

# Mirosław Żelazny

---

## Wagner jako filozof sztuki

---

Sztuka i Filozofia 1, 259-267

---

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Mirosław Żelazny**

## **WAGNER JAKO FILOZOF SZTUKI**

W oczach historyków kultury Ryszard Wagner uchodzi często nie tylko za wybitnego kompozytora i dramaturga, lecz również za teoretyka sztuki, a nawet filozofa, kontynuatora myśli Artura Schopenhauera. Na ogół przyjmuje się, że jego filozofię Wagner poznał będąc już w pełni dojrzałym twórcą, autorem "Tanhäusera", "Lohengrina", "Złota Renu" i "Walkirii" oraz rozbudowanej koncepcji filozoficznej, zawartej w pismach teoretycznych takich, jak "Sztuka i rewolucja" /"Die Kunst und die Revolution" 1848 r./, "Dzieło sztuki przyszłości" /"Das Kunstwerk der Zukunft" 1850 r./, "Opera i dramat" /"Oper und Drama" 1850 r./. Często podkreśla się też, że najgłośniejsze prace teoretyczne Wagnera powstały w przeddzień, lub równocześnie z jego najwybitniejszymi dziełami muzycznymi: "Pierścieniem Nibelunga", "Tristanem i Izoldą". Fascynacja filozofią Schopenhauera charakterystyczna jest z kolei dla późniejszych poglądów kompozytora, wyłożonych w sposób najbardziej reprezentatywny w opublikowanej w 1870 r. rozprawie "Beethoven". Przemyślenia, zawarte we wcześniejszych pismach, ukształtowane głównie pod wpływem lektury Feuerbacha, nie tylko w żadnym punkcie nie zbliżają się do Schopenhauerowskiej metafizyki muzyki, ale stanowią prawie dokładne jej zaprzeczenie<sup>1</sup>.

W pracach teoretycznych, zaliczanych do pierwszego okresu

rozwoju poglądów Wagnera, punktem wyjścia do dalszych rozważań jest w każdym wypadku bezkompromisowe zanegowanie wszelkiej twórczości artystycznej o charakterze konsumpcyjnym. W dziedzinie muzyki prowadzi to do odrzucenia dorobku prawie wszystkich kompozytorów nowożytnych. Muzyka, twierdzi Wagner, zwłaszcza w wydaniu tak popularnych w XIX w. twórców włoskich, to bezduszne rzemiosło, istniejące tylko ze względu na kapryśne upodobania zdegenerowanej publiczności. Nowe formy i nowe środki wyrazu rodzą się nie w odpowiedzi na nowoodkryte treści, lecz po to, aby kompozycja stała się jeszcze przyjemniejsza w odbiorze. Tym samym zamknięta zostaje droga do twórczości artystycznej, która dokonywałaby wyboru między prawdą a nieprawdą, a nie oscylowała między tym, co bardziej lub mniej przyjemne. Praca twórcy muzyki bardziej się upodabnia do pracy dziennikarza niż kompozytora.

Przyczyny owego upadku tłumaczy sobie Wagner w sposób zadziwiający. Jego zdaniem, źródła zepsucia leżą w masowo rozpowszechniającym się żądaniu, aby muzyka była czymś więcej, aniżeli tylko środkiem wyrazu. Roszczenia tego typu zawsze prowadzą do karykaturalnych wypaczeń. "Muzyka", która chce być czymś więcej, niż odnosić się do odczucia jednego tylko przedmiotu, ale pragnąca go od razu wypełnić, tzn. być nim, nie jest w istocie rzeczą muzyką, ale abstrakcyjną fantazją poezji i muzyki, czymś, co może się urzeczywistnić tylko w karykaturze". /.../ "Mimo zawrotnych usiłowań, muzyka nie jest czymś innym, jak tylko wyrazem, żądanie by z jej treści zrobić - treść opery - wskazuje na całą nienaturalność, a wreszcie na upadek tego rodzaju sztuki muzycznej"<sup>2</sup>. Prawdziwy rozwój muzyki to dążenie do wyrażenia coraz nowszych i coraz głębszych treści humanistycznych. Wysiłku tego muzyka nie jest jednak w stanie podjąć sama z siebie, dlatego jej przeznaczeniem winna być służba poezji, sztuce zdolnej wyrażać prawdę w sposób bezpośredni. Próbę odnalezienia społeczno-historycznych źródeł upadku sztuki współczesnej zawiera rozprawka "Sztuka i rewolucja". Zdegenerowanej kulturze współczesnej przeciwstawia się tu, jako utracony ideał, cywilizację starożytnych Greków. Humanizm helleński nie był jednak humanizmem w pełni demokratycznym i to zadecydowało o jego upadku. Szczęście wybranej klasy nie jest możliwe przy równoczesnym

