

Adrian Stelmaszyk

Etyczne konteksty w twórczości Ryszarda Wagnera

Słowa kluczowe: *etyka, estetyka, wartości, muzyka, dramat muzyczny, rewolucja, wyrzeczenie, antysemityzm*

Na początku przytoczę cytaty, którego obrazowa metaforyka niezwykle ciekawie opisuje twórczość Wagnera. Cytat pochodzi z rozmowy Andrisa Nelsona z sir Simmonem Rattle'em, pod znamienym tytułem *Potrzeba psychiatrii*, która została opublikowana w „Die Zeit” na otwarcie Roku Wagnerowskiego. Nelson zadał pytanie: „Na ile niebezpieczny jest ten moment obezwładnienia, patosu, oszołomienia, jakie ta muzyka potrafi wywołać?” Rattle odpowiedział: „Niebezpieczeństwo jest wiadome i pozostawiło ślady zwłaszcza w historii Niemiec”. I dalej kontynuuje: „Mamy tu do czynienia z czymś, co przypomina radioaktywny pluton, dlatego należy dobrze się zabezpieczać i zakładać grube rękawice. Ponieważ jednak jest to najwspanialszy pluton świata, chciałoby się mieć z nim bezpośredni kontakt – więc się te rękawice zdejmują”¹. W końcu Rattle wyznaje: „Im więcej czytam o Ryszardzie Wagnerze, tym trudniej mi wykonywać jego muzykę”². Można sparafrazować tę wypowiedź w postaci pytania: czy słuchanie Wagnera może być dzisiaj niewinne? Czy zważywszy na twórczość teoretyczną kompozytora oraz na późniejsze uwikłanie jego spuścizny można na Wagnera patrzeć tylko z perspektywy estetycznej? I czy słabość Wagnera do wzniosłości i patosu, do tej „pijananej muzyki”, jak to okre-

¹ G. Wagner, *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Ryszard Wagner – pole minowe*, przeł. A. Gadzała, Kraków 2014, s. 9.

² Tamże, s. 11.

ślił Nietzsche, nie jest sama w sobie niebezpieczna?³ A może Wagner to po prostu „estetyczny terrorysta”, jak określił go Eduard Hanslick? Wydaje się, że trudno oddzielić w przypadku twórczości kapłana nowej sztuki z Bayreuth sferę etyki i estetyki. W toku referatu postaram się – mniej lub bardziej udanie – prześledzić wzajemne relacje tych dwu płaszczyzn i dać próbę odpowiedzi na postawione pytania.

1. Relacje estetyki i etyki

Dramaty muzyczne Wagnera, mniej lub bardziej inspirowane wzorcami z tragedii antycznych oraz dramatów Szekspira, eksplorują przestrzeń tragedii. Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć* uznawał tragiczność za zjawisko etyczne, a nie estetyczne. Dzieło sztuki jako twór pluralistyczny i wielowarstwowy jest efektem czynności, które mają na celu realizację określonych wartości. Jest efektem działania intencjonalnego, w którym celem jest wywołanie takich przeżyć jak zachwyt, upodobanie, wzruszenie, wstrząs itp.⁴ Jak pisze Ryszard Wiśniewski: „W przeżyciu estetycznym czy obok niego, albo lepiej, dzięki niemu – powstają przeżycia złożone. Są nimi wzruszenia: uczucia o złożonym podłożu hedonicznym i etycznym”⁵. Tak więc sztuka może spełniać różne funkcje oraz wywoływać różne rodzaje przeżyć czy odczuć – zarówno estetyczne, jak i pozaestetyczne. Oczywiście nie wynika z tego proste utożsamienie wartości estetycznych i etycznych, tak jak zwykle czynią to dzieci mówiąc np. „Brzydki pan, wybił szybę”. Takie utożsamienie byłoby daleko idącym nadużyciem. „Wartości estetyczne, nawet te najwyższe, i nawet gdy są przedmiotem mądrych sądów (a coś dopiero wtedy, gdy ich uobecnianie się jest tylko przedmiotem upodobania), same w sobie nie mogą być utożsamiane z wartościami etycznymi. Co najwyżej bywają ich symbolami: dobro piękna, zło zaś brzydoty. Jak wiemy, symbolika taka nie jest zbyt trafna, a czasem może okazać się niebezpieczna”⁶. I nawet w sensie symbolicznego odniesienia mamy problem z odpowiednością tych sfer. Mimo

³ Należy tu wskazać, że odczucie patetyzmu może towarzyszyć zarówno zjawiskom etycznie waloryzowanym dodatnio, jak i negatywnie. Może towarzyszyć zarówno audiencji u Papieża, jak i wiecowi nazistów.

⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Definicja sztuki*, w: tenże, *Pisma zebrane*, t. II: *Droga przez estetykę*, s. 35–36: „(...) dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy, bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”.

⁵ R. Wiśniewski, *Dobro: moralność, szczęście i piękno. Studium aksjologii Władysława Tatarkiewicza*, Bydgoszcz 2013, s. 237–238.

⁶ M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 234.

tych zastrzeżeń, na przykładzie twórczości Wagnera można pokazać wzajemną zależność wartości etycznych i estetycznych – zarówno na płaszczyźnie samego procesu twórczego, procesu autointerpretacji przez twórcę, jak i w końcu na płaszczyźnie przeżywania dzieła sztuki przez odbiorcę.

2. Lektury Wagnera – filozoficzne i etyczne inspiracje

W pismach Wagnera z przełomu lat 40. i 50. XIX w. widać wpływy myślicieli wywodzących się z kręgu lewicy heglowskiej lub Młodych Niemiec, czy też myślicieli, którzy wpłynęli na Wiosnę Ludów – Stirnera, Proudhona, Feuerbacha, Bakunina. Nie jest do końca potwierdzony fakt, czy Wagner znał ich pisma z lektury własnej. Martin Gregor-Dellin w biografii Wagnera wskazuje, że bardziej prawdopodobny jest wpływ otoczenia i wielu rozmów, szczególnie z przyjacielem Sebastianem Röcklem, który streszczał i objaśniał mu poglądy ówczesnych socjalistów czy anarchistów. Kilka lat później (1854) Wagner zapoznał się z filozofią Schopenhauera i z pozycji rewolucyjnych przeszedł – jak sam twierdził – na pozycję kontemplacyjną, podkreślając (oczywiście tylko deklaratywnie) znaczenie wyrzeczenia i ascezy. Mniej więcej wtedy też Wagner zaczął w swych tekstach wspominać o tym, co dziś nazwalibyśmy etyką praw zwierząt; później zaś wątek zwierząt powiązany zostanie przez Wagnera z upadkiem rasy aryjskiej. Z czasem autor *Parsifala* zaczął radykalizować się w swoich poglądach, na co znaczący wpływ miała jego żona Cosima oraz prywatne – początkowo mało istotne – zaszłości, które przerodziły się w narodowe i rasowe resentymenty. W roku pierwszego festiwalu w Bayreuth (1876) Wagner zapoznał się z *Esejem o nierówności ras* Arthura Gobineau, co wywarło pewien wpływ na jego pisma z ostatniego, tzw. regeneracyjnego okresu twórczości. Kompozytor spotkał się z teoretykiem rasizmu w Rzymie, później w Wenecji, a w kolejnych latach Gobineau był częstym gościem w Bayreuth.

3. Ideały rewolucyjne: równość, zniesienie własności prywatnej, ogólnoludzka miłość, zniesienie granic narodowych (Proudhon, Bakunin, Feuerbach)

Przypomnijmy jednak poglądy polityczne młodego Wagnera wyrażone m.in. w *Sztuce i rewolucji*. Wtedy to bliskie były mu idee demokratyczne i egalitarne. Pod wpływem wzorców greckich postulował powszechny dostęp do teatru, który miał być miejscem doświadczania *katharsis*, a nie przestrzenią blichtru i taniej rozrywki. Sztuka miała mieć zadanie praktyczne – stworze-

nie nowego modelu społeczeństwa, w którym zostanie zniesiony pieniądź, praca niewolnicza ludzi zostanie zastąpiona pracą maszyn, a człowiek będzie dążył do kształtowania swego ducha. Wagner wskazywał też na tym etapie na powszechną, ponadnarodową więź łączącą ludzi.

