomocy: połączona z duchem ciasnym — wola taka przy swoich samowładczych i niepomahowanych pragnieniach mogłaby się stać losem złowrogim; w każdym razie musiała się wkrótce znaleźć droga do swobody i jasne powietrze i światło słoneczne. Silne dążenie, gdy poznaje swoją bezskuteczność, budzi złość; niedosiężność może leżeć w warunkach zewnętrznych, w niezmienności losu, a nie w braku sił, a kto nie może zatrzymać się w dążeniu, staje się pomimo tej niedosiężności jakby rozjątronym, a stąd drażliwym i niesprawiedliwym. Być może, iż właśnie w innych szuka on przyczyn chybienia swego — może nawet świat cały uważać za winny w uniesieniu namiętnej swej nienawiści; być może, iż chodzi on krnąbrnie po manowcach, albo używa przemocy: zdarza się więc, że dobre natury dziczeją na drodze do najlepszego. Nawet wśród tych, którzy dążyli jedynie do własnego oczyszczenia moralnego, pośród mnichów i pustelników, znajdują się ludzie zdziczali, zbyt schorzali, wydrążeni i zjedzeni z powodu swego chybienia. Duch pełen miłości, dobroci i słodyczy, przemawiający łagodnie, nienawidzący przemocy i samozniszczenia, duch, który nie chce widzieć nikogo w kajdanach — przemówił do Wagnera. Zamieszkał w nim, pocieszał go, otoczył skrzydłami swymi, wskazał mu drogę. Rzucamy spojrzenie w drugą sferę istoty Wagnera: lecz jak mamy ją opisać?

Postacie, stworzone przez artystę, nie są nim samym, ale następstwo kolejne postaci, z którymi jest on widocznie najszczerszą miłością związany, mówi istotnie coś o artyście. Przedstawmy sobie Rieniego, Holendra Latającego i Sentę, Tannhausera i Elźbietę, Lohengrina i Elzę, Tristana i Markego, Hansa Sachsa, Wotana i Brunhildę: wszystkie postaci przenika łączący je podziemny potok uszlachetnienia moralnego i wzrostu, potok płynący coraz czystszy, jaśniejszy falami; stoimy tu, chociaż ze wstydliwą nieśmiałością, przed wewnętrznym rozwojem własnej duszy Wagnera. W jakim artyście można coś podobnego w podobnej spostrzec mierze? Postacie Schillera⁴, zacząwszy od *Zbójców* aż do

⁴Schiller, Friedrich von (1759–1805) — poeta, teoretyk sztuki, wraz z Goethem największy klasyk niemiecki; początkowo przedstawiciel preromantycznego nurtu burzy i naporu, później tworzył w stylu klasycznym; znany

Wallensteina i Tella przechodzą drogę uszlachetnienia i mówią również o rozwoju twórcy swego, ale skala Wagnera jest jeszcze większa, droga — dłuższa. Wszystko bierze udział w tym rozjaśnieniu; wyraża to nie tylko legenda, lecz i muzyka; w *Pierścieniu Nibelungów* muzykę uważam za najmoralniejszą, jaką znam, tam na przykład, gdzie Brunhildę budzi Zygfryd; dochodzi ona tu do takiej wyżyny i świętości nastroju, że przypomina iskrzenie się lodowych, śnieżnych szczytów alpejskich: przyroda wznosi się tu czysta, samotna, niedostępna, beznamiętna, obłana jasnością miłości; chmury i burze, nawet wzniosłość są pod nią. Spoglądając stąd na Tannhausera i Holendra, czujemy, jak człowiek stał się Wagnerem: jak ciemno i niespokojnie rozpoczął, jak burzliwie szukał zadowolenia, jak dążył do władzy i upajającej rozkoszy, jak odwracał się często z obrzydzeniem, jak chciał zrzucić z siebie brzemię, jak pragnął zapomnieć, zaprzeczyć, zrzec się — potok cały rzucał się to w tę, to w tamtą dolinę i wiercił w najciemniejszych czeluściach; — aż wśród nocy tego na pół podziemnego rycia ukazała się wysoko nad nim gwiazda o smutnym blasku, i nazwał ją, poznawszy: *wierność, wierność niesamolubna!* Dlaczego ona zaświeciła mu jaśniej i czystiej niż wszystko? Jaką tajemnicę zawiera słowo „wierność” dla całej jego istoty? Na wszystkim, o czym myślał i marzył, wyciskał obraz i zagadnienie wierności; dzieła jego zawierają niemal całkowity szereg wszelkich możliwych rodzajów wierności, wśród nich — najwspanialsze i rzadko przezuwane: wierność brata dla siostry, przyjaciela dla przyjaciela, służącego dla pana, Elżbiety dla Tannhausera, Senty dla Holendra, Elzy dla Lohengrina, Izoldy, Kurwenala i Markego dla Tristana, Brunhildy dla najskrytszego życzenia Wotana — oto kilka z całego mnóstwa przykładów. Jest to własne pradoświadczenie, które Wagner czuł w sobie i uwielbiał, jak religijną tajemnicę: wyraża ją wyrazem „wierność”, nie nuży się przedstawianiem jej w tysiącnych postaciach i pełen wdzięczności obdarza ją wszystkim, co ma najwspanialszego; jest to owo cudowne doświadczenie i poznanie tego, że jedna sfera jego istoty została wierną drugiej, że zachowała wierność dzięki wolnej, niesamolubnej miłości, że sfera twórcza, niewinna, jaśniejsza zachowała wierność ciemnej, niepoohamowanej i samowładczej.

3

W zachowaniu się wzajemnym obu najgłębszych sił, w uległości jednej względem drugiej tkwiła owa wielka konieczność, z powodu której jedynie Wagner mógł zostać całkowitym i sobą: była to zarazem jedyna rzecz, nad którą nie posiadał władzy, którą musiał wziąć pod uwagę w chwili, gdy widział zbliżające się, straszne dla siebie niebezpieczeństwo: pokusę niewierności. Tu bije przebogate źródło cierpienia jego — niepewność. Każda skłonność dążyła do niezmierności, uzdolnienia, rozradowana życiem chciały się pojedynczo oderwać i zadawalniać⁵ się same; im większa ich obfitość, tym większy był zgiełk, tym bardziej wrogie było ich krzyżowanie się. Przypadek i życie podbudzały, żeby osiągnąć władzę, blask, radość ognistą; częściej jeszcze męczyła bezlitośna niedola konieczności życia; wszędzie były pęta i zasadzki. Jakże pozostać wiernym i całym? Zwątpienie takie owładło nim często, a jako artysta, wyrażał je w postaciach artystycznych: Elżbieta może tylko cierpieć, modlić się i umrzeć dla Tannhausera: wiernością swoją zbawia włóczęgę, nieznaną umiarkowania, lecz zbawia nie dla tego życia. Niebezpieczne i rozpaczliwe są drogi życia każdego prawdziwego artysty, rzuconego w czasy obecne. Różnymi sposobami może dojść do czci i władzy; spokój i zadowolenie nasuwają mu się wielokrotnie, ale zawsze w postaci, którą zna człowiek współczesny, a która dla artysty uczciwego musi się stać wyzywaniem duszącym. W pokusach tych i w odrzucaniu tych pokus leży jego niebezpieczeństwo, w obrzydzeniu sobie sposobów współczesnych zdobycia rozkoszy i świetności, w złości ku samolubnemu zadowoleniu ludzi terażniejszych. Wyobraźmy sobie Wagnera w zawodzie kapelmistrza przy teatrach miejskich i dworskich; zrozumiemy, jak to artysta najpoważniejszy przemocą usiłuje odnaleźć powagę tam, gdzie urzędnicy współczesne z zasady niemal są lekkomyślne i wymagają lekkomyślności; — zrozumiemy, że udaje się to po części tylko, a w gruncie rzeczy chybia wciąż, że następuje obrzydzenie, że artysta uciec chce, a nie ma dokąd i że powraca wciąż do cyganerii, do wygnańców naszej

z dramatu historycznego (np. *Dziewica Orleańska* z 1801) i romantycznych ballad (np. *Rękawiczka*), a także z *Ody do radości* (1785). [przypis edytorski]

⁵zadawalniać — dziś popr.: zadowalać. [przypis edytorski]

kultury, jako jeden z nich. Wyrwawszy się z jednego położenia, rzadko dopomaga sobie lepszym; czasami wpada w najsroźszą nędzę. Tak zmieniał Wagner miasta, towarzyszków, kraje; trudno pojąć, jak mógł wytrzymać przez pewien czas wśród takich wymagań i otoczenia. Pod ciężarem dusznej tej atmosfery upływa większa część jego życia; zdawało się, że już nie miał nadziei życia ogólnego, lecz tylko życie z dnia na dzień; nie rozpaczał, a jednak nie wierzył. I czuł się często jak wędrowiec, który idzie nocą znużony do głębi ciężkim brzemieniem, a jednak wzruszony ponadmiernie; śmierć nagle nie była mu wówczas grozą, lecz marą uludną i wabiącą. Brzemie, droga i noc — wszystko zniknie od razu! — brzmiało to zwodniczo. Stokrotnie rzucał się w życie z nadzieją dyszącą i zostawiał za sobą widma. Ale we wzięciu się jego było nieumiarkowanie; znak to, że nie wierzył mocno w nadzieję, upajał się nią tylko. Przeciwnieństwo pożądań do zwykłej połowiczności i niemożności zadowolenia męczyło go jak kolce; pobudzana ciągłą biedą wyobraźnia zatracala się w wyuzdaniu; gdy nagle bieda ustała. Życie było coraz zawikłańsze, a coraz śmielsze i bardziej wynalazcze były środki i wybiegi, jakie odkrywał on, dramaturg, chociaż były to tylko ostateczne środki dramatyczne, motywy podsunięte, ludzące na chwilę i wynalazione tylko dla chwili. Używa ich z szybkością piorunu — i wnet są zużyte. Życie Wagnera oglądane z bardzo bliska i bez miłości — przypominam tu myśl Schopenhauera⁶ — ma w sobie bardzo dużo komedii, i to dziwacznie przesądnej. Myślącemu daje to do myślenia, jak uczucie przyznania się do dziwaczności i długotrwałego braku powagi musiało działać na artystę, który bardziej, niż ktokolwiek, jedynie we wzniosłości i nadwzniosłości oddychać jest w stanie.

Wśród takiego życia, które jedynie w bardzo dokładnym opisie wzbudzić może należyty stopień współczucia, przestachu i podziwu, wśród takiego życia rozwija się *zdolność uczenia się*, nadzwyczajna nawet u Niemców, tego prawdziwego narodu uczenia się; z tej zdolności wyrosło nowe niebezpieczeństwo, większe nawet, niż niebezpieczeństwo życia na pozór niestałego i wyrwanego z korzeniami, życia pełnego szalu niespokojnego. Wagner z próbującego nowicjusza stał się wielostronnym mistrzem muzyki i sceny, a w technicznych podstawach wynalazcą i mnożycielem. Nikt mu nie zaprzeczy sławy, że dał najwyższy wzór sztuki wielkiego wyrazu. A stał się czymś jeszcze więcej: a żeby stać się i tym i owym — ucząc się, przywłaszczał sobie najwyższą kulturę. A jak to czynił! Rozkosz na to patrzeć: wrasta ze wszystkich stron dokoła siebie i w siebie, a im większą i cięższą staje się budowa, tym mocniej napina się łuk porządkującego i ovladającego umysłu. Rzadko kto jednak miał tyle trudu w odnajdywaniu dostępu do nauk i biegłości; a on niejednokrotnie musiał sam wynajdywać sobie takie dostępy. Odnawiciel prostego dramatu, odkrywca stanowiska sztuk w prawdziwym społeczeństwie ludzkim, poetyzujący tłumacz przeszłych dumań życiowych, filozof, historyk, estetyk, krytyk — Wagner, mistrz języka, znawca mitologii i poeta legend, który po raz pierwszy otoczył pierścieniem utworów wspaniałych, prastarych, olbrzymich i zarył w nim znaki runiczne swojego ducha — jakąż on pełnię wiedzy musiał zebrać i objąć, a żeby stać się tym wszystkim! Wszystko to jednak nie zgnębiło jego woli czynu; rzeczy pojedyncze i najbardziej pociągające nie odciągały go na bok. Aby zmierzyć niezwykłość takiego postępowania, weźmiemy jako przeciwstawienie Goethego; jako człowiek nauki i wiedzy, jest on niby szeroko rozgałęziona rzeka, która jednak nie zanoszi całkowitej siły do morza, ale przynajmniej drugie tyle z tego, co ma u źródeł, zatracca i rozrzuca po drogach swoich i zakrętach. Istota Goethego posiada istotnie więcej uroku; dokoła niego jest coś łagodnego i szlachetnie rozrzuconego, podczas gdy gwałtowność Wagnera może przerazić i odstraszyć. Niech się boi, kto chce: lecz my tym odważniejsi będziemy, iż wolno nam oglądać bohatera, który nie nauczył się obawy nawet względem współczesnego wykształcenia.

⁶Schopenhauer, Arthur (1788–1860) — filozof niem., przedstawiciel pesymizmu; twierdził, że cierpienie jest siłą napędową świata: zmusza do określenia potrzeby, która leży u jego podstaw, oraz uruchomienia woli pozwalającej zaspokoić potrzebę i ukoić cierpienie; aby w pełni uwolnić się od władzy własnego cierpienia należy wyzbyć się własnej woli i poddać się woli zbiorowej, działając na rzecz społeczności i oddając się ascezie; pod wpływem myśli Kanta oraz filozofii indyjskiej sformułował swoje podstawowe twierdzenie, że „świat jest moim wyobrażeniem”: uważał, że wszelkie rzeczy same w sobie (poza własnym ciałem) są niepoznawalne dla jednostki ludzkiej, która poznaje jedynie swoje wyobrażenia; jego koncepcja fenomenu (tj. ustrukturyowanej formy poznania „udostępnianej” nam przez umysł po przefiltrowaniu doznań zmysłowych, do których właściwie nie mamy dostępu bezpośredniego) stała się podstawą nurtu fenomenologii w filoz. europejskiej. [przypis edytorski]

Nie nauczył się również uspokajania się historią i filozofią i nie przejmował od nich ich czarująco-lagodnego i hamującego wpływu. Uczenie się i wykształcenie nie odciągnęło ani twórczego, ani walczącego artysty od jego drogi życia. Gdy wstępuje weń siła twórcza, historia staje się gliną podatną w jego ręku: staje on nagle w innym stosunku do niej, niż uczony, podobnie jak Grek stawał do swego mitu, jako do czegoś, co artysta urabia i tworzy — z ukochaniem i pewną trwożliwą nabożnością, a jednak z prawem wyższości twórcy. A ponieważ historia jest dla niego giętsza i podatniejsza niż sen, więc do pojedynczego wydarzenia może wlać typowość epoki i może tym osiągnąć takiej prawdy w przedstawieniu, do jakiej historyk nigdy dojść nie zdoła. Gdzież rycerskie wieki średnie weszły tak krwią i duchem w utwór, jak w *Lohengrinie*? Czy *Śpiewacy z Norymbergi* nie będą przemawiać do najpóźniejszych czasów o istocie niemieckiej? więcej nawet — czy nie będą najdojrzałszym owocem tej istoty, która chce wciąż naprawiać, a nie burzyć, która na szerokiej podstawie swego zadowolenia pamięta o najszlachetniejszym niezadowoleniu ożywczego czynu.

Do tego niezadowolenia pchały Wagnera historia i filozofia: znajdował w nich nie tylko oręż i zbroję, ale przede wszystkim czuł tu owo tchnienie ozywczę, wiejące z grobowców wielkich szermierzy, wielkich męczenników i myślicieli. Nic bardziej nie odsuwa od terażniejszości, niż użytek, jaki się robi z historii i filozofii. Zdaje się, że historia w zwykłym pojęciu ma za zadanie dawać wytchnienie człowiekowi współczesnemu, który biegnie dysząc i z trudem do swoich celów; tak więc może się czuć na chwilę jakby wyprężonym. Czym w ruchliwości ducha reformacji jest pojedynczo Montaigne⁷ to jest dojściem do spokoju w sobie, spokojem dla siebie i wytchnieniem — tak odczuł go najlepszy jego czytelnik, Shakespeare — tym jest teraz historia dla ducha współczesnego. To, że Niemcy w ostatnim stuleciu oddawali się studiom historycznym, dowodzi, że w ruchu świata nowszego są siłą wstrzymującą, opóźniającą, uspakajającą, co może niektórzy podadzą na ich pochwałę. Zresztą jest to oznaką niebezpieczną, gdy walka umysłowa narodu zwraca się przeważnie do przeszłości, jest to oznaką odrętwienia, cofania się i niedołęstwa: naród taki wystawiony jest przeto na każdą szerzącą się gorączkę, na przykład polityczną. Taki stan słabości w przeciwstawieniu do ruchów reformacyjnych i rewolucyjnych przedstawiają uczeni nasi w historii ducha współczesnego; nie postawili sobie najdumniejszego zadania, lecz zapewnili sobie własny sposób szczęścia spokojnego. Każdy śmielszy i mężniejszy krok omija ich, ale nie historię! Ta posiada w sobie inne zupełnie siły; przeczuwają je natury takie, jak Wagner: historia powinna być pisana w pojęciu o wiele poważniejszym, surowszym, przez duszę potężniejszą, w ogóle — nie optymistycznie, inaczej zatem, niż dotąd czynili uczeni niemieccy. W pracach ich jest coś upiększającego, poddańczego i zadowolonego — bieg rzeczy jest dla nich zadawalniający. Dosyć, jeżeli kto jest zadowolony, gdyż mogło być gorzej: większość z nich wierzy pomimo woli, że dobrze jest właśnie tak, jak jest. Gdyby historię pisano z większą sprawiedliwością i żarliwością współczucia, służyłaby zaprawdę najmniej do tego, do czego dziś służy: jako dawka opium przeciwko temu, co burzy i odnawia. Podobnie dzieje się z filozofią, od której większość niczego innego nie chce się nauczyć nad zrozumienie rzeczy mniej więcej — tylko mniej więcej, ażeby następnie z nimi się pogodzić. Nawet najszlachetniejsi rzecznicy wynoszą z naciskiem jej potęgę uspokajania i pociechy; tak więc i żądni spokoju, i leniwi sądzą, że szukali tego, czego szuka filozofia. Mnie się zdaje, że najpoważniejszym pytaniem filozofii jest, jak dalece rzeczy posiadają system i postać niezmienną, a to, ażeby następnie po rozwiązaniu tego pytania z bezwzględną walecznością *poprawiać tę stronę świata, którą uznano za zmienną*. Prawdziwi filozofowie ucząją tego czynem, pracując nad poprawą zmiennych bardzo pojęć ludzkich, nie zatrzymując mądrości swej dla siebie. Nauczają tego i prawdziwi uczniowie prawdziwej filozofii, którzy umieją tak jak Wagner ssać z niej wzmagającą się stanowczość i nieugiętość woli, a nie soki usypiające. Wagner jest największym filozofem tam, gdzie jest najdzielniejszym i najbardziej bohaterskim. Jako filozof przechodził bez obawy nie tylko przez ogień różnych systemów filozoficznych, ale i przez opary wiedzy i uczoności i dotrzymał wier-

⁷Montaigne, Michel de (1533–1592) — francuski filozof i pisarz, prekursor eseju (*Próby*). [przypis edytorski]

ności wyższemu swemu Samo⁸, które żądało od niego *wszystkich czynów złożonej jego istoty* i kazało inu cierpieć i uczyć się, ażeby czynów tych dokonać.

