

Multimedialność a kryzys reprezentacji.

Wstępne rozpoznania

Wprowadzenie

Zacznijmy od rzeczy dobrze znanych. Mitologie założycielskie awangardy europejskiej są ufundowane na kilku ideach powtarzanych i przetwarzanych w rozlicznych wariantach; manifesty modernizmu w sposób radykalny obwieszczają odcięcie od przeszłości i tworzą utopijne projekty oparte na apoteozie „nowego”. Wykorzystują one przy tym wątki związane z kryzysem reprezentacji i wszelkich form mimetyzmu, a także z różnymi formami kryzysu językowego, zerwania z wcześniejszymi przekonaniami o – ujmując rzecz w upraszczającym skrócie – adekwatności znaku i obiektu, do którego on odsyła, i z różnorakimi deklaracjami niepodległości oraz autonomii języka.

Teza mojego artykułu brzmi następująco: propozycje *Gesamtkunstwerk*, pojawiające się w Europie od połowy XIX wieku aż po dzień dzisiejszy, a najpełniej wyrażone w koncepcjach reform teatru operowego Richarda Wagnera, były jedną z prób rozwiązania dylematów związanych z kryzysem reprezentacji „około 1900” oraz poszukiwaniami alternatywnych, niewerbalnych języków, według ich autorów w sposób niezapóźniony odnoszących się do rozmaitych aspektów rzeczywistości.

Spośród różnych form sztuki opartych na współlistnieniu mediów najważniejszymi w wieku XX są opera oraz – od końca lat dwudziestych – film dźwiękowy. Używanie terminów multi- i intermedialność w kontekście sztuki i teorii przełomu XIX i XX stulecia jest oczywiście anachronizmem; pozwala ono jednak na sformułowanie pojawiającego się w tytule mojego artykułu pytania o genealogię nie tylko koncepcji współwystępowania sztuk, ale również „zwrotu intermedialnego” w re-

fleksji teoretycznej. Otóż teorię *Gesamtkunstwerk* można uznać za jeden z pierwszych przejawów myślenia o sztuce w kategoriach hybrydycznych, procesualnych oraz inter/trans/multimedialnych. Wagnerowskie pisma podejmujące te tematy należy zaś uważać za załączkową formę wielu późniejszych konstruktów intermedialnych pojawiających się w awangardach europejskich. Co więcej, w przypadku opery i teatru muzycznego mamy do czynienia z rodzajem intermedialności, w której inne media występują nie jako „ślady” czy „metafory”, ujawniające się w strukturach opartych na kodzie werbalnym, ale jako rzeczywiste, materialne współistnienie różnych mediów (we współczesnych praktykach inscenizacyjnych wzbogacanych jeszcze przez pokazy wideo, czego najlepszym przykładem może być wykorzystanie projekcji Billa Viola w kultowej już dziś, a prezentowanej między innymi w Los Angeles, Paryżu i Madrycie, inscenizacji *Tristana i Izoldy* Petera Sellarsa).

Modernistyczna – zwrócona w stronę budowania złożonych i zmieniających się wraz z tworzeniem nowych technologii form multimedialnych – ambicja odnowy sztuki operowej wynika z przekonania, że język nie jest w stanie wyrazić najistotniejszych aspektów naszej egzystencji, określanych w literaturze okresu „około 1900” za pomocą – brzmiących dziś często anachronicznie – terminów takich jak: „to, co ludzkie”, „zagadka życia” czy „niewyrażalne”. W przeciwieństwie do literatury, formy multimedialne dawały obietnicę (czy też może złudzenie) niezapśredniczonego przekazu, bezpośredniej obecności oraz nieprzekłamanej ilustracji „natury ludzkiej”.

Słowo w Wagnerowskim teatrze muzycznym co prawda nie znika, następuje jednak znaczące przesunięcie jego funkcji. U Wagnera zostaje ono „udźwiękowione” i „umaterialnione” (poprzez chwytaki takie jak *Stabreim* i *Sprachgesang*), tracąc przy tym rolę uprzywilejowanego medium, pośredniczącego między światem a słuchaczem/widzem, i stając się jednym z wielu elementów składających się na rozbudowane i wielowarstwowe konstrukcje wizualno-akustyczne, odwołujące się bezpośrednio do percepcji zmysłowej.

Materialność sztuki zajmuje w tych przemianach miejsce centralne. Diegeza powieściowa realizuje się w umyśle czytelnika poprzez złożone i – mimo wieloletnich badań – mało przekonująco opisane przez nauki z pogranicza biologii i psychologii procesy kognitywne. Udział zmysłów jest w tych procesach warunkiem koniecznym (wzrok w przypadku tradycyjnej książki, słuch w przypadku audiobooków i literatury ustnej, dotyk

w przypadku pisma Braille'a), ale są one jedynie zaczątkiem skomplikowanych procesów psychologicznych. Diegeza widowiska operowego działa na aparat sensoryczny widza w sposób znacznie bardziej bezpośredni, a zarazem wielowymiarowy; jego odbiór jest zdecydowanie bardziej fizyczny i cielesny niż odbiór słowa pisanego. Powietrze, wprawione w wibracje przez śpiewaków i instrumenty orkiestry, elementy wizualne, takie jak światła, kostiumy i scenografia, ale także wydarzenia marginalne i niechciane (kurz unoszący się nad sceną czy pokasywania widowni) wprowadzają nas w diegezę, której status ontologiczny jest zasadniczo różny od diegezy powieściowej: elementem różnicującym wydaje się właśnie materialność¹.

Założycielskie teksty Wagnerowskie, proklamujące konieczność wprowadzenia do sztuki perspektywy multimedialnej, powstały już w połowie XIX wieku. W *Das Kunstwerk der Zukunft* (Przyszłe dzieło sztuki, 1849) kompozytor rozprawia się najpierw ze współczesnymi mu tendencjami estetycznymi: sztuka nowoczesna, argumentuje, skierowana jest tylko do wąskiej warstwy wykształconej burżuazji; nowa, wszechogarniająca sztuka przyszłości będzie musiała pokonać owe ograniczenia i zwrócić się w stronę szerokiej publiczności, co może osiągnąć jedynie poprzez dramat oparty „na wspólnym pędzie wszystkich sztuk zwróconym w stronę bezpośredniego przekazu” i „współdziałania wszystkich rodzajów sztuki”². Sztuka ta ma działać poprzez zmysły; to bowiem przez „postrzeganie i słyszenie” widz „całkowicie przenosi się na scenę”³. Owocem owych reform będzie synkretyczny dramat, w którym architektura, malarstwo, optyka,

¹ O materialności przedstawień i różnicach pomiędzy ciałem materialnym a ciałem semiotycznym zob. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012, s. 37–67. Dodajmy tu w nawiasie, że powieść modernistyczna szukała własnych dróg prowadzących ku samoświadomości i refleksji nad jej materialnymi aspektami. Liberackość gatunku, strategię podkreślając fakt, że książka jest nie tylko „neutralnym” przekazywaczem znaczeń, ale również materialnym obiektem, papierowym pudełkiem, pojemnikiem, który można dotknąć, przekartkować, popłamić albo spalić, jest bodaj najważniejszą z nich; por. K. Bazarnik, *Joyce & Liberature*, Praha 2011, w szczególności rozdział o *Finnegans Wake*). Innymi przykładami materialności słowa są rozpowszechnione w tekstach awangardowych gry czcionką i graficznością tekstu, lecz także sposób istnienia rozmaitych paratekstów i napięcia powstające między nimi a tekstem zasadniczym. Manuskrypty, wypisy czy – jak w przypadku Strindberga i Joyce’a – listy słówek, podkreślanych różnokolorowymi ołówkami, przekreślanych lub doklejanych na osobnych kartkach papieru, to nie tylko przygotowania i próby gotowego dzieła, ale też dokumenty materialności słowa pisanego.

² R. Wagner, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, Frankfurt am Main 2013, s. 140 (tłumaczenie cytatów – o ile nie podano inaczej – J.B.).

³ Tamże, s. 141.

taniec, mimika, muzyka i słowo współistnieć będą po to, by dać „bezpośredni wyraz (...) uczucia”⁴.