nieszczęściu niewolników. Skoro zaś wszyscy nie mogli stać się ludźmi wolnymi, gdyż ktoś musiał wykonywać najniższą pracę, naturalne dążenie do zniesienia podziału na niewolników i ludzi wolnych sprawiło, że wszyscy stali się niewolnikami. Wraz z chrześcijaństwem człowiek jest niewolnikiem, pracującym na szczęście żywota wiecznego, zaś w kapitalizmie ludzka egzystencja należy do bankierów i finansistów, pouczających, "że celu bytu należy szukać w pracy rąk na chleb codzienny".

W poglądach młodego Wagnera odnajdujemy prawie dosłowną akceptację Feuerbachowskiej krytyki chrześcijaństwa. W chrześcijaństwie życie ludzkie jest jedynie środkiem do zbawienia w wieczności. Jeśli zaś raz zażądano od ludzkiej egzystencji, by była środkiem do czegoś, co ją przekracza, zakres tego duchowego niewolnictwa może być już później interpretowany dowolnie. Za ważniejsze od doczesnego życia jednostki można uznać najróżniejsze cele, nie tylko życie wieczne.

W czasach współczesnych człowiek istnieje już tylko jako dodatek do struktury industrialnej, w którą został wprzęgnięty. Wartość sztuki również jest wartością czysto instrumentalną. Toleruje się ją tylko o tyle, o ile może być przydatna w procesie regeneracji siły roboczej. Twórczość artystyczna dostarcza więc przede wszystkim dzieł przyjemnych i łatwych w odbiorze.

Reforma duchowej sytuacji kultury europejskiej musi się, zdaniem Wagnera, rozpocząć od zreformowania sztuki. Gwałtowny rozwój przemysłu umożliwi już wkrótce zrzucenie najpodlejszych rodzajów pracy na maszynę, sztucznie stworzonego niewolnika. Człowiek stanie się wówczas wolny i będzie mógł całą swą energię życiową skoncentrować na działalności twórczej. Program tej, mającej się narodzić, działalności, odnajdujemy w rozprawie "Dzieło sztuki przyszłości". Potęga kultury greckiej - twierdzi tu Wagner - leżała w jej dążeniu do jedności stylu. Antyczna tragedia grecka była uniwersalnym dziełem sztuki, ogarniającym wszystkie sfery ludzkiej rzeczywistości. Chrześcijaństwo rozbiło tę jedność. W czasach współczesnych skutki owego rozbitcia widoczne są na dwóch płaszczyznach: po pierwsze, mamy do czynienia ze sztukami czysto ludzkimi, na które składają się: taniec, czyli sztuka ciała, muzyka, czyli sztuka uczucia i poezja -

sztuka rozumu, po drugie, ze sztukami mającymi swe źródło w naturze: malarstwem, rzeźbą i architekturą. Podstawowym celem przyszłej ludzkości winno być stworzenie idealnego dzieła, łączącego wszystkie formy działalności artystycznej w jednolitą całość.

Koncepcja dzieła sztuki przyszłości uchodzi za najbardziej reprezentatywny wyraz poglądów estetycznych Wagnera, co staje się przyczyną licznych nieporozumień. Należy bowiem podkreślić, że jest ona charakterystyczna jedynie dla wczesnych poglądów kompozytora i w zestawieniu z poglądami późniejszymi, zwłaszcza z przejętą od Schopenhauera metafizyką muzyki, dezaktualizuje się prawie zupełnie. Nic nie wskazuje też na to, aby wczesne przemyslenia estetyczne Wagnera wywarły pozytywny wpływ na stanowisko młodego Nietzschego<sup>3</sup>.

Przemyslenia te nie tylko nie wyróżniają się na tle klasycznej niemieckiej literatury estetycznej oryginalnością, ale nawet poprawnością. Interesujące jako dodatek do kompozytorskiej twórczości ich autora, bez tej ostatniej najprawdopodobniej nigdy nie zostałyby zauważone. Niejasność sposobu rozumienia terminu "poezja" i brak zadowalającej argumentacji filozoficznej, tłumaczącej, dlaczego to właśnie ona, a nie muzyka, jest doskonałym sposobem wyrażania prawdy, musi razić każdego czytelnika, zapoznanego choćby pobieżnie z wcześniejszymi, precyzyjnymi poglądami klasyków estetyki, takich, jak Schiller, Lessing, Kant czy Hegel. Jeżeli termin "poezja" będziemy rozumieli dosłownie, jako specyficzny rodzaj komunikowania się przy użyciu słów, okaże się, że problem koniecznego rozdziwisku między środkiem wyrazu a rzeczywistością nie został podjęty przez Wagnera w ogóle. Pominiemy tu inne, niejednokrotnie już dyskutowane braki jego stanowiska, jak chociażby naiwność interpretacji społeczno-historycznej i popadnięcie w naiwną metafizykę.

