

Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX w.

Kiedy Wagner wyjeżdżał w 1863 roku do Rosji nawet nie marzył o tym, iż jego koncerty w Moskwie i Petersburgu zostaną uhonorowane nie tylko sukcesem artystycznym, ale i olbrzymimi korzyściami finansowymi¹. Nigdy jeszcze nie łączył tyle pieniędzy i cennych подарunków w czasie jednego tournée. Moskiewscy kompozytorzy w dowód uznania podarowali Wagnerowi złotą tabakierkę, od wielkiej księżny Heleny otrzymał wspaniały brylant i został otoczony schlebającą mu protekcją. I choć kolejne tournée koncertowe planowane na 1864 rok, na które kompozytor bardzo liczył nie dochodzi do skutku jego popularność w Rosji nie słabnie². Apogeum sławy Wagnera przypada na prze-

1 Jak twierdzą biografowie Wagnera, jego życie było pasmem nie kończących się kłopotów materialnych. Już w młodości popadał w długi, często jedynym źródłem jego utrzymania było przepisywanie nut, zarabkował też koncertami i dyrygowaniem. Nie wiodło mu się za granicą dokąd udawał się z nadzieją zrobienia kariery. W Paryżu poniósł porażkę artystyczną, żył w nędzy, był bliski załamania.

2 Tylko w latach sześćdziesiątych XIX w. ukazało się 225 artykułów poświęconych Wagnerowi. O festiwalu w Bayreuth (1876 r.), w którym uczestniczył Czajkowski, szeroko rozpisywała się prasa, także prowincjonalna. Na kanwie tych materiałów został osnuty dialog między Lewinem i Piescowem w *Anie Kareninie* L. Tolstoja. Lewin reprezentuje poglądy pisarza na sztukę, rozwinięte przez niego w traktacie *Что такое искусство?* Piescow broni wagnerowskiej teorii syntezy sztuk.

łom XIX i XX wieku. Artyści tych czasów, dyskutując o nowym kształcie sztuki rosyjskiej, fascynując się różnymi dziedzinami sztuki, szczególnie muzyką i teatrem, odnaleźli w twórczości autora *Rienzi* źródło inspiracji dla własnych przemyśleń i artystycznych rozwiązań³.

Z entuzjazmem odnieśli się do Wagnera symboliści-literaci, m.in. Wiaczesław Iwanow, Andriej Biły, Aleksander Błok, w mniejszym stopniu Walerij Briusow, Fiodor Sołogub, Zinaida Gippius⁴. Sława kompozytora przekroczyła jednak progi literackich salonów. Był on nie tylko przedmiotem rozmów towarzyskich, artystycznych dysput, lecz także oficjalnej i osobistej korenspondencji m.in. między Iwanowem a Briusowem, kierującym wówczas czasopiśmem „Wiesy”. Inicjatorem popularyzowania Wagnera na łamach „Wiesów” był Iwanow, który dostrzegł znaczenie kompozytora nie tylko dla muzyki, lecz i dla całej sztuki. Uznał go za prekursora nowej dionizyjskiej twórczości oraz wszechświatowego

3 Potrzeba przezwyciężenia odrębności gatunków i przełamywania autonomii różnych środków ekspresji artystycznej dochodziła do głosu na różne sposoby. Praktykę artystyczną uzupełniały dociekania i rozprawy teoretyczne.

4 „Omam Wagnerowski” był wielkim zjawiskiem życia kulturalnego Europy na przełomie XIX i XX w. Po stronie Wagnera opowiedziało się wielu poetów i pisarzy francuskich. Inni polemizowali z nim. Już Baudelaire zachwycił się Wagnerem – szkic *Richard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu*, 1891 r. Mallarmé z dramatu Wagnera wywiódł swoją koncepcję poezji – „Muzyka łączy się z wierszem, by stworzyć Poezję. Poezja jest muzyczna dzięki swoim własnym sposobom aż po twórcze użycie języka: nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco i jednoznacznie wynikać jako istniejący we wszystkim zespół zależności, Muzyka”. S. Mallarmé, *Wariacje na jeden temat* (w:) tegoż, *Wybór poezji*, tłum. E. Żółkiewska, Warszawa 1980, s. 25. Autorytet Wagnerowski i żądanie Schopenhauera, by każdą sztukę upodabniać do muzyki wywarły istotny wpływ na powieść XX w., m.in. T. Manna – *Czarodziejska góra* i A. Biełego – *Symfonie, Petersburg*. Kult Wagnera wyznawał Sar Péladan – tragedia *Babylone* (1895). W twórczości Wagnera rozmiłowany był S. Wyspiański. Tragedia *Atylla* A. Langego jest swoistą „wagnerią”.

mitotwórstwa (list z Genewy, 1 XI 1904 r.)⁵. Stamtąd Iwanow posłał Briusowowi artykuł swojego przyjaciela – kompozytora, profesora genewskiego konserwatorium w klasie fortepianu – Feliksa Ostrogi⁶, poświęcony motywom przewodnim w twórczości Wagnera. Dołączył do niego krótką rekomendację – omówienie i prosił o druk. Przy okazji informował, że sam interesuje się twórczością autora *Złota Renu* i zamierza napisać o nim krótką rozprawę. Briusow nie podzielił entuzjazmu Iwanowa i artykułu Ostrogi nie opublikował⁷. Studium poety *Вагнер и дионисово детство* ukazało się w drugim numerze „Wiesów” za rok 1905⁸.