Również pismo *Oper und Drama* (*Opera i dramat*, 1851) ma charakter polemiczny. Powstająca wcześniej opera – twierdzi kompozytor – nie dążyła do multimedialnej jedności, oparta była raczej na formalnych konwencjach, niepozwalających na stworzenie organicznej całości; tylko ta zaś umożliwia pełne wyrażenie naszych afektów. Wagner proponuje zastosowanie w nowym teatrze muzycznym *Gesangmelodie*, która wywodzi się z mowy ludzkiej i w naturalny sposób wypływa z melodyki samogłoszek. Argument kompozytora nawiązuje przy tym bezpośrednio do wcześniejszych koncepcji lingwistycznych (przypomnijmy chociażby rozważania Jeana-Jacques’a Rousseau na temat krzyku jako pierwotnej formy ekspresji); opiera się on na podstawowym rozróżnieniu na „język słowa” (*Wortsprache*), będący jedynie „organem myśli”, oraz stojącą nad nim *Gesangmelodie/Wortversmelodie*, jaka powstaje przez połączenie mowy i muzyki i wyraża najgłębsze uczucia ludzkie⁵. Propozycja Wagnera w dużej mierze stanowi próbę stworzenia nowego, alternatywnego języka, którego najważniejszym zadaniem jest niezapśredniczony przekaz uczuć. Jego argument koncentruje się wokół pojęcia niewyraźnego. Na wstępie Wagner dokonuje fundamentalnego rozróżnienia: niewyraźne „nie jest niewyraźnym *an sich*, ale niewyraźnym jedynie dla organu rozumu”⁶, co oznacza, że trzeba wyjść poza ograniczenia kodu werbalnego i zwrócić się w stronę konstruktów multimedialnych tworzonych we współpracy między „poetą” a „muzykiem”. Sama orkiestra posiada według Wagnera „zdolność językową” (*Sprachvermögen*), dopiero jednak przez dodanie *Wortversmelodie* zyskuje ona nowe możliwości ekspresyjne, dzięki którym obwieszczać będzie mogła to, co niewysłowione, i stanie się organem czystych uczuć. Niewyraźne ujawnia się przez instrumenty orkiestry, a jego przekaz zostaje wzmocniony przez gesty ciała⁷. To dzięki tego rodzaju hybrydycznej estetyce możliwa jest pełna artykulacja naszych afektów i całości ludzkiego doświadczenia.

⁴ Tamże, s. 148.

⁵ Zob. tamże, s. 166.

⁶ Tamże, s. 170.

⁷ Zob. tamże.

Nietzsche kontra Wagner. Multimedialne genealogie modernizmu

Historia znajomości Friedricha Nietzschego z Richardem i Cosimą Wagnerami jest dobrze znana i opisana przez rozlicznych biografów. Jej najważniejsze etapy prezentują się następująco: Nietzsche i Wagner poznają się w domu orientalisty Hermanna Brockhausa w 1868 roku, Nietzsche nieco wcześniej został profesorem filologii klasycznej w Bazylei i ma 24 lata, Wagner ma lat 55 i zdążył już zasłynąć *Pierścieniem Nibelunga* oraz schopenhauerowskim dramatem muzycznym *Tristan i Izolda*. Po spotkaniu kompozytor wraz z żoną Cosimą zaprasza młodego filozofa do swego szwajcarskiego domu w Tribtschen. W cztery lata później Nietzsche dedykuje Wagnerowi *Narodziny tragedii* (1872). W kolejnej książce, *Niewczesnych rozważaniach*, zamieszcza esej *Richard Wagner w Bayreuth* (1876). W czasie następnych wspólnych pobytów w Szwajcarii, później zaś w Bayreuth, pojawia się między nimi coraz więcej nieporozumień zarówno natury estetycznej, jak i osobistej; poirytowany Nietzsche zarzuca kompozytorowi bigoterię, skłonność do zbytku, celebrowania samego siebie oraz tyranizowania otoczenia. Do ostatecznego rozłamu dochodzi w 1878: Wagner wysłał wtedy Nietzschemu egzemplarz przesiąkniętego chrześcijańską mistyką *Parsifala* z dedykacją żartobliwie podpisaną „Oberkirchenrat”. Ów publikuje w tym samym czasie *Ludzkie, arcyludzkie*, pamflet przeciw moralności chrześcijańskiej. „Katolicki” i „obskurancki” *Parsifal* staje się dla filozofa dowodem na to, że „stary Wagner” porzucił ideały odnowy teatru muzycznego, zajął się „hegelszczyzną w muzyce” i powrócił do zakłamanych wartości chrześcijańskich („Pochlebia wszelkim elementom chrześcijańskim, wszelkiej religijnej formie dekadencji”⁸).

Chronologia jest tutaj ważna: *Narodziny tragedii* albo *Grecy i pesymizm* oraz esej *Richard Wagner w Bayreuth* były pisane jeszcze w okresie apologetycznym (choć już w *Niewczesnych rozważaniach* zarysowują się pierwsze napięcia), dwa pozostałe teksty (*Przypadek Wagnera* i *Nietzsche kontra Wagner*) zostały napisane przez Nietzschego-pamflicistę, poirytowanego złym smakiem popadającego w dewocję kompozytora (choć i tutaj nie brak śladów autentycznego zachwyty).

Odrodzenie tragedii, o którym pisze Nietzsche w szesnastym rozdziale *Narodzin tragedii*, nastąpi poprzez powrót do ducha muzyki. To ona

⁸ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera*, tłum. R. Michalski, K. Kaśkiewicz, Toruń 2004, s. 114.

właśnie pozwala na dotarcie do „macierzy bytu, do najgłębszego jądra wszelkich rzeczy (...)”, odnowa jej języka formalnego dokonuje się zaś w teatrze muzycznym Wagnera eksponującym raczej wzniosłość niż piękno: „muzykę trzeba mierzyć całkowicie innymi zasadami estetycznymi niż wszelkie sztuki plastyczne, a już na pewno nie kategorią piękna (...)”⁹.

W następującym po tym stwierdzeniu wywodzie powracają wątki związane z krytyką języka; muzyka zostaje przedstawiona jako rodzaj alternatywnej mowy, pozbawionej skaz i usterek obecnych w wypowiedziach codziennych, ale także odległej od abstrakcyjnego, martwego dyskursu filozofii:

A zatem muzyka, widziana jako wyraz świata, jest językiem w najwyższym stopniu ogólnym, który nawet do ogólności pojęć ma się mniej więcej tak, jak one do pojedynczych rzeczy. Jej ogólność wszelako nie jest wcale ową pustą ogólnością abstrakcji, lecz ma zupełnie inny charakter i wiąże się z powszechną, wyrażoną określonością. Przypomina w tej mierze geometryczne figury i liczby, które będąc ogólnymi formami wszelkich możliwych przedmiotów doświadczenia, stosowanymi do nich wszystkich *a priori*, nie są jednak określone abstrakcyjnie, lecz naocznie i powszechnie¹⁰.

Muzyka potrafi wyrazić „wszelkie owe procesy we wnętrzu człowieka, które rozum wrzuca do szerokiego, negatywnego pojęcia uczucia”; łączy się ona przy tym z „prawdziwą istotą wszelkich rzeczy”, odkrywając ukryty sens zdarzeń. Jej reprezentacyjność wykazuje charakter zupełnie inny niż w przypadku komunikacji werbalnej; nie jest ona imitacją „zjawiska”, ale bezpośrednim odbiciem „samej woli”; odzwierciedla „wewnętrznego ducha” rzeczy, prowadząc nas w stronę uniwersaliów „*ante rem*”. Stąd też w dobrze napisanej operze (utożsamionej tutaj z teatrem muzycznym Wagnera) kompozytor „w powszechnym języku muzyki” wyraża „poruszenia woli”. Dzieło takie „musi pochodzić z bezpośredniego rozpoznania istoty świata”, nie może zaś być tylko „naśladowaniem zapośredniczonym przez pojęcia”. Pozwala na niezapośredniczony ogląd samej istoty bytu: „Zgodnie więc z nauką Schopenhauera, muzykę jako mowę woli rozumiemy bezpośrednio”, mowa ta „pobudza do metaforycznego oglądu dionizyjskiej ogólności” i ma zdolność „zrodzenia mitu, i to właśnie

⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 119.

¹⁰ Tamże, s. 120 i nast.

mitu tragicznego: mitu, w którym metaforycznie mówi się o poznaniu dionizyjskim”.

Tego rodzaju odnowiona forma operowa zostaje przeciwstawiona tendencjom panującym w wieku XIX: muzyce czysto odtwórczej oraz sztuce operowej przed Wagnerem, opierającej się na kombinacji arii oraz recytatywu i będącej tylko jednym z symptomów upadku kultury. Wykorzystując formalne igraszki, daje jedynie złudzenie powrotu do muzyki antycznej; w istocie kryją się w niej wesołość, radość i optymizm: „Nie ma (...) wcale w rysach opery owego elegijnego bólu wiekuiestej utraty (...)”¹¹.

Wspomniane poznanie dionizyjskie opiera się zaś na radości „z unicestwienia indywiduum”. Sztuka dionizyjska wyzwala nas z „okropieństwa jednostkowego istnienia” i z udręk egzystencjalnej zgrozy przez to, że „na krótkie chwile” stajemy się „samą praistotą”. Istnieje zatem tajemny związek między duchem muzyki, mitem tragicznym a chórem; trudno go jednak wyrazić „w sposób pojęciowo przejrzysty i wyraźny”¹². Sceptycyzm językowy łączy się tutaj z filologią; to bowiem, co do dzisiaj pozostało po tragedii greckiej, to jej słowna osnowa, tymczasem jej współtwórcą był muzyk i to właśnie dzięki niemu, poprzez „potęgę muzycznego oddziaływania”, możliwe było „osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu”.

Dalsza część wywodu to krótka historia zmagania „ducha muzyki o obrazowe i mityczne objawienie” oraz upadku światopoglądu mityczno-tragicznego; oto pod wpływem „ducha nauki” pozostającego pod panowaniem wesołkowatego boga „maszyn i tygli” oraz na skutek panoszącego się wszędzie „malarstwa dźwiękowego”, które nie oddaje już samej woli, a jest tylko „imitującym konterfektem zjawiska” i jego „jałowym odbiciem (...)”, geniusz muzyki opuścił tragedię”¹³.

W tym miejscu następuje wielka konkluzja pisma Nietzschego. Potrzeba nam, argumentuje filozof, nowego teatru muzycznego, który odwróci ewolucyjny ruch kultury ku degeneracji i upadkowi i za sprawą „powstając[ego] z niewyczerpanych głębi demon[a]” na nowo przebudzi „dionizyjskiego ducha”, i umożliwi „zmartwychwstanie tragedii”, podobnie jak filozofia Kanta i Schopenhauera stworzyła podwaliny pod „pojęciowo ujętą mądrość dionizyjską”. W ten sposób fatalny finalizm w rozwoju kultury okcydentalnej, zmierzającej ku rozkładowi i dekadenc-

¹¹ Tamże, s. 142 i nast.

¹² Tamże, s. 126.

¹³ Tamże, s. 128–131.

cji, zostanie przełamany: „Epoki kulturowe następują teraz w porządku niejako odwrotnym (...) obecnie kroczymy jakby z epoki aleksandryjskiej wstecz do okresu tragedii. Żywe jest przy tym w nas poczucie, że dla niemieckiego ducha narodziny epoki tragedii oznaczają tylko powrót do siebie, szczęśliwe samoodnalezienie (...)”, oznaczają one powrót do „praźródła swej istoty”¹⁴. Tak kończy się czas człowieka sokratejskiego i nadchodzi „dionizyjskie życie”, „zmartwychwstanie tragedii” i jej „nagle przebudzenie”¹⁵.

Pesymizm kulturowy osnuty wokół konstelacji język/upadek/muzyka powraca w kolejnej książce Nietzschego, *Niewczesnych rozważaniach*. „Niedola”, która trapi kulturę współczesną, polega na tym, że „wszędzie chory jest język, i nad całym rozwojem ludzkości ciąży dziś brzemień tej straszliwej choroby”¹⁶. W epoce nowoczesnej, argumentuje filozof, język „stał się władzą samą w sobie, która za pomocą widmowych armii chwytła ludzi i popycha tam, dokąd wcale nie zmierzają” (nietrudno rozpoznać tu argument z dużo częściej cytowanej i komentowanej, a nieopublikowanej za życia autora rozprawki *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* z 1873 roku). Zniewoleni szaleństwem „pojęć ogólnych” i „czystych brzmień”, poddani „pustce uzurpatorskich słów i pojęć”, cierpiący na „bólączk[ę] konwencji”, jesteśmy świadkami procesów degeneracyjnych obejmujących całą sferę mowy ludzkiej: „[c]złowieczeństwo doznało okaleczenia” i „dzisiaj, w chwili upadku języków, jesteśmy niewolnikami słów”¹⁷.

Zmora kultury współczesnej i przejawem dekadencji sztuki nowoczesnej są „nieprawdziwe uczucia” przez nie wywoływane. Jednym z najsilniejszych symptomów choroby kultury „około 1900” jest jej niewrażliwość na muzykę: „nowoczesny charakter” nie gości „w sobie duszy muzyki” i żyje „z dala od swego idealnego świata słyszalnego”. A to właśnie muzyka (podobnie jak miłość) daje nadzieję na przełamanie alienujących konwencji, nudy, pozorów, bezsilności i niepokojów wpisanych w nowoczesne życie i na powrót do „źródłowych” uczuć: „muzyka jest powrotem do natury, będąc zarazem oczyszczeniem i przemienieniem natury”¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 143 i nast.

¹⁵ Tamże, s. 149 i nast.

¹⁶ F. Nietzsche, *Richard Wagner w Bayreuth*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 277.

¹⁷ Tamże, s. 277 i nast.

¹⁸ Tamże, s. 278.

W ujęciu Nietzschego zmienia się ona w alternatywny język, dający nadzieję na wyjście z impasu konwencji i klisz myślowych, w którym utkwiała mowa codziennej i massmedialnej (gazetowej) komunikacji. Muzyka prowadzi nas w sposób niezapośredniczony do sfery autentycznych uczuć. Drogą wyjścia poza ograniczenia i niedostatki języka, przynajmniej w interpretacji autora *Narodzin tragedii*, może stać się połączenie (pierwotnego i oczyszczonego z naleciałości konwencji) słowa, muzyki i mitu w dziele totalnym, w teatrze muzycznym, stworzonym przez nowy typ artysty, którego określa mianem „poety, plastyka [i] muzyka”:

Poezja przejawia się w tym, że Wagner myśli za pomocą widzialnych i namacalnych zdarzeń, nie za pomocą pojęć, czyli myśli mitycznie. (...) Jeżeli bohaterowie i bogowie takich mitycznych dramatów, jakie tworzy Wagner, mają się wypowiadać także w słowach, to największe niebezpieczeństwo polega na tym, że język słów obudzi w nas człowieka teoretycznego [człowiek ten, dodaje w innym miejscu Nietzsche, „rozumie z prawdziwej poezji mitu akurat tyle, co głuchy z muzyki” – przyp. J.B.] (...). Toteż Wagner wtłoczył język w stan pierwotny, gdzie język nie myśli jeszcze niemal o pojęciach, gdzie sam jeszcze jest poezją, obrazem i uczuciem (...) ¹⁹.

Wagner odnowił „stary” i „spustoszony” język, jego dykcję poetycką charakteryzuje więc:

[c]ielesność wyrazu, śmiała zwięzłość, siła i rytmiczna różnorodność, zdumiewająca obfitość mocnych i pełnych znaczenia słów, uproszczenie składni, niemal wyjątkowa inwencja w wyrażaniu falujących uczuć i intuicji, niekiedy istny zdrój ludowej mowy i porzekadeł (...) ²⁰.

Wcześniejszą rozprawę o narodzinach tragedii należy czytać w tym właśnie kontekście, jako „książkę dla wtajemniczonych”, przepełnioną muzyką „dla ochrzczonych muzyką, których łączą od początku rzeczy wspólne” ²¹. Omówiony w niej, poddany „przewodniczcze muzyce” teatr muzyczny Wagnera jest próbą stworzenia estetycznego projektu na przyszłość. Przemawiający głosem Wagnera Nietzsche przedstawia ów program w następujący sposób: „pomóżcie mi odkryć kulturę, którą wieszczy moja muzyka, odnaleziony język prawdziwych uczuć, zważcie, że dusza muzyki chce sobie teraz ukształtować ciało, że poprzez was chce się uwi-

¹⁹ Tamże, s. 306.

²⁰ Tamże.

²¹ F. Nietzsche, *Narodziny...*, dz. cyt., s. 18.

docznić w ruchu, czynie, instytucji i obyczaju!”. Owa ambicja, by „ugruntować państwo w muzyce”, ma swoje korzenie w kulturze helleńskiej przeciwstawionej nowoczesnej edukacji, której brak „ruchliwej i kształtującej siły muzyki”. Tak więc nowoczesność Wagnera polega na jego nieustannym odwoływaniu się do przeszłości i tradycji; nowy teatr muzyczny jest podporządkowany – przenikającemu niemal wszystkie pisma Nietzschego – przekonaniu o Wiecznym Powrocie; *ricorso* polega w tym wypadku na ponownym dotarciu do multimedialnej jedności teatru Greków.

W dwóch kolejnych pismach Nietzschego poświęconych Wagnerowi tezy te zostają sproblematyzowane i (częściowo przynajmniej) zakwestionowane, zarazem jednak odnaleźć tu można wiele miejsc wspólnych z wcześniejszymi dociekaniami na temat muzyki, teatru muzycznego i opery. *Der Fall Wagner* to oczywiście przypadek Wagnera, jednak przy odpowiedniej dozie złej woli można tytuł rozprawki (mimo brakującego dopełniacza w nazwisku) odczytać również jako u-padek Wagnera. Pismo zostało opublikowane w 1888 roku, w pięć lat po śmierci kompozytora i tuż przed mentalną zapaścią filozofa. Po nim Nietzsche napisał jeszcze (czy też raczej skompilował z wcześniejszych tekstów) w ciągu kilku dni pamflet *Nietzsche kontra Wagner*; w ostatniej chwili zrezygnował z jego publikacji (rzecz była już w korekcie), twierdząc, że wszystko, co miał do powiedzenia, zawarł w pisanym w tym samym czasie *Ecce homo*.

W *Przypadku Wagnera* opera współczesna pozostaje uprzywilejowanym gatunkiem sztuki, tym razem jednak kompozycją wzorcową staje się *Carmen* („brzmienie orkiestry u Bizeta jest jedynym, jakie jeszcze wytrzymuję”²²), przeciwstawiona tanim i nastawionym na pozyskanie masowego widza muzycznym ekscesom Wagnera. Te ostatnie charakteryzuje „kłamstwo wielkiego stylu, fałszerstwo, potliwość, wilgotna północ, podczas gdy potrzeba suchości”; Wagner to bowiem ojciec założyciel europejskiej „teatrokracji”, teatr zaś jest „niziną sztuki, zawsze tylko czymś drugim, czymś pospolitym, nagiętym, przekłamanym dla mas!”²³.

Wagner to „sprytny grzechotnik”, uwodziciel młodzieży, pełen wazelinarskiego czaru oszust, estetyczny krótkowidz (dodajmy do tego, że to chrześcijaństwo ukazane zostaje w innym miejscu jako „choroba oka”), piewca (zakłamaney) rewolucyjnej moralności, fałszywy mesjasz i dekadent: „Jakże bliski musi być Wagner całej europejskiej dekadencji, skoro

²² F. Nietzsche, *Przypadek...*, dz. cyt., s. 87.

²³ Tamże, s. 114.

nie odczuwa go ona jako dekadenta! On należy do niej, jest jej protagonistą, jej największym nazwiskiem... (...)”²⁴. Przypadek Wagnera zostaje podporządkowany kolejnej „wielkiej narracji” w dziele Nietzschego: opowieści o chorobie i przyszłym ozdrowieniu. O ile jednak w *Niewczesnych rozważaniach* nowohelleński teatr muzyczny Wagnera był związany ze skierowanym w stronę przyszłości projektem ozdrowienia kultury, o tyle teraz okazuje się jej zwyrodnieniem: „Czy Wagner jest w ogóle człowiekiem? Czyż nie jest on raczej chorobą? Czyni chorym wszystko, czego dotknie – muzykę uczynił chorą”²⁵. (Przypomnijmy jeszcze, że zgodnie z rozpoznaniem sformułowanym we wczesnej *Filozofii w tragicznej epoce Greków* [1873], Wagner wybijał Niemcom z głowy metafizykę, namawiając ich do „kuracji muzyką”²⁶; w ciągu piętnastu lat zmienił się więc z lekarza w nieuleczalnie chorego, rozsiewającego wśród swych słuchaczy śmiertelne zarazki).

Zniewieszczenie kultury jest w pismach Nietzschego zawsze oznaką jej rozpadu, patologii i dekadencji, nic dziwnego więc, że sztuce Wagnera przypisuje filozof atrybuty żeńskie i wiąże ją z najmodniejszą w findesieciowym dyskursie medycznym kobiecą dolegliwością; muzyka Wagnerowska jest, wywodzi Nietzsche, histerycznie labilna:

Problemy, które wystawia na scenie – to nic innego jak problemy histeryka – konwulsyjność jego afektu, jego nadmierne podrażniona wrażliwość, jego smak, który żąda coraz ostrzejszych przypraw, jego niestabilność, która przekształca w naczelne zasady, a w nie mniejszym stopniu wybór jego bohaterów i bohatererek postrzeganych jako fizjologiczne typy (istna galeria chorych!); wszystko to razem przedstawia obraz choroby, który nie pozostawia żadnych wątpliwości. *Wagner est une névrose*²⁷.

Również Parsifal, bohater Wagnerowskiego misterium scenicznego, jest „niemęski”. To „wioskowy głupek”, „prostaczek” i katolik: „Kazanie o czystości [które prawi] pozostaje podżeganiem do perwersji: nienawidzę każdego, kto nie odbiera *Parsifala* jako zamachu na moralność”²⁸.

Oślabienie, nadmierna podatność na bodźce, opóźnienie „nerwowej maszynierii” sprawiają, że Wagner staje się klinicznym przypadkiem

²⁴ Tamże, s. 95.

²⁵ Tamże, s. 94.

²⁶ F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 106.

²⁷ F. Nietzsche, *Przypadek...*, dz. cyt., s. 96 i nast.

²⁸ Tamże, s. 135.

artysty nowoczesnego. Jego muzyka przynosi zyski teatrom muzycznym, ale zostaje zarażona chorobą przez kompozytora. Jego sztuka jest fizjologicznie zdegenerowana (przypomnijmy, że jednym z nigdy niezrealizowanych projektów Nietzschego była monografia *Fizjologia sztuki*), zepsuta i ułomna; cechuje ją „talent do kłamania”²⁹, skłonność do chrześcijańskiego współczucia (będącego, jak się dowiadujemy, „cnot[ą] dekadenta”³⁰), „kryzys smaku” oraz (pokrętne, jak możemy wnioskować) nowatorstwo stylu³¹. Dochodzimy tu do najciekawszych bodaj ustępów w pamflecie Nietzschego poświęconych jego diagnozie upadku kultury nowoczesnej:

Tym razem zatrzymam się tylko przy kwestii stylu. Czym charakteryzuje się wszelka literacka dekadencja? Tym, że życie nie mieszka już w całości. Słowo staje się suwerenne i wyskakuje ze zdania, zdanie rozprzestrzenia się i zaciemnia sens strony, strona zyskuje życie kosztem całości – całość nie jest już więcej całością³².

Charakterystyczne dla nowoczesności (jak zresztą dla „każdego stylu dekadencji”) są anarchia, atomizacja i chaos: „Całość w ogóle już nie żyje, jest złożona, wyliczona, sztuczna, jest artefaktem”³³. Wagner owe cechy jeszcze zintensyfikował w swych przedstawieniach operowych: „niezdolność do organicznego kształtowania przekształcił w zasadę”. Zły smak tego „Cagliostro[a] nowoczesności”³⁴ nie tylko przyciąga wielbicieli Hegla (istot stojących najniżej w Nietzscheańskiej hierarchii bytów), ale również hipnotyzuje dekadencją publiczność.

Nowoczesność jest w wywodzie niemieckiego filozofa tożsama z dekadencją, „jest ona samym upadającym życiem”, ponadto „potrzebuje schyłkowych cnót” i „nienawidzi wszystkiego, co znajduje usprawiedliwienie w obfitości, w nadmiarze sił”³⁵. Przełamanie kryzysu kulturowego może nastąpić jedynie poprzez porzucenie chrześcijańskich przekonań, umniejszających „wartość rzeczy” i „negujących świat”³⁶. Towarzyszyć temu musi powrót do moralności panów, etyki pogańskiej, klasycznej i renesansowej.

²⁹ Tamże, s. 100.

³⁰ Tamże, s. 103.

³¹ Tamże, s. 101.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 97.

³⁵ Tamże, s. 119.

³⁶ Tamże.

Najbardziej charakterystyczną cechą dekadencjonalnej estetyki nowoczesnej jest zatem fragmentaryzacja („Wagner nie mógł stworzyć z perspektywy całości, nie miał wyboru, musiał tworzyć dzieło fragmentaryczne (...)”³⁷), charakteryzuje ją jednak też polisemia i ironia („Właściwa jest mu wszelka dwuznaczność, wszelki podwójny sens”³⁸). Jak zauważają liczni komentatorzy, Nietzsche w późnych pismach nieustannie posługiwał się strategiami, które odrzuca ostentacyjnie w piśmie o Wagnerze; niezdefiniowany styl i przynależność gatunkowa, dialogicznie odnawiająca gatunki aforyzmu i fragmentu romantycznego, to konstytutywne elementy ekrytury Nietzschego po *Narodzinach tragedii*. Ten rodzaj pisania zawiera w sobie element adekwatności wobec wysiłków filozofa zwróconych w stronę krytyki moralności chrześcijańskiej i rozbiórki wielkich systemów filozoficznych – demontażowi na płaszczyźnie dyskursywnej towarzyszy rozdrobniona, sfragmentaryzowana, „zrujnowana” niejako forma³⁹.

Inny wątek wywodu na temat teatru muzycznego wiąże się z kolejnym z wielkich tematów filozofii Nietzschowskiej: dietetyką. Choroba trawiąca muzykę Wagnera to choroba żołądka i trzewi. „Młodzieńców”, którzy dłuższy czas byli wystawieni na wagnerowską infekcję, cechuje zepsucie smaku: Wagner „[o]tępia, zaflegmia żołądek”; podawane przez niego cienkie zupki pozbawione są substancji i „kulinarnego wyczucia”: „Wagner nie daje nam wystarczająco dużo do przegryzienia. Jego *recitativo* – mało mięsa, już więcej kości, o wiele więcej rosołu (...)”⁴⁰. Dieta taka doprowadza do wynaturzenia „wyczucia rytmiki”⁴¹ (przypomnijmy, że dziedziną najbliższą muzyce jest dla Nietzschego gimnastyka) oraz niebezpiecznego rozstroju nerwowego: „Bayreuth jest jak uzdrowisko, w którym stosuje się zimne kąpiele” (co oznacza, że kuracjusze szybko zaczynają żałować, iż tam przybyli). Patologiczny charakter muzyki Wagnerowskiej oddziałuje też na piszący podmiot, którego reakcje na dekadencję są raczej fizjologiczne niż estetyczne: „Wagner sprawia, że choruję”⁴²; „Czyż nie protestuje także mój żołądek? moje serce? mój krwiobieg? nie smucą się moje trzewia?”⁴³. Nadwrażliwemu, męskiemu podmiotowi przeciwsta-

³⁷ Tamże, s. 108.

³⁸ Tamże, s. 114.

³⁹ Zob. komentarz w: A. Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm 2006, s. 130–137.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Przypadek...*, dz. cyt., s. 105.

⁴¹ Tamże, s. 115.

⁴² Tamże, s. 131.

⁴³ Tamże, s. 125.

wiona zostaje publiczność masowa. Muzyka Wagnerowska działa jedynie „na masy, na niedojrzałych! na zblazowanych! na chorowitych! na idiotów! na wagnerianów!”⁴⁴. W ten sposób estetyka twórcy *Tristana i Izoldy* zostaje zepchnięta do roli antyestetyki i umieszczona w opozycji do Nietzscheańskich jeremiad nad upadkiem kultury: „jesteśmy antypodami”⁴⁵ – obwieszcza narrator pamfletu w rozdziale *My antypody*.

Wagner, powiada Nietzsche, „obalił fizjologiczne założenia dotychczasowej muzyki”⁴⁶. Cóż to jednak oznacza? Otóż sztukę wznoszącą się ponad dekadencję cechuje „*limpidezza*”, wywołująca szereg osobliwych reakcji cielesnych, takich jak dobry chód, takt, taniec, stąpanie, marsz. U Wagnera brak owych „cnót”; zamiast rytmów porywających ciało w tany jego muzyka wywołuje co najwyżej „płynięcie, unoszenie się”⁴⁷. Nie ma w niej: „*la gaya scienza*, lekkich stóp, dowcipu, ognia, wdzięku, wielkiej logiki, tańca, gwiazd, butnej duchowości, świetlistego dreszczu południa, gładkiego morza – doskonałości...”⁴⁸.

Teksty Nietzschego poświęcone Wagnerowskiemu teatrowi muzycznemu wpisują się w centralne wątki jego filozofii. Odnajdziemy tu filipiki przeciwko oficjalnej nauce akademickiej (w szczególności filologii starożytnej) i dekadencckiej kulturze, rozbudowaną krytykę języka oraz tezę o uzależnieniu wszelkiej aktywności myślowej (przede wszystkim „filozofowania”) od cielesności. Czytane z perspektywy multimedialnej teksty Nietzschego ujawniają swą dialogiczność; polega ona nie tylko na podjęciu wielu kwestii szczegółowych, wcześniej podniesionych przez Wagnera (to od niego przejęte zostały uwagi na temat funkcji chóru greckiego czy obecności mitu w kulturze nowoczesnej), ale również na globalnym przejęciu, a następnie sproblematyzowaniu i odrzuceniu Wagnerowskiej koncepcji teatru muzycznego. Niewiele jest w kulturze „około 1900” tekstów tak palimpsestowych, jak *Narodziny tragedii* i późniejsze komentarze do Wagnera; w najdosłowniejszy sposób zostały one na-pisane na tekstach autora *Tristana i Izoldy* (oraz, dodajmy, Schopenhauera).

Program odnowy teatru muzycznego uwikłany jest przy tym w liczne aporie interpretacyjne; najważniejsza z nich jest związana z umieszczeniem go ramach neoromantycznych. W fundamentalnym dla drugiej

⁴⁴ Tamże, s. 128.

⁴⁵ Tamże, s. 123.

⁴⁶ Tamże, s. 127.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 110.

połowy XIX wieku sporze między pojmowaniem muzyki jako ekspresji uczuć a postrzeganiem jej jako operacji logicznej i matematycznego artefaktu zarówno Wagner, jak i Nietzsche opowiadają się po stronie pierwszego z tych poglądów. Obaj są wyznawcami romantycznych koncepcji łączących komponowanie z afektami. Program stworzenia dzieła totalnego jako alternatywy wobec zużytego, opartego na kliszach i zastanych schematach myślowych języka w sposób paradoksalny wyrasta z epigońskiej estetyki neoromantycznej.

Choroba języka a opera: Hugo von Hofmannsthal

W kontekście rozważań na temat związków opery z findesieclowym sceptycyzmem językowym szczególnie interesujący wydaje się przypadek Hugona von Hofmannsthala. Znakomicie wykształcony (habilitację napisał z romanistyki) i obeznany w poetykach „około 1900” pisarz na początku XX wieku porzuca estetyzującą poezję i zaczyna eksplorować gatunki znajdujące się na obrzeżach ówczesnego kanonu literackiego: scenariusze do baletów i filmów niemych, modernistyczne pastisze dramatów średniowiecznych, barokowych i antycznych, a wreszcie libretta operowe. Jego *List Lorda Chandosa* (1902) to jeden z najważniejszych dokumentów załamania się koncepcji języka opartych na modelach reprezentacyjnych; atrofia mowy, jakiej doznaje narrator listu, fikcyjny Lord Chandos, wydaje się przypadkiem modelowym dla pokolenia pisarzy debiutujących pod koniec XIX stulecia, a rozwijających swe pomysły poetologiczne w pierwszych dekadach XX wieku. Równie modelowy jest zwrot Hofmannsthala w stronę alternatywnych form artystycznych, dających nadzieję na niezapośredniczoną reprezentację ludzkiego doświadczenia.

List..., opublikowany w 1902, a napisany prawdopodobnie rok wcześniej (w tych samych latach w Wiedniu ukazują się trzy tomy *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* Fritza Mauthnera) i mający być częścią – nigdy nieukończonego – dzieła składającego się z fikcyjnych listów i dialogów, podejmuje temat problematycznej natury języka i niestałych relacji między słowem a przedmiotem. Ambitne młodzieńcze plany narratora, autora sielanek i pomniejszych traktacików filozoficznych, obejmują – między innymi – opisanie pierwszych lat panowania Henryka VIII, rozszyfrowanie starożytnych baśni i mitów oraz napisanie encyklopedycznego zbioru

Apophtegmatata złożonego z wypisów ze starożytnych, relacji ze „świąt i procesji, niezwykłych zbrodni i przypadków szaleństwa, największych i najoryginalniejszych budowli (...) i mnóstwa innych rzeczy”⁴⁹. I tutaj rozważania lingwistyczne oparte są na presupozycji istnienia mitycznego stanu pierwotnego, charakteryzującego się harmonią pomiędzy człowiekiem a naturą, lecz również między słowem a obiektem: „w ciągłym jak gdyby upojeniu, odczuwałem całe istnienie niby jakąś wielką jedność: nie było jak gdyby sprzeczności między światem duchowym i fizycznym (...), we wszystkim czułem obecność natury (...)”⁵⁰. Owo poczucie jedności przerwane jednak zostaje w jednej kryzysowej chwili, kiedy to „w głębi mojej istoty rozwarła się owa piwnica pełna walczących ze śmiercią szczurów”. Narrator popada w „letarg”, „obojętność”, „chorobę”, a wreszcie w „skrajne zniechęcenie i niemoc”. Zasadniczym symptomem kryzysu staje się utrata umiejętności prowadzenia rozmów na tematy ogólne. Pojawia się „[j]akaś wewnętrzna przeszkoda”: „pojęcia ziemskie (...) wymykają mi się” tak, że „(...) całkowicie opuściła mnie zdolność mówienia lub myślenia o czymkolwiek w sposób logiczny”⁵¹:

Owa niemoc szerzyła się z wolna, ale nieubłaganie, niczym wszystko wokół trawiąca rdza. Również w zwykłych, potocznych rozmowach każda wypowiedź, która na ogół pada z naszych ust bez jakiegokolwiek wysiłku czy wahania, nasuwała mi tyle wątpliwości, że musiałem zaprzestać w nich udziału⁵².

W dalszej części narrator daje jeden z najsłynniejszych (i najbardziej sugestywnych) opisów załamania się porządku symbolicznego „około 1900”:

(...) oderwane słowa, którymi w sposób naturalny musi posługiwać się język, aby można było wydać o czymkolwiek jakiś sąd, rozpadały mi się w ustach niczym zbutwiałe grzyby. (...) [P]ewnego razu ujrzałem przez szkło powiększające kawałek skóry mojego małego palca, która przypominała równinę pokrytą bruzdami i wgłębieniami, teraz przypatrywałem się tak ludziom i działaniom. Już nie potrafiłem patrzeć na nich zwykłym, powierzchownym spojrzeniem. Wszystko rozpadało mi się na części, owe części znów dzieliły się na części i nic już nie mieściło się w jakimś jednym określonym pojęciu. Pojedyncze słowa pływały wokół mnie; krzepnąc zastygały w oka, które wpatrywały się we mnie

⁴⁹ H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] tegoż, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, tłum. P. Hertz, Kraków 1997, s. 24.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 25.

⁵² Tamże, s. 26.

i w które ja musiałem się wpatrywać: wtedy tworzyły przyprawiające mnie o zawrót głowy wiry, które obracały się nieustannie, a pod nimi była pustka⁵³.

Narrator poszukuje więc schronienia w harmonii „ścisłych i uporządkowanych pojęć” pisarzy starożytnych. Niemocie i stuporowi towarzyszyć zaczynają „dobre chwile”, „ów niepojęty stan”, w którego czasie następuje „przyływ boskiego uczucia” i:

objawia mi się coś nienazwanego, co zresztą nazwane być nie może i jak gdyby przelewając się przez brzegi jakiegoś naczynia napęlnia obfitym strumieniem wznioślejszego życia którykolwiek z kształtów w moim codziennym otoczeniu. (...) Konewka, porzucona w polu brona, pies w słońcu, ubogi cmentarz, wiejska chatka, wszystko to może stać się dla mnie naczyniem objawienia. Każda z tych rzeczy (...) nagle, w jakiejś jednej chwili, całkowicie ode mnie niezależnie może stać się tak wzniosła i wzruszająca, że wszelkie słowa, którymi dałoby się to wyrazić, wydają mi się zbyt biedne⁵⁴.

Małe i z pozoru trywialne obiekty czy zjawiska natury zmieniają się w zaszyfrowane znaki, które „z taką siłą ukazały mi obecność nieskończoności”⁵⁵, że powraca uczucie cudowności oraz harmonii świata. W ten sposób konstytuuje się nowy język, „którego ani jedno słowo nie jest mi znane, a którym przemawiają do mnie rzeczy nieme”. Jest on podobny do mowy codziennej, a jednak zasadniczo się od niej różni:

Wtedy wydaje mi się, że sam cały kipię, pokrywam się pęcherzykami, gotuję się i iskrzę. A wszystko to tylko rozgorączkowana myśl, która posługuje się materiałem bardziej bezpośrednim, płynniejszym i żarliwszym niż słowa. Są to także wiry, ale takie, co, inaczej niż wiry słów, nie wciągają w bezdenną otchłań, lecz jak gdyby we mnie samego i w najgłębsze łono spokoju⁵⁶.

Powróćmy na chwilę do diagnozy Wagnera i (wczesnego) Nietzsche-go: kod werbalny jest organem myśli, do wyrażenia najgłębszych uczuć potrzebny jest język alternatywny, oparty na muzyce, geście i polimedialności. Nie powinno nas zatem dziwić, że Hofmannsthal – po opublikowaniu pisma obwieszczającego zapaść tradycyjnych środków językowych i konwencjonalność dyskursu lingwistycznego – nawiązał współpracę z Richardem Straussem, dla którego – między rokiem 1909 a 1933 – na-

⁵³ Tamże, s. 26 i nast.

⁵⁴ Tamże, s. 28.

⁵⁵ Tamże, s. 30.

⁵⁶ Tamże, s. 33.

pisał sześć librett operowych, wykorzystujących w dużej mierze poetykę pastiszu i metanarracyjnej zabawy. Jak słusznie zauważają Allan Janik i Stephen Toulmin w monografii *Wittgenstein's Vienna*, zwrot estetyczny Hofmannsthala miał bezpośredni związek z empiriokrytycystycznymi postulatami Ernsta Macha, z krytyką języka dokonywaną w tym samym czasie przez Karla Krausa, a wreszcie z dyskusjami nad możliwościami i ograniczeniami reprezentacyjnych aspektów języka; dyskusjami, z których nieco później wyrósł *Traktat logiczno-filozoficzny* Wittgensteina. „Artystycznym wehikułem, który ostatecznie wybrał Hofmannsthal – piszą – stał się *Gesamtkunstwerk*, teatr poprzez połączenie różnych gatunków sztuki próbujący naśladować teatr Greków”⁵⁷.

Najważniejsze w przedstawianym tu kontekście pozostaje pierwsze z librett austriackiego pisarza. Popularność Hofmannsthala (który wcześniej już usiłował zainteresować kompozytora swoimi scenariuszami baletów) sprawiła, że Strauss zaproponował mu przeróbkę na tekst operowy – ukończonej w 1903, a wystawionej w październiku tegoż roku przez Maxa Reinhardta – jednoaktówki *Elektra*. Od marca 1906 roku Strauss i Hofmannsthal w listach i rozmowach dyskutowali szczegółowo techniczne rozwiązania libretta; kompozytor poprosił na przykład o usunięcie nadwyrazistej symboliki seksualnej i dodanie sceny rozpoznania oraz finałowego duetu⁵⁸.

Hofmannsthal, jak wspomniałem, był filologiem, erudytą zainteresowanym najnowszymi tendencjami w filozofii i literaturze. Choć tragedia Sofoklesa pozostaje w librecie ważnym intertekstem (austriacki autor opierał się na przekładzie Georga Thudichuma z 1838 roku), dużo większe znaczenie dla jej powstania miało przesiąknięte obsesjami erotyzmu i śmierci wiedeńskie środowisko kulturowe „około 1900”. Przed przystąpieniem do pracy nad *Elektrą* Hofmannsthal czytał między innymi *Studia nad histerią* Breuera/Freuda (gdzie, w prezentacji przypadku „Panienki Anny O”, odnajdziemy nie tylko rozbudowane opisy załamania się funkcji komunikacyjnych języka, ale również gestycznej, „niemej” mowy pacjentki), freudowskie studium o Hamlecie, psychoanalityczną interpretację tragedii greckiej Hermanna Bahra, a wreszcie – *last but not least* – *Narodziny tragedii*.

Elektra jest jedną z licznych dwudziestowiecznych oper dionizyjnych; w didaskaliach poprzedzających finałowy walc pojawiają się alu-

⁵⁷ A. Janik, S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York–London 1973, s. 166.

⁵⁸ Opis podają za: M. Boyden, *Richard Strauss*, London 1999, s. 178–194.

zje do *Bachantek*: protagonistka odchyła „głowę jak menada, rzuca się na kolana i wyciąga ręce; posuwa się przed siebie w bezimiennym tańcu”⁵⁹, zmieniając się w ten sposób w wyznawczynię Dionizosa. Jak zauważa komentatorka Hofmannsthal, połączył on w swoim dramacie/librecie charakterystyczne dla kultury „około 1900” „tropy tańca, choroby, skłonności do makabry i seksualności”⁶⁰; główna bohaterka wpisuje się przy tym w poczet findesieclowych postaci, poprzez taniec usiłujących wyzwolić się z klaustrofobicznych środowisk, w których zostały zamknięte, lub też ekstatycznie „zatańczających się” na śmierć (Henrik Ibsen *Dom lalki*, August Strindberg *Taniec śmierci*, Oscar Wilde *Salome*, Frank Wedekind *Lulu*, Igor Strawiński *Święto wiosny*⁶¹).

Zgodnie z intuicjami Nietzschego, dionizyjskość pojmowana jest w *Elektrze* jako odejście od stabilnej tożsamości, naruszenie granic podmiotu i uzewnętrznianie się podziemnych, archetypicznych popędów. Finałowy *danse macabre* Elektry jest najbardziej znaczącym odejściem od antycznego hipotekstu. Podobnie jak u Anny O., histeria łączy się tu z przejściem do niewerbalnego języka; jedna z ostatnich replik bohaterki brzmi: „schweigen und tanzen” („milczeć i tańczyć”)⁶². Sugeruje ona, że ekstremalne doświadczenia traumy, chęć odwetu i żaloba znajdują się poza sferą języka i wymagają innych – cielesnych i muzycznych – środków ekspresji.

W stronę nowej synestezji

Ostatnia kwestia, którą tutaj jedynie sygnalizuję, dotyczy związków *Gesamtkunstwerk* z synestezją. Dla Jeana Arthura Rimbauda, Stéphane’a Mallarmégo, Strindberga czy Jorisa-Karla Huysmansa *synaïsthesis* jest nie tylko środkiem stylistycznym, ale również zasadą, za pomocą której narratorzy i protagoniści odkrywają utajone aspekty rzeczywistości i tworzą swoje intermedialne pejzaże⁶³.

⁵⁹ H. von Hofmannsthal, *Elektra*, [w:] tegoż, *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892–1905*, Frankfurt am Main 1979, s. 233.

⁶⁰ J. Scott, *Electra after Freud: Myth and Culture*, Ithaca–London 2005, s. 27.

⁶¹ Zob. tamże, s. 40.

⁶² H. von Hofmannsthal, *Elektra*, dz. cyt., s. 234.

⁶³ O synestetycznym światoglądzie Strindberga i Huysmansa piszę więcej w: J. Balbierz, *À propos inferna. Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*, Kraków 2012, s. 135–157.

Komentując replikę Wagnerowskiego Tristana: „Czyżbym słyszał światło?”, lacanizujący Slavoj Žižek słusznie zauważa:

Czy owo „słyszenie światła” nie jest w istocie spotkaniem z niemożliwym realnym w jego najczystszej postaci? Innymi słowy, skoro obiektu-głosu niepodobna usłyszeć (naszymi uszami), jedyną możliwością spostrzeżenia obiektu widzialnego (spojrzenia) jest usłyszenie go na własne uszy. Być może ten właśnie ustęp wyznacza prawdziwe zaranie modernizmu (jak stwierdził niegdyś August Everding): modernizm rodzi się wraz z przemieszaniem rozmaitych rodzajów percepcji, gdy zaczynamy „słyszeć oczyma” i „widzieć uszami”⁶⁴.

Poetologiczne wypowiedzi Mallarmégo stanowią jeden z wcześniejszych dokumentów kryzysu reprezentacji, w którym można odnaleźć próbę stworzenia alternatywnych procesów symbolizacji, opierających się przede wszystkim na warstwie dźwiękowej słów i na synestezyjnych aspektach słowa poetyckiego. Destrukcji „ja” i jego nowym narodzinom towarzyszy u francuskiego poety rozbiórka konwencjonalnych struktur języka i oczyszczenie go z szumu związanego z jego komunikacyjnymi aspektami. Mallarmé dokonuje tego poprzez kreację „wielkiego” słowa, *le Verbe*, mowy zmierzającej w stronę niewyraźnej i ledwo zasugerowanej transcendencji. Słowa nie są tu już znakami odsyłającymi do świata rzeczy, ale stają się autonomiczne, same zmieniają się w obiekty. Ich wieloznaczność odgrywa w tych strategiach rolę podstawową; Mallarmé był jednym z pierwszych przedstawicieli modernistycznej awangardy, którzy położyli nacisk na polisemię słowa, na kryjące się w nim – zapomniane (lub fikcyjne) – etymologie, na możliwości tworzenia nieoczekiwanych konstelacji wyrazów opartych na homonimiach, anagramach i – co ma znaczenie podstawowe w kontekście problematyki multimedialnej – dźwiękowych oraz muzycznych aspektach mowy. Magia słów wynika z ich orkiestracji i przynależnej im tonacji. W *Kryzysie wiersza* poeta daje wykład swoich poglądów na temat związków słowa z muzyką: „jesteśmy – pisał – w punkcie poszukiwań sztuki ostatecznego przeniesienia w Księżkę – symfonii (...)”:

To pewne, iż nie zdarza się, bym siadając na stopniach sal koncertowych nie postrzegł w ciemnej wzniosłości jak gdyby zarysu jednego z poematów właściwych ludzkości lub też ich formy pierwotnej, o ile zrozumiałszej, że przemilczanej,

⁶⁴ M. Dolar, S. Žižek, *Druga śmierć opery*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 186.

i że dla nakreślenia jej rozległych granic kompozytor doświadczył, jak łatwo może oddalić nawet pokusę wypowiedzenia siebie⁶⁵.

Aspekty poli/intermedialne stają się konstytutywną cechą wielu propozycji poetologicznych formułowanych przez europejskie i amerykańskie awangardy. Nie jest przypadkiem, że wśród librecistów najważniejszych oper dwudziestowiecznych odnajdziemy Karela Čapka, pioniera teorii filmu Béłę Balázsa, Jarosława Iwaszkiewicza, autora satyrycznej dystopii Jewgienija Zamiatina, Bertolta Brechta czy Jeana Cocteau. (Osobne miejsce w katalogu opery modernistycznej zajmują zaawansowane eksperymenty słowno-muzyczne awangardzystów amerykańskich: *Le Testament de Villon* Ezry Pounda oraz *Four Saints in Three Acts* i *The Mother of Us All* Virgila Thomsona i Gertrudy Stein).

Neologizmy, onomatopeje, echolalie, samo- i spółgłoskowe akrobacje Wielimira Chlebnikowa czy też okrzyki i pojękiwania Kurta Schwittersa (obaj z upodobaniem czytali na głos swoje wiersze, podkreślając dominację performatywu nad graficznym zapisem) są wyraźną oznaką uprzywilejowania dźwięku i zwrotu w stronę materialności głosu. Owa „materialność oznaczającego, graficznych i fonicznych charakterystyk języka”, jak argumentuje komentatorka dzieła Chlebnikowa, Marjorie Perloff, prowadzi do zachwiania stabilności znaczenia i naruszenia koherencji semantycznej, zarazem jednak ewokuje magiczne i „pogańskie” aspekty języka. Poetyki modernizmu zmierzają więc w stronę tworzenia *soundscapes*, przestrzeni dźwiękowych, w których semioza oparta jest na dźwięku, nie zaś na funkcjach referencyjnych znaku⁶⁶.

W wielu przypadkach synestezja wiązała się z zapatrywaniem okultystycznymi, czy też – jak w przypadku Skriabina – z mesjanistycznymi projektami odnowy ludzkości; kompozycje muzyczne (albo raczej barwno-zapachowo-dźwiękowe) stają się w tym przypadku tylko wehikułem służącym przekazywaniu prawd filozoficzno-mistycznych oraz przemianie widza/czytelnika.

Teorie Wassilego Kandinskiego (tworzone częściowo w dialogu z Arnoldem Schönbergiem) są jedną z najważniejszych awangardowych wariacji na temat *Gesamtkunstwerk*. Po koncercie w Monachium, na którym grano kompozycje Schönberga, a w którym Kandinsky uczestniczył

⁶⁵ S. Mallarmé, *Wariacje na pewien temat. Kryzys wiersza* [fragment], tłum. E.D. Żółkiewska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 85.

⁶⁶ M. Perloff, *21st-Century Modernism. The “New” Poetics*, Oxford–Malden 2002, s. 128.

wraz z członkami grupy Der Blaue Reiter, rosyjski abstrakcjonista pisał, że w muzyce tej odnalazł idee, które chciałby realizować w swoim malarstwie: harmonię realizowaną na drodze antygeometrycznej i antylogicznej.

U podłoża synestezyjnego myślenia Kandinskiego leżała sformułowana przez niego – na podstawie lektury pism okultystycznych i teozoficznych, a eksponująca rolę pierwiastka duchowego – antropologia. Pierwiastek ten może zostać ujawniony przez rozmaite awangardowe praktyki artystyczne, pozwalają one też na uniwersalną, „duchową” lekturę obiektów natury, ożywiających w ten sposób i ukazujących swe duchowe wnętrze. Epifaniczny moment, w którym dostrzegł obecność duchowości w człowieku i naturze, Kandinsky opisywał w kategoriach podobnych do tych, którymi posługiwał się Hofmannsthal:

Wszystko to, co martwe, zadrżało. Nie tylko poetyzowane gwiazdy, księżyc, lasy, kwiaty, ale również leżący w popielniczce niedopałek papierosa, spozierający cierpliwie z ulicznej kałuży biały guzik (...), wszystko to ukazywało mi teraz swą twarz, swą wewnętrzną istotę, tajemną duszę, która częściej milczy niż mówi. I tak każdy nieruchomy i ruchomy punkt (= linia) stał się dla mnie równie żywy i objawiał mi swą duszę⁶⁷.

W *O duchowości w sztuce* Kandinsky – opierając się na rozmaitych konfiguracjach synestezyjnych – sformułował teorię „wewnętrznego dźwięku”, powstającego przez vibracje duszy. Dziecięce zainteresowanie przedmiotem – argumentował – zostaje przez dorosłych utracone, sztuka może jednak je przywrócić, przynajmniej u osób obdarzonych głębką wrażliwością. Kolory „mogą wyglądać chropowato, kłująco”, albo też mogą być gładkie lub zamszowe. W rozdziale zatytułowanym *Działanie koloru* właściwości kolorystyczne Kandinsky opisuje, porównując je do smaku potraw – mogą one być żrące jak „pikantny sos” albo kłujące jak kostka lodu: „Znane są różne przykłady smakowych reakcji na barwy”⁶⁸, za przykład służy tu anegdota o pewnym pacjencie psychiatrycznym, który określał smak sosu jako niebieski.

Dominującą rolę w multimedialnej estetyce malarza odgrywa jednak podobieństwo między barwą a dźwiękiem: „słyszenie barw jest tak jednoznaczne, że nie znajdziemy chyba nikogo, kto by działanie ostrej żółci przyrównał do dolnego rejestru fortepianu, albo ciemny kraplak chciałby

⁶⁷ Cyt. za: F. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986, s. 117.

⁶⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 60.

skojarzyć z tembrem sopranowym”⁶⁹; z kolei „cynobrowa czerwień pociąga i pobudza jak ogień”, „[j]askrawa żółć cytrynowa podrażnia oko”⁷⁰ i przypomina w tym działanie na ucho dźwięku trąbki (Kandinsky w przypisie dodaje, że nauka wykazała podobieństwo fal świetlnych i akustycznych oraz że na tej podstawie „pragnie się w malarstwie zbudować kontrapunkt”).

Przez otwarte, synestezyjnie chłonne zmysły możliwe staje się dotarcie do elementarnych stanów duszy: „Kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostronnym fortepianem”⁷¹. Aby osiągnąć ten cel, trzeba jednak najpierw ufundować nową harmonię barw, stąd w *O duchowości...* Kandinsky reprodukuje (przypominające ryciny z *Farbenlehre* Goethego) tablice barwne, porządkujące kolory według kategorii takich jak: jasne/ciemne, ciepłe/zimne, koncentryczne/ekscentryczne.

Przedstawione tu – z konieczności bardzo skrótowo, nie wspomniałem na przykład o kluczowych w kontekście multimedialności awangardowej eksperymentach Johna Cage’a – modernistyczne i awangardowe projekty związane z *Gesamtkunstwerk*, synestezją i multimedialnością korespondują z głównymi nurtami poetyki modernizmu europejskiego i amerykańskiego. Synestezyjne eksperymenty awangardy łączą się nierozzerwalnie z „rewolucją języka poetyckiego”, z odwróceniem logocentrycznych hierarchii i przejściem do porządku semiotycznego, przejawiającego się w rytmach, eufoniach, bełkotach, pojękiwaniach i onomatopejach; porządek ów jest nie tylko materialny, cielesny i kobiecy, ale również muzyczny. Postulowane w tekstach programowych Wagnera i dwudziestowiecznych awangardzistów wyzwolenie sztuk z ciężaru pojedynczości, czyli – posługując się terminologią współczesną – multimedialność i „totalność” dzieła, uważam za jedną z najważniejszych dominant literatury i sztuki modernizmu.

Koncepcja dzieła totalnego w różnych wariantach ma przy tym bezpośredni związek z kryzysem reprezentacji, klasycznych koncepcji *mimesis* (budowanie sensów oparte jest tu nie tyle na tradycyjnej semantyce języka, ile raczej na semiotyce materii i jej zmysłowej percepcji), ze sceptycyzmem językowym, a wreszcie – z poszukiwaniem kodów niewerbalnych, powiązanych z obietnicą niezapśredniczonego naśladownictwa rzeczywistości.

⁶⁹ Tamże, s. 61.

⁷⁰ Tamże, s. 59.

⁷¹ Tamże, s. 62.