

WAGNER W SYSTEMIE DETALICZNYCH ZBLIŻEŃ

(Małgorzata Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018)

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA*

Są w historii literatury, teatru i opery artyści, wobec których nie sposób pozostać obojętnym. Należy do nich bez wątpienia Richard Wagner, bohater najnowszej książki Małgorzaty Sokalskiej, niebanalnie prezentującej twórczość i idee dziewiętnastowiecznego kompozytora w rozmaitych (literackich, estetycznych, filozoficznych i kulturowych) kontekstach. Ta kontekstowa różnorodność podkreśla skomplikowaną złożoność zjawiska wagneryzmu w kulturze i równocześnie stanowi fundament ważnego celu *Wagnerowskiej mozaiki* – otwarcia wielorakich perspektyw badawczych dotąd w polskim literaturoznawstwie i komparatystyce niepodejmowanych. Małgorzata Sokalska mocno akcentuje te kwestie w świetnie napisanym wprowadzeniu, ujawniając przy tym swą świadomość metodologiczną i wszechstronną znajomość podejmowanego zagadnienia. Bardzo kompetentnie uzasadniając swoje wybory, autorka wskazuje te obszary badawcze, które nie zostały włączone do precyzyjnie ułożonej „mozaiki” wątków, tematów, perspektyw. Na marginesie zatem pozostały konteksty stricte muzyczne, zagadnienie bogatej i wielowymiarowej recepcji Wagnera w kulturze niemieckiej (kompleksowo już omówione na gruncie badań europejskich), a także kwestia uwikłania Wagnera w ideologię faszystowską (choć niektóre powiązane z tą problematyką wątki są w *Wagnerowskiej mozaice* obecne, przywoływane na zasadzie dopełnień wątków głównych).

W swojej książce Sokalska koncentruje się konsekwentnie na eksploracji zjawiska wagneryzmu z perspektywy literaturoznawczej (wskazuje zakresy oddziaływania dzieł i idei Wagnera w wybranych epokach, formach i gatunkach) oraz komparatystycznej (analizuje świadectwa artystycznego dialogu różnorodnych dzieł sztuki z twórczością autora *Parsifala*), czyniąc to – jak deklaruje w *Słowie wstępnym* – w systemie „detalicznych zbliżeń”. *Wagnerowska mozaika* zatem, choć nie jest monografią w tradycyjnym znaczeniu tego słowa (nie ujmuje w sposób holistyczny ani artystycznej biografii, ani twórczej spuścizny Wagnera, nie prezentuje też całościowo polskiej i, szerzej, europejskiej recepcji jego twórczości – byłoby to wobec ogromu materiału badawczego po prostu niewykonalne), stanowi rzecz spójną i świetnie skonstruowaną. Należy podkreślić, że wpływ na to ma nie tylko umieszczenie w centrum prowadzonych rozważań jednej wybitnej postaci z historii muzyki i teatru, pełniącej funkcję spoiwa poszczególnych części zaproponowanej tu „mozaiki detalicznych zbliżeń”. Dodatkowym, lecz nie marginalnym, może nawet pierwszorzędym, zwornikiem naukowej refleksji w książce Sokalskiej jest koncentracja na sztuce opery postrzeganej jako byt „wszechstronnie uwikłany w zjawiska kulturowe” – specyficzny odbłask kulturowych tendencji, a zarazem siła motoryczna w procesach ich modyfikacji.

Domena całej książki jest wysoka świadomość terminologiczna autorki, ujawniona już w inicyjalnym rozdziale (*Kulturowe życie kompozytora*), zapowiadającym rozwijane w kolejnych par-

* Alina Borkowska-Rychlewska – dr hab., prof. w Instytucie Filologii Polskiej UAM, Poznań.

tiach wątki i tematy. W pierwszej kolejności Sokalska podkreśla oczywiście ogromną pojemność i nieostrość (semantyczną, historyczną, ideową etc.) samego pojęcia wagneryzmu. Precyzyjnie wyznacza uwarunkowane historycznie granice znaczeniowe wskazanego tu terminu oraz objaśnia, słusznie posługując się kategorią narodowości, różne modele tego zjawiska (wagneryzm francuski, włoski, rosyjski, polski) na zasadzie kontrastu względem wagneryzmu niemieckiego. Jako zjawisko wyjątkowe i prekursorskie funkcjonuje w tym wywodzie wagneryzm francuski, przedstawiony przez autorkę przez pryzmat literackich i krytycznych wypowiedzi kilku bardzo znaczących dla rozwoju swej epoki artystów: Gérarda de Nerval, Theophile'a Gautiera, Hectora Berlioz, Charlesa Baudelaire'a, a także w świetle działalności słynnego czasopisma „Revue wagnérienne”, wzmacniającego symbolistyczne i dekadentkie odłamy ruchu wagnerowskiego w Europie. W trakcie lektury tego fragmentu można odnieść wrażenie, że wieńcząca ów wywód konkluzja – iż „działalność pisma zaowocowała ostatecznym wykrystalizowaniem się głównych pól artystycznych, na których realizował się kulturowy dialog z dziedzictwem kompozytora, utrwaleniem przekonania o doniosłości Wagnerowskiej inspiracji” oraz „stworzeniem pozytywnego klimatu kulturowego dla rozwoju wagnerowskiej literatury (prozy, poezji), malarstwa, nowej formy dramatu, odnowionej opery”¹ – definiuje zarazem obszary badawcze *Wagnerowskiej mozaiki* i przekonania jej autorki, w pewnym sensie wcielając tę pracę w cykl kulturowych przekształceń nieskończonej – by nawiązać do pojęcia *unendliche Melodie* – Wagnerowskiej inspiracji.

Terminologiczna precyzja ujawnia się nie tylko w początkowych partiach pracy, ale w całej jej przestrzeni – autorka nigdy nie traci z pola widzenia istotności tej kwestii, również gdy zgłasza własne propozycje terminologiczne (przykładem pojęcie „wagnerii” określające konkretny typ młodopolskiego dramatu). Precyzji tej towarzyszy powiązanie umiejętności ekspozycji detalu z wieloperspektywicznością badawczego spojrzenia, prowadzącą do tworzenia szeroko zakrojonych, porządkujących syntez. Jest to bezsprzecznie jedna z największych zalet książki i w zasadzie każdy jej rozdział mógłby posłużyć w tej kwestii jako dobre i wystarczające exemplum. Na przykład we fragmencie poświęconym powieściom biograficznym o kompozytorze: *Nie kończącej się melodii* Imre Kesziego, *Wagnerowi, historii artysty* Guya de Pourtalès oraz cyklowi Anny Świdorskiej (*Portret potrójny. Richard Wagner w świetle powieści biograficznej*) oraz we fragmencie omawiającym tzw. powieści wagnerowskie: *Zmierch bogów* Élémira Bourgesa, *Próchno* Wacława Berenta, *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa, *Ogień* Gabriela D'Annunzia, *Tano* Jarosława Iwaszkiewicza i *Śpiewaj ogrody* Pawła Huellego (*Kazirodztwo – dekadentyzm – faszyzm...*) skupienie na powieściowym szczególe, dowartościowanie roli literackiej anegdoty, uaoenczenie wagi drobnych decydujących o genologicznej klasyfikacji (powieść biograficzna a biografia upowieściowiona – *vie romancée*, wariantowość powieści wagnerowskich) czy muzyczności struktur literackich (rozumianych podług ustaleń Andrzeja Hejmeja) nierozzerwalnie spletają się z uwagami o charakterze uogólniającym, syntetyzującym. Autorka zatem, koncentrując się na wybranych detalach, akcentuje zarazem istotność problematyki egzystencji i ewolucji artystycznej legendy, naświetla szeroko zagadnienie autokreacji, bezpośrednio związane z kwestią współlistnienia różnorodnych typów powieściowej relacji (na przykład hagiograficznej lub demitologizującej i rewizjonistycznej), trafnie kreśli i objaśnia różnorakie mechanizmy ideologizacji i stereotypizacji znaczeń wpisanych w dramatyczno-muzyczne lub literackie dzieło sztuki.

W nieco inny sposób mariaż skupienia na detalu z syntetyzującym uogólnieniem funkcjonuje w tych częściach książki, w których naczelną rolę zajmuje XIX-wieczna recepcja twórczości Wagnera rekonstruowana nie tylko z perspektywy historii i teorii literatury, ale również krytyki literackiej i teatralnej. Znakomite z tego punktu widzenia są oba rozdziały prezentujące polski wagneryzm w dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznym wydaniu, czyli *Pozytywistyczne cienie Richarda Wagnera* oraz *Młoda Polska – dramat z ducha Wagnera*. Na szczególne podkreślenie

¹ M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*, Kraków 2018, s. 64.

zasługuje fragment poświęcony pierwszej fali wagneryzmu w Polsce, przypadającej na okres literackiego pozytywizmu, jako rzecz absolutnie prekursorska. Autorka analizuje tu, między innymi, rzadko przywoływane przez badaczy opowiadanie Elizy Orzeszkowej pt. *Wesoła teoria i smutna praktyka* z roku 1872, wykorzystując w procesie interpretacji wiele wypowiedzi ówczesnych artystów i krytyków, pochodzące z różnorodnych źródeł: z prasy (między innymi z „Ruchu Muzycznego” Józefa Sikorskiego oraz z *Kroniki paryskiej* Zofii Węgierskiej publikowanej cyklicznie w „Bibliotece Warszawskiej”), z relacji o charakterze pamiętnikarskim (na przykład z *Notatek z podróży muzycznej po Niemczech odbytej w roku 1844* Wiktora Każyńskiego) oraz prywatnej korespondencji (tu głównie z listów Stanisława Moniuszki).

Efekt tej pracy jest znakomity – autorka dowodzi, że w czasie, gdy dzieła Wagnera nie były jeszcze w ogóle wystawiane na polskich scenach (wszak pierwszą premierą Wagnerowskiej opery w Polsce był lwowski *Lohengrin* z roku 1877), polski literacki obraz twórczości i idei autora *Śpiewaków norymberskich* odzwierciedlał wyłącznie krytyczną (głównie prasową) dyskusję na jego temat, będącą najczęściej refleksem europejskich sporów o wartość artystycznych i ideowych dokonań kompozytora. Doskonale udokumentowane w książce istnienie „zasopiśmienniczych intertekstów”, będących dla Orzeszkowej „werbalnym pośrednikiem między narracją powieściową a muzyką Wagnera” (s. 129), ujawnia prawdziwy – i zaskakujący – obraz wczesnego wagneryzmu polskiego. Przez pisarkę został on sfunkcjonalizowany w strukturze fabularnej w sposób nieco karykaturalny, ale – jak słusznie dowodzi Sokalska – w wymowie swej był jednoznaczny: „muzyka przyszłości” Wagnera nie odnajduje się w przestrzeni harmonii estetyki i etyki, która to harmonia jest koniecznością zarówno dla stosunków międzyludzkich, jak i zjawisk dźwiękowych.