4

Historia cywilizacji, począwszy od Greków, jest dość krótka, gdy weźmiemy pod uwagę drogę właściwą, istotnie przebytą, a wyłączymy zastoje, cofania się, wahania i czołgania. Ostatnim wielkim wydarzeniem jest wciąż jeszcze owo podwójne zadanie Aleksandra Wielkiego — shellenizowania świata i zorientalizowania w tym celu hellenizmu — owo stare pytanie, czy obca kultura daje się w ogóle zaszcześcić, zadanie nad którym siłą się współczesni. Rytmiczna i wzajemnie sobie sprzeczna gra obu tych czynników stanowiła dotychczasowy bieg historii. Chrześcijaństwo na przykład ukazuje się jako część starożytności wschodniej, przemyślanej i zużytej do końca z nadmierną gruntownością. W miarę zaniku wpływu chrześcijaństwa rosła potęga kultury helleńskiej; napotykałyśmy zjawiska zadziwiające, które wisiłyby niewytłumaczone w powietrzu, gdyby ich nie można było poprzez potężny przedział czasu powiązać z analogiami greckimi. Widzimy jak bliscy i jak spokrewnieni są — Kant⁹ z Eleatami¹⁰, Schopenhauer z Empedoklesem¹¹, Eschylos¹² z Ryszardem Wagnerem. Dowodzi to prawie namacalnie, jak bardzo względna jest istota pojęcia czasu: wydaje się niemal, iż rzeczy należą do siebie, że czas jest chmurą, która zasłania nam tę przynależność. Zwłaszcza historia nauk ścisłych wywołuje wrażenie, jakbyśmy teraz byli bardzo blisko świata aleksandryjsko-greckiego, jakby wahadło historii szło wstecz do miejsca, skąd zaczęło się poruszać i zatracalo się w zagadkowej oddali. Obraz świata współczesnego nie jest nowy: kto zna historię, rozpoznaje w nim stare, znane rysy twarzy. Duch kultury helleńskiej nieskończenie rozproszony rozpościera się nad teraźniejszością: podczas gdy tłoczą się dokoła potęgi różnorodne, podczas gdy podajemy sobie owoce nauk współczesnych gotowe jako środki wymiany — z dała, jak upiór o białych rysach, zmierzcha jeszcze obraz hellenizmu. Ziemia, znużona kulturą wschodnią, tęskni do helleńskiej: potrzeba szybkości i nogi uskrzydłonej, żeby móc zebrać punkty wiedzy najbardziej oddalone i różnorodne, dalekie światy uzdolnienia, żeby przebiec ogromny ten obszar i żeby nim zawładnąć. Nadszedł obecnie czas *przeciwników Aleksandra*, o sile potężnej, by mogli zbierać, wiązać i wydobywać nici oddalone i uchronić tkaninę od rozwiania. Zadaniem teraźniejszości nie jest rozwiązanie węzła gordyjskiego kultury greckiej tak, jak to uczynił Aleksander, że aż końce węzła rozwały się na wszystkie strony świata, ale *związanie go*. W Wagnerze poznajemy takiego przeciwnika Aleksandra: obejmuje i ujarzma to, co było odosobnione, słabe i gnuśne; ma siłę *ściągnającą*, mówiąc po lekarsku: przez to właśnie należy on do największych potęg kultury. Władza sztuką i religią, historią rozmaitych ludów, jest jednak przeciwieństwem polihistoryka, ducha zbierającego jedynie i porządkującego: gdyż jest on kształcicielem i tchnieniem ożywczym tego, co zebrał, jest *uproszcicielem świata*. Nie należy wpadać w błąd przy porównaniu tego najogólniejszego zadania, które geniusz jego sobie postawił, z zadaniem o wiele ciaśniejszym i bliższym, które zwykle się ma na myśli, mówiąc o Wagnerze. Oczekują od niego reformy teatru: gdyby mu się to udało, cóż by przez to uczynił dla zadania wyższego i dalszego?

Dokonałby przez to reformy człowieka współczesnego: w nowszym naszym świecie tak ściśle związane jest jedno z drugim, że gmach cały rozrzuca, kto wyciąga tylko gwóźdź jeden. Od każdej reformy istotnej oczekujemy tego samego, cośmy z pozorną przesadą powiedzieli o reformie Wagnera. Nie można odnowić najwyższego i najczystsze działania — sztuki teatralnej, nie odnawiając wszędzie obyczajów i państwa, wy-

⁸*Das Selbst* — najwewnętrzniejsza istota człowieka, głębsza i potężniejsza od jaźni (*das Ich*). Nietzsche w *Zaratusztrze* utożsamia *das Selbst* z ciałem. Br. Trentowski dał na to pojęcie wyraz *Sób, sobu*, ale wyraz ten się nie przyjął. [przypis tłumacza]

⁹Kant, *Immanuel* (1724–1804) — niemiecki filozof, profesor logiki i metafizyki na Uniwersytecie Królewskim. [przypis edytorski]

¹⁰*eleaci* — staroż. szkoła filozoficzna, funkcjonująca w gr. kolonii w Elei. [przypis edytorski]

¹¹*Empedokles* (494–434 p.n.e.) — filozof gr., twórca koncepcji czterech żywiołów, także poeta i lekarz. [przypis edytorski]

¹²*Eschylos* — Ajschylos (525–456 p.n.e.), gr. tragediopisarz; twórca i reformator tragedii: wprowadził drugiego aktora, akcję rozgrywającą się poza sceną, ograniczył rolę chóru, a rozbudował dialog i akcję; z jego dziećdziesięciu sztuk pozostało do dziś siedem, m.in. *Siedmiu przeciw Tebom*. [przypis edytorski]

chowania i obcowania. Miłość i sprawiedliwość, spotęgowane w dziedzinie sztuki, muszą rozpowszechnić się według praw potrzeby wewnętrznej; nie mogą wrócić do dawniejszej nieruchomości poczwarki. Aby zrozumieć, jak stanowisko sztuki do życia jest dziś obrazem wynaturzenia życia, jaką teatry nasze są hańbą dla tych, którzy je budują i odwiedzają — należy przekształcić się i móc uważać to, co zwykłe i codzienne, za coś bardzo niezwykłego i zawiślanego. Dziwaczne zmańcenie sądu, źle ukryta żądza zabawy, rozrywki za jakąkolwiek cenę, względy uczone, chępczenie się i błaznowanie powagą sztuki ze strony wykonawców, brutalna chciwość pieniędzy ze strony przedsiębiorców, płytkość i bezmyślność społeczeństwa, które myśli o ludzku o ile tylko ten jest dlań pożyteczny albo niebezpieczny, które chodzi do teatrów i na koncerty, a nie pamięta o obowiązkach — wszystko to razem stanowi stęchlą i zgubną atmosferę dzisiejszych warunków sztuki. Ci, którzy do atmosfery tej przywykli tak, jak np. nasi wykształceni, mniemają, iż jest im potrzebna dla zdrowia i czują się źle, gdy muszą przez pewien czas obywać się bez niej. Istnieje jeden tylko środek, który łatwo przekonać może, jak nikczemne, jak zawiślanie nikczemne są nasze urządzenia teatralne: przeciwstawmy im dawne teatry greckie. Gdybyśmy nic nie wiedzieli o Grekach, nie można byłoby nawet przystąpić do naszego stanu rzeczy, a zarzuty, jakie Wagner pierwszy poczynił w wielkim stylu, uważano by za mrzonki ludzi, których ojczyzna jest w krainie „Nigdzie”. Jacy ludzie — mówiono by może — taka im też sztuka się należy i wystarcza — a ludzie nie byli nigdy inni! — Z pewnością — byli inni, nawet teraz istnieją ludzie, którym nie wystarczają urządzenia dotychczasowe: dowodzi tego fakt w Bayreuth. Znajdziecie tu widzów przygotowanych i poświęconych, zapal ludzi znajdujących się na szczycie szczęścia swego i skupiających w nim całą swoją istotę, ażeby się wzmocnić do dalszej i wyższej woli; znajdziecie tu wezbrane poświęcenie artystów i dramat dramatów, zwycięskiego twórcę dzieła, które samo jest wyrazem pełni zwycięskich dzieł sztuki. Czy nie wydaje się niemal czarami — takie zjawisko w chwili obecnej? Czy nie są już przeobrażeni i odnowieni ci, którzy mogą tu współdziałać i to oglądać, ażeby nadal w innych dziedzinach życia przeobrażać i odnawiać? Czy nie odkryto przystani na pustą oddal morza, czy nie leży tu cisza rozpostarta nad wodami? — Ten, kto z tej głębi i samotności nastroju powraca do zupełnie odrębnej równiny i niziny życia, czy nie zapyta się, jak Izolda: „Jakże to zniosłam? Jak mogę znieść to jeszcze?” A jeżeli nie zdoła samolubnie zachować szczęścia swego i nieszczęścia, każdą sposobność pochwyty, żeby świadczyć o tym czynami. I zapyta się: gdzie są ci, którzy cierpią na urządzenia współczesne? Gdzie nasi sprzymierzeńcy naturalni, z którymi możemy walczyć przeciw zbyt krzewiącej się i gnębiącej potędze dzisiejszego wykształcenia? Gdyż mamy jednego tylko wroga — dotychczas! — owych „wykształconych”, dla których wyraz „Bayreuth” oznacza jedną z najgłębszych porażek. Oni nie współdziałali; wściekali się, albo okazywali o wiele skuteczniejszą tępość słuchu, która stała się zwykłą bronią przeciwnika rozważnego. Wiemy jednak, że nie zburzą istoty Wagnera wrogim swoim usposobieniem i podstępem i nie przeszkodzą dziełu jego. Jedno jeszcze: zdradzili się, że są słabi i że opór dzierżących dotąd władzę niewiele już wytrzyma napaści. Nadeszła chwila dla tych, którzy chcą potężnie zawojować i zwyciężyć. Otworem stoją największe królestwa. Postawiono znak zapytania przy imionach właścicieli, o ile własność istnieje. Uznano np. gmach wychowawczy za spróchniały; wszędzie spotykamy jednostki, które opuściły już w cichości ten gmach. Gdyby można było do jawnego rokoszu zapędzić tych, którzy już teraz z gmachu tego istotnie są niezadowoleni! Gdyby można było pozbawić ich niezadowolenia zwątpiało! Wiem: oddzielenie cichej daniny tych ludzi od plonu dzisiejszego wykształcenia byłoby ciosem najdotkliwszym, który by je osłabił. Spośród uczonych na przykład pod starym porządkiem pozostałoby tylko zarażeni obłądem politycznym i różnorodni pisarze. Wstrętny twór ten czerpie siłę w oparciu się na sferach przemocy i niesprawiedliwości, na państwie i społeczeństwie i ciągnie korzyści z tego, że czyni społeczeństwo coraz gorszym i bezwzględniejszym; bez oparcia zaś tego jest bezsilny i znużony. Trzeba nim pogardzać, a runie sam. Kto walczy o sprawiedliwość i miłość wśród ludzi, nie powinien się go obawiać: gdyż właściwi wrogowie jego nadejdą, gdy skończy walkę z przednią ich strażą, z dzisiejszą kulturą.

Bayreuth jest dla nas poświęceniem porannym w dzień walki. Nie można wyrzucić nam większej krzywdy, posądzając, że chodzi nam tylko o sztukę: jak gdyby sztuka była środkiem leczniczym i upajającym, którym leczyć można wszelką nędzę! W obrazie te-

Walka, Nauka

go tragicznego dzieła sztuki w Bayreuth widzimy walkę jednostki z tym, co spotyka ją z niepokonaną na pozór koniecznością, z władzą, z prawem, z pochodzeniem, z ugodą i porządkiem rzeczy. Jednostka nie może pięknie żyć, jak tylko dojrzewając i poświęcając się w walce o sprawiedliwość i miłość. Tajemnicze oko tragedii nie jest czarem, który osłabia i pęta. Tragedia — dopóki na nas spogląda — wymaga spokoju; albowiem sztuka nie dla walki istnieje, lecz dla chwil wytchnienia przed walką i wśród walki, dla owych chwil, gdy, patrząc wstecz i przeczuwając przyszłość, rozumiemy symbole, dla chwil, w których zbliża się do nas sen orzeźwiający z uczuciem cichego znużenia. Dzień i walka zaczynają się wnet, pierzchają święte cienie i sztuka znów stoi z dala od nas; ale pociecha jej leży nad człowiekiem od godziny porannej. Poza tym jednostka wszędzie znajduje niezadowolenie osobiste, połowiczność swą i niedołążność: z jakąż odwagą musiałaby walczyć, gdyby przedtem nie poświęciła się dla sprawy nadosobistej! Największe istniejące cierpienia jednostki — niewspólność wiedzy u ludzi, niepewność pojęć ostatecznych i nierówność sił — wszystko to budzi w niej żądzę sztuki. Nie możemy być szczęśliwi, dopóki wszyscy dokoła nas cierpią i tworzą sobie cierpienie; nie możemy być moralni, dopóki przemoc, kłamstwo i niesprawiedliwość rządzą obrotem wszystkich rzeczy; nie możemy nawet być mądrzy, dopóki cała ludzkość nie będzie walczyła o mądrość i nie wprowadzi jednostki sposobem najmądrszym do życia i wiedzy. Jak moglibyśmy wytrzymać przy tym trzykrotnym uczuciu niezadowolenia, gdybyśmy nie poznali wzniosłości i powagi już w walkach naszych, dążeniach i upadkach, gdyby tragedia nie uczyła nas upodobania w rytmie wielkich namiętności i w ich ofiarach? Sztuka nie jest wprawdzie nauczycielką ani wychowawczynią w postępowaniu bezpośrednim; w pojęciu tym artysta nigdy nie jest wychowawcą ani doradcą; przedmiot, którego dosięga bohater tragedii, nie jest sam przez się bezwzględnie godnym osiągnięcia. Wartość rzeczy zmienia się jak we śnie, dopóki czujemy się w dziedzinie sztuki: co wówczas uważamy za godne osiągnięcia, w czym potakujemy bohaterowi tragedii, gdy woli wybrać śmierć niż celu zaniechać — to dla życia rzeczywistego rzadko posiada taką samą wartość i siłę: dlatego sztuka jest czynem odpoczynku. Walki, jakie przedstawia, są uproszczeniem rzeczywistych walk życiowych; zadania jej są skróceniem nieskończonej zawikłanych spraw woli i uczynków ludzkich. W tym właśnie tkwi wielkość i niezbędność sztuki, że wywołuje pozór świata prostszego, pozór krótszego rozwiązania zagadek życiowych. Cierpiący na życie nie może obyć się bez tego pozorów tak, jak nikt nie może obyć się bez snu. Im trudniejsze jest poznanie praw życiowych, tym gorliwiej pożądamy pozorów uproszczenia — choćby tylko na chwilę — tym większe jest napięcie pomiędzy ogólnym poznaniem wszechrzeczy a możliwością umysłowo-moralną jednostki. Sztuka istnieje po to, *żeby luk się nie złamał*.

Tragedia poświęca jednostkę dla sprawy nadosobistej. Jednostka powinna oduczyć się strasznych spazmów, jakie w niej powoduje śmierć i czas: gdyż w najkrótszej chwili, w najmniejszym atomie biegu życia może spotkać coś świętego, co przeważa nadmiernie walkę i niedolę: — nazywa się to *tragizmem*. Ponieważ ludzkość umrzeć musi — któż by o tym wątpił! — więc postawiono jej jako najwyższe zadanie dla czasów przyszłych zrośnięcie się we wspólną jedność, ażeby jako całość kroczyła do nadchodzącej zagłady *tragicznie*. W najwyższym tym zadaniu tkwi uszlachetnienie ludzi; gdybyśmy zadanie to odrzucili, to smutny obraz powstałby dla przyjaciela ludzkości. Tak ja to odczuwam! Istnieje jedna tylko nadzieja i jedna broń dla przyszłości ludzkiej: polega ona na tym, *żeby nie zamart* *tragizm*. Niesłychany okrzyk bóleści rozległby się nad ziemią, gdyby go ludzie kiedy ztratili. Nie ma większej rozkoszy nad tę świadomość, że myśl tragiczna odrodziła się w świecie. Gdyż rozkosz ta jest rozkoszą nadosobistą i ogólną, jest radością ludzkości ze związku poręzonego, jest w ogóle radością z postępu ludzkiego.

5

Wagner podsunął życie współczesne i przeszłość pod świetlny promień poznania, który był dosyć silny, by można było przezeń spojrzeć na oddal niezwykłą; dlatego jest on uproszczeniem świata: gdyż uproszczenie świata polega na tym, że wzrok poznającego opanowuje wciąż niezmierną pełnię i pustkę pozornego chaosu, że skupia to, co leżało przedtem niezgodnie z dala od siebie. Wagner dokonał tego, znalazłszy stosunek pomiędzy dwiema

rzeczami, które wydawały się obce sobie i zimne, które żyły jakby w sferach odosobnionych: pomiędzy *muzyką a życiem* i pomiędzy *muzyką a dramatem*. Nie wynalazł, ani stworzył tych stosunków, one istnieją, leżą właściwie u nóg każdego: wielkie zagadnienie jest zawsze podobne do kamienia szlachetnego, koło którego przechodzą tysiące, dopóki w końcu jeden go nie podniesie. Co to znaczy, pytał siebie Wagner, że właśnie w życiu nowszych ludzi powstała sztuka taka, jak muzyka, z siłą tak nieporównaną? Nie dojrzy tu zagadnienia ten, kto życie współczesne lekceważy. Zważmy wielkie właściwe życiu temu potęgę i postawmy przed duszą obraz bytu, który walczy potężnie o *wolność świadomą* i o *niepodległość myśli* — wówczas dopiero ukaże się muzyka w świecie tym jako zagadka. Czy nie należy mówić: w tym czasie muzyka powstać nie mogła! Ale czym w takim razie jest jej istnienie? Przypadkiem? Jeden wielki artysta mógłby być wprawdzie przypadkiem, ale zjawienie się takiego szeregu wielkich artystów, jaki przedstawia nowsza historia muzyki — podobne zjawisko zdarzyło się tylko raz w czasach greckich — daje do myślenia, że nie przypadek tu, lecz konieczność panuje. Konieczność ta jest owym zagadnieniem, na które Wagner daje odpowiedź.