Znaczenie Wagnera dla sztuki modernizmu rosyjskiego podkreślał także Biely (artykuły: *Формы искусства*, 1902; *Окно в будущее*, 1904) nazywając Wagnera „muzykiem, który zszedł do poezji”. W późniejszych wypowiedziach poety pojawiają się nuty ironii, szydzenie z gloryfikowanych wartości (*Фридрих Ницше*, 1907; *Песнь жизни*, 1908) aż do całkowitego ich odrzucenia i zmiany poglądów. W komentarzu do zbioru wierszy *После звезды* Biely pisał: „[...] музыка «пути посвящения» (w takim duchu odbierał muzykę Wagnera także Błok) сменилась для меня музыкой фокстрота, бостона и джимми; хороший джозбэнд предпочитаю я колоколам *Парсиваля*; я хотел бы в будущем писать соответствующие фокстроту стихи”⁹.

5 *Литературное наследство. Валерий Брюсов*, т. 85, Москва 1976, s. 168.

6 Jak komentuje biograf Iwanowa O. Deschartes, Feliks Ostroga (rewolucyjny pseudonim jego ojca W. Mroczkowskiego) był częstym gościem w domu Iwanowów w Châtlane. Uczył ich dzieci muzyki.

7 W czwartym numerze „Wiesów” (1905) Briusow opublikował *Письмо из Женевы* („музыкальный сезон”) autorstwa Ostrogi.

8 Artykuł ten wyznaczył kierunek badań nad spuścizną Wagnera. Wywarł m.in. wpływ na rozważania Błoka, Metnera, Ellisa, a także Łosiewa (*Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и в настоящем* (w:) *Вопросы эстетики*, вып. 8, Москва 1968), który w pełni zaakceptował Iwanowowską interpretację dramatu muzycznego Wagnera w ramach antytezy Dionizos i Apollo.

9 А. Белый, *Стихотворения и поэмы*. вступит. Статья и состав. Т. Хмель-

Sympatie symbolistów-literatów dla Wagnera nie wpływały jedynie ze znajomości Wagnera jako kompozytora¹⁰, lecz przede wszystkim jako myśliciela i przedstawiciela określonych poglądów estetycznych. Jako myśliciel i artysta Wagner zmieniał kilkakrotnie ideologię, co nie było obce symbolistom, szczególnie Bielemu. Kręta jej droga prowadziła od ateizmu Feuerbacha poprzez filozofię Schopenhauera aż do mistyki u schyłku życia. Interesowała go narodowe źródła twórczości dramatycznej. Uwagę poświęcał im na gruncie muzyki m.in. Iwanow *Национальное и вселенское в творчестве Скрябина*. Symboliści zaangażowani byli w aktualną dyskusję o wartościach życia i sztuki w świetle polemiki Nietzschego z Wagnerem i estetycznych poglądów romantyków¹¹.

ницкой, Москва-Ленинград 1966, s. 558.

- 10 Modne było wówczas chodzenie na koncerty. Wielu artystów posiadało stałe abonamenty, m.in. Blok, który słuchał oper, niekiedy po kilka razy. M. Bekietowa pisała: „он не пропускает ни одного спектакля серии *Кольцо Нибелунга*, с жадностью слушает и воспринимает музыку Вагнера сыгравшую роль в его внутренней жизни, повлиявшую на его творчество”. M. A. Бекетова, *Александр Блок: Биографический очерк*, 2-е изд., Ленинград 1930, s. 99. Po koncertowym wykonaniu wagnerowskiego *Parsifala* w 1901 r. Blok pisał: „Я никогда не понимал / Искусства Музыки священной. / А ныне слух мой различал / В ней чей-то голос сокровенный”. Сут. za: М. Долинский, *Искусство и Александр Блок*, Москва 1985, s. 28. W *Dziennikach* (15 I, 16 I 1913) poeta notował, iż Wagner wywarł wpływ na kształt dramatu *Роза и Крест*: „Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи”, a po wysłuchaniu *Śpiewaków norymberskich* Blok stwierdzał: „Хотя и «плаваешь в музыкальном океане Вагнера», но как жаль, что я ничего не понимаю”. Ibidem, s. 26. Dźwiękowy kształt wagnerowskiego dzieła nie do końca bliski był psychice rosyjskiej, podobnie jak francuskiej, ponieważ oczekiwano muzyki innej: „en sourdine, ... calme ... de ce silence profond” (Verlaine).
- 11 Wagner uważał, że sztuka jest ogniwem łączącym człowieka z absolutem. Romantycy podkreślali „sprzeczność między sztuką istniejącą w sferze metafizyki i życiem istniejącym w sferze materii. Sprzeczność ta może być zniesiona, ich zdaniem tylko jeśli życie przeniesiemy w sferę metafizyki, lub sztukę w sferę materii (przez ekstazę, lub – tworzenie)” – D. Dutsch, *Demeter i Persefona* (w:) *Mit, człowiek, literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp

Poeci nie tylko słuchali, oglądali i czytali Wagnera w oryginale. Na łamach czasopism symbolistycznych pojawiły się tłumaczenia jego librett, które pisał do dramatów muzycznych, ściślej muzyczno-poetyckich, ważniejszych artykułów teoretycznych, recenzowano jego muzykę i spektakle. Libretta, teksty literacko samodzielne, przekazały symbolistom w dziedzictwie własną retorykę i tematykę: konflikt dwóch światów – pogańskiego i chrześcijańskiego, erotyzm połączony z mistycyzmem, fantastykę aż do magii włącznie, symbolikę odnoszącą się do form bytu, żywiołów przyrody, postaci, stanów emocjonalnych, wydarzeń, obrzędu, nawet rzeczy, także wątki mitologiczne.