Wnikliwa eksploracja wątków polskich w europejskiej recepcji Wagnera w drugiej połowie wieku XIX i w stuleciu następnym nie ogranicza się w monografii Sokalskiej do analizy wybranych dzieł literackich (prozatorskich i dramatycznych) nawiązujących, mniej lub bardziej bezpośrednio, do spuścizny autora *Parsifala* oraz rekonstrukcji opinii o kompozytorze sformułowanych w artykułach prasowych i innych dokumentach epoki. Dodatkowym walorem *Wagnerowskiej mozaiki*, bardzo ważnym z punktu widzenia nowatorstwa współczesnych polskich badań z zakresu operologii i librettologii, jest w tej materii podjęcie problematyki przekładu libretta – zagadnienia podstawowego dla rozumienia ewolucji struktury dzieła operowego w skomplikowanych procesach jego adaptacji dla poszczególnych teatrów narodowych, rozwijających się pod wpływem niejednorodnych impulsów, podlegających specyfice odmiennych kultur, różnych praktyk teatralnych oraz estetyk literackich i muzycznych. W przypadku dzieł Wagnera kwestia translacji libretta operowego, jako problem badawczy sama w sobie niełatwa, komplikuje się jeszcze bardziej ze względu na charakter Wagnerowskiego dzieła totalnego (*Gesamkunstwerk*), zakładającego całkowite i nierozzerwalne sprzężenie tekstu literackiego (zarówno w warstwie semantycznej, jak i prozodycznej) z muzyką, który to fakt już w punkcie wyjścia czyni każdą próbę przekładu Wagnerowskiego libretta przedsięwzięciem chybionym. Autorkę *Wagnerowskiej mozaiki*, co z perspektywy całości tomu jest decyzją w pełni zrozumiałą i właściwą, interesują jednak bardziej kwestie kulturowe niż zagadnienia strukturalne i formalne, przede wszystkim zaś określenie roli polskich przekładów librett dramatów muzycznych Wagnera, powstałych na przełomie XIX i XX stulecia, w całokształcie obecności kompozytora w ówczesnej polskiej kulturze literackiej i teatralnej. Na przykładzie fragmentów z trzech wybranych tłumaczeń: *Tannhäusera* Maksymiliana Radziszewskiego (1883), *Lohengrina* Aurelego Urbańskiego (1877) oraz *Śpiewaków norymberskich* Aleksandra Bandrowskiego (1903), udało się Sokalskiej sformułować i udowodnić tezę o spójności myśli polskich translatorów Wagnerowskich librett, wynikającą głównie z przekonania o potrzebie złączenia ich nacjonalistycznego wydźwięku.

W tym miejscu stwierdzić należy, iż obraz wyłaniający się z całej pierwszej części książki, skoncentrowanej głównie na obecnych w szeroko nakreślonej wizji europejskiej recepcji Wagnera wątkach polskich, okazuje się niezwykle różnorodny, niekiedy niespodziany, a zawsze fascynujący.

jący. Przedstawiony przez Sokalską „polski Wagner” kilku ostatnich dekad XIX stulecia i pierwszych dziesięcioleci wieku następnego, komentowany i adaptowany kolejno przez pozytywistów, naturalistów, symbolistów i dekadentów, przez krytyków, tłumaczy i literatów, ujawnia zmienne oblicze twórcy inspirującego poprzez artystyczny detal (fabularny wątek, fragment muzyczny etc.) lub – rzadziej, lecz z punktu widzenia artystycznego efektu donioślejszego (casus *Legendy* Stanisława Wyspiańskiego) – całością monumentalnej koncepcji twórczej. I tu po raz kolejny można odnieść wrażenie, że recenzowana monografia w swej strukturze świetnie odzwierciedla jedno z przedstawionych w niej zjawisk – podobnie jak polski wagneryzm, wyłaniający się jednocześnie z utworów podejmujących wybrane tylko wątki wagnerowskie oraz z dzieł inspirowanych całością artystycznego i ideowego dorobku kompozytora, książka Małgorzaty Sokalskiej stanowi skonolidowaną mozaikę analiz pojedynczych motywów z dramatów muzycznych Wagnera obecnych w kulturze oraz ujęć syntetycznych, obejmujących całość dokonań autora *Pierścienia Nibelunga*.

Cecha ta dominuje również w drugiej części monografii, poświęconej poszczególnym dziełom Wagnera i ich rozmaitym interpretacjom dokonywanym w przestrzeni (na styku) różnych sztuk i mediów – literatury, teatru, opery i kina. Autorka wybrała trzy reprezentatywne w tym względzie dzieła: *Tristana i Izoldę*, *Złoto Renu* oraz *Parsifala*. W rozdziale poświęconym pierwszej ze wskazanych tu oper dominantą prowadzonego wywodu jest eksploracja bardzo ważnego w historii estetyki operowej motywu *Liebestod*, w dziele Wagnera reprezentowanego przez słynny finałowy monolog Izoldy *Mild und leise* (na marginesie należy dodać, iż w książce Sokalskiej został on profesjonalnie zanalizowany również od strony muzycznej). Autorka uwypukla mnogość możliwych sposobów adaptacji tego motywu na grunt sztuki filmowej (cytat muzyczny w ścieżce dźwiękowej, muzyczna oprawa sceny, temat dysput, źródło wątku fabularnego, lejtmotyw etc.) i literackiej (dosłowne przeniesienie skutkujące groteskowością jak w *Trionfo della morte* Gabriela D’Annunzia lub *Kolekcjonerze dźwięku* Fernanda Trías de Bes, ironiczny dystans krytycznego spojrzenia właściwy *Tristanowi* Thomasa Manna, lub aktualizacja mitu zaprezentowana w *Tristanie 1946* Marii Kuncewiczowej), konkretyzując przy tym trafnie ich artystyczne efekty. W każdym drobiazgowo analizowanym przykładzie fundamentem proponowanej interpretacji jest świadomość licznych odniesień kulturowych kluczowych dla wymowy dzieła, co szczególnie wyraziście rysuje się w przypadkach zderzenia kultur bardzo od siebie odległych (casus *Umiłowania ojczyzny* japońskiego pisarza i reżysera Mishimy Yukio, filmu opartego na własnym, autobiograficznym opowiadaniu *Yūkoku*, w którym elementy kultury japońskiej arcyciekawie wpływają na reinterpretację Wagnerowskiego pojęcia *Liebestod*).

Inne frajdująco wyzyskane detale to motyw Cór Renu z pierwszej części Wagnerowskiej tetralogii i postać Kundry z misterium o Parsifalu. Spoiwem pięknie przez Sokalską prowadzonych i misternie ze sobą splecionych licznych wątków zaprezentowanych w rozdziałach książki skoncentrowanych wokół tych właśnie motywów jest problematyka Wagnerowskiego pojmowania kobiecości oraz powiązanych z nią nośnych artystycznie tematów: uwodzenia, kuszenia, świętości i demoniczności. Omówieniu literackich i operowych dzieł inspirowanych postaciami wodnych nimf ze *Złota Renu*, wykreowanych przez Wagnera na podstawie znajomości przebogatej tradycji różnych europejskich mitologii, ale i dzięki pracy własnej wyobraźni, towarzyszy w książce bardzo inspirujący przegląd malarskich adaptacji tego motywu, nie tylko ujawniający jego nośność plastyczną (podległe trendom swej epoki wizualizacje wyobrażeń kobiecej cielesności i zmysłowości), ale podkreślający również wpisany weń przekaz uniwersalny – obraz naturalnego, pierwotnego ładu zagrożonego wtargnięciem chaosu, stanowiący inkarnację archetypicznej opowieści o walce dobra ze złem. W zbliżony sposób – czyli jako exemplum wielorako postrzeganej kobiecości, a zarazem kwintesencję uniwersalnych idei stanowiących podstawę filozoficznego przekazu dzieła sztuki – przygląda się autorka *Wagnerowskiej mozaiki* postaci Kundry, skupiającej w sobie „cały szereg kulturowych impulsów, z których została utkana i którymi inspirowała” (s. 425). Mnożąc odniesień do różnorodnych tradycji – biblijnej, chrześcijańskiej, mitologicznej – wpisana przez

Wagnera w kreację tej postaci (w monografii Sokalskiej rzecz to znakomicie zreferowana i słusznie uwydatniona) wpływa na jej skomplikowaną złożoność (to „narzędzie szatana i oblubienica Jezusa, uwodzicielski demon i nawrócona grzesznica, dzika walkiria i pokorna służka, mistrzyni fałszu, iluzji i skruszona cierpiętница, przeklęta i zbawiona”, s. 439). Złożoność ta pozwoliła artystom zainspirowanym *Parsifalem* przetwarzać związane z tą postacią wątki w sposób niekiedy bardzo nieoczekiwany, co autorka w swej pracy świetnie pokazuje na przykładzie dzieł literackich polskiemu czytelnikowi znanych i dostępnych w przekładach (*Ogień* D’Annunzia), ale również utworów znanych znacznie słabiej, bądź nawet nieobecnych w czytelniczej świadomości i w historycznoliterackim dyskursie (*Tais* Anatole’a France’a, *Antonia. Légende dramatique en trois parties* Édouarda Dujardina).

W tym miejscu chciałabym podkreślić kolejną bardzo ważną cechę monografii Sokalskiej – zauważalną w wielu miejscach subtelną współzależność podejmowanych wątków, decydującą w efekcie o konsolidacji i spójności całej pracy. Przykładem wnioski zapisane w ramach analizy Wagnerowskich wątków w *Ogniu*, ujawniające dekadencję redefinicji obszaru *sacrum* w powieści D’Annunzia oraz sens absolutyzacji Sztuki, które wybrzmiewają odpowiednio wyłącznie dlatego, że ściśle wiążą się z wywodem poświęconym zagadnieniu dekadentyzmu w kulturowej recepcji dzieł Wagnera wpisanym we wcześniejsze rozdziały. Podobnie wirtuozerska analiza *Tais* Anatole’a France’a, powieści niewiążącej się z *Parsifalem* w sposób tak oczywisty jak *Ogień*, przekonuje w warstwie konkluzji przede wszystkim dlatego, że skomplikowaną filozoficzno-religijną wymowę dzieła można w pełni zrozumieć dopiero dzięki przedstawionym i omówionym uprzednio przez autorkę procesom asymilacji przez kulturę pewnego zespołu wyobrażeń, które na różne sposoby wiązały się – lub bywały związane – z twórczością Wagnera.

Warto na koniec napomknąć o jeszcze jednej kwestii, tym razem dotyczącej stylu. Charakterystyczną, choć rzecz jasna nie wyłączną, jego cechą jest balansowanie na granicy naukowego dyskursu i subtelnej, nieskrywanej językowej ironii. Wyraża się ona w sformułowaniach opartych na obrazowych, niekiedy zaskakujących skojarzeniach oraz określeniach pochodzących z języka potocznego, zdradzających stały świadomy dystans autorki do własnego wywodu (na przykład: „*Liebestod* w zwojach taśmy filmowej”, „zapropozowany przez Wagnera lifting średniowiecznego oblicza mitu”, „w *Parsifalu* zbawienie ostatecznie utraciło faustyczną szatę, w jaką stroiło się we wczesnym *Holendrze* czy *Tannhäuserze*”). Odpowiedź na pytanie o zasadność tego zabiegu stylistycznego wydaje się oczywista – ironiczność i dystans służy zniwelowaniu ryzyka nadmiernego patosu i monumentalności wystąpienia, które w pracach poświęconych Wagnerowskiemu *Gesamtkunstwerk*, analizowanemu na różnorodnych płaszczyznach, pojawiają się nader często, a czego autorce *Wagnerowskiej mozaiki* szczęśliwie udało się uniknąć, bez utraty pełnej precyzji w argumentacji i naukowej rzetelności wywodu.

Wagnerowska mozaika Małgorzaty Sokalskiej to lektura, która zadowoli nie tylko admiratorów sztuki operowej. Wieloaspektowy problem wagneryzmu w kulturze został przedstawiony na ogromnym materiale ilustracyjnym, analizowanym dociekliwie, erudycyjnie i nowatorsko. Książka jest wspaniałym kompendium wiedzy, zawierającym niezliczone i bardzo precyzyjnie przedstawione informacje, inspirującą propozycją badawczą, dopełnieniem i rozszerzeniem dotychczasowych ustaleń na temat europejskiego (a zwłaszcza polskiego) wagneryzmu, dobrym odniesieniem i fundamentem przyszłych badań tego zjawiska, tak ważnego dla europejskiego dziedzictwa kulturowego.