On pierwszy poznał niedolę sięgającą wszędzie, gdzie tylko cywilizacja jednoczy narody: wszędzie tu zaniemogła mowa, nad całym rozwojem ludzkim ciąży ucisk strasznej tej choroby. Ponieważ mowa wyrażała tylko ostatnie szczyble osiągalności swej, więc siła jej wyczerpała się nadmiernym rozszerzaniem się w ciągu krótkiego okresu cywilizacji nowszej. Daleka od silnych wzruszeń, którym dawniej odpowiadała skromnością swoją, usiłowała objąć królestwo myśli, to przeciwieństwo uczucia: nie zdołała uskutecznić tego, dla czego jedynie istnieje, mianowicie żeby cierpiącym dawać możliwość porozumienia się w najprostszych niedolach życiowych. Człowiek nie może wyrazić niedoli swojej za pomocą języka, nie może zatem udzielić sobie istotnie: w tym stanie rzeczy — ciemno odczuwanym — mowa stała się potęgą samą w sobie, obejmującą ludzi jakby ramionami widm i posuwającą ich tam, dokąd iść nie chcą. Gdy starają się porozumieć i skupić się dokoła dzieła, owłada nimi szal pojęć ogólnych, czystych nawet dźwięków słownych; a skutkiem tej nieudolności w udzielaniu siebie utwory ich ducha obywatelskiego noszą piętno nierozumienia się, o ile odpowiadają nie rzeczywistym potrzebom, lecz pustce owych słów gwałtownych i pojęć: ludzkość dorzuca zatem do cierpień swych jeszcze cierpienie *ugody*, to znaczy zgodności w słowach i czynach bez zgodności uczuć. We wstecznym biegu sztuki dochodzimy do kresu, w którym jej chorobliwie rozkrzewiające się środki i formy mają samowładczą przewagę nad młodymi duszami artystów i czynią z nich swoich niewolników: tak samo przez upadek mowy staliśmy się niewolnikami słów. Pod tym przymusem nikt już nie może ukazać siebie, ani mówić naiwnie; niewielu w ogóle umie zachować swą indywidualność w walce z wykształceniem, które nie na tym polega, że kształcąc zadość czyni wyraźnym uczuciom i potrzebom, lecz na tym, że wprzęga jednostkę w sieć „pojęć wyraźnych” i uczy myśleć prawidłowo. Nie osiąga się żadnej korzyści, gdy uczy się kogo dobrze myśleć i wyprowadzać wnioski, nie nauczywszy go pierw dobrze odczuwać. Gdy w tak dalece zranionej ludzkości rozbrzmiewa muzyka mistrzów niemieckich, co brzmi tam właściwie? *Uczucie prawdziwe*, wróg ugody, sztucznego odstręczenia i niezrozumienia człowieka przez człowieka: muzyka taka jest powrotem do natury, a zarazem oczyszczeniem i przeobrażeniem natury: albowiem w duszach ludzi najbardziej miłujących powstała konieczność owego powrotu, a *w sztuce ich dźwięczy przeobrażona w miłość przyroda*.

Przyjmujemy to jako odpowiedź Wagnera na pytanie, co oznacza muzyka w naszych czasach; ma on i drugą odpowiedź. Stosunek muzyki do życia nie jest jedynie stosunkiem jednego rodzaju mowy do drugiego rodzaju mowy; jest on też stosunkiem świata słyszalnego do całkowitego świata widzialnego. Jako zjawisko wzrokowe w porównaniu z dawniejszymi zjawiskami życia, istnienie ludzi nowszych ukazuje niewymowną nędzę i wyczerpanie, pomimo niewymownej różnobarwności, która zadawałnia jedynie wzrok powierzchowny. Spójrzmy tylko nieco głębiej i rozłożmy wrażenie tej ruchliwej gry barw: czy całość nie jest niby lśnienie i blask niezliczonych kamyków i kawalków, pożyczonych od kultur poprzednich? Czy nie jest tu wszystko przepychem nieprzynależnym, ruchem zmałpowanym, powierzchownością przywłaszczoną? Odzież w pstrych lachmanach dla nagich i marznących? Pozornym tańcem radości, jaki przypisuje się cierpiącym? Pozorem dumy wielkiej, którą popisuje się głęboko zraniony? A gdzie indziej zasłonięta i scho-

waną przez szybkość ruchu i wiru niemocą szarą, niepokojem gryzącym, nudą najpracowitszą, nędzą nieuczciwą! Człowiek współczesny stał się całkowicie pozorem; sam niewidzialny jest w tym, co przedstawia, ukrywa się raczej; resztką sztuki wynalazczej, która się utrzymała u Francuzów i Włochów — to sztuka tej gry w chowanego. Gdzie tylko wymaga się teraz „formy” — w towarzystwie, czy w rozmowie, w wyrażeniach pisarzy, czy we wzajemnym stosunku państw — wszędzie pomimo woli rozumie się przez to miły pozór, to przeciwieństwo prawdziwego pojęcia formy, jako ukształtowania koniecznego, które nie ma nic wspólnego z tym, co „miłe”, lub „niemiłe”, gdyż jest konieczne, a nie dowolne. Ale i tam gdzie teraz, wśród narodów cywilizowanych, nie żądamy wyraźnej formy — posiadamy również mało ukształtowania koniecznego; i tam jednak jesteście Niemniej żarliwi w dążeniu do miłego pozoru, chociaż już nie tak szczęśliwi. Każdy, o ile jest człowiekiem współczesnym, czuje *jak miłym* jest tu i owdzie pozór i dlatego to każdemu podoba się, że człowiek współczesny stara się przynajmniej o pozór. „Galernicy tylko znają się — powiada Tasso¹³ — lecz my uprzejmie *nie poznajemy* innych, aby i oni nas nie poznawali”.

I oto w świecie form i pożądanego niepoznawania ukazują się dusze przejęte muzyką — w jakim celu? Poruszają się ruchem wielkiego rytmu swobodnego, z wytworną uczciwością, z nadosobistą namiętnością, pałają spokojnym, potęgi pełnym ogniem muzyki, wytryskającym w nich ku światłu z głębi niewyczerpanej — w jakim celu?

Przez dusze te muzyka pożąda równoważnej swej siostry, *gimnastyki*, jako koniecznego ukształtowania w dziedzinie widzialnej: przez szukanie jej i pożądanie muzyka staje się sędzią kłamliwego, widzialnego i pozorowego świata teraźniejszości. Oto druga odpowiedź Wagnera na pytanie, jakie znaczenie ma muzyka w tych czasach. Pomóżcie mi, woła do wszystkich, co słyszą, pomóżcie mi odkryć kulturę, o której muzyka moja wróży, jako o znalezionej mowie uczuć prawdziwych; zastanówcie się, że dusza muzyki chce sobie ukształtować ciało — przez was szuka drogi do widzialności w ruchach, czynach, w urządzeniach i obyczajach! Istnieją ludzie, którzy rozumieją to nawoływanie, a będzie ich coraz więcej; ci rozumieją, co to znaczy oprzeć państwo na muzyce — Grecy starożytni nie tylko rozumieli, ale wymagali tego od siebie — ci zerwą stanowczo z państwem teraźniejszym, jak większość zerwała już z kościołem. Droga do tak nowego a nie zawsze niesłychanego celu prowadzi do przyznania się, gdzie w wychowaniu naszym leży brak zawstydzający i właściwa przyczyna niezdolności wyrwania się z barbarzyństwa: brak mu duszy muzyki poruszającej i kształtującej, a wymagania jego i urządzenia są wytworem czasów, kiedy muzyka ta, na której polegamy z wielką ufnością, jeszcze się nie narodziła. Wychowanie nasze jest tworem dziś najbardziej zacofanym, zacofanym pod względem jedynej świeżo nabytej potęgi wychowawczej, która stanowi, lub mogłaby stanowić przewagę ludzi współczesnych nad przeszłymi wiekami, gdyby przestali dalej żyć tak bezmyślnie pod chłostą chwili! Nie zdołali wchłonąć w siebie duszy muzyki, dlatego nie odczuli gimnastyki w greckim i wagnerowskim rozumieniu; skutkiem tego ich artyści plastyczni skazani są beznadziejnie, dopóki nie zechcą uznać muzyki za przewodniczkę do nowego świata widzialnego. Zdolności wzrastają w każdej dziedzinie, przychodzą za późno, lub za wcześnie, w każdym razie nie w porę, są zbyt szybkie i bezskuteczne; nawet to, co było doskonałe i najwyższe w czasach dawniejszych, ów wzór dzisiejszych kształcicieli, jest zbyt szybkie, niemal bezskuteczne i zaledwie może kłaść kamień na kamieniu. Ponieważ w rozpatrywaniu wewnętrznym nie widzą przed sobą nowych postaci, lecz ciągle stare za sobą, więc służą historii, nie życiu i martwi są przed śmiercią. Ale czy ten, kto teraz czuje w sobie prawdziwe, płodne życie, to jest obecnie jedynie muzykę, czy ten dla dalszych nadziei może choćby na chwilę dać się skusić kształtom, formom i stylom? Wznosi się ponad próżności takie, nie myśli daleko poza idealnym światem słyszalnym szukać cudów plastycznych, a od naszych przeżytych i zblakłych języków nie oczekuje wielkich pisarzy. Woli już głęboko niezadowolony wzrok swój skierować na naszą istotę współczesną, niż słuchać byle jakich próżnych pocieszeń: niech przesiąknie cały żółcią i nienawiścią, jeżeli serce jego nie dość ma ciepła na litość! Lepszą nawet jest złość i szyderstwo, niż, jak u naszego „miłośnika sztuki”, oddanie się ułudnemu zadowoleniu i cichej żą-

¹³ Tasso, Torquato (1544–1595) — poeta włoski, autor poematu *Jeruzalem wyzwolona*, poświęconego pierwszej krucjacie. [przypis edytorski]

dzy upojenia. Nawet gdy może więcej niż zaprzeczać i szydzić, gdy kochać, współczuć i budować może, *musi* przede wszystkim zaprzeczać, ażeby sobie wpierw utorować drogę dla duszy swojej, gotowej do pomocy. Jeżeli muzyka ma nastrajać ludzi do nabożeństwa i czynić ich powiernikami najwyższych swych celów, to należy zaniechać obcowania pożądanego ze sztuką tak świętą: należy klątwę rzucić na grunt, na którym spoczywają nasze rozrywki artystyczne, na teatr, muzea, towarzystwa koncertowe, na „miłośnika sztuki”; łaskę państwową, przychylną życzeniom „miłośnika sztuki” należy zmienić na niełaskę; sąd publiczny, który szczególnie kładzie nacisk na tresowanie w miłośnictwie sztuki, należy zastąpić lepszym sądem. Tymczasem nawet *jawnego wroga* sztuki uważamy za prawdziwego i pożytecznego sprzymierzeńca, gdyż jest on wrogiem sztuki według pojęć „miłośnika”: wszak nie zna innej! Niech zarzuca miłośnikom sztuki bezsensowne marnotrawstwo pieniędzy na budowę ich teatrów i pomników publicznych, na posady „znakomitych” aktorów i śpiewaków, na utrzymywanie zupełnie bezpłodnych szkół artystycznych i galerii obrazów; nie wspominając już ile sił, czasu i pieniędzy marnotrawi się w każdym domu na wychowanie dla rzekomych „spraw artystycznych”. Nie ma tam ani głodu, ani sytości, tylko wciąż mdła gra pozorów obojga, wymyślona dla najprężniejszej wystawy, ażeby zmylić o sobie sąd innych. Albo gorzej jeszcze: jeżeli bierzemy sztukę stosunkowo poważnie, wymagamy od niej wytworzenia czegoś w rodzaju głodu i pożądania i zadanie jej umieszczamy w sztucznie wywołanym wzruszeniu. Jakbyśmy bali się zginąć z własnego obrzydzenia i tępości, tak wzywamy demonów złych, żeby jak zwierzyne gonili nas ci myśliwi: łakniemy cierpienia, gniewu, nienawiści, rozognienia, nagłego przestraszenia, napięcia bez tchu; przywołujemy artystę jako zaklinacza tej gonitwy duchów. Dziś w duszach naszych wykształconych sztuka jest pożądaniem kłamanym, obelżywym, znieważającym, albo niczym, albo czymś złym. Artysta lepszy i rzadszy, by tego nie widzieć, chodzi jakby ujęty snem odurzającym i wahającym, niepewnym głosem powtarza upiornie piękne słowa, sądząc, że słyszy je z dalekich stron, lecz nie dość wyraźnie je rozumie. Artysta współczesnego pokroju przeciwnie — z pogardą patrzy na marzycielskie szukanie omackiem i mowę szlachetniejszego swego towarzysza; prowadzi on na sznurku szczerkającą sforę namiętności sprężonych i obrzydliwości, żeby je na żądanie puszczać na ludzi współczesnych: ci wołają, że się ich goni, rani i drze, niż by mieli w cichości mieszkać z samymi sobą. Sam na sam z sobą! — myśl ta wstrząsa dusze współczesne, jest ona *ich* trwogą i strachem upiornym.

Gdy w miastach ludnych przyglądam się tysiãcom, jak przechodzą z wyrazem pustki głuchej, lub z pośpiechem, powtarzam sobie: źle im w duszy. Dla nich sztuka istnieje po to, aby im w duszy było jeszcze gorzej i bardziej głucho i bez treści, albo też jeszcze spieszniej i pożądliviej. Gdyż *niewłaściwe odczuwanie* jedzie na nich, pustoszy ich bezustannie i nie pozwala im przyznać się do swojej nędzy; gdy chcą mówić, ugoda szepce im coś do ucha i zapominają przy tym, co właściwie chcieli powiedzieć; gdy chcą się wzajem porozumieć, rozum ich sztywnieje od przypowieści czarodziejskich — i nazywają szczęściem swoje nieszczęście: łączą się jeszcze umyślnie ku własnej swej niedoli. Są zupełnie przeobrażeni i poniżeni do bezwolnych niewolników niewłaściwego odczuwania.

6

Chcę na dwóch tylko przykładach pokazać, jak przekręczone jest odczuwanie w naszych czasach i jak czasy te nie są świadome swego przekręcenia. Dawniej patrzano pogardliwie, z uczciwą wytownością, na ludzi handlujących pieniãdzmi, chociaż byli także potrzebni; uznawano, że każde społeczeństwo musi mieć trzewia. Teraz oni są potęgą panującą w duszy ludzkości współczesnej, jako część jej najpożądniejsza. Przed niczym dawniej nie przestrzegano tak, jak przed dniem, w którym zbyt poważnie bierze się chwilę i zalecano *nil admirari*¹⁴ oraz troskę o sprawy wieczne; teraz został tylko jeden rodzaj powagi w duszach współczesnych, a mianowicie w stosunku do wiadomości, jakie przynosi dziennik i telegraf. Używać chwili, żeby mieć z niej użytek i jak najprędzej ją oceniać! — można by sądzić, że ludzkości współczesnej pozostała jedynie przytomność umysłu. W istocie zaś jest to wszędobytność brudnej, nienasyconej pożądlivosti i wszystkiego dociekającej ciekawości. Czy teraz w ogóle *duch* istnieje — o tym sąd zostawmy przy-

Pieniãdz

¹⁴*nil admirari* (łac.) — nie dziwić się niczemu. [przypis edytorski]

szłym sędziom, którzy przesieją ludzi współczesnych przez swoje sito. Gminny¹⁵ jest ten wiek, widzimy to już teraz, ponieważ czi to, czym dawniejsze wieki wytworne pogardzały: jeżeli przyswoił sobie całą cenność przeszłej mądrości i sztuki i kroczy w najbogatszej z szat, to ukazuje niemiłą świadomość gminności swej, używając płaszcza nie dla ciepła, lecz dla miłego pozoru. Potrzeba udawania i ukrywania się wydaje mu się naglejszą niż potrzeba ciepła. Teraźniejsi uczeni i filozofowie nie dla wewnętrznej mądrości i spokoju używają mądrości Indusów i Greków: praca ich ma jedynie dostarczać czasom obecnym zwodniczej opinii mądrości. Badacze zwierząt chcą we wzajemnym stosunku państw i ludzi postawić zwierzęce wybuchy gwałtowności, chytryści i zemsty, jako niezmiennie prawa natury. Historycy z bojaźliwą starannością dowodzą tezy, że każda epoka ma swoje własne prawo, właściwe sobie warunki — dowodzą tego, ażeby przygotować przewodnią myśl obrony w nadchodzącym postępowaniu sądowym, które nawiedza naszą epokę. Nauka o państwie, narodzie, gospodarstwie, handlu i prawie — ma obecnie charakter *przygotowawczo-obronczy*; zdaje się, iż jedyne zadanie ducha czynnego, nieużytkowanego w obrocie wielkiego mechanizmu zarobku i władzy, polega na obronie i wytłumaczeniu terażniejszości.

Przed jakim oskarżycielem? — pytamy się zdziwieni. Przed własnym złym sumieniem.