Prace teoretyczne Wagnera: *Die Kunst und Revolution*, 1849; *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850; *Oper und Drama*, 1851; *Zukunftsmusik*, 1961 – które rewolucjonizowały dotychczasową estetykę operową, dostarczały nowych pomysłów – oraz krótka rozprawa o poezji i kompozycji *Über das Dichten und Komponieren* (1879) wywarły wpływ na symbolistyczną myśl estetyczną¹². Aby dojść do ostatecznego sformułowania teorii muzyki, Wagner rozważał szereg kwestii ogólnych i szczegółowych (podobne zabiegi w pracach teoretycznych stosowali symboliści), jak: człowiek i sztuka, sztuka i rewolucja¹³, sztuka i klimat, opera i dramat, rola tańca, muzyki, poezji, architektury, rzeźby, malarstwa, sięgając aż do podstawowych elementów formy poetycko-muzycznej. Modernistów dodatkowo interesował problem – sztuka a religia, sztuka a filozofia, religia a społeczeństwo itp. Iwanow odnalazł w artykułach Wagnera utraconą jedność życia i sztuki, poety i ludu. Tak jak Wagner uważał je za podstawowe elementy kultury antycznej i sztuki przyszłości. Wraz z innymi, Iwanow docenił jego rolę pośrednika (obok Nietzschego) w adaptowaniu na grunt ro-

S. Stabryła, Warszawa 1922, s. 74

¹² Powoływano się także na broszurę Wagnera *Beethoven*.

¹³ W tym kontekście Iwanow analizował twórczość Skriabina (*Скрябин и дух революции*, 1917).

syjski tradycji antycznej. Wagner przyznawał, iż swoją koncepcję dramatu zawdzięcza Grekom, poddającym się zawsze nakazowi wielkiej Konieczności, która jednoczyła najszlachetniejszą część ich istoty ze zbiorowością za pośrednictwem tragedii (*Die Kunst und Revolution*). Według symbolistów Wagner dostrzegł też kulturotwórczą funkcję mitu, twierdząc, że „tylko grecka koncepcja świata potrafiła wytworzyć prawdziwe dzieło sztuki dramatycznej, które opierało się na mitach, do nich więc trzeba wrócić, chcąc aby lud odnalazł w sobie Boga, bohatera, wreszcie człowieka” (*Oper und Drama*).

Iwanow w zasadzie zaakceptował Wagnera-kompozytora i estetyka. Spór, jaki toczył z nim w swoich artykułach (m.in. *Вagner и дионисово деѣство, Предчувствія и предвестія, О веселом ремесле и умном веселии*) dotyczył koncepcji twórczości przyszłości (u poety podporządkowanej pierwiastkowi dionizyjskiemu, u kompozytora jakoby przewyższonemu przez element apoliński – zdanie Iwanowa). Chodziło też o rozumienie dziedzictwa kulturowego oraz o środki formalne – rola chóru i orkiestry. Wagner wychodząc od określonej tradycji ideowej i muzycznej wciąż poszukiwał nowych możliwości artystycznych. Iwanow stał na straży dziedzictwa kulturowego. Wierzył w odrodzenie sztuki przeszłości, która będzie twórczością przyszłości. Wagnerowska koncepcja dzieła przyszłości, choć w założeniach teoretycznych była utopią, została urzeczywistniona. Koncepcja Iwanowa (także Biełego i Aleksandra Skriabina) przeniesiona w przyszłość teatru (tragedii) utożsamianego ze „zdarzeniem misteryjnym” – pozostała utopią. Wychodząc od wagnerowskich inspiracji, Iwanow i Biely uważali, że „rozwój dramatu zmierza ku misterium”. Jako wyznawcy sztuki teurgicznej byli przekonani, iż misterium jako forma estetyczna i zdarzenie rozegra się nie na scenie jak u Wagnera, lecz w życiu. Przekroczy zatem granice sztuki”¹⁴.

14 M. Cymborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992, s. 38-39.

Dla Wagnera ważnym środkiem wyrazu była wokalistyka. Zależnie od potrzeb dramaturgicznych większe znaczenie zyskiwały głosy solowe lub partie zespołowe (wszystkie możliwe rodzaje chóru). W *Lohengrinie* chór, niby oddźwięk społeczeństwa, jest zbiorowym aktorem albo lirycznym echem sytuacji. Iwanow akceptował innowacje artystyczne Wagnera, w którego późniejszych dziełach chór odstąpił funkcję nastrojowego komentarza orkiestrze, bezsłowną mową sugestii wchodząc poniekąd w rolę chóru antycznej tragedii (artykuł *Две функции в современном символизме*). Obstawał jednak przy koncepcji Wagnera z traktatu *Oper und Drama*, gdzie pisał on, na wiele lat przed Nietzschem, iż „grecka tragedia łączyła w chórze i bohaterze publiczność z dziełem sztuki”. Chór, także taniec (korowód), w którym słowo stapia się z muzyką, jak interpretował Wagner w duchu tragedii greckiej, stał się ważkim elementem Iwanowowskiej koncepcji symbolizmu realistycznego oraz symbolistycznego misterium i dramatu.

Pod wpływem Wagnera kształtował się, w jakimś stopniu, symbolistyczny panestetyzm oraz rozumienie muzyki. Wagner, gdy pisał czy komponował, zawsze szukał nowego stosunku między sztuką a życiem; współzależności między własną sztuką a własnym życiem, aby wzajemnie się usprawiedliwiały. Symboliści w swych postulatach szli dalej. Według Biełego sztuka i życie to jedność, życie powinno przekształcać się w sztukę, w twórczość, w muzykę (*Песнь жизни*). W wagnerowskiej koncepcji „muzyki przyszłości” (*Zukunftsmusik*) symboliści ujrzeni rodzącą się nową estetykę. Chodziło o rozumienie muzyki jako wyrazu uczuć, „muzyki głęboko emocjonalnej, która chciała być tłumaczką tajemnic bytu, otwierać perspektywy nieskończoności, dawać wyraz obudzonemu w tych ostatnich dekadach kończącego się wieku metafizycznemu odczuwaniu rzeczywistości”. Toteż najwspanialsze *opera metaphysica* Wagnera: *Parsifal*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, pełne panteistycznej tęsknoty i zadumy nad zagadką miłości i śmierci, dwu fenomenów najsilniej odczuwanych egzystencjalnie przez pokolenie modernistów zyskały największy rozgłos i uznanie. Wy-

dawały się być jak gdyby muzycznym wyrazem Schopenhauerowskiego pesymizmu, buddyjsko-chrześcijańskiej koncepcji wyzwalającego cierpienia i z Schopenhauera również przyjętej teorii sztuki, która w muzyce przede wszystkim widziała bezpośrednią, a zatem najpełniejszą, obiektywizację woli jako prymarnego impulsu życiowego, a artystę muzyka czyniła tłumaczem zagadki świata¹⁵. Wagnera nazywano „architektem muzyki”. Iwanow widział w nim raczej budowniczego nowego teatru, umiejętnie wkomponowującego w jego przestrzeń swoją muzykę.

Wagner i symboliści rosyjscy eksponowali w swych poglądach związek muzyki i poezji. Jednakże, muzyczne asocjacje były niejako odwrotnie ukierunkowane. Wagner, u którego talent literacki obudził się wcześniej niż muzyczny, skłonny był uznawać priorytet poezji przed muzyką. Do takiego wniosku skłania m. in. jego trójczłonowe rozumienie procesu twórczego poety (*Dichten und Komponieren*) czy monolog Hansa Sachsa z opery *Die Meistersinger von Nürnberg*, mówiący o zadaniach poety, który Iwanow cytował we własnym przekładzie (Nietzsche odniósł go do poezji w ogóle):

Единый памятуй завет:
Сновидцем быть рожден поэт.
В миг грезы сонной, в зрящий миг,
Дух истину свою постиг;
И все искусство стройных слов –
Истолкованье вещей снов¹⁶.

„Wagner mówił o triadzie *Tanz – Ton – Dichtkunst*, gdy pisał, iż prawdziwa poezja ludowa wspiera się na tańcu i muzyce. Ich jedność wydobywa siłę oddziaływania słowa poetyckiego, jego magię. Do tej myśli nawiązywał Iwanow w koncepcji słowa

15 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 29.

16 В. Иванов, *Копье Афины*, (w:) того же, *Собрание сочинений*, т. I, Брюссель 1971, s. 731.

«zapraszającego do tańca»”¹⁷, jak i Sołogub w różnych gatunkach twórczości.

Poeci-moderniści kształtowali swoją estetykę w imię muzyki. Wagner – w imię sztuki. Błok widział w zbliżeniu z muzyką ewolucję poezji. Biely i Iwanow uważali, że muzyka występuje w każdym dziele sztuki, że źródłem sztuki przyszłości będzie tylko sama muzyka i literatura. Wagner łączył z dramatem pojęcie czynu, poezji wcielonej w czyn, wymagających muzyki i dekoracji. Biely postulował „muzykę wyrazić w słowie i w czynie”. W estetycznej świadomości poetów „muzyka uległa pełnej absolutyzacji”, a jako siła twórcza i „praprzyczyna wszechrzeczy” stała się głównym elementem poetyckiej ontologii i antropologii. Dążenie symbolistów do osiągnięcia efektu śpiewności i szczególnej rytmiczności tekstu poetyckiego, zawierającego charakterystyczny dla muzyki pierwiastek meliczny, nie było pozbawione celu pozaestetycznego – poznawczo-ideologicznego¹⁸.

Działania Wagnera skierowane były przede wszystkim na stworzenie sztuki syntetycznej, gdzie niemal w każdym szczególe jednoczą się: słowo, śpiew, język orkiestrowy, akcja, gra, scenografia, bez dominacji jednego elementu nad innym. Według kompozytora – „artysta odczuwa pełne zadowolenie dopiero wówczas, gdy wszystkie sztuki łączy razem, ponieważ istotnym celem sztuki jest dążenie do obejmowania wszystkiego (*Das Allumfassende*). Natomiast przy jednostkowym traktowaniu sztuk twórca nie może uzyskać pełnej swobody” (*Das Kunstwerk der Zukunft*). Analizując możliwości ekspresyjne poszczególnych sztuk Wagner wyznaczył muzyce rolę wiązadła, które decyduje o jedności dzieła. Według niego było to możliwe dlatego, że płynny materiał dźwiękowy dopiero w zespoleniu z owymi sztukami uzyskuje swój artystyczny kształt. Muzyka ma współdziałać nie tylko ze słowem, akcją dramatyczną, gestem, mimiką, ale również z oprawą pla-

17 M. Cymborska-Leboda, op. cit., s. 219.

18 H. Brzoza, *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa 1982, s. 26.

styczną sceny. Wagner wyraźnie zaznacza: „gdzie oko i ucho wzajemnie się wspierają, tam jest zawarty cały artystyczny człowiek” (*Oper und Drama*).

Symboliści dążąc do rozszerzenia możliwości słowa poetyckiego poprzez syntezę poezji i muzyki sięgali po pewne rozwiązania formalne wagnerowskich dramatów muzycznych. Kontrapunkt uczestniczący w precyzyjnym kształtowaniu wyrazu dzieł kompozytora (Wagner nazwał go „matematyką uczuć”), podobnie jak zasada polifoniczności, kształtowały poetykę wierszy Iwanowa (kontrapunktycznie prowadzone wątki myślowo-nastrojowe). Harmonia i rytm, które dla Wagnera były „wewnętrznymi organami muzyki”, także recytatyw, tłumaczyły po części istotę koncepcji symbolistycznego słowa. Tonacja, melodyka, podstawowe myśli poetycko-muzyczne, tzw. motywy przewodnie – poezji w ogóle. Wagnerowska koncepcja „dzieła sztuk połączonych” (*Gesamtkunstwerk*), w którym sztuki łączyły się „w myśl realizacji zasad harmonii, pojmowanej jako «symfonia polifoniczna», przewidywała jako sztukę przyszłości «wartki strumień połączonych działań» – «nie kończącą się melodię»”¹⁹. Ten typ melodyki podkreślał zmienność nastrojów, potęgowanie wybuchów namietności, był czynnikiem gwarantującym jedność słowa i muzyki. Motywy przewodnie (wagnerowskie tematy muzyczne) odnosiły się do przeciwstawnych form bytu i stanów uczuciowych; łącząc się z treścią dramatów, z ich założeniami ideowymi były przede wszystkim symbolami, niektóre ulegały personifikacji. Pozwoliło to poetom rosyjskim uznać Wagnera za muzyka-symbolistę.