Wszystkie te poglądy zostały jednak przez Wagnera dość wcześnie zarzucone. Jakkolwiek zatem zajmują one większą część opublikowanych przez niego prac teoretycznych, to jednak próby tłumaczenia w oparciu o nie motywów kompozytorskiej twórczości autora są przedsięwzięciem niezwykle ryzykownym. Niedorzecznością byłoby natomiast traktowanie ich jako istotnego materiału faktograficznego, tłumaczącego źródła sporu Wagnera z Nietzschem.

Oczywiście w owych wczesnych pismach Wagnera można się doszukać wątków, które pojawią się później w filozofii Nietzschego, jak chociażby bunt przeciwko chrześcijaństwu czy wprowadzone w "Sztuce i rewolucji" przeciwstawienia Apollina i Jezusa, będące być może nadzwyczaj jeszcze uproszczonym pierwowzorem rozróżnienia żywiołu dionizyjskiego i apollińskiego. Wątki te nie odznaczają się jednak pełną dojrzałością filozoficzną.

Ryszard Wagner, przyjaciel a potem śmiertelny wróg Fryderyka Nietzschego, to wielbiciel filozofii Schopenhauera, autor "Tristana i Izoldy", "Pierścienia Nibelunga" i rozprawy teoretycznej "Beethoven", nie zaś twórca "Rienziego", "Holendra-tu-łacza" i koncepcji "Dzieła sztuki przyszłości", pozostający pod wpływem materializmu Feuerbacha.

Najważniejsze pismo teoretyczne z drugiego okresu, rozprawkę "Beethoven", rozpoczyna Wagner retorycznym pytaniem o miejsce Beethovena w kulturze europejskiej, a zwłaszcza niemieckiej. Jest to - jego zdaniem - równoznaczne z postawieniem pytania o to, jakie jest prawdziwe miejsce muzyki w ludzkiej rzeczywistości w ogóle, bo to właśnie Beethoven potrafił owo miejsce odnaleźć. Jeśli powołamy się na klasyczną triadę: epika, liryka, dramat, to dla każdej z tych form da się odnaleźć zdaniem Wagnera charakterystyczny, można by powiedzieć - modelowy typ twórczości artystycznej. Treści epickie najlepiej wyraża malarstwo i sztuki plastyczne, najgłębszym wyrazem liryki jest muzyka. Natomiast rolę, jaką w starożytności odgrywał dramat, to znaczy rolę łącznika między liryką a epiką, muzyką a obrazem, światem widzialnym i światem słyszalnym w czasach nowożytnych odgrywa poezja. Utwory poetyckie mogą docierać zarówno do najgłębszej liryki wnętrza, jak i rozlewać się po najszerszej płaszczyźnie opisu. Najdoskonalszym rodzajem sztuki jest muzyka, której znaczenie dla filozofii rozpoznał prawidłowo dopiero Schopenhauer. Akceptacja jego metafizyki była dla Wagnera równoznaczna z radykalnym odrzuceniem własnych, wcześniejszych poglądów. Jeśli bowiem idee istnieją podobnie jak idee platońskie, będąc wzorcem poszczególnych zjawisk świata widzialnego - twierdzi wielki kompozytor - to poeta nigdy nie ma do nich bezpośredniego dostępu, zawsze musi korzystać z pośrednictwa pojęć. Język pojęcio-

wy, usiłujący uchwycić i uporządkować wydarzenia tak, jak jawią się nam one w następstwie czasowo-przestrzennym, zawsze skazany jest na wypowiedanie prawd zakorzenionych w empirii, a więc relatywnych i chwilowych.

O świadomości ludzkiej można mówić - zdaniem Wagnera - na dwa sposoby: po pierwsze jako o świadomości samego siebie, woli, po drugie - jako o świadomości innych rzeczy, źródle poznania zjawisk. Tak postępował Schopenhauer, wyróżniając dwa światy, odpowiadające dwu rodzajom świadomości: pierwszy z nich nazywa światem nocy /die Nachwelt/, drugi światem dnia /die Tagwelt/. Wagner interpretuje to rozróżnienie w swoisty sposób, nazywając świat dnia - światem światła /die Lichtwelt/, czyli światem widzialnym, zaś świat nocy - światem dźwięku /die Schallwelt/, dostępnym tylko za pośrednictwem słuchu. Nie jest to jeszcze koniec alegorii. Opierając się na koncepcji Schopenhauera, wielki kompozytor stwierdza, że ów świat nocy można porównać do "świata snu". Zgodnie z metafizyką Schopenhauera, w czasie snu wola ma odwagę sięgnąć tam, gdzie za dnia świadomość sięgać nie potrafi /podobnie mówiono w późniejszych koncepcjach psychoanalitycznych/. Wagner kontynuując tę analogię stwierdzi, że obok świata widzialnego, obecnego zarówno we śnie jak i na jawie, istnieje jeszcze drugi świat, tylko słyszalny, o którym możemy powiedzieć, iż pozostaje w takim stosunku do widzialnego, jak jawa do snu. "Nie mniej pewne jest zatem doświadczenie - napisze w "Beethovenie" - że obok świata, jawiącego się zarówno we śnie, jak i na jawie jako widzialny, istnieje jeszcze dla naszej świadomości inny świat, wyczuwalny tylko słuchem, objawiający się poprzez dźwięk, a więc właściwie świat dźwięku obok świata światła, o którym /o świecie dźwięku - przyp. M.Ż./ możemy powiedzieć, że tak się ma do tamtego /świata światła - przyp. M.Ż./, jak sen do jawy: jest on mianowicie dla nas tak całkowicie wyraźny, jak tamten, aczkolwiek musimy doznawać go jako całkowicie różny od tamtego"<sup>4</sup>.

Tak jak realność świata zmysłowego, jawiącego się nam w czasie snu, da się wytłumaczyć jedynie pracą mózgu, tak fenomen muzyki można tłumaczyć tylko jako rzeczywistość w obrębie naszej świadomości, rzeczywistość powstałą pod wpływem aktywności

mózgu. Świat dźwięku jest względem świata widzialnego tym, czym sen względem jawy. Organ kreujący marzenia senne nie jest pobudzany przez żadne przedmioty zewnętrzne; tak samo wewnętrzne postrzeżenie świata słyszalnego jest czymś od zewnętrznego postrzeżenia wzrokowego różnym. Czas i przestrzeń, jako czyste formy naoczności nie mają do niego wcale dostępu. Z takiego snu "budzimy się z krzykiem, w którym wyraża się cała nasza przerażona wola". Osłabiając natężenie tego krzyku i przetwarzając go w świadome żądanie, otrzymujemy dzieło sztuki. Lecz twórczość, nastawiona jedynie na rekonstrukcję oglądu, nie może być uznana za twórczość artystyczną, gdyż odwraca ona świadomość od osiągnięć woli. Widać to doskonale na przykładzie malarstwa. Samo w sobie, rozumiane jako zwierciadło świata, byłoby wielce niedoskonałe - zetknięcie z nagą przedmiotowością zawsze czyni spojrzenie zimnym i niepełnym; dopiero wtedy, gdy obiekt staje się przedmiotem naszej woli możemy dostrzec jego istotną wartość.

Inaczej jest z muzyką. Mowa tonów dociera do nas bez jakiegokolwiek pośrednictwa. Możemy się w niej złączyć z wołaniem o pomoc, z żalem, z głosem przyjaźni - możemy również udzielić na nie odpowiedzi. Muzyka nie jest bowiem symbolem, lecz czystą treścią, stany uczuciowe są w niej bezpośrednim objawieniem woli. Owa czysta treść wypływa nie ze świata wyobrażeń, lecz z głębi świadomości, z bezpośredniego odczucia jedności woli. Nie jest więc oglądem, lecz uczestnictwem w idei świata. "U artystów plastyków - twierdzi Wagner - indywidualna wola zostaje przywiedziona do milczenia przez czysty ogląd, u muzyków zostaje ona pobudzona jako indywidualna wola i jako ta właśnie rozpoznaje siebie jako leżącą poza wszelkimi oglądami"<sup>5</sup>. Na tym polega różnica między "koncypującym muzykiem i szkicuującym twórcą obrazów", muzyka umożliwia dotarcie tam, gdzie świat nie rozpada się już na fakty jednostkowe, przekracza wszelkie bariery zjawiskowości, "w muzyce wola czuje się natychmiast jednością ponad wszelkimi barierami indywiduum: gdyż poprzez słuch otwarta jest dla niej brama, poprzez którą prze do niej świat"<sup>6</sup>.

Zažadajmy od muzyki - nawołuje Wagner - by wypowiedziała istotę rzeczy w bezpośrednim objawieniu, a więc - kontynuujemy



przytoczoną wcześniej alegorię - by zapadła w jeszcze głębszy sen. Pytanie o świat muzyki będzie wówczas analogiczne do pytania o organ, dzięki któremu powstaje świat snu.

Najdoskonalszą w dotychczasowej historii muzyki próbą "opadnięcia w jak najgłębszy sen" była twórczość Beethovena. Zdaniem Wagnera jest ona wierną artystyczną realizacją Schopenhauerowskiej filozofii wnętrza. Gwarancją tej wewnętrzności, utożsamianej ze sferą woli, jest dla Beethovena oczyszczenie od wszystkiego, co wiąże się z wyobrażeniami świata wizualnego, zwłaszcza od naśladownictwa przyczynowości czasowo-przestrzennej, wyrażającego się w stosowaniu rytmu, konstruowanego na sposób architektoniczny. Wszystkie akcydensy techniczne zyskują u Beethovena rangę bezpośredniego wyrazu. W jego kompozycjach nie ma żadnych dodatków, żadnego okonturowania, wszystko jest melodią, każdy dźwięk akompaniamentu, każda rytmiczna nota, nawet każda pauza. "Im bardziej zatracił on /Beethoven/ związek ze światem zewnętrznym, tym jaśniej zwracało się jego spojrzenie ku jego wewnętrznemu światu"<sup>7</sup>. Przykładów takiej utraty związku z zewnętrżnością doszukuje się Wagner w "Kwartecie cis-mol", "Eroice", "Symfonii Pastoralnej", wreszcie w IX Symfonii.

Czy można w tym względzie przyznać Wagnerowi rację? Czy muzyka Beethovena jest rzeczywiście najdoskonalszym przykładem, ilustrującym słuszność stanowiska Schopenhauera? Sam autor "Świata jako woli i wyobrażenia" jest zdania, że Beethovenowskie symfonie to "wielki ruch, u podstaw którego leży jednak doskonały porządek", "gwałtowna walka, która w następnej chwili staje się piękną zgodą", a zatem wierny i doskonały obraz istoty świata, targanej przez sprzeczności i osiągającej samą siebie przez ustawiczne zniszczenie. Jednocześnie w symfoniach tych dochodzą do głosu wszystkie ludzkie namiętności i afekty, radość, smutek, nienawiść, strach, nadzieja, zawsze jednak jako czysta abstrakcja, bez żadnego wyszczególnienia. Każda próba "ubrania ich w ciało i kości", to znaczy ustawienia za nimi konkretnych scen z życia i natury, musi się wydać samowolnym dodatkiem<sup>8</sup>.

Czy jednak opisywanie treści muzyki za pomocą słów nie jest jednak takim właśnie samowolnym dodatkiem? Schopenhauer dekla-

ruje, że filozofia woli nie podejmuje się opisu samej muzyki, lecz paralelizmu, jaki zachodzi między muzyką jako faktem empirycznym, a zjawiskami świata zewnętrznego. Opisu takiego próbuje natomiast dokonać Wagner. W konsekwencji zaś trudny do odparcia staje się zarzut, że druga część jego rozprawki, zawierająca próbę interpretacji treści poszczególnych utworów Beethovena, nie tylko nie wspiera deklaracji, zawartych w części pierwszej, ale wręcz im zaprzecza.

#### Przypisy:

<sup>1</sup>Zupełną niedorzecznością są spekulacje Verweyena, doszukującego się wspólnych źródeł wagneryzmu i nietzscheanizmu w fascynacji antyczną kulturą grecką, oraz filozofią Schopenhauera i Feuerbacha /J. Verweyen; Wagner und Nietzsche. Stuttgart 1926, s. 27 i nast./.

<sup>2</sup>R. Wagner: Opera i dramat. Cz. I: Opera a istota muzyki. Lwów 1907, s. 19.

<sup>3</sup>Dlatego w niniejszej pracy zostały omówione w sposób tak skrótowy. Szczegółowe omówienie tych poglądów, łącznie z drobiazgowym streszczeniem wszystkich wczesnych prac teoretycznych Wagnera zawiera książka Stefana Kołaczkowskiego "Wagner jako twórca i teoretyk dramatu" /Warszawa 1931/. Praca ta nie zajmuje się, niestety, niezwykle dla nas istotnymi późnymi poglądami Wagnera, kwitując je jedną, niezbyt pochlebną wzmianką.

<sup>4</sup>R. Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig, t. IX, s. 69.

<sup>5</sup>Tamże, s. 73.

<sup>6</sup>Tamże.

<sup>7</sup>Tamże, s. 91.

<sup>8</sup>A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig, t. 2, s. 248.