Tu zadanie sztuki współczesnej staje się wyraźnym: tępość albo odurzenie! Usypiać albo odurzać! Tym lub owym sposobem doprowadzać sumienie do niewiedzy! Pomagać duszy współczesnej do wzniesienia się nad poczucie winy, nie dopomagać jej w powrocie do niewinności! Przynajmniej na chwilę tylko! Obronić człowieka przed nim samym, doprowadzając go do tego, że musi milczeć, a słyszeć nie może! — Kto z nielicznych raz tylko istotnie odczuł zawstydzające to zadanie, straszną tą zniewagą sztuki, tego dusza po brzegi przepęlni się żalem i litością, ale też i nową nadpotężną tęsknotą. Kto chce sztukę oswobodzić i odnowić jej świętość niesplugawioną, naprzód sam oswobodzić się musi od duszy współczesnej; jako niewinny jedynie może odnaleźć niewinność sztuki; ma on dokonać dwóch ogromnych oczyszczeń i poświęceń. Jako zwyczajca z oswobodzonej duszy przemawiałby sztuką oswobodzoną, wpadłby więc w największe niebezpieczeństwo, w walkę najokropniejszą; ludzie woleliby rozszarpać go i sztukę jego, niż przyznać się, jak ginąć muszą ze wstydu przed ludźmi. Może zbawienie sztuki, jedyny ów spodziewany, świetlany punkt w czasach nowszych, pozostanie zdarzeniem dla kilku dusz samotnych, podczas gdy większość patrzeć będzie na migotliwy i kopący ogień swojej sztuki: oni chcą światła, lecz oślepienia, oni *nienawidzą* światła — nad sobą.

Tak więc schodzą z drogi nowemu zwiastunowi światła; ale on idzie za nimi, zniewolony miłością, z której powstał i chce ich zniewolić. „*Macie przejść poprzez moje misterie*”¹⁶, woła do nich, potrzeba wam oczyszczeń ich i wstrząśnięć. Odważcie się na własne dobro i porzucie raz tę ponuro oświetloną przyrodę i życie, które, jak się zdaje, wy jedynie znacie; prowadzę was do rzeczywistego królestwa: sami też, gdy z jaskini mojej do waszego dnia powrócicie, sami powinniście rozstrzygnąć, które życie jest rzeczywistsze, gdzie właściwie jest dzień, a gdzie jaskinia. Przyroda jest w sobie daleko bogatsza, potężniejsza, szczęśliwsza, straszniejsza; nie znacie jej, żyjąc zwyczajnie: uczcie się powrotu do natury i dajcie się przeobrazić z nią i w niej moim czarem miłości i ognia”.

Jest to głos *sztuki wagnerowskiej*, tak on przemawia do ludzi. To, że my — dzieci tak lichej epoki — pierwsi usłyszeliśmy jej dźwięk, dowodzi, jak godną politowania jest nasza epoka, i w ogóle, że muzyka prawdziwa jest przeznaczeniem i prawem przedwiecznym; nie można obecnego brzmienia jej wyprowadzać z próżnego przypadku bez treści; Wagner przypadkowy byłby zduszony nadprzemocą drugiego żywiołu, do którego był wrzucony. Lecz nad rozwojem istotnego Wagnera leży rozjaśniająca i usprawiedliwiająca konieczność. Sztuka jego w rozwoju swym jest najwspanialszym widowiskiem, chociażby rozwój był bolesny, gdyż wszędzie ukazuje się rozum, prawo, cel. Widz szczęśliwy z widowiska wychwalać będzie ten rozwój bolesny i rozważać będzie z radością, jak dla natury praprzecznaczonej i obdarzonej wszystko musi obracać się na dobro i korzyść, mimo że przez ciężkie przechodzi szkoły; rozważać będzie, jak żywi się trucizną i nieszczęściem i staje się przy tym zdrową i silną. Szyderstwo i opór otaczającego świata jest dla niej po-

¹⁵*gminny* — pospolity, nie arystokratyczny. [przypis edytorski]

¹⁶*misterie* — dziś popr.: misteria. [przypis edytorski]

wabem i ościeniem; jeżeli błędzi, z najdziwniejszą zdobyczą wraca z zabłądzeń i zatracień; gdy śpi, „przysypia sobie nowe siły”. Hartuje nawet ciało i czyni je tęższym¹⁷; im więcej żyje, tym mniej życia zużywa; rządzi człowiekiem jak namiętność uskrzydłona i każe mu latać wówczas właśnie, gdy noga jego znużyła się w piaskach i poraniła o kamienie. Natura taka może jedynie udzielać; każdy powinien działać w jej dziele, ona nie skąpi swoich darów. Odrzucona — darzy jeszcze obficie, nadużywana przez obdarzonego — dodaje najcenniejszy klejnot, jaki posiada i nigdy jeszcze obdarzeni nie byli godni daru — tak brzmi najstarsze i najmłodsze doświadczenie. Praprzeznaczona natura, przez którą muzyka przemawia do świata zjawisk, jest rzeczą najbardziej zagadkową pod słońcem, otchłanią, w której kojarzy się siła i dobroć, mostem pomiędzy Samo a Niesamo. Kto zdoła nazwać wyraźnie cel, dla którego w ogóle istnieje, gdyby nawet można było odgadnąć celowość w sposobie, w jaki powstała? Wolno zapytać z głębi najszcześniejszego przeczucia: czyżby istotnie większe istniało gwoli mniejszego, największa zdolność dla najmniejszej, najwyższa cnota i świętość gwoli ułomnym? Czy muzyka prawdziwa musiała rozbrzmieć dlatego, że ludzie najmniej na nią zasłużyli, lecz najwięcej jej potrzebowali? Zagłębmy się tylko na chwilę w wezbrany cud tej możliwości: gdy stamtąd spojrzymy na życie, to ono świeci, choćby się wydawało przedtem ponure i zamglone.

7

Nie może być inaczej: spostrzegacz, przed którym staje taka postać, jak Wagner, musi być czasem pomimo woli odrzucony w kierunku małości swej i ułomności i zapytuje siebie: do czego ona ci służy? Dlaczego ty właściwie istniejesz? Wówczas nie ma zapewne odpowiedzi i stoi przed własną istotą zdziwiony i zmieszany. Niech mu wystarczy, że przeżył tę chwilę; niech odpowiedzią będzie mu to, że czuje się *obcym we własnej swej istocie*. Tym jedynie uczuciem współdziała on w najpotężniejszym przejawie życia Wagnera, w ośrodku siły jego, w owej demonicznej *przenośności* i samozrzeczeniu się jego natury, która równie siebie innym, jak innych sobie udzielać może, a wielkość jej tkwi w dawaniu i przyjmowaniu. Ulegając pozornie naturze Wagnera — tak wylewnej i przelewnej, spostrzegacz bierze udział w jej sile i staje się potężnym *przez niego przeciwno niemu*; kto ściśle bada siebie, ten wie, że do badania potrzebna jest tajemnicza nieprzyjaźń, nieprzyjaźń postrzegania. Jeżeli sztuka jego pozwala nam przeżywać to, czego dusza wędrowna doznaje w duszach innych, jeżeli bierze udział w ich losie i uczy się patrzeć na świat wieloma oczami, to zdołamy i z oddalenia i odstręczenia widzieć go, skorośmy go wprzód przeżyli. Wówczas czujemy z zupełną pewnością, że widzialność świata chce się w Wagnerze zagłębić i uwewnętrznić w słyszalnym i szuka zagubionej swej duszy: słyszalne świata również chce w nim jako zjawisko wzrokowe dostać się na światło i w oddal. chce jakoby zdobyć sobie ciało. Sztuka jego prowadzi go wciąż drogą podwójną z jednego świata jako gra słyszalna do zagadkowego świata pokrewnego jako gra widzialna i na odwrót; tłumaczy wciąż — a widz wraz z nim — ruchliwość widzialną w duszy i prężyciu, patrzy w najsłynniejsze życie wnętrza, jak na zjawisko i odziewa je w ciało pozorne. Wszystko to jest istotą *dramaturga dytyrambicznego*; pojęcie to w całej pełni obejmuje zarazem aktora, poetę, muzyka: pojęcie to z konieczności wzięte jest z jedynie doskonałego zjawiska *dramaturga dytyrambicznego* przed Wagnerem — z Eschylosa i greckich jego towarzyszy sztuki. Starano się najwspanialsze rozwoje wyprowadzać z wewnętrznych tam lub braków; poezja dla Goethego na przykład była sposobem porozumiewania się chybionego powołania malarskiego; o dramatach Schillera możemy mówić, jako o przedstawianym krasomównie ludowym; popieranie muzyki przez Niemców sam Wagner chce wytłumaczyć między innymi tym, że pozbawieni zwodniczego bodźca, to jest wrodzonego głosu melodyjnego, zmuszeni byli pojmować muzykę z taką samą głęboką powagą, jak reformatorzy ich pojmowali chrześcijaństwo: gdybyśmy w podobny sposób chcieli połączyć rozwój Wagnera z taką tamą wewnętrzną, moglibyśmy przyjąć w nim prazdolność aktorską; musiała ona zaniechać zadowolenia się na najbliższej drodze trywialnej, więc wraz z innymi sztukami znalazła wyraz swój i zbawienie w wielkim objawieniu aktorskim. Tak samo należałoby powiedzieć, że najpotężniejsza w nim natura muzyka przebojem wdarła się do innych sztuk z rozpaczy, że musi przemawiać do dusz na

¹⁷tęższy — tu: silniejszy. [przypis edytorski]

pól muzykalnych lub niemuzykalnych — a to, żeby udzielać się ze stokroć większą jasnością i przemocą zdobyć sobie zrozumienie, zrozumienie najbardziej ludowe. Jakkolwiek wyobrażać sobie będziemy rozwój pradamaturga, jest on w dojrzałości swej i dokonaniu wytworem bez tamy i braku: artysta istotnie wolny nie może myśleć inaczej, jak tylko we wszystkich sztukach razem; jest on pojednawcą i pośrednikiem pomiędzy sferami pozornie oddzielonymi, odnowicielem jedności i całości arcyzmu, którego nie można ani odgadnąć, ani wywnioskować, tylko dowieść czynem. Niby najstraszniejszymi, najbardziej pociągającymi czarami zawładnie on tym, przed kim czynu tego dokona. Stajemy nagle przed potęgą, która niweczy opór rozumu; wszystko, w czym się żyło dotąd, wydaje się nierozsądne i niepojęte: wyrzuceni z siebie pływamy w żywiole zagadkowo-ognistym; nie rozumiemy już siebie, nie poznajemy już rzeczy najbardziej znanych; nie mamy już miary w rękę; prawo i odrętwiałość zaczynają się chwiać, wszystko łśni w nowych barwach, przemawia do nas nowymi znakami: trzeba być Platonem, żeby w gmatwaninie tej gwałtownej słodczy i bojaźni postanowić jak on i tak powiedzieć do dramaturga: „gdy w społeczeństwo nasze wstępuje człowiek, który z powodu mądrości swojej mógłby się stać wszystkim i naśladować wszechrzeczy, będziemy go czcili jak świętego i cudownego, namaścimy głowę jego i uwieczymy ją wełną, lecz postaramy się namówić go, żeby poszedł sobie do innego społeczeństwa”. Może ten, co żyje w społeczeństwie platońskim, powinien i zdoła się na tyle przezwyciężyć: my jednak, którzy w innym zupełnie żyjemy społeczeństwie, pożądamy czarodzieja, chociaż boimy się go, i tęsknimy doń, żeby społeczeństwu i rozumowi złemu, i potędze, których wcieleniem jest społeczeństwo, choć raz zaprzeczyć. Stan ludzkości i jej społeczność, obyczaj, sposób i całokształt życia, który może się obyć bez artysty naśladowcy nie jest może niemożliwością, ale to *może* należy do najzuchwalszych i równoważy rzeczy bardzo ciężkie; o tym wolno mówić tylko temu, kto mógłby, wyprzedzając czas, wywołać i odczuć najwyższą chwilę przyszłości — i musiałby jak Faust oslepnąć natychmiast: — gdyż my nie mamy nawet prawa do tej ślepoty, podczas gdy Plato np. mógł być słusznie ślepym na rzeczywisty hellenizm, rzuciwszy jedno spojrzenie na hellenizm idealny. My zaś potrzebujemy sztuki dlatego, żeśmy się nauczyli *patrzeć w obliczu rzeczywistości*; potrzeba nam wszechdramaturga, żeby wybawił nas na godzinę przynajmniej ze straszego napięcia, jakiego człowiek widzący doznaje pomiędzy sobą a naładowanymi obowiązkami. Wznosimy się z nim na najwyższe stopnie uczucia i tam dopiero mniemamy, że jesteśmy w swobodnej przyrodzie i w królestwie swobody; stamtąd widzimy jakby w ogromnych odbiciach powietrznych siebie i równych sobie w zapasach, zwycięstwach i upadkach, jako coś wzniosłego i znacznego; lubujemy się rytmem namiętności i ofiarą jej; przy każdym gwałtownym kroku bohatera słyszymy głuchy odgłos śmierci i doznajemy w pobliżu niej najwyższego czaru życia: przeobrażeni tak na ludzi tragicznych wracamy do życia w usposobieniu dziwnie pocieszonym, z nowym uczuciem pewności, jak gdybyśmy z największego niebezpieczeństwa, z wykroczeń i zachwyceń znaleźli drogę powrotną do ograniczoności i swojskości, tam, gdzie możemy obcować z dobrocią wyższą i wytworniej niż dotąd; gdyż wszystko, co się ukazuje tu jako powaga i potrzeba, jako bieg do celu jest w porównaniu z drogą przez nas choćby tylko we śnie przebytą — podobne do dziwnie odosobnionych strzępów wszechdarzeń, których jesteśmy z prerażeniem świadomi; jesteśmy bliscy niebezpieczeństwa i pokusy, żeby brać życie zbyt lekko dlatego, żeśmy je w sztuce z tak niezmierną pojęli powagą: wskazują tu na słowa Wagnera o losach życia jego. Nam, którzy sztukę taką przeżywamy tylko jako dramatyczność dytyrambiczną, lecz nie tworzymy jej, sen wydaje się prawdziwszym niż rzeczywistość: jakże dopiero twórca ocenia tę sprzeczność! Jako kto stoi on pośród wrzaskliwych nawoływań i natarczywości dnia, wobec potrzeb życiowych, towarzystwa, państwa? Może jako jedyny, który czuwa, jedyny myślący dobrze, istotnie wśród rozproszonych i dręczonych śpiochów, wśród mających przez sen i cierpiących. Ochwytuje go czasem bezsenność długa, jak gdyby całe życie swoje nadnocnie jasne i świadome zmuszony był przepędzać z włóczęgami nocnymi i z upiornie poważnymi istotami: więc wszystko, co dla innych jest codzienne, dla niego jest straszne; i oto zjawia się pokusa: żeby zjawisko to swawolnym witać szyderstwem. Dziwnie pokrzyżowane bywa to uczucie, gdy do jasności przerażającej tej swawoli przyłącza się inna skłonność: tęsknota z wyżyn w głąb, miłujące pożądanie ziemi, szczęścia wspólności; — dziwnie pokrzyżowane bywa to uczucie, gdy, pamiętając, bez czego obywatel się jako samotnik-twórca, teraz — jak bóg

schodzący na ziemię — wszystko, co słabe, ludzkie, zgubione chce wznieść „ognistymi ramionami do nieba”, żeby odnaleźć w końcu nie uwielbienie, lecz miłość i w miłości zrzec się samego siebie! Krzyżowanie się to jest istotnym cudem w duszy dytyrambicznego dramaturga: tu tylko pojęciem można ująć jego istotę. A gdy wprzęga się w to krzyżowanie się uczuć, gdy owo swawolne zdziwienie wobec świata kojarzy z tęsknym, miłosnym pożądaniem świata — to są to chwile twórcze jego sztuki. Jakiegokolwiek spojrzenia rzuca na ziemię i życie, są to zawsze promienie słoneczne, które „podnoszą wodę”, mgły skłębiają i skupiają koło siebie opary burzowe. *Jasnowidząco-rozważnie i z miłością niesamolubną* spogląda jego wzrok; wszystko co oświeca sobie podwójną świetlaną siłą wzroku i zniewala ze straszną szybkością przyrodę do wyładowania sił, do objawienia najskrytszych tajemnic: zniewala wstydlivością. Jest to więcej niż obraz, gdy mówimy, że wzrokiem tym niespodzianie zobaczył przyrodę, że ją ujrzał naga: więc przyroda chce uciec zawstydzona do swoich sprzeczności. To, co było dotąd niewidzialne, wewnętrzne, ucieka w sferę widzialną, staje się zjawiskiem; to co było dotąd widzialne, ucieka w ciemne morze dźwięków: *przyroda, chcąc się ukryć, odsłania istotę swoich sprzeczności*. W tańcu burzliwie rytmicznym, a jednak falistym, gestami zachwyty mówi pradramaturg o tym, co się obecnie dzieje w nim i w przyrodzie. Dytyramb ruchów jego jest równie bardzo groźnym rozumieniem, swawolną przenikliwością, jak i miłosnym zbliżeniem się i samorzeczeniem pełnym radości! Słowo następuje upojone po rytmie; połączona ze słowem rozbrzmiewa melodia; melodia znów rzuca iskry swoje dalej w dziedzinę obrazów i pojęć. Zjawia się marzenie senne, podobne-niepodobne do obrazu przyrody i jej zalotnika, skupia się do postaci ludzkich, rozszerza się do bohatersko-swawolnej woli, do upadku pełnego słodyczy i jużniechcenia; tak powstaje tragedia, tak otrzymuje życie najwspanialszą mądrość swą, mądrość myśli tragicznej, tak w końcu wyrasta największy czarodziej i darzący wśród śmiertelnych — dramaturg dytyrambiczny.