Biely, najbardziej eksperymentujący w zakresie słowa, próbował stworzyć swoją „sztukę przyszłości” z twórczego przetworzenia wagnerowskich koncepcji na język poezji. Nawiązując pośrednio do tetralogii *Der Ring des Nibelungen*, najpełniejszego przedstawienia wagnerowskiej idei motywów przewod-

19 Ibidem, s. 25-26.

nich, Biely, w projektowanym w latach 1929-1931 dwutomowym zbiorze wierszy *Зовы времен*, rezygnował z konsekwencji chronologicznej na rzecz koncepcji twórczości, której ciągłość i logikę tworzyły motywy przewodnie całego życia poety. Łącząc nowo powstałe wiersze z wariacjami utworów wcześniejszych zbiorów, Biely tworzył lejtmotywiczne cykle. Dalsze próby poetyckiego eksperymentu jeszcze wyraźniej wskazują na ich wagnerowskie pochodzenie: "Понятие строка, строфа в будущем сменится понятием интонационного целого качественно звучащих слов; строка, строфа – подобна арии (в итальянском смысле); эвфоническое целое – непрерывная мелодия, подобная вагнеровской, где роль замкнутой отдельности (мелодии) заменена вязью лейтмотивов. В первом отделе я контрастирую стихи, написанные принципом итальянской песни, стихами, написанными [...] внестрочно, внестрофно, в принципе вагнеровской непрерывной мелодии (рунически, а не метрически); [...] стихотворение *Ветерок* – интонационный речитатив, собственно не имеющий строф и строк в каноническом смысле; канонический смысл – горизонтальное положение строки, – я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов, расположенных интонационными изломами, соответствующими мной слышимым акцентам и паузам²⁰.

Biely nawiązuje tu do wagnerowskiej harmoniki, którą muzyk rozumiał w sposób nowoczesny. Według Wagnera harmonia rośnie od dołu do góry, jak prostopadła kolumna powstająca z zestawienia i nakładania nad sobą pokrewnego materiału dźwiękowego. Nieprzerwana zmienność takich ciągle od nowa wznoszących się kolumn tworzy możliwość ruchu horyzontalnego w ramach formy (*Das Kunst der Zukunft*). Wagnerowską ideę motywów przewodnich odzwierciedla także „melodyzm” Bielowego

20 А. Белый, *Вместо предисловия (к неизданному тому стихов "Зовы времен")* (w:) того же, *Стихотворения и поэмы...*, s. 563.

– twórcy teorii symbolu muzycznego. Melodyzm miał być sztuką przyszłości – nową szkołą literacką²¹.

Duch Wagnera panował także w malarstwie rosyjskim przełomu XIX i XX wieku. Dało ono, podobnie jak we Francji, najbardziej ciekawe twórcze rezultaty na drodze zbliżenia malarstwa i muzyki²². Interesujące impulsy do umuzyycznienia malarstwa wnieśli Michaił Wrubel i Wiktor Borisow-Musatow. W samym charakterze ich sztuki, w sposobie myślenia plastycznego tkwiło wiele elementów romantycznej koncepcji twórczości artystycznej. Obaj artyści, zachwycając się Wagnerem, muzyką operową i każdą kompozycją o literackim rodowodzie, wyrażali głęboką tęsknotę za sztuką o przewadze emocji nad jej funkcjami semantycznymi i oznajmiającymi. Zainteresowania Wrubla muzyką Wagnera rozbudziła matka malarza W. Sierowa, kompozytorka, która знаła Wagnera osobiście²³. W dziełach autora *Walkirii* Wrubel cenił nie tylko muzykę, lecz także libretta, ich „głęboko tragiczną lub liryczną fabułę”. Spośród dramatów muzycznych lubił *Tristana*... , *Pierścień Nibelunga* i *Tannhäusera*. Do tej opery w 1890 roku na-

21 А.Белый, *Будем искать мелодии (предисловие к сборнику "После разлуки")*, (w:) того же, *Стихотворения и поэмы...*, s. 546-550.

22 Wagnerowskiego modelu w malarstwie francuskim m.in. u G. Moreau, P. Puvis de Chavanne'a, także u angielskich prerafaelitów poszukiwał T. Wyzewa Wyzewski, który aktywnie uczestniczył w kształtowaniu programu estetycznego „La Revue Wagnérienne”. Jego najsłynniejszy artykuł, który wywarł wpływ na symbolistów francuskich i rosyjskich to *L'Art Wagnérien* (tom *Nos Maîtres*, 1895). Nawiązując do teorii Wagnera (bez odwołania się do określonych tekstów i sformułowań) Wyzewa analizował pojęcie doznania. Punktem wyjścia była dlań aktualna sytuacja w malarstwie, muzyce i literaturze, rozumiana jako potencjalne możliwości „wagneryzmu”. Ostatecznym wnioskiem Wyzewy było zatarcie trójstopniowego podziału doznania („czyste doznanie” – malarstwo, „doznanie” nation – literatura, „przeżycie” – muzyka) na rzecz tej koncepcji, którą prezentowała poezja symbolizmu. Zob.: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 212.