Prawdziwy kryzys sztuki, według młodego kompozytora, zaczyna się od XIX wieku, a jego symbol stanowi rewolucja przemysłowa. W tym czasie „(...) sztuka zaprzedała się ciałem i duszą panu innemu i stokroć gorszemu – przemysłowi”⁷. Na piedestale nie stoi już filozof, kapłan czy artysta, lecz „świętoszek bankier angielski”⁸. W odróżnieniu od poprzednich epok, w epoce przemysłowej absolutnie wszyscy stają się niewolnikami pracy, niewolnikami materialnej walki o byt. Istotą sztuki przestaje być wolność i twórczość, a staje się produkcja. Celem sztuki zaś nie jest już człowiek piękny i silny, którego przedstawienie ma służyć samopoznaniu i osiągnięciu *katharsis*, lecz zysk, a powszechną zasadą estetyczną staje się rozrywka.

Według Wagnera, współczesny mu teatr unaocznia „(...) rozkwit zgnilizny pustego, bezdusznego i przeciwnego naturze porządku rzeczy i takich samych stosunków ludzkich”⁹. Twórca nie zabiega o swoje dzieło, lecz o sławę i poklask tłumu. Ma dostarczyć rozrywki księciu po męczącym obiedzie, bankierowi po forsownej spekulacji, robotnikowi po nużącej pracy. Państwo również traktuje teatr instrumentalnie – staje się on zakładem przemysłowym, względnie środkiem hamującym ruchy społeczne. Co więcej, teatr współczesny Wagnerowi jest elitarny, adresowany do zamożnej części społeczeństwa i nie wyrasta już – jak w Grecji – ze świadomości ludowej.

Wagner stwierdza, że każdy człowiek po rewolucji przemysłowej stał się niewolnikiem pracy, która nie jest już twórczością, lecz rzemiosłem, a jej celem jest wtórna, materialna korzyść. Wolność zredukowana i zniekształcona została do dwóch aspektów: władzy absolutnej i posiadania pieniędzy; stała się więc udziałem niewielkiej grupy ludzi. Wagner twierdził, że współczesne mu społeczeństwo zapomniało „(...) że piękno i siła, jako zasady życia publicznego, mogą trwale uszczęśliwić tylko wówczas, gdy są wszystkim ludziom dane”¹⁰. Przypomnienie tego stanowi jeden z celów artystyczno-społecznej rewolucji, jaką proponuje Wagner.

Łatwo dostrzec ahistoryzm Wagnera i wiele projekcji, które w świetle współczesnych badań historycznych można sfalsyfikować. Wydaje się wręcz, że Wagner napisał historię od nowa, wedle własnych potrzeb i wyobrażeń, co w przypadku jego twórczości jest zabiegiem charakterystycznym. Wagner

⁷ R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, przeł. J. Mensil, Lwów 1904, s. 21.

⁸ Por. tamże, s. 23.

⁹ Tamże, s. 25.

¹⁰ Tamże, s. 37.

nieustannie kreuje swoją wizję historii i czasów mu współczesnych po to, by ugruntować własne idee. Tak więc powyższa rekonstrukcja historyczna i diagnoza współczesnych kompozytorowi czasów stanowi punkt wyjścia do sformułowania rewolucyjnego programu, którego założenia przedstawię poniżej.

Po pierwsze, sztuka powinna być egalitarna¹¹, powszechnie dostępna. Podobnie jak w Atenach, teatr ma być otwarty, a jego najistotniejszym elementem powinna być scena i przedstawiane na niej wydarzenia. Wagner sprzeciwia się teatrom dworskim i mieszczańskim, w których spotkania towarzyskie, względnie łatwa rozrywka, zastąpiły misteryjny charakter teatru. Wagner proponuje więc powszechny i bezpłatny dostęp do teatrów, wyciągając z tego daleko idące konsekwencje. Po pierwsze, spowoduje to zniesienie alienacji pracy poprzez zastąpienie człowieka-niewolnika maszyną, dzięki czemu człowiek będzie mógł w spokoju oddać się kontemplacji sztuki. Po drugie, zniesienie opłat za dostęp do sztuki będzie pierwszym krokiem do zniesienia pieniądza w ogóle.