8

Właściwe życie Wagnera, to jest powolne objawianie się dramaturga dytyrambicznego, było zarazem nieustanną walką ze sobą, o ile nie był wyłącznie tym dytyrambicznym dramaturgiem: walka z opornym światem była dlań nienawistna i przerażająca, ponieważ słyszał jak „świat” ten, ów wróg zwodniczy, przemawiał z głębi siebie, a on — Wagner ukrywał w sobie potężnego demona oporu. Gdy powstała *myśl panująca* jego życia, myśl, że z teatru można wywierać wpływ niezrównany, największy wpływ sztuki, wówczas wzburzenie olbrzymie rozdarło jego istotę. Nie powziął jednak natychmiast jasnego, świetlanego postanowienia co do dalszych żądań i postępowań: myśl ta zjawiała się naprzód w kuszącej postaci, jako wyraz ponurej woli osobistej, nienasyconie pożądaną *potęgi i blasku*. Wpływ, wpływ niezrównany — przez co? na kogo? — to było odtąd nieustanne pytanie i szukanie głowy jego i serca. Chciał zwyciężyć i zdobywać, jak żaden jeszcze artysta, i jednym zamachem doszedł do tyrańskiej wszechmocy, do której gnało go coś w sposób tak ciemny. Głęboko — wzrokiem zazdrosnym i badawczym mierzył wszystko, co miało powodzenie, a jeszcze więcej przypatrywał się temu, na którego wpływać należało. Czarodziejskim okiem dramaturga, który czyta w duszach tak biegle, jak w piśmie, przenikał widza i słuchacza, a chociaż często niepokoił się w tym przenikaniu, to jednak chwycił natychmiast środki, żeby słuchacza pokonać. Środki te miał pod ręką; chciał i mógł dokonać tego, co nań silnie działało; we wzorach swoich pojmował zawsze tyle tylko, ile sam mógł stworzyć; nigdy nie wątpił, czy będzie w stanie dokonać tego, co mu się podobało. Może jest on pod tym względem naturą zarozumialszą niż Goethe, który powiedział o sobie: „myślałem zawsze, że to już miał; można mi koronę włożyć na głowę, a ja pomyślę, że się to samo przez się rozumie”. Możliwość Wagnera, jego „gust” i jego zamiar — po wszystkie czasy pasowały do siebie tak ściśle, jak klucz do zamka: jednocześnie *stawały się* wielkie i wolne; ale wówczas jeszcze nimi nie były. Co go obchodziło odczuwanie słabsze, chociaż szlachetniejsze, a jednak samolubnie-samotne, jakiego z dala od tłumy doznawał ten czy ów miłośnik sztuki, wychowany literacko lub estetycznie! Ale owe gwałtowne burze dusz wywoływane w wielkim tłumie przy pojedynczych stopniowaniach śpiewu dramatycznego, owo nagle rozszerzające się upojenie dusz, na wskroś uczciwe i niesamolubne — wszystko to było odgłosem własnego jego doświad-

Sztuka, Władza

czenia i czucia; przenikała go przy tym palająca nadzieja najwyższej potęgi i wpływu! Za środek swój, z pomocą którego mógłby wyrazić swoją myśl panującą, uważał *wielką operę*, do niej pchała go żądza, ku jej ojczyźnie zwrócił się jego wzrok. Dłuższy okres życia jego wraz z najzuchwalszymi zmianami planów, studiów, pobytów, znajomości — tłumaczy się jedynie przez tę żądzę i opór zewnętrzny, na jaki napotykać musiał artysta biedny, niespokojny, namiętnie-naiwny. Jak stać się panem w tej dziedzinie, o tym inny artysta wiedział lepiej; teraz, gdy wiadomo, przez jaką nader sztucznie utkaną sieć różnego rodzaju wpływów umiał Meyerbeer przygotować i osiągnąć każde wielkie zwycięstwo i jak bojaźliwie brano pod uwagę popyt na „efekty” nawet w operze, teraz można też zrozumieć stopień zawstydzonej goryczy, jakiej doznał Wagner, gdy otworzono mu oczy na te niemal konieczne „środki artystyczne” zapewniające zwycięstwo nad publicznością. Wątpię, czy istniał na świecie wielki artysta, który rozpoczął z tak ogromnym błędem i wdawał się tak bez wahania i dobrodusznym w najbardziej oburzające stosunki w sztuce: a jednak sposób, w jaki to czynił, miał w sobie wielkość i dlatego też — zadziwiającą płodność; gdyż w rozpaczy poznanego błędu pojął powodzenie współczesne, publiczność współczesną i całą współczesną kłamliwą istotę sztuki. Gdy stał się krytykiem „efektu”, przejął go dreszczem przecucia własnego udoskonalenia. Odtąd duch muzyki przemawiał do niego nowym czarem duszy. Powracał jakby z długiej choroby do światła, nie dowierzał już ręką i oczom, czołgał się po drodze swojej; więc jako cudowne odkrycie odczuł, że jest jeszcze muzykiem, jeszcze artystą, że stał się nim dopiero teraz.

Każdy dalszy stopień w rozwoju Wagnera zaznacza się ściślejszym spojeniem obu podstawowych sił istoty jego: ustaje obawa jednej przed drugą; wyższe Samo nie z łaski już obdarza usługami potężnego brata ziemskiego, ale *kocha* go i musi mu służyć. Najwytworniejsze i najczystsze jest wreszcie, u celu rozwoju, zawarte nawet w najpotężniejszym; burzliwy pęd własnym, jak przedtem, biegiem, ale innymi już drogami dochodzi tam, gdzie zamieszkuje wyższe Samo; a Samo schodzi na ziemię i poznaje podobieństwo swoje w ziemskości. Gdyby możliwą rzeczą było mówić w ten sposób o ostatecznym celu i wyniku rozwoju i być zrozumiałym, należałoby odnaleźć zwrot obrazowy, który mógłby wyrazić długi międzystopień owego rozwoju; ja wątpię i dlatego też nie próbuję. Międzystopień historycznie odgranicza się dwoma słowami od poprzedniego i następnego stopnia. Wagner staje się *rewolucjonistą społeczeństwa*, Wagner uznaje jedyne dotychczas artystę — *poetyzujący lud*. I do tego, i do tamtego zaprowadziła go myśl panująca, która po wielkiej owej rozpaczy i pokucie ukazała mu się w nowej postaci potężniejsza niż kiedykolwiek. Wpływ, wpływ niezrównany z teatru! — lecz na kogo? Przejmował go dreszcz, gdy wspominał, na kogo chciał oddziaływać. Z własnego doświadczenia rozumiał całe hańbiące stanowisko, jakie zajmują — sztuka i artysta: rozumiał, że społeczeństwo bezduszne, lub twaroduszne, które zowie się dobrym, a jest właściwie złe, wtlacza sztukę i artystę do swego orszaku niewolników dla zadowolenia *pragnień pozornych*. Sztuka współczesna jest zbytkiem — rozumiał to, a także i to, że sztuka ta trwa i ginie razem z prawem zbytkowego społeczeństwa. Społeczeństwo za pomocą najmądrzejszego i najtwardszego użycia władzy umiało bezsilnych, to jest lud, coraz bardziej naginać do służalstwa, coraz bardziej poniżać go i wynaradawiać i umiało stworzyć z niego „robotnika” współczesnego; odebrało też ludowi jego największe, najczystsze, to, co wytwarzał z najgłębszego przymusu, w czym, jako artysta jedyne, rozdawał miłosiernie duszę swoją, odebrało mu jego podanie, jego pieśń i taniec, jego mowę, ażeby odświeżyć sztuki współczesne, ten lubieżny środek przeciw wyczerpaniu i nudom swego istnienia. Jak społeczeństwo to powstało; jak ze sprzecznych pozornie dziedzin potęgi umiało wysysać w siebie nowe siły; jak, na przykład, upadłe w obłudzie i połowiczności chrześcijaństwo pozwoliło się użyć na obronę przeciw ludowi i stało się warownią tego społeczeństwa i jego własności; jak nauka i uczeni poddawali się zbyt giętko tej pańszczyźnie — wszystko to ściagał Wagner poprzez czasy, a przy końcu spostrzeżeń swych skoczył z obrzydzenia i wściekłości: stał się rewolucjonistą przez litość dla ludu. Odtąd kochał lud i tęsknił do niego tak, jak tęsknił do swojej sztuki, gdyż ach! tylko w nim, w zanikłym, niemal nieprzezwyciężalnym, sztucznie usuniętym ludzie widział jedyne widza i słuchacza, który by dorósł i godnym był potęgi jego sztuki tak, jak to sobie wymarzył. Więc myśl jego skupiła się koło pytania: Jak powstaje lud? Jak on zmartwychpowstaje?

Znajdywał wciąż jedną tylko odpowiedź: — gdyby jednostka zbiorowa cierpiała, jak on cierpi, byłby to lud; — tak mówił sobie. Gdzie ta sama niedola prowadziłaby do tego samego parcia i do tych samych żądań, tam szukano by tego samego zadowolenia i znaleziono by w nim to samo szczęście. Oglądał się, co go najgłębiej pocieszało i podnosiło w niedoli, co zapobiegało niedoli jego całkowicie: a miał radosną pewność, że były to jedynie: podanie, które znał jako wytwór i mowę niedoli ludu i muzyka, która jest podobnego, chociaż bardziej zagadkowego pochodzenia. W dwóch tych żywiołach kąpie i uzdrawia duszę swoją, pożąda ich najgoręcej: stąd wolno mu wnioskować, że niedola jego bliska jest niedoli ludu w chwili, gdy powstawał i że lud musi zmartwychwstać, jeżeli będzie *wielu Wagnerów*. Jak więc żyły podanie i muzyka w społeczeństwie współczesnym, o ile nie padły jego ofiarą? Podobne losy były ich udziałem, jako świadectwo tajemniczego ich związku: podanie było głęboko poniżone i zeszepeczone, przeobrażone w „baśń”, w igraszkę dzieci i kobiet zaniedbanego ludu, zupełnie obnażone z szat cudownej, poważnie świętej natury męskiej; muzyka utrzymała się pośród biednych i skromnych, pośród samotnych; muzyk niemiecki nie zdołał na szczęście stanąć w szeregu sztuk zbytkowych, stał się sam baśnią potworną, zamkniętą, pełen był najrzewniejszych dźwięków i oznak i pytał niedołącznie i był czymś zaczarowanym, potrzebującym zbawienia. Tu artysta wyraźnie usłyszał rozkaz jedynie dla siebie, rozkaz zwrócenia podaniom męskości i odczarowania muzyki, doprowadzenia jej do mowy: uczuł od razu siłę swoją rozpętaną do *dramatu*, panowanie swoje ugruntowane na nieodkrytym jeszcze, pośrednim królestwie pomiędzy podaniem a muzyką. Nowe swoje dzieło sztuki, w którym zawarł wszystko, co potężne, pełne działania, uszczęśliwiający, postawił teraz przed ludźmi w swoim wielkim, bolesnym *pytaniu*: „Gdzie wy, którzy tak jak ja cierpicie i pożądacie? Gdzie jednostka zbiorowa, w której pragnę widzieć naród? Poznam was po tym, że macie wspólne ze mną szczęście, tę samą pociechę: niechaj w radości waszej objawią mi się wasze cierpienia! Pyta! tak przez Tannhausera i Lohengrina, oglądał się — za równymi sobie; samotny pragnął mnogości.

A co się działo w jego duszy? Nikt nie dał odpowiedzi, nikt nie zrozumiał jego pytania. Nie zbywano go wcale milczeniem; owszem — odpowiadano na tysiączne pytania, których wcale nie stawiał, świergotano o nowych dziejach sztuki, jakby stworzone były tylko do mielenia językiem. Estetyczna żądza pisania i gadatliwość wybuchła jak febra wśród Niemców; mierzono, przebierano palcami po dziełach sztuki, po osobie artysty — z brakiem wstydlivosti właściwym niemieckim uczonym równie jak i niemieckim dziennikarzom. Wagner starał się pismami dopomóc im do zrozumienia pytania swego: nowe zagmatwanie, nowe brzęczenie. Muzyk piszący i myślący był wówczas dla całego świata potworem; krzyczano więc, że to teoretyk, chcący wymyślnymi pojęciami przekształcić sztukę; — kamienujcie go! Wagner był ogłuszony; nie rozumiano pytania jego, nie odczuwano jego niedoli, jego dzieło sztuki podobne było do opowieści wygłoszonej dla ślepych i głuchych, lud jego — do urojenia; zatoczył się i zaczął się chwiać. Przed wzrokiem jego powstaje możliwość upadku wszystkiego; nie przeraża się już tą możliwością: może da się podjąć nową nadzieję po tamtej stronie upadku i spustoszenia, może i nie, w każdym razie nic lepsze jest, niż wstrętne coś. Wkrótce znalazł się jako polityczny zbieg i w nędzy.

Teraz dopiero, z tą straszną zmianą zewnętrznego i wewnętrznego losu zaczyna się w życiu wielkiego człowieka okres, na którym leży blask najwyższego mistrzostwa, blask złota płynnego! Teraz dopiero geniusz dytyrambicznego dramaturga zrzuca z siebie ostatnią powłokę! Jest osamotniony, czas wydaje mu się błahym, nie ma już nadziei: wejrzenie świata jego schodzi w głąb, jeszcze raz, a tym razem aż do dna; tam spostrzega cierpienie tkwiące w istocie wszechrzeczy i odtąd znosi cierpienie swe spokojniej, jakby się stał mniej osobistym. Żądza potęgi najwyższej — spuścizna dawniejszych warunków — przekształca się zupełnie w twórczość artystyczną; sztuką swoją mówi tylko ze sobą, już nie z publicznością ani z ludem, i pragnie usilnie dać jej największą wyrazistość i zdolność do najpotężniejszego dialogu. Inaczej było w dziełach sztuki za okresu poprzedniego: miał on wzgląd, choć wytworny i uszlachetniony, na oddziaływanie natychmiastowe: dzieło sztuki miało być pytaniem, miało natychmiast wywoływać odpowiedź; jakże często chciał Wagner ułatwić zrozumienie tym, których pytał! — uprzedzał ich niewprawność w odpowiedziach i tulił się do starszych form i środków wyrażania w sztuce: gdzie obawiał się, że nie przekona językiem sobie najwłaściwszym i nie będzie rozumiany, tam pró-

bował namawiać i obwieszczać pytanie swoje na pół dla słuchaczy obcym, ale znanym językiem. Teraz nic nie mogło skłonić go do takiego względu; teraz chciał tylko jednego: porozumieć się ze sobą, myśleć zdarzeniami o istocie świata, filozofować dźwiękami. Kto go dzień wiedzieć, co wówczas działo się w nim, o czym mówił ze sobą w świętym mroku duszy — a godnych jest niewiele — ten niechaj słucha, patrzy i przeżywa *Tristana i Izoldę*, właściwe *opus metaphysicum*¹⁸ sztuki, dzieło, na którym leży szklany wzrok konającego ze swą nienasyconą, najśłodsza tęsknotą do tajemnic nocy i śmierci, z dala od życia, które świeci jako zło, uluda i rozłam w zgrozie upiorowego świtu: jest to dramat o cierpkiej surowości form, pokonywający w prostej swej wielkości i w ten tylko sposób odpowiada on tajemnicy, o której mówi: martwości w żywym ciele, jednolitości w dwoistości. Jest jednak coś dziwniejszego niż to dzieło: sam artysta, który w krótkim przeciągu czasu mógł stworzyć obraz świata o najzupełniej innym zabarwieniu — *Śpiewaków Norymberskich*; artysta jakby odpoczywał w obu tych utworach i pokrzepiał się, żeby wznieść zamierzoną i zaczęta olbrzymią budowę w czterech częściach, dumanie i marzenie lat dwudziestu, dzieło sztuki w Bayreuth, *Pierścień Nibelungów!* Kogo zdziwi sąsiedztwo *Tristana i Śpiewaków Norymberskich*, ten nie rozumiał ważnej strony życia i istoty prawdziwie wielkich Niemców, ten nie wie, na jakim jedynie gruncie wzrosnąć może właściwa i jedynie *niemiecka wesołość* Lutra, Beethovena i Wagnera, nierozumiana przez inne narody, zatracona już przez Niemców dzisiejszych — owa złocisto-jasna, sfermentowana mieszanina naiwności, serca, umysłu kontemplacyjnego i filuterności, jaką podał Wagner niby najcudowniejszy napój tym, którzy głęboko cierpieli nad życiem i zwracają się doń z uśmiechem zdrowieńców. Gdy na świat spoglądał pojednany, rzadziej przejęty złością i obrzydzeniem, zrzekając się potęgi smutnie raczej i miłośnicie, a nie ze zgrozą przerażenia, gdy w cichości pracował nad największym utworem swoim i kładł partyturę przy partyturze, zdarzyło się coś, w co się wsłuchał: *przyjaciele* przyszli obwieścić inu podziemne poruszenie wielu umysłów; nie był to jeszcze „lud”, który się tu poruszał i objawiał, ale może kiel¹⁹ i pierwsze źródło życia w dalekiej przyszłości dokonanego, istotnie ludzkiego społeczeństwa; było to tymczasem rękojmią, że wielkie dzieło jego można oddać w ręce i pod opiekę ludzi wiernych, którzy strzec będą godnie tej najwspanialszej spuścizny dla potomnych; miłość przyjaciół za dnia jego życia miała barwy świetniejsze i cieplejsze; nie on jeden uniósł najszlachetniejszą troskę — troskę osiągnięcia dziełem swym celu jeszcze przed wieczorem i znalezienia dlań gospody. Wydarzenie, które tylko symbolicznie mógł pojąć, było dlań pociechą nową i szczęśliwą przepowiednią. Wielka wojna Niemców kazała mu spojrzeć w górę — Niemców, których miał za tak zwyrodniałych, tak dalekich od wysokiego umysłu niemieckiego, który Wagner zbadał i poznał w sobie i innych wielkich ludziach swego narodu; widział, że Niemcy ci w szalonym położeniu okazywali dwie prawdziwe cnoty: proste męstwo i rozwagę i uwierzył w wewnętrzny uszczęśliwieniu, że nie jest może ostatnim Niemcem i że dzieło jego pomoże potęgą mocniejsza niż poświęcająca się, lecz mała siła nielicznych przyjaciół — a pomoże na długi przeciąg czasu, w którym potęga ta ma czekać go w przeznaczony mu przyszłości, w przyszłości, do której i sztuka jego należy. Wiara ta, być może, nie na długo mogła się ustrzec zwątpienia — tym więcej, im więcej się podniecał do nadziei natchmianowych: odczuwał więc silny bodziec, gdy wspominał o niespełnionym jeszcze wysokim *obowiązku*.

Dzieło jego nie byłoby dokończone, gdyby je jako milczącą partyturę powierzył potomności: musiał pokazać publicznie i nauczyć tego, co było najbardziej nieodgadnione i jeszcze ukryte — musiał nauczyć stylu nowego w wykonaniu i przedstawieniu, żeby dać przykład, którego nikt więcej dać nie mógł i założyć *tradycję stylu*, zapisaną nie znakami na papierze, ale dziełami w duszach ludzkich. Stało się to dlań najpoważniejszym obowiązkiem jeszcze dlatego, że inne dzieła jego spotkał pod względem stylu wykonania najnieznośniejszy i najgłupszy los: były sławione, podziwiane — a jednak deptane, a nikt się nie oburzał. Dziwnie brzmi fakt: wówczas właśnie, gdy coraz bardziej wyrzekał się powodzenia i myśli o potędze wśród ludzi współczesnych, oceniając ich oględnie, wówczas właśnie przychodziły do niego i „powodzenie” i „potęga”; przynajmniej świat cały mu to

¹⁸*opus metaphysicum* (łac.) — dzieło metafizyczne. [przypis edytorski]

¹⁹*kiel* — kielek. [przypis edytorski]

opowiadał. Nic to nie pomogło, że usilnie wystawiał na światło niezrozumiane, a dla niego stanowczo zawstydzające strony „powodzenia” swego; ludzie nie byli przyzwyczajeni do ścisłego różnicowania artystów w sposobie ich działań tak, że nie ufano najuroczystszym nawet środkom zachowawczym. Odkąd poznał związek istoty dzisiejszego teatru i powodzenia teatralnego z charakterem człowieka dzisiejszego, dusza jego nie miała nic z tym teatrem wspólnego; nie szło mu już o marzenia estetyczne i radość podnieconego tłumu; z oburzeniem patrzył, jak sztuka weszła w ziejącą paszczę nudy nienasyconej i żądy rozrywek. O tym, jak płytkie i bezmyślne było tu każde działanie i jak tu istotnie chodziło więcej o napchanie żarłoka, niż o pożywienie głodnego, o tym wnioskował z tego zwłaszcza prawidłowego zjawiska: wszędzie, równie ze strony wystawców jak i wykonawców, rozumiano sztukę jego, jak wszelką muzykę sceniczną, według wstrętnej księgi receptowej stylu operowego: krajano nawet i ćwiartowano dzieła jego dzięki wykształconym kapelmistrzom, ćwiartowano wprost na opery tak samo, jak śpiewak przystępował do nich po starannym pozbawieniu się ducha; gdy chciano zrobić dobrze, wówczas niezręcznie i ze wstydliwą gotowością do ustępstw zgadzano się na przepisy Wagnera — mniej więcej tak, jakby np. nocne zbiegowisko na ulicach Norymbergi w drugim akcie *Śpiewaków* przedstawiano za pomocą nienaturalnie pozujących baletników: postępowano w dobrej wierze, bez złych zamiarów pobocznych. Próby, z poświęceniem dokonywane przez Wagnera, ażeby czynem i przykładem wskazywać przynajmniej na prostą ścisłość i dokładność w przedstawieniu i aby pojedynczych śpiewaków wprowadzić w nowy zupełnie styl wykonania, próby te splukano błotem panującej bezmyślności i przyzwyczajenia; próby te zmuszały go nadto zająć się teatrem, którego istota stała mu się wstrętną. Goethe nawet stracił ochotę być na przedstawieniu swojej *Ifigenii*; „Cierpię straszliwie — powiedział — tłumacząc się, gdy muszę bić się z tymi widmami, które zjawiają się nie tak, jak powinny”. A „powodzenie” w zozydzonej dla Wagnera teatrze było coraz większe; doszło w końcu do tego, że wielkie teatry żyły głównie z tłustych dochodów, jakie dawała im sztuka wagnerowska w karykaturze, jako sztuka operowa. Wzrastająca wciąż namiętność porwała nawet kilku przyjaciół Wagnera: musiał znosić cierpliwie ciosy — wielki ten męczennik! — i widzieć przyjaciół swoich upojonych „powodzeniem” i „zwycięstwami”, w których właśnie najwyższą myśl jego połamano, w których się jej wyparto. Zdawało się niemal, że poważny i ciężki w wielu razach naród nie chciał zaniechać zasadniczej lekkomyślności względem najpoważniejszego swego artysty, że względem niego właśnie musiała rozpuścić się wszelka pospolitość, bezmyślność, niezręczność i złośliwość istoty niemieckiej. Gdy podczas wojny owładnął umysły prąd szerszy i swobodniejszy, przypomniał sobie Wagner obowiązek wierności, który mu kazał przynajmniej największe dzieło swoje uratować przed źle zrozumianym powodzeniem i znieważeniem i postawić je w najwłaściwszym rytmie, jako przykład po wszystkie czasy: wpadł na *myśl o Bayreuth*. Sądził, że w orszaku owładniętych tym prądem umysłów coraz podnioslejsze uczucie obowiązku widzi po stronie tych, którym chciał powierzyć najcenniejsze mienie swoje: z dwoistości obowiązku wyrosło zdarzenie, leżące jak dziwny blask słoneczny na ostatnim, najbliższym szeregu lat: zdarzenie wymyślone na chwałę dalekiej, możliwej, lecz nie dowiedzionej przyszłości. Zdarzenie to dla terażniejszości i ludzi współczesnych jest zagadką lub. ohydą; dla niewielu, którym wolno było pomagać — przedsmakiem i przedżyciem najwyższego rzędu, którym sądzą się być ponad swój czas uszczęśliwieni, uszczęśliwiający i płodni; a dla Wagnera samego — zaćmieniem z powodu trudności, trosk, dumań, smutków, i odnowionej wściekłości wrogich żywiołów, ale wszystko to oświetlone gwiazdą *niesamolubnej wierności* i w świetle tym przeobrażone na szczęście niewymowne!

Rzecz prosta, że na życiu tym leży tchnienie tragizmu: kto może to choć w części własną przeczuć duszą, dla kogo nie jest rzeczą obcą przymus tragicznego rozczarowania o celu życia, ani krzywienie się i łamanie zamiarów, zrzeczenie się i oczyszczenie miłością, ten w dziełach Wagnera musi odczuć pełne marzeń wspomnienie o bohaterskim życiu wielkiego człowieka. I będzie się nam zdawało, że Zygryd opowiada o swoich czynach: w najrzewniejszym szczęściu wspomnienia snuje się głęboki smutek lata późnego, a przyroda leży cicho w żółtym świetle wieczornym.

Kto myślał i cierpiał nad tym, jak *stawał się Wagner-człowiek*, ten dla uzdrowienia swego i odpoczynku zapraagnie rozmyślać, *czym jest Wagner-artysta* i zapraagnie przyjrzeć się uważnie widokowi istotnie oswobodzonej możliwości. Jeżeli sztuka w ogóle jest tylko możliwością udzielania innym tego, cośmy przeżyli, jeżeli dzieło sztuki przeczy sobie, gdy nie może być zrozumiane, to wielkość Wagnera jako artysty leży w demonicznym udzielaniu się jego natury, która jakoby we wszystkich językach mówi o sobie i z najwyższą wyrazistością przedstawia, co przeżył wewnątrz; wystąpienie jego w historii sztuk podobne jest do wulkanicznego wybuchu całkowitej, niepodzielnej możliwości sztuki w samej przyrodzie; a ludzkość jak do prawidła przywykła do wyodrębnienia sztuk. Można się wahać, jakie dać mu imię, czy nazwać go poetą, czy plastykiem, czy muzykiem, czy wziąć każdy wyraz w pojęciu nadzwyczaj rozszerzonym, czy nowy stworzyć dlań wyraz.

Poezja Wagnera ujawnia się w tym, że myśli on nie pojęciami, lecz wydarzeniami widzialnymi i odczuwalnymi, to jest że myśli podaniami, jak lud myślał zawsze. Nie myśl jest podstawą podania, jak sądzą dzieci sztucznej kultury, ale podanie samo jest myśleniem; daje wyobrażenie świata, przedstawiając dzieje, czyny i cierpienia. *Pierścień Nibelungów* jest ogromną siecią myśli bez pojęciowych form myśli. Może filozof mógłby obok tego postawić coś odpowiedniego, pozbawionego obrazu i czynu, co by przemówiło do nas pojęciami jedynie: przedstawiono by wówczas jedno i to samo w dwóch odrębnych dziedzinach — raz dla ludu, a drugi raz dla przeciwieństwa ludu, dla człowieka teoretycznego. Do tego ostatniego nie zwraca się Wagner, gdyż człowiek teoretyczny zna się na właściwej poezji, na podaniu tyle, co głuchy na muzyce, to znaczy, że obaj widzą ruch, który wydaje się im beztreściowym. Z jednej z tych odrębnych dziedzin nie można zajrzeć do drugiej: dopóki kto znajduje się pod sztandarem poety, myśli z nim, jakby był istotą tylko czującą, widzącą i słyszącą; wnioski, do jakich dochodzi, są powiązaniem dziejów, które widzi, są to zatem przyczynowości istotne, a nie logiczne.

Gdy bohaterowie i bogowie dramatów podaniowych, jakie tworzył Wagner, uwydatniają się słowami, nie ma większego niebezpieczeństwa nad to, że *mowa słowna* obudzić w nas może człowieka teoretycznego i wprowadzić nas przez to do innej dziedziny, niepodaniowej, że więc zamiast zrozumieć wyraźniej za pomocą słowa, nic — zrozumiemy nic. Wagner zmusił mowę, żeby wróciła do stanu pierwotnego, gdzie niemal nie myśli ona jeszcze pojęciami, gdzie sama jeszcze jest poezją, obrazem i uczuciem. Nieustraszonosć, z jaką Wagner rozpoczął to przerażające zadanie, dowodzi z jaką potęgą prowadził go duch poetycki i że musiał iść wszędzie za widmem-przewodnikiem. Każde słowo dramatów tych należy śpiewać ustami bogów i bohaterów: oto nadzwyczajne wymaganie, jakie Wagner postawił swej wyobraźni mowy. Każdy zwątpiłby; gdyż mowa nasza zdaje się być zbyt starą i spustoszoną, żeby można było od niej żądać, czego żądał Wagner: a jednak uderzył w skałę i wywołał źródło obfite. Ponieważ Wagner kochał język bardziej niż każdy inny Niemiec i więcej od języka wymagał, więc też i cierpiał więcej nad zwyrodnieniem i osłabieniem języka, nad wielokrotną zaturą i kaleczeniem form, nad ciężkimi częściami składni niemieckiej, nad słowami posiłkowymi, których śpiewać nie można: — wszystko to weszło do języka jako grzech i niedbalstwo. Z głęboką dumą odczuwał teraz jeszcze istniejącą pierwotność i niewyczerpalność języka, dźwięczną siłę rdzenia, przeczuwał w tym dziwną skłonność i przygotowanie do muzyki, do muzyki prawdziwej — w przeciwstawieniu do wysoce pochodnych, sztucznie retorycznych języków romańskich. W poezji, w twórczości Wagnera jest radość germanizmu, serdeczność i szczerść w obcowaniu, czego, prócz u Goethego, nie doznaje się u innych Niemców. Cieleśność wyrażenia, zuchwała zwięzłość, potęga, rytmiczna różnorodność, dziwne bogactwo silnych i ważnych słów, uproszczenie szyku wyrazów, jedyna niemal w mowie wynalazczość burzliwego uczucia i przecucia, czasami czysto tryskająca ludowość i przysłowiowość — takie przymioty można by wyliczyć, nie mówiąc o najcudowniejszym i najpotężniejszym. Kto czyta z kolei dwa te poematy — *Tristana* i *Śpiewaków Norymberskich* tego ogarnia zdziwienie i wątpliwość równie z powodu języka, jak i muzyki, mianowicie: jak twórca mógł zawładnąć dwoma światami, tak różniącymi się formą, barwą, spójnią i duszą! Największą potęgą w uzdolnieniu Wagnera jest to, czemu jedynie wielki mistrz poddać może: napiętnowanie każdego dzieła nowym językiem i nadanie nowemu wnętrzu nowego ciała,

Język

nowego dźwięku. Gdzie objawia się tak rzadka potęga, tam nagana będzie drobnostkowa tylko i nieplodna i odnosić się będzie do pojedynczej swawoli i odrębności, do częstych ciemności wyrażenia i myśli. Nadto ci, którzy najgłośniejszemu ganili, w gruncie rzeczy gorszyli się nie językiem, ale duszą, sposobem odczuwania i cierpienia. Czekajmy, aż będą mieli inną duszę, aż więc mówić będą innym językiem: wówczas, jak sądzę, język niemiecki w lepszych będzie warunkach niż obecnie.

Kto rozważa Wagnera jako poetę i twórcę języka, niech nie zapomina przede wszystkim, że dramaty wagnerowskie nie są przeznaczone do czytania, że nie wolno ich oświetlać żądaniem, jakie się stawia dramatom słownym. Dramat słowny ma oddziaływać na uczucie za pomocą pojęć i słów; z tym zamiarem wchodzi pod zwierzchnictwo retoryki. Ale namiętność w życiu rzadko jest wymowna: w dramacie słownym musi nią być, ażeby się jakkolwiek wyrazić. Ale gdy język narodu znajduje się w stanie upadku i zużycia, dramaturg wystawiony jest na pokusę zbyt wielkiego zabarwiania i przekształcania języka i myśli; chce podnieść język, żeby znowu wyrażał uczucia podniosłe i wpada w to niebezpieczeństwo, że nie będzie zrozumiany. Wzniosłymi sentencjami i pomysłami nadaje namiętnościom coś z wyżyn i wpada w drugie niebezpieczeństwo: jest nieprawdziwy i sztuczny. Gdyż namiętność rzeczywista nie mówi w sentencjach, a namiętność poetycka łatwo budzi nieufność co do uczciwości swej, zwłaszcza gdy różni się istotnie od rzeczywistości. Wagner pierwszy poznał braki wewnętrzne dramatu słownego, i każde zdarzenie dramatyczne podaje w potrójnym wyjaśnieniu, słowem, gestem i muzyką; muzyka przenosi podstawowe, wewnętrzne poruszenia osób dramatu bezpośrednio w dusze słuchaczy, którzy w gestach osób tych widzą owe dzieje wewnętrzne, a w mowie słownej mają drugie zjawisko bledsze, tłumaczące wolę świadomą. Wszystkie te działania występują jednocześnie, nie przeszkadzając sobie, i zmuszają widza do zupełnie nowego zrozumienia i przeżycia dramatu, jak gdyby zmysły jego się uduchowiły, a duch się uzmysłowił, jak gdyby wszystko, co chce wyrazić się w człowieku i pragnie poznania, było wolne i w radości poznania szczęśliwe. Ponieważ każde zdarzenie dramatu wagnerowskiego przedstawia się widzowi ogromnie zrozumiale, a wewnętrznie jest oświetlone i rozognione muzyką, więc twórca mógł uniknąć środków, których potrzebuje poeta słowa, ażeby dziejom swoim nadać ciepło i siłę świetlaną. Budowa dramatu mogła być prostszą, zmysł rytmiczny budowniczego mógł się odważyć na ukazanie się w wielkim całokształcie budowy; gdyż brak tu powodu do umyślnego wikłania i zagmatwanej różnorodności stylu budowlanego, którymi właśnie poeta słowa chce osiągnąć uczucie podziwu i zajęcia, żeby uczucie to podnieść następnie do potęgi podziwu uszczęśliwionego. Wrażenia idealizującej oddali i wyżyny nie można było wywołać zręcznością. Język z obszarów retorycznych doszedł do zwartości i siły mowy uczuciowej: pomimo że aktor mniej, niż przedtem, mówił o tym, co robił i czego doznawał w dramacie, to jednak wypadki wewnętrzne, których dramaturg słowny z obawy przed rzekomą niedramatycznością dotąd nie dopuszczał na scenę, zmuszały słuchacza do namiętnego współprzeżywania, towarzysząca zaś mowa gestów uzewnętrzniała się jedynie w najwytworniejszej modulacji. Namiętność śpiewana jest co do trwania trochę dłuższa niż mówiona; muzyka rozciąga odczuwanie: z tego wynika, że aktor, który jest i śpiewakiem jednocześnie, musi przewyciężyć zbyt wielki nieplastyczny ruch, z powodu którego cierpiałby dramat słowny. Budzi się w nim chęć uszlachetnienia gestu, tym bardziej, że muzyka zanurzyła uczucie jego w kąpiel czystszej eteru i nie chcący przybliżyła go do piękna.

Nadzwyczajne zadania, jakie Wagner postawił aktorom i śpiewakom, rozpała w nich na całe pokolenia żądę współubiegania się, żeby przedstawić w końcu obraz bohatera wagnerowskiego w cielesnej widzialności i wykończeniu tak, jak cielesność wykończona ma już swój wzór w muzyce dramatu. Idąc za tym przewodnikiem, oko artysty plastycznego ujrzy wreszcie cuda nowego świata widzialnego, które przed nim po raz pierwszy widział jedynie twórca takich dzieł, jak *Pierścieni Nibelungów* — ów kształciciel najwyższego rodzaju, wskazujący, jak Eschylos, drogę sztuce przyszłej. Czy nie obudzą się już przez zazdrość wielkie zdolności, gdy sztuka plastyczna porównywać zacznie działania swoje z działaniem takiej muzyki jak wagnerowska, która najczystsze daje szczęście słoneczne? Temu, kto jej słucha, wydaje się, jakby muzyka dawniejsza mówiła językiem zewnętrznym, bojaźliwym, nieswobodnym, jakby chciano dotąd igrać nią przed niegodnymi powagą, albo nauczać i demonstrować przed niegodnymi nawet igraszki. Przez muzykę dawniejszą na krót-

kie tylko chwile wnika szczęście, którego doznajemy zawsze od muzyki wagnerowskiej: rzadko świecą tu chwile zapomnienia, które ją napadają, w których mówi tylko ze sobą i wznosi spojrzenia w górę jak Cecylia Rafaela — z dala od słuchaczy, którzy żądają od niej rozrywki, wesołości, albo uczoności.

O Wagnerze, jako o *muzyku* można by ogólnie powiedzieć, że dał mowę w przyrodzie temu, co dotąd nie chciało przemówić: nie wierzył, że może istnieć coś niemego. Zanurza się więc w zorzę poranną, w las, we mgłę, w przepaści, w wyżyny górskie, w zgrozę nocy, w blask księżycy i dostrzega w nich żądze tajemne: i one chcą dźwięczeć. Filozof mówi, że jest jedna wola, która w przyrodzie żywej i martwej łącznie istnienia, a muzyk dodaje: wola ta na wszystkich stopniach chce bytu dźwiękowego.

Muzyka przed Wagnerem ciasne miała w ogólności granice: odnosiła się do stosunków stałych człowieka, do tego, co Grecy nazywali *Etos*; od Beethovena dopiero zaczęła szukać języka *Patosu*, namiętnego chcenia, dziejów dramatycznych we wnętrzu człowieka. Dawniej w dźwiękach objawiał się nastrój, stan duszy spokojny, wesoły, nabożny albo pokutniczy; uderzającą jednostajnością formy i dłuższym trwaniem jednostajności tej chciano zmusić słuchacza do zrozumienia tej muzyki i do tego samego nastroju. Do obrazów takich nastrojowych i stanów duchowych formy pojedyncze były konieczne; inne wprowadzono przez ugodę. O długości stanowiła ostrożność muzyka, który chciał przenieść słuchacza w nastrój, lecz nie chciał go nudzić zbyt długim trwaniem nastroju. Posunięto się o krok dalej, kreśląc po kolei obrazy nastrojów przeciwnych i odkryto urok przeciwieństwa; był to jeszcze krok dalszy, gdy ten sam utwór muzyczny obejmował przeciwieństwo etosu, np. przeciwdziałanie tematu męskiego i żeńskiego. Są to surowe jeszcze, pierwotne stopnie muzyki. Obawa namiętności daje jedne przykazania, obawa nudów — inne; wszelkie zagłębienia i wykroczenia uczucia odczuwano jako „nieetyczne”. Ale skoro sztuka etosu powtarzała stokrotnie jedne i te same zwyczajne stany i nastroje, więc wyczerpała się wreszcie pomimo najcudowniejszej wynalazczości mistrzów swoich. Beethoven pierwszy kazał muzyce swej mówić nowym językiem, zabronionym dotąd językiem namiętności; a ponieważ sztuka jego musiała wyrosnąć z praw i ugody sztuki etosu, ażeby się przed nią jakby usprawiedliwić, więc jego rozwój artystyczny miał cechę dziwnej trudności i niewyraźności. Wydarzenie wewnętrzne, dramatyczne — gdyż każda namiętność ma przebieg dramatyczny — chciało przebojem zdobyć nową formę, lecz przekazany szemat muzyki nastrojowej sprzeciwiał się temu i ganił niemal z miną moralności powstawanie niemoralności. Beethoven postawił sobie między innymi zadanie pełne sprzeczności — wypowiadać patos środkami etosu. Ale wyobrażenie to nie wystarczyło dla największych i najpóźniejszych dzieł Beethovena. Żeby więc przedstawić wielki, podniosły łuk namiętności, wynalazł istotnie nowy środek: wyjął pojedyncze punkty z drogi lotnej i zaznaczył je z największą pewnością, żeby pozwolić słuchaczowi *odgadnąć* całą linię. Zewnętrznie nowa forma wydawała się jakoby zestawieniem kilku utworów muzycznych, z których każdy utwór pojedynczy przedstawiał pozornie stan trwały, w istocie zaś chwilę namiętności w przebiegu dramatycznym. Słuchacz mógł sądzić, że słyszy starą muzykę nastroju, tylko stosunek wzajemny pojedynczych części stał się dlań niezrozumiałym i nie mógł sobie ich wytłumaczyć według kanonu przeciwieństwa. Nawet wśród mniejszych muzyków powstało lekceważenie żądań całokształtu artystycznego; następstwo części w ich dziełach stało się dowolne. Wynalazek wielkiej formy namiętności wprowadził przez nieporozumienie motyw z treścią dowolną i wzajemne napięcie części ustalo. Dlatego symfonia po Beethovenie jest wytworem dziwnie niewyraźnym, zwłaszcza gdy w pojedynczych częściach bełkoce język beethovenowskiego patosu. Środki nie są dostosowane do zamiaru, zamiar nie jest jasny dla słuchacza, bo nie był nigdy jasny w głowie twórcy. Żądanie, żeby tylko coś pewnego mieć do powiedzenia i żeby mówić to jaknajwyraźniej, staje się tym nieodzowniejsze, im rodzaj jest wyższy, trudniejszy i im więcej ma wymagań.

Dlatego to Wagner przebojem szedł, żeby wynaleźć środki dla *wyraźności*: potrzebował ich, żeby uwolnić się od uprzedzeń i wymagań starszej muzyki stanów duszy i żeby muzyce swej, dźwiękowemu przebiegowi uczucia i namiętności nadać mowę wcale²⁰ niedwuznaczną. Spójrzmy na to, co osiągnął: sądzimy, że w obrębie muzyki uczynił to samo,

²⁰wcale (daw.) — całkiem. [przypis edytorski]

co w obrębie plastyki zrobił wynalazca grupy wolnej. Muzyka dawniejsza w porównaniu z wagnerowską wydaje się sztywną i bojaźliwą, jakby nie wolno było oglądać jej wszystkich stron, jakby się wstydziła. Wagner z największą pewnością i stanowczością chwytą każdy stopień i barwę uczucia; bez obawy utraty bierze do ręki wzruszenie najwytworniejsze, najdalsze i najłagodniejsze i trzyma je, jak coś twardego i stałego, choćby każdy w nim widział motyla nietykalnego. Muzyka jego nigdy nie jest niepewną, nastrojową; wszystko, co przez nią przemawia, człowiek czy przyroda, ma silnie zindywidualizowaną namiętność; wicher i ogień nabierają u niego zniewalającej siły woli osobistej. Nad jednostkami dźwiękowymi i walką ich namiętności, nad wirem przeciwności, unosi się z najwyższą rozważą rozum wszechpotężny, symfoniczny, rodzący wciąż z wojny zgodę: muzyka Wagnera jako całość jest odbiciem świata tak, jak go rozumiał filozof z Efezu²¹, harmonią zrodzoną z wojny, jedyną sprawiedliwości i nieprzyjaźni. Podziwiam możliwość wyliczenia z wielu wychodzących w różnych kierunkach namiętności jednej wielkiej linii wszechnamiętności: potęgi tej dowodzi każdy pojedynczy akt dramatu wagnerowskiego, który opowiada po kolei historię poszczególną różnych jednostek i ogólną historię wszystkich. Czujemy już na początku, że mamy przed sobą pojedyncze prądy przeciwdziałające, ale też i potężny nad wszystkimi jeden prąd o jednym kierunku: prąd ten porusza się początkowo niespokojnie ponad ukryte skały zębate; przyływ rozrywa go i dąży w rozmaitych kierunkach. Zauważamy powoli, że ruch wewnętrzny wzrasta, staje się gwałtowniejszy, coraz bardziej porywczy; niepokój drgający przeszedł w spokój szerokiego, straszego ruchu do nieznanego jeszcze celu; aż w końcu nagle rzeka w całej swej szerokości rzuca się z demoniczną radością w przepaść i wir. Nigdy Wagner nie jest bardziej Wagnerem, niż wówczas, gdy trudności powiększają się dziesięćkrotnie i gdy może w wielkich warunkach panować z radością zakonodawcy²². Poskramiać niepoohamowane, odporne masy i zniewalać je do prostych rytmów, przeprowadzać jedną wolę poprzez zagmatwaną różnorodność wymagań i żądań — oto zadania, do których on się urodził, w których czuje się swobodnym. Nie traci przy tym nigdy oddechu, nigdy nie przychodzi do celu zadyszany. Bezustannie dąży do obciążania siebie najtrudniejszymi prawami tak, jak inni starają się ulżyć sobie brzemienia; życie i sztuka gniotą go, gdy nie może igrać z najtrudniejszymi ich zadaniami. Zważmy choć raz stosunek melodii śpiewanej do melodii mowy niespiewanej — wysokość, siłę i miarę czasu człowieka mówiącego namiętnie Wagner traktuje zawsze jako wzór przyrody, który ma zamienić w sztukę; — i zważmy znów podporządkowanie tak śpiewanej namiętności symfonicznemu związkowi muzyki: poznamy wówczas cudo przewyżczonych trudności; wynalazczość jego w rzeczach małych i wielkich, wszechobecność ducha jego i pilność ma to do siebie, że widząc partyturę wagnerowską, sądzić można, iż nie miał przy tym ani pracy prawdziwej, ani wysiłku. W sprawie trudności sztuki mógł powiedzieć, że właściwa cnota dramaturga polega na samozaparcu się; ale on odrzekłby prawdopodobnie: istnieje tylko jedna trudność, trudność jeszcze niewyzwolonego: cnota i dobro są łatwe.

Jako artysta, w porównaniu z typem znanym, Wagner ma w sobie coś z Demostenesa²³; straszną powagę około treści rzeczy i potęgę uchwycenia — tak, że zawsze obejmuje treść, obejmuje ręką; w okamgnieniu trzyma mocno, jakby ręka była ze spiżu. Ukrywa, jak Demostenes, sztukę swoją, albo każe o niej zapomnieć, zmuszając myśleć o treści; jest jednak, jak Demostenes, ostatnim i najwyższym zjawiskiem w szeregu potężnych umysłów artystycznych, ma więc do ukrywania więcej, niż pierwsi w szeregu; sztuka jego działa jak natura uzdrowiona, odnaleziona. Nie ma w sobie nic napuszonego, co mają muzycy dawniejsi, którzy bawią się przy sposobności sztuką swoją i wystawiają mistrzostwo swoje na pokaz. W wagnerowskim dziele sztuki nie myśli się ani o tym, co interesujące, ani o tym, co zabawne, ani o Wagnerze, ani o sztuce w ogólności: czuje się jedynie konieczność. Nikt mu nie wynagrodzi ani tej woli surowej i miarowej, ani samoprzewyżczenia, jakiego potrzebował artysta podczas rozwoju swego, ażeby w końcu w chwili tworzenia z radosną swobodą dokonać konieczności: dosyć już, że w pojedyn-

²¹filozof z Efezu — Heraklit z Efezu (ok. 540–480 p.n.e.), filozof gr., zaliczany do jońskiej szkoły filozofii przyrody; za zasadę pierwotną (*arché*) wszechświata uważał ogień, za cechę bytu zaś zmienność, nieustanne zanikanie i stawanie się (co wyraził w sławnym zdaniu „wszystko płynie”). [przypis edytorski]

²²zakonodawca — prawodawca. [przypis edytorski]

²³Demostenes (384–322 p.n.e.) — polityk i mówca grecki. [przypis edytorski]

czych wypadkach odczuwamy, jak muzyka jego z okrucieństwem postanowienia poddaje się biegowi dramatu, nieubłaganemu, jak los, podczas gdy dusza ognista sztuki tej łaknie bujania bez wędzidła, swobodnie, w puszczy dzikiej.

IO

Artysta, mający taką władzę nad sobą, mimo woli nawet pokonywa innych artystów. Dla niego pokonani przyjaciele jego i zwolennicy nie stają się niebezpieczeństwem, ani hamulcem: podczas gdy lichsze charaktery zatracają swobodę swoją, opierając się na przyjaciółach, Wagner przez całe swoje życie zadziwiająco wymijał wszelkie stronnictwa, gdy zaś w każdym okresie sztuki jego tworzyło się koło zwolenników, to zdawało się zawsze, że chciano go przez to w okresie tym zatrzymać. A on przechodził wśród nich i nie dał się związać; droga jego był zbyt długa, żeby ktokolwiek mógł tak łatwo iść z nim od początku: a była tak niezwykła i stroma, że i najwierniejszy tracił oddech. We wszystkich niemal okresach życia Wagnera przyjaciele jego chcieli go ująć w dogmat; nieprzyjaciele również — chociaż z innych względów. Gdyby czystość jego charakteru artystycznego była tylko o jeden stopień mniej stanowcza, mógłby daleko wcześniej stać się panem współczesnych stosunków artystycznych i muzycznych: — stał się też nim w końcu w daleko wyższym pojęciu — a mianowicie, że to, co zdarza się w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, staje niechcący przed sądem jego sztuki i jego charakteru artystycznego. Podbił sobie najniechętniejszych: nie ma zdolnego muzyka, który by go nie słuchał wewnątrz i który by go nie uważał za godniejszego słuchania, niż siebie i muzyki pozostałej. Ci, co koniecznie chcą coś znaczyć, pasują się wprost z tym urokiem wewnętrznym, ovladającym nimi, zamykają się z bojaźliwą usilnością w kole starszych mistrzów, woleliby oprzeć swoją „samodzielną” o Schuberta²⁴ i Haendla²⁵, niż o Wagnera. Na próżno! W walce z lepszym sumieniem stają się, jako artyści, mniejsi i bardziej drobiazgowi; psują sobie charakter, znosząc złych sprzymierzeńców i przyjaciół: po tych poświęceniach zdarza się może, iż we śnie ucho ich nasłuchuje Wagnera. Tacy przeciwnicy godni są pożałowania: sądzą, że tracą dużo, zatracając siebie, ale mylą się.

Mniejsza o to, czy muzycy będą odtąd tworzyć po wagnerowsku, i czy w ogóle tworzyć będą; on czyni, co może, ażeby obalić nieszczęsną wiarę, że koło niego skupia się szkoła kompozytorów. Jeżeli ma on wpływ bezpośredni na muzyków, to chce ich nauczać sztuki wielkiego wykonania; sądzi, że w rozwoju sztuki nadchodzi chwila, w której chęć dojścia do mistrzostwa w przedstawieniu i wykonaniu jest cenniejsza niż chęć „tworzenia” koniecznie samoistnie. Gdyż twórczość ta na obecnym stopniu sztuki ma skutek złowrogi, ponieważ istotną wielkość czyni płytką w jej wpływie, mnożąc i przez codzienne używanie zużywając środki i artyzm geniusza. Nawet dobro w sztuce jest zbyt szkodliwe, gdy powstaje z naśladownictwa rzeczy najlepszej. Zamiary i środki wagnerowskie są nierozdzielne: dosyć jest mieć uczciwość artystyczną, żeby to odczuć; a nieuczciwością jest podpatrywać mu środki i używać ich do innych zupełnie, mniejszych celów.

Jeżeli Wagner nie chciał żyć w gromadzie muzyków tworzących po wagnerowsku, to przez to tym dobitniej stawia talentom nowe zadanie odnalezienia wspólnie z nim prawa stylu dla wykonania dramatycznego. Pcha go najgłębsza potrzeba założenia dla sztuki swojej *tradycji stylu*, którą dzieło jego mogłoby żyć w postaci czystej z jednej epoki w drugą, póki nie osiągnie owej *przyszłości*, dla której było przez twórcę swego z góry przeznaczone.

Wagner ma popęd nienasycony do udzielania wszystkiego, co dotyczy założenia stylu, a tym samym trwania sztuki jego. Uczynić dzieło swoje, mówiąc z Schopenhauerem, przekazem świętym, a istotny owoc istnienia swego — własnością ludzkości, zostawić je lepiej osądającej potomności — oto cel jego, *cel najprzedniejszy*; dla tego celu nosi on koronę cierniową, która rozkwitnie kiedyś w wieniec laurowy: dążność jego skupiła się stanowczo w zabezpieczeniu dzieła swego; — tak owad w ostatniej przemianie stara się o zabezpieczenie swych jaj i troszczy się o wyląg, którego ożycia nigdy się nie docze-

²⁴ Schubert, Franz (1797–1828) — kompozytor austriacki, uważany za prekursora romantyzmu. [przypis edytorski]

²⁵ Haendel (1685–1759) — niemiecki kompozytor, od 1727 tworzący w Anglii. [przypis edytorski]

ka: kładzie jaja tam, gdzie wie na pewno, że znajdą kiedyś życie i pożywienie, i umiera spokojnie.

Cel ten, który wyprzedza inne cele, pcha go do nowych wynalazków; czerpie je ze studni demonicznej swej przelewności tym więcej, im wyraźniej czuje się w zapasach z epoką nieprzychylną, która nie chce go słuchać. Ale powoli i epoka ta ustępuje wobec nieustannych prób jego i giętkich nalegań i nastawia uszy. Gdziekolwiek ukazywała się z dala mała czy wielka sposobność wyjawienia myśli swoich — Wagner był gotów: dostosowywał myśli swoje do okoliczności każdorazowych i kazał im przemawiać w najbiedniejszym nawet ucieleśnieniu. Gdziekolwiek otwierała mu się dusza na pół wrażliwa — rzucał swe ziarno. Nawiązuje nadzieje tam, gdzie zimny spostrzegacz wzrusza ramionami; myli się stokrotnie, żeby raz tylko mieć słusność wbrew spostrzegaczom. Jak mędrzec obcuje z ludźmi swego czasu w gruncie rzeczy o tyle tylko, o ile mnoży przez nich skarbnicę swego poznania — tak artysta nie może obcować z ludźmi swego czasu, nie przyczyniając się przez to do uwiecznienia sztuki swojej: kochamy go wówczas tylko, gdy kochamy to uwiecznienie; podobnież doznaje on jednego tylko rodzaju nienawiści, tej mianowicie, która chce mu połamać mosty do przyszłości sztuki jego. Uczniowie, których Wagner wychował sobie, muzycy i aktorzy, którym rzekł słowo, pokazał gest — małe i wielkie orkiestry, którymi dyrygował, miasta, które widziały go w powadze jego czynności, książęta i kobiety, które na pół z obawą, na pół z miłością brały udział w planach jego, rozmaite kraje europejskie, do których należał czasowo, jako sędzia i złe sumienie ich sztuki: wszystko stawało się z wolna echem myśli jego, nienasyconego dążenia do przyszłej płodności; a chociaż echo to wracało doń często zeszpecone i zaburzone, to jednak w końcu przewadze dźwięku potężnego, którym wołał stokrotnie w świat, musiał odpowiedzieć odgłos wszechpotężny; i wkrótce niemożliwym będzie nie słyszeć go i źle go rozumieć. Odgłos ten już teraz wstrząsa świątynie sztuki współczesnej; ilekroć tchnienie ducha jego zawiewa do tych ogrodów, porusza się wszystko, cokolwiek wiatr obalić może i co suche już ma wierzchołki; a wymowniejszym jeszcze, niż ten dreszcz, sposobem mówi wszędzie wyrastające zwątpienie: nikt nie wie, gdzie znienacka wybuchnie działalność Wagnera. Nie jest on w stanie rozważyć zbawienia sztuki z osobna; wiąże je zawsze ściśle z innym zbawieniem lub zgubą: gdziekolwiek duch współczesny ukrywa w sobie niebezpieczeństwo, tam Wagner okiem badawczej nieufności węszy niebezpieczeństwo dla sztuki. W wyobraźni swej rozbiera gmach cywilizacji naszej; nic wysłiznie mu się nic spróchniałego, nic lekkomyślnie zlepionego: gdy napotyka na mury wytrzymałe i trwałe fundamenty, wynajduje natychmiast środek zdobycia baszt i dachów ochronnych dla swojej sztuki. Żyje jak zbieg, który nie siebie chce uchronić, lecz tajemnicę; jak nieszczęśliwa kobieta, która nie własne życie chce ratować, lecz życie dziecka, które nosi w łonie; żyje jak Ziglinda „gwoli miłości”.

Gdyż jest to istotnie życie pełne męki różnorodnej i wstydu — być na świecie tułaczem bezdomnym, a jednak mówić i żądać od świata, gardzić nim, a nie móc obyć się bez wzgardzonego świata; — oto właściwa niedola artysty przyszłości; nie może on, jak filozof, uganiać się w ciemnym kącie za poznaniem: gdyż potrzeba mu dusz ludzkich jako pośredników przyszłości, urządzeń publicznych jako poręki przyszłości tej, jako mostów pomiędzy Teraz i Kiedyś. Sztuka jego nie wsiada w łódź znaków pisarskich, jak to czyni filozof: sztuka chce *ludzi posiadających możliwość przekazania*, nie zaś liter ani nut. Nad całymi okresami życia Wagnera dźwięczy ton obawy, że się nie zbliży do tych ludzi, że będzie zmuszony ograniczyć się wskazaniem piśmiennym zamiast dać przykład, i że zamiast czynu dokonać pokaże błady jego odbłask tym, którzy czytają książki, to znaczy — którzy nie są artystami.

W Wagnerze jako *pisarzu* widać przymus człowieka męznego, który stracił prawą rękę i walczy lewą: cierpi zawsze, gdy pisze, ponieważ czasowo nieprzewycięzalna konieczność pozbawiła go prawdziwej jego wylewności — w postaci jasnego, zwycięskiego przykładu. Pisma jego nie mają nic kanonicznego, surowego: kanon leży w dziełach. Są to próby zrozumienia instynktu, który go parł do tych dzieł, i jakby spojrzenia sobie w oczy: dopiero gdy mu się udało zamienić instynkt swój w poznanie, spodziewa się, że w duszach czytelników rozpocznie się proces odwrotny: w tej nadziei pisze. Gdybyśmy się przekonali, że próby te są niemożliwe, Wagner podzieliłby los z tymi, którzy rozmyślali o sztuce; ale przewaga jego nad większością z nich jest ta, że w nim zamieszkał najpotężniejszy

wszechinstynkt sztuki. Nie znam pism estetycznych, które by tyle światła rzucały, co pisma Wagnera; z nich jedynie można dowiedzieć się czegoś o narodzinach dzieła sztuki. Jako świadek występuje tu jeden z zupełnie Wielkich, poprawia świadectwo swoje przez długi szereg lat, oswobadza je, wyświeśla i wyciąga z niepewności; chociaż potyka się — jako poznający, wywołuje ogień. Pewne dzieła, jak *Beethoven, O dyrygowaniu, O aktorach i śpiewakach, Państwo i religia* — oniemiają żądzę oporu i zniewalają do przypatrywania się cichego, wewnętrznego, nabożnego, jak przy otwieraniu szaf drogocennych. Inne, zwłaszcza z czasów dawniejszych, jak *Opera i dramat* poruszają, niepokoją: nie ma w nich jednostajności rytmu, czym — jako proza — budzą zamieszanie. Dialektyka jest tu wielokrotnie połamana, pochód — bardziej hamowany, niż przyspieszany skokami uczucia; leży na nich, niby cień, niechęć autora, jak gdyby artysta wstydził się demonstrować pojęciami. Największą może trudność dla niewtajemniczonego stanowi wyraz właściwej mu powagi autorskiej, której opisać niepodobna: zdaje mi się, że Wagner mówił często jakoby *wobec wrogów* — gdyż pisma te pisane są w stylu rozmowy, a nie pisarskim, więc zrozumiemy je lepiej, gdy usłyszymy je czytane wobec wrogów, z którymi nie chce być poufałym; dlatego jest powściągliwy. Poprzez umyślnie ułożone fałdy przelamuje się często porywająca namiętność; znika okres sztuczny, ciężki, obficie nabrzmiały przymiotnikami i wyslizgują mu się zdania i całe stronicy, należące do najpiękniejszej prozy niemieckiej. Przyjąwszy nawet, że mówi do przyjaciół i że widmo przeciwnika nie stoi już obok jego krzesła: przyjaciele i wrogowie, z którymi Wagner wdaje się jako pisarz w pismach swoich, mają coś wspólnego, co dzieli ich od ludu, dla którego on tworzy jako artysta. Są całkiem *nienarodowi* w wytworności i nieplodności wykształcenia swego; kto chce być przez nich zrozumiany, musi przemawiać sposobem nieludowym, jak to robili najlepsi prozaicy, jak czynił też i Wagner. Łatwo odgadnąć, z jakim to czynił przymusem. Ale przemoc opiekuńczego, matczynego jakby pędu, któremu poświęca on wszystko, wciąga go w mglistą atmosferę uczonych i wykształconych, z którymi jako twórca pożegnał się na zawsze. Ulega językowi wykształcenia i jego prawom udzielania się, chociaż on pierwszy odczuł głębokie w nich braki.

Istotnie, jeżeli co wyróżnia sztukę jego od innej sztuki czasów nowszych, to to, że nie mówi językiem wykształcenia, kasty, że nie zna przeciwstawienia wykształconych do niewykształconych. Jest przeto przeciwieństwem kultury Odrodzenia, która osłaniała ludzi światłem swym lub cieniem. Sztuka Wagnera wyprowadziła nas na chwilę z tej kultury, możemy więc przyjrzeć się jej jednostajnemu charakterowi: Goethe i Leopardi²⁶ ukazują się nam jako ostatni wielcy maruderzy włoskich poetów filologów, *Faust* — jako przedstawienie nieludowej zagadki, którą zadały sobie czasy nowsze w postaci człowieka teoretycznego, pragnącego życia: nawet pieśń Goethego śpiewana według pieśni ludowej nie jest śpiewana dla ludu; poeta pieśni tej wiedział, dlaczego pewnego zwolennika przekonywał z zupełną powagą: „dzieła moje nie mogą być popularne: kto o tym myśli i do tego dąży, jest w błędzie”.

Że może w ogóle istnieć sztuka słonecznie jasna i ciepła, oświetlająca promieniami swymi niskich i ubogich w duchu i rozpraszaająca dumę wiedzących — tego nie można było odgadnąć, lecz trzeba było o tym się przekonać. Przekonanie się to obali w duszy każdego pojęcie jego o wychowaniu i kulturze; podniesie się przed nim zasłona przyszłości, w której nie ma już dóbr najwyższych i uszczęśliwień, które by nie były wspólnymi dla wszystkich serc. Zniewaga, jaka dotąd łączyła się z wyrazem „pospolity”, będzie mu odjęta.

Gdy przecucie zapuszcza się w tej mierze w dal, rozum świadomy będzie miał wzgląd na straszną niepewność społeczną terażniejszości i nie ukryje przed sobą niebezpieczeństwa sztuki, której korzenie tkwią jedynie w tej dali i przyszłości. Sztuka ta daje nam raczej kwitnące swe gałęzie, niż grunt, z którego wyrasta. Jak wyprowadzić zdołamy sztukę tę bezdomną w przyszłość ową, jak zatrzymamy fale wszędzie nieuniknionej rewolucji, żeby ona wraz z tymi, którzy skazani są na zagładę i na to tylko zasługują, nie splukała i uszczęśliwiającego wyprzedzenia, tej ręką lepszej przyszłości, swobodnej ludzkości?

Kto tak się pyta i tak troska, bierze udział w trosce Wagnera; będzie się czuł zmuszony wraz z nim do szukania potęg istniejących, które podczas trzęsienia ziemi i przewrotów

²⁶Leopardi, Giacomo (1798–1837) — włoski poeta i filozof okresu romantyzmu. [przypis edytorski]

zechcą być duchami opiekuńczymi najszlachetniejszego mienia ludzkości. W tym jedynie znaczeniu pismami swymi zapytuje Wagner wykształconych, czy chcą w skarbnicach swoich przechować spuściznę jego — drogocenny pierścień jego sztuki; tu bierze początek swój wspaniałe zaufanie, jakie Wagner i w swoich celach politycznych miał do ducha niemieckiego, przypisując narodowi reformacji ową siłę, łagodność i męstwo — potrzebne do „ulożenia morza rewolucji w łożysko cicho płynącej rzeki ludzkości”: sądziłbym niemal, że chciał to wyrazić symboliką swego marsza królewskiego.

Dążność artysty twórczego jest w ogóle zbyt wielka, widnokrąg miłości jego do ludzi zbyt obszerny, żeby wzrok jego mógł zatrzymać się na oparkaniu istoty narodowej. Myśli jego są *nadniemieckie*, mowa jego sztuki nie do narodów mówi, lecz do ludzi.

Ale — *do ludzi przyszłości*.

Oto wiara jego, męka i odznaczenie. Żaden artysta przeszłości nie otrzymał od geniuszu swego wiana tak dziwnego, nikt, prócz niego, nie spijał kropel cierpkiej goryczy w każdym nektarze natchnienia. Nie jest to, jak można by sądzić, ów artysta zapoznany, poniewierany, jakby zbieg swego czasu, który zdobył sobie wiarę tę jako obronę konieczną: powodzenie czy niepowodzenie u współczesnych nie mogły go ani wznieść, ani umocnić. On nie należy do tego pokolenia, choćby go uwielbiało lub odrzucało: — jest to sąd jego instynktu; — temu, kto w to uwierzyć nie chce, nie można udowodnić, czy kiedy pokolenie jakie będzie do niego należało. Ale i ten niedowiarek może zapytać, jakiego rodzaju ma być pokolenie, w którym Wagner pozna swój „lud”, jako pojęcie ogólne tych wszystkich, którzy odczuwają wspólną niedolę i chcą się wspólną sztuką z niej wybawić. Schiller miał istotnie więcej wiary i nadziei: nie pytał się, jak będzie wyglądała przyszłość, jeżeli słuszny jest instynkt wróżącego o niej artysty; *żądał* raczej od artystów:

Wysoko wzniescie lot zuchwały
ponad waszego czasu bieg!
Niechaj w zwierciadle waszym z dala
już nadchodzący świta wiek!

II

Niechaj rozum ochrania nas od wiary, że ludzkość znajdzie kiedy ostateczne, idealne porządki i że tak ukształtowanych ludzi szczęście, niby słońce krajów podzwrotnikowych, jednakowym palic będzie żarem: Wagner nie ma nic wspólnego z taką wiarą, nie jest utopistą. Jeżeli nie może obyć się bez wiary w przyszłość, dowodzi to tylko, że w człowieku terazniejszym widzi on przymioty, nienależące do charakteru niezmiennego, do budowy kostnej istoty ludzkiej; owszem, widzi że są zmienne, nawet znikome, i że właśnie z *powodu tych przymiotów*, sztuka wśród ludzi tych nie może mieć ojczyzny, a on sam wysłańcem jest innego czasu. Nie wiek złoty, ani niebo bez chmur przeznaczone są pokoleniom przyszłym, na które wskazuje instynkt jego; rysy ich można z tajnego pisma sztuki wagnerowskiej odgadnąć o tyle, o ile z rodzaju zadowolenia można wnioskować o rodzaju niedoli. Ani dobroć nadludzka, ani sprawiedliwość nie będą rozpięte jak tęcza nieruchoma nad niwą przyszłości. Pokolenie to może nawet wydawać się gorszym niż dzisiejsze — gdyż będzie szersze w złym i w dobrym; może dusza jego, wywnętrzając się pełnym, swobodnym dźwiękiem, wstrząsnęłaby i przestraszyła dusze nasze, podobnie jak przeraziłby nas i wstrząsnął głos ukrytego dotąd złego ducha przyrody. Dziwnie brzmią w uszach naszych takie zdania: że namiętność jest lepsza od stoicyzmu i obłudy, że uczciwość nawet w złym jest lepsza, niż zatracenie się w moralności pochodzenia, że człowiek wolny może sobie być dobrym lub złym, ale niewolnik jest wstydem natury i nie ma udziału w pociechach niebiańskich ani ziemskich; i w końcu, że każdy, kto chce być wolnym, musi stać się nim sam, że wolność nie spada nikomu na łono, niby dar cudowny. Jakkolwiek brzmi to strasznie i przeraźliwie — są to dźwięki świata przyszłości, który *istotnie pożąda sztuki* i istotnego oczekuje od niej zadowolenia; jest-to mowa odnowionej w ludzkości przyrody, jest-to właśnie to, co nazwałem przedtem odczuwaniem właściwym w przeciwstawieniu do panującego teraz odczuwania niewłaściwego.

Dla natury jedynie istnieją prawdziwe zadowolenia i zbawienia, nie zaś dla wynaturzenia. Dla wynaturzenia, o ile się kiedy uświadomi, pozostaje tęsknota do nicości,

Wolność, Niewola

natura zaś pragnie przeobrażenia się przez miłość: tamto *nie chce* być, ta chce być *inną*. Kto to zrozumiał, niech przedstawi duszy swej skromne motywy sztuki wagnerowskiej, ażeby zapytać siebie, czy natura, czy też wynaturzenie dąży przez nie do celów wyżej wymienionych.

Włóczęga zrozpaczony znajduje wybawienie od męki w miłosiernej miłości kobiety, która woli umrzeć, niż być mu niewierną: motyw *Holendra latającego* — Kochanka, zrzekająca się własnego szczęścia, przez *amor in caritas*²⁷ staje się w niebiańskiej przemianie świętą zbawia duszę ukochanego: motyw *Tannhausera*. — Najwspanialsze, najwyższe schodzi w pożądaniu do ludzi i nie chce być pytane — „skąd?”; a gdy stawia mu się nieszczęsne to pytanie, wówczas z bolesnym przymusem powraca do życia wyższego: motyw *Lohengrina*. — Kochająca dusza kobiety, a także lud przyjmują chętnie nowego uszczęśliwiającego geniusza, chociaż piastuni tradycji i zwyczaju odpychają go i bluźnią: motyw *Śpiewaków norymberskich*. — Dwoje kochanków, nie wiedząc, że się kochają, sądząc, że są głęboko zranieni i wzgardzeni, pragną razem wypić napój śmiertelny, pozornie dla prześlągnięcia obrazy, w rzeczywistości zaś z popędu nieświadomego: chcą przez to uwolnić się od rozstania i udawania. Rzekoma bliskość śmierci zbawia ich i wprowadza w szczęście krótkie, pełne grozy, jakby uciekli istotnie od dnia, od złudzenia, od życia nawet: motyw *Tristana i Izoldy*.

W *Pierścieniu Nibelungów* bohater tragiczny jest bogiem, którego umysł pragnie władzy, który, by zdobyć ją, wiąże się umową i nie przebiera w środkach, zatracając wolność i wikła się w przekleństwo, które ciąży na potędze. Dowiaduje się, że niewolą jego jest to, iż nie posiada już środka do zawładnięcia złotym pierścieniem, który jest pojęciem potęgi ziemskiej i zarazem — dopóki jest w posiadaniu wrogów — pojęciem najwyższych dla niego niebezpieczeństw: nawiedza go trwoga przed końcem i zmierzchem bogów, i rozpacz, że widzi koniec, a nie może mu przeciwdziałać. Potrzeba mu człowieka wolnego, nieustraszonego, który by bez jego rady i pomocy, sam z siebie dokonał czynu w walce z porządkiem boskim, czego nie zdołał on — bóg: nie widzi takiego człowieka, a gdy świta nowa nadzieja, musi być posłuszny przymusowi, który go wiąże: najdroższe jego musi być zniszczone własną jego ręką, litość najczystsza musi być ukarana niedolą jego. Zohydza sobie w końcu potęgę swą, która w łonie nosi zło i niewolę, wola jego łamie się, sam już pragnie końca, który grozi mu z dala. I oto teraz dopiero znajduje to, do czego tęsknił najbardziej: zjawia się człowiek wolny, nieustraszony — powstał w sposób sprzeczny wszelkiemu powstawaniu; ci, co go wydali na świat, pokutują, że łączył ich związek wbrew porządkom natury i obyczajowi: giną — ale Zygfyrd żyje. Na widok tak wspaniałego rozwoju i rozkwitu znika ohyda z duszy Wotana, idzie za losem bohatera z okiem miłości ojcowskiej i obawy. Ten kuje sobie miecz, zabija smoka, zdobywa pierścień, ucieka od najchytrzejszej ułudy, budzi Brunhildę; przekleństwo, które ciąży na pierścieniu i jego nie oszczędza i z wolną się doń przybliża; on — wierny w niewierności swej — z miłości rani najukochańszą, i otacza go mrok i mgła winy, ale wynurza się w końcu czystszy niż słońce i ginie, rozpalając niebo całe luną ognistą i oczyszczając świat z przekleństwa; — na to wszystko patrzy bóg, któremu w walce z wolnością złamała się włócznia rządów — bóg, który stracił władzę wraz z nią, patrzy pełen słodczy wobec własnej porażki, pełen radości i współczucia dla pokonawcy swego: oko jego z blaskiem bolesnej szczęśliwości spoczywa na wydarzeniach ostatnich; stał się wolnym w miłości, wolnym od siebie samego.

Pytajcie się siebie, wy — pokolenia ludzi teraz żyjących! Czy to *dla was* stworzone? Czy macie odwagę wskazać na gwiazdy tego nieba piękności i dobroci i powiedzieć: to nasze życie Wagner podniósł do gwiazd?

Gdzie pośród was są ludzie, którzy według swojego życia zdołają wytłumaczyć boski obraz Wotana i którzy stają się sami tym więksi, im więcej cofają się, jak on? Kto z was zechce wyrzec się potęgi, gdy spostrze, że potęga jest zła? Gdzie są ci, którzy jak Brunhilda z miłości oddają wiedzę, a w końcu od życia otrzymują wiedzę najwyższą: „smutnej miłości najgłębszy żal otworzył mi źrenice”. Gdzie są wolni, nieustraszeni, wzrastający i rozkwitający w niewinnej samoistności — gdzie są Zygfyrdzi pośród was?

²⁷ *amor in caritas* (łac.) — miłość w trosce, miłość przez troskę. [przypis edytorski]

Kto się tak pyta i pyta na próżno, musi spoglądać w przyszłość; i gdy wzrok jego odkrył w oddali ów „lud”, któremu wolno będzie ze znaków sztuki Wagnerowskiej odczytać własną historię — zrozumiałby wreszcie, *czym będzie Wagner dla tego ludu*: — czymś, czym nie może być dla nas wszystkich, mianowicie — nie wieszczem przyszłości, jakby może chciał nam się ukazać, ale tłumaczem i opromienieniem przeszłości.

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z *Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur*.

Ten utwór jest w domenie publicznej.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na *Licencji Wolnej Sztuki 1.3*. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w *Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur*. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ryszard-wagner-w-bayreuth>

Tekst opracowany na podstawie: Friedrich Nietzsche, *Ryszard Wagner w Bayreuth*, tłum. Maria Cumft-Pieńkowska, Wyd. Władysława Okręta, Warszawa 1901.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Reprodukacja cyfrowa wykonana z egzemplarza pochodzącego ze strony: <http://rcin.org.pl>. Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Eine Publikation im Rahmen des Projektes Wolne Lektury. Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Paulina Choromańska, Paweł Koziol.

ISBN 978-83-288-0575-0

Wesprzyj Wolne Lektury!

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

Jak możesz pomóc?

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: [szczegóły na stronie Fundacji](#).