23 Fragmenty wspomnień Sierowej ze spotkań z Wagnerem zostały opublikowane na łamach czasopisma „Артист” 1890, nr 12.

malował dekoracje. Uważa się, że projekty polichromii dla soboru św. Włodzimierza w Kijowie, w których Wrubel stworzył swój unikalny styl malarstwa monumentalnego, dorównują w tragicznej sile wyrazu operowym partyturom Wagnera. Heroiczno-tragiczne elementy jego muzyki, harmonię opartą na elementach odznaczających się walorami dramatycznymi odczytywano w obrazie Wrubla *Демон поверженный* (1903). *Богатырь* (1898) kojarzył się z baśniową fantastyką i muzyczno-epickimi pierwiastkami dzieł Wagnera²⁴. Wrubel interesował się muzyką przez całe życie. Wiadomo, że posiadał piękny głos, że śpiewał. Jak wspominała żona malarza, do ostatnich swoich dni słuchał różnorodnej muzyki. Zniewolony przez chorobę psychiczną nie przyswajał jedynie dzieł Wagnera z ich skłonnością do dysonansowej chromatyki dźwiękowej.

Wiele obrazów Borisowa-Musatowa posiada muzyczne tytuły, co nie jest przypadkowe w świetle jego koncepcji, by dawną dewizę „*Ut pictura poesis*” łączyć z dewizą „*Ut pictura musica*”, o czym pisze w wierszu prozą, swoim malarskim credo:

А я сижу дома и задаю концерты себе одному.
В них вместо звуков – все краски,
А инструменты – кружева, и шелк и цветы.
А романтизм – мой всесильный капельмейстер²⁵.

Celem malarza nie było tworzenie obrazu malarskiego na wzór utworu muzycznego, ani wywoływanie asocjacji dźwiękowych. Nawiązując do niektórych aspektów teorii Wagnera poszukiwał możliwości stworzenia kompozycji malarskiej według reguł kontrpunktu, nauki o jedności, o harmonicznnej zgodności różnych samodzielnnych głosów w muzycznej tkance utworu. Na tych założeniach powstały obrazy: *Мотив без слов*, *Гармония* – oba z 1900

24 П. К. Суздалев, *Врубель, музыка, театр*, Москва 1983.

25 cyt. za: В. Борисов-Мусатов. *Из собрания Государственной Третьяковской галереи*. Автор-составитель И. М. Гофман, Москва 1989, s. 15.

roku. Malując je według reguł muzycznych artysta osiągnął maksymalne uogólnienie, jedność emocjonalnej tonacji, przełamał dominującą w malarstwie narracyjność.

Borisow-Musatow w malarstwie (jak Bieliy w poezji) dążył do nasycenia swych kompozycji melodyką, odnajdując analogie między malarskimi środkami wyrazowymi a wagnerowską *unendliche Melodie*. W liście do Aleksandra Benois pisał: „Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи [...] Во фресках этот лейтмотив должен соответствовать линии – бесконечной, монотонной, бесстрастной, без углов”²⁶. Borisow-Musatow to artysta jednego tematu, jednego motywu, który swoje marzenia – jak twierdził – przekształcał w całe symfonie. *Водоем* (1902) faktycznie wydaje się być malarską symfonią zbudowaną według reguł monotematyzmu. Motywem przewodnim, rozwijanym konsekwentnie na całej przestrzeni obrazu jest barwa błękitna. Melodyka towarzyszących jej kolorów – bieli, zieleni i różu podkreśla zmienność nastrojów, takie m.in. zadanie wyznaczył melodyce Wagner. Wirtuozowską muzyczną improwizacją na temat błękitu jest także *Дама в голубом* (1902) – symbol tamtych czasów. Malarską melodykę, w stopniu niemal doskonałym, wyrażają szkice *Времена года* (1905) – cztery wariacje nastrojów *Весенняя сказка*, *Летняя мелодия*, *Осенний вечер*, *Сон божества*. W *Жеппит wieczorze* płynna, nieprzerwana linia melodyczna, obrysowująca i łącząca w grupy milczące kobiety, które spacerują po parku wywołuje asocjacje ze smutną, cichą, pożegnalną melodią. Jej wariacje występują w ruchach rąk, w detalach kostiumów, a jak echo powtarzają elementy dalszego planu – wydłużony kształt szlacheckiego dworku i zielona gęstwina parku. *Куст орешиника* (1905) wyraża, jak pisał malarz „muzykę umiерania przyrody”. W obrazie *Реквием* (1905) każdy element został powtórzony dwa razy w różnej emocjonalnej tonacji. Posuwające

26 Cyt. za: А. А. Русаков, В. Э. Борисов-Мусатов, Ленинград-Москва 1966, s. 95.

się w szeregu kobiety-widma, kobiety-dźwięki układają się w linię melodyczną żałobnej pieśni. Miarowy rytm olbrzymich arkad budynku w tle, niczym głębokie dźwięki organów, wzmacnia uczucie podniosłego, przejmującego smutku, jaki emanuje z całego obrazu.

Wagner miał także zwolenników wśród rosyjskich kompozytorów. Nikołaj Rimski-Korsakow, w którego dziełach dostrzega się dotknięcie symbolistyczne, pod wrażeniem osiągnięć autora *Zygrydy* przeorkiestrował niektóre utwory i stworzył czteroaktową operę-balet – *Млада*, utwór oparty na tematyce z czasów pogańskiej Słowiańszczyzny²⁷. Muzyk twierdził, że od Wagnera nauczył się harmonii, instrumentacji i innych środków muzycznych²⁸. Tematy dzieł Rimskiego-Korsakowa, zawsze wywodzące się z folkloru, mówią o upodobaniu do baśni, magii, tego, co nadprzyrodzone, czego źródłem jest również Wagner i dramaturgowie skandynawscy. Symboliczna i oddana legendzie muzyka Wagnera stanowiła przedmiot zainteresowań Siergieja Taniejewa, ucznia Piotra Czajkowskiego, co potwierdzają notatki w jego dzienniku²⁹. Przedmiotem rozmów o muzyce, jakie Taniejew prowadził najczęściej ze Skriabinem był Wagner, Berlioz, pieśń ludowa, harmonia, forma muzyczna itp.³⁰. Skriabin odwoływał się do wagne-

27 Z muzyką Wagnera Rimski-Korsakow zetknął się w czasie sezonu koncertowego 1888-1889, gdy zespół niemieckich śpiewaków wykonał w Petersburgu tetralogię *Pierścień Nibelunga*.

28 *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества*, 1972, вып. 3, s. 151..

29 С. И. Танеев, *Дневники*, Текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой, кн. 2: 1899-1902, Москва 1982, s. 317, кн. 3: 1903-1909, Москва 1985, s. -89.

30 Nazwisko Berlioza pojawia się tu nieprzypadkowo. To on, do czego Wagner się przyznawał, stał się pierwszym świadomym twórcą kolorystyki dźwiękowej, niezależnionej od dotychczasowych prób tzw. malarstwa dźwiękowego, sprowadzającego się do prostego naśladownictwa efektów akustycznych. Berlioz uważał orkiestrację za samoistny środek wyrazu i stale wzbogacał język orkiestrowy. Wagner za pomocą kolorystyki dźwiękowej kształtował obrazy dramatu, np. takie jak *Czar ognia*, *Szmer lasu*,

rowskich elementów zarówno w swoich poglądach estetycznych, jak i w muzyce. Iwanow, który przyjaźnił się z kompozytorem tak motywował jego kult Wagnera: „[...] с внутреннею необходимостью, должен был из всего мира германской музыки излюбить именно Вагнера и им единственно плениться [...] плениться преимущественно Вагнером-мятежником, Вагнером-мистиком и всего более – Вагнером, ищущим в метафизической эротике единения с первоосновами бытия – Вагнером, творцом *Тристана и Изольды*”³¹. Właśnie *Tristan...* wywarł największy wpływ na kompozycje Skriabina, przede wszystkim na Symfonię: I E-dur, z chórem w części ostatniej, II c-moll oraz III C-dur *Божественная поэма*. Skriabin zaopatrzył ją w filozoficzny komentarz, według którego poszczególne części: *Борьба*, *Наслаждение*, *Божественная игра* wyrażają kolejne stopnie rozwoju samopoznania ducha ludzkiego.

Muzyka, którą Wagner stworzył w *Tristanie...* przeszła najśmielsze oczekiwania. Z całkowitą swobodą – korzystając z zasad, które głosił – wzniósł się kompozytor w tej operze na wyżyny niedoścignętego artyzmu. Iwanow pisał swym metaforycznym językiem: „В *Тристане и Изольде* искал он переступить очарованный круг идеалистического царства и прямо заглянуть в глаза «родимому Хаосу»”³². Charakterystyka *Tristana...* jako „spojrzenia ku otchłani” dotyczy zarówno wątku tragicznego, jak i wagnerowskiej innowacji harmoniczej. Iwanow uważał, iż Wagner był „niebezpiecznym buntownikiem na statku muzycznej harmo-

Cwałowanie Walkirii itd. Zob.: J. Chomiński, *Dziedzictwo romantyzmu – muzyka*, (w:) *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 39.

31 В. Иванов, *Национальное и вселенское в творчестве Скрябина (Скрябин как национальный композитор)* (w:) И. А. Мыльникова, *Статьи Вяч. Иванова о Скрябине. Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник 1983*, Ленинград 1985, s. 99.

32 Ibidem.

nii". Niemniej jednak był przekonany, iż właśnie ten aspekt wagnerowskiego dzieła (w jego rozumieniu jest to element dionizyj-ski) służył Skriabinowi za źródło inspiracji. Jak udowodniono, w *Symfoniach* kompozytor nawiązuje do wspaniałej, barwnej i nastrojowej instrumentacji *Tristana*..., do silnie schromatyzowanej melodyki i dysonansowej harmonii, prawidłowego prowadzenia głosów, do środków kontrapunktycznych, które – zdaniem Wagnera – ożywiają następstwa harmoniczne i potęgują działanie stosunków dominantowych, paralelnych i diagonalnych. W *Boskim poemacie* Skriabin wprowadza wagnerowski akord f-as-ces-es ze *Wstępu* do *Tristana*... W kulminacji – fortissimo i temat *Voluptés* tworzą paralele z kulminacją *Miłosnej śmierci Izoldy*³³. Pierwszy akord opery, zawarty w głównym motywie symfonicznego *Wstępu*, słynny ze względu na niezwykłą budowę, znany powszechnie jako „akord tristanowski” znalazł logiczne zwieńczenie w „akordzie prometejskim” Skriabina (*Прометей – Poème de feu*). Wagner będąc niejako „grabarzem” systemu tonalnego uTOROWAŁ drogę nowoczesnym systemom dźwiękowym. Dalsza chromatyzacja wprowadzana przez Skriabina do utworów, coraz większe rozluźnianie związków z ośrodkiem tonalnym doprowadziło go aż po próg atonalności.

Emilij Mietnier zastanawiał się nad regułami mitotwórczości u Wagnera, który w jakimś stopniu wpłynął też na interpretację symbolistycznego pojmowania dwukierunkowego czasu. W artykule *Вагнериана. Наброски к комментарию. Вагнер и его миф*, 1912 kompozytor pisał: „Для того, чтобы, правильно обсудить прошедшее в его отношении к настоящему (и обратно) необходимо живое предчувствие будущего [...] Вагнер подобно Гете [Goethe] и прозревал в будущее и чувствовал до конца настоящее в прошлом, прошлое в настоящем [...]”³⁴. Z kolei uczestnicy muzycznego działu „Мир искусства” Walter Nouvel, Alfried

33 В. В. Рубцова, *Александр Николаевич Скрябин*, Москва 1989, s. 171.

34 М. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, s. 177.

Nurok, Wiaczesław Karatygin regularnie organizowali koncerty „Вечера современной музыки”, z wielkim powodzeniem realizując program zaznajamiania petersburskiej publiczności z osiągnięciami kompozytorów współczesnych, do których zaliczali także Wagnera.

Twórczość autora *Holendra tułacza* udostępniono szerokiej publiczności, wystawiając jego opery w teatrach. Przyczynili się do tego Benois oraz sympatyzujący z symbolistami Wsiewołod Meyerhold. We wspomnieniach Benois pisał: „запоздалое мое знакомство с Вагнером в 1889 г. совершенно переработало мой музыкальный вкус”³⁵. Zafascynowany muzyką Wagnera, malarz nie podzielał entuzjazmu petersburskich symbolistów dla filozoficzno-estetycznych podstaw wagneryzmu. W 1903 roku na scenie Maryjskiego teatru Benois wystawił ostatnią część tetralogii Wagnera *Götterdämmerung*. W historii teatru muzycznego była to pierwsza próba tak poważnie i starannie przygotowanej inscenizacji dzieła kompozytora. Benois przy tworzeniu artystycznego zamierzenia postawił przed sobą dwa cele: oczyścić Wagnera z operowych stereotypów zachodniej tradycji scenicznej oraz nadać jego muzyce nową malarską oprawę. Malarz niezwykle starannie opracował dekoracje (spokojne i surowe w artystycznym wyrazie)³⁶. Aby odtworzyć iluzję przestrzeni, światła, oddać naturalność krajobrazu (przybrzeżne skały, kamienie, drzewa, morze), historyczną prawdę każdego detalu wykorzystał to tego arche-

35 А. Бенуа, *Мои воспоминания*, т. I, Москва 1980, s. 596.

36 W recenzjach z muzycznych spektakli Benois zwracał początkowo uwagę przede wszystkim na dekoracje i inscenizację. Później (1905-1907) coraz więcej miejsca poświęcał muzyce. Interesowała go przede wszystkim muzyka programowa. Recenzje muzyczne ujawniają wyjątkowy dar Benois jako słuchacza i interpretatora muzyki. Ukazują także, iż odbierał on muzykę niezwykle subiektywnie, łącząc jej interpretację z wyobraźnią plastyczną. Wiele analiz muzycznych przypomina kompozycje malarskie i rysunki artysty tych lat. Zob.: М. Эткинд, *А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – нач. XX в.*, Ленинград 1989, s. 150.

ologiczno-historyczne materiały oraz bretońskie szkice i rysunki. W każdym szczególe (projekty obuwia, miecza, tarczy, ozdób, ornamentyka) opracował także wszystkie kostiumy, nawet dla statystów. Rezultaty tych starań zakończyły się pełnym sukcesem. Publiczność Petersburga przyjęła premierę *Zmierzchu bogów* owacyjnie. W 1909 roku na scenie Maryjskiego teatru Meyerhold wystawił operę Wagnera *Tristan und Isolde*, poszukując (jak Benois) nowych rozwiązań w dziedzinie sztuki teatralnej, skierowanych na stworzenie teatru umownego. Doświadczenia sceniczne, m.in. wprowadzenie aktorów na proscenium, położenie nacisku na stronę plastyczną spektaklu przedstawił w artykułach: *К постановке "Тристана и Изольды" в Мариинском театре 30 октября 1909 года* (1910), *О театре* (1909).

W ścisłym związku z wagnerowską koncepcją dramatu muzycznego jako modelu gatunkowego kształtowała się także symbolistyczna teoria „nowego teatru” i dramatu. Tetralogia *Der Ring des Nibelungen*, składającą się z czterech dramatów realizowała estetyczne aspiracje symbolizmu, m.in. koncepcję teatru-święta, do którego odwoływała się Gippius. Nie bez znaczenia był ogólny nastrój tetralogii, ujawniający pesymistyczny stosunek do świata zawarty w krzyku osamotnionego człowieka, który – jakby powiedział Wagner – „in höchster Not und Verzweiflung” stanął wobec konieczności zagłady świata – *Götterdämmerung*. Nastroje „zmierzchu”, dźwiękowy kształt dzieła o wzmożonej sile dramatycznej, zmienność przeżyć wyrażały nie tylko nastroje epoki fin-de-siècle’u, kojarzące się z pojęciem dekadentyzmu i Schopenhauerską filozofią pesymizmu; zapowiadały nadejście ekspresjonizmu w sztuce (również bliskiego romantyzmowi, choć na zasadzie innej niż symbolizm).

Najwięcej uwagi moderniści rosyjscy poświęcili podniosłemu misterium religijnemu Wagnera – *Parsifal*. Uznali je za dzieło przełomowe, wiodące do rewolucji artystycznych XX wieku. Stąd czerpali inspiracje dla swoich koncepcji Misterium, które ucieleśniało syntezę wszystkich sztuk i w symbolistycznej skali warto-

sci zajmowało najwyższe miejsce. Do *Parsifala* Biely przyrównywał tragedię-misterium Iwanowa *Тантал*. Idea sztuki obrzędowej, która pojawiła się w symbolistycznych rozważaniach o dramacie i teatrze także krystalizowała się pod wpływem teorii i praktyki Wagnera. Z jego dzieł pochodzą również teatralne rekwizyty i gesty.

Jednym słowem, Wagner stał się w Rosji przełomu XIX i XX wieku, na jakiś czas tematem numer jeden. Tym, co zjednoczyło wszystkich artystów wokół kompozytora była koncepcja sztuki syntetycznej, korespondująca zarówno z symbolistyczną, szeroko pojętą, ideą syntezy, jak i z podstawowym hasłem artystów ugrupowania „Мир искусства”. Mówiło ono, iż „artystyczna synteza jest wyższym celem kultury”. Wagner oddziałł na świadomość epoki także głęboką symbolistyczną wymową swoich teatralnych mitów, w których odbijały się odwieczne problemy nurtujące człowieka: walka między dobrem a złem, duchem a materią, tragizm miłości i śmierci.