Wagner nie zgadza się na zastany kształt kultury mieszczańskiej, która według niego jest powierzchowna i snobistyczna. Dominują w niej wartości materialne z pieniądzem na czele i ostatecznie jest to dla Wagnera bezwartościowa kultura niewolnicza. Ale kultura ta się wyczerpuje, gdyż „człowiek nie chce już wyężyć wszystkich swych sił, aby z trudem zarobić na materialne podtrzymanie życia – chciałby po człowieczemu umieć się radować”¹². Aby zmienić obecny stan rzeczy, Wagner proponuje rewolucję w kształceniu. Instytucje odpowiedzialne za edukację powinny kształtować ludzi twórczych. Tak jak wolny Grek traktował każdą aktywność jako sztukę, której celem było tworzenie, tak i współczesny człowiek powinien odejść od artystycznego rzemiosła, którego celem jest wtórna korzyść materialna, i poświęcić się autotelicznej twórczości. Co więcej, niezbędne jest odejście od kultury chrześcijańskiej i zwrócenie się ku wiecznie żywej naturze. W ten sposób wspólnie ze społecznym ruchem rewolucyjnym sztuka osiągnie swój cel, którym jest „człowiek silny i piękny: rewolucja niech da mu siłę, a sztuka – piękno!”¹³

Po trzecie, Wagner podkreśla rolę i wartość wspólnoty. Mówi o „wielkiej rewolucji wszechludzkiej”¹⁴, która zaprowadzi w świecie powszechną wolność i równość ponad granicami narodowymi. Jest to jednocześnie warunek konieczny autoafirmacji: „powinniśmy umiłować wszystkich ludzi, aby znowu miłować

¹¹ Już pierwszy festiwal w Bayreuth przez niezycliwych komentatorów nazwany został „zjazdem szlachetnie urodzonych”. Zresztą sytuacja niewiele się zmieniła po dziś dzień.

¹² R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, dz. cyt., s. 48.

¹³ Tamże, s. 49.

¹⁴ Tamże, s. 43.

samych siebie i móc radować się życiem własnym”¹⁵. W takim świecie nowa sztuka przyszłości ma służyć tworzeniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej.

W toku powyższych przekształceń zmienić ma się sposób widzenia człowieka przez samego siebie. Uświadomi on sobie swą autoteliczność i pojmie, że wpisany jest w porządek natury. Troska o środki do życia zastąpiona zostanie instynktem artystycznym i twórczym sposobem życia. Tragedia na powrót stanie się świętem ludzkości.

Z czasem Wagner odszedł jednak od młodzieńczych ideałów i zwrócił się w stronę nacjonalizmu z elementami antysemickimi. Wagner, jak to określił Nietzsche, popadł w „niemieckość”¹⁶, co wyrażało się w jego librettach, kreacji bohaterów, w odwołaniach do przeinterpretowanej na własne potrzeby mitologii germańskiej. Wątki narodowe i antysemickie w twórczości Wagnera utrwaliła i przekazała dalej Cosima Wagner, pełniąc po śmierci męża niepodzielną władzę w Bayreuth.

4. Wyrzeczenie, pesymizm i muzyka jako szczytowa forma twórczości – czyli inspiracje Schopenhauerowskie

Jeśli chodzi o filozoficzne inspiracje, to największy wpływ, zgodnie ze słowami samego kompozytora, wywarła nań twórczość Schopenhauera. To czterokrotna lektura *Świata jako woli i przedstawienia*, z którym Wagner zapoznał się w 1854 roku, stanowi cezurę w twórczości Wagnera i podwalinę dla *Tristana i Izoldy*. W listach do F. Liszta czy S. Röckla Wagner nie szczędził słów uznania dla dzieła filozofa i wcielił się w rolę misjonarza schopenhaueryzmu. Pisał: „W chwili obecnej (...) uwagę moją wyłącznie pochłania człowiek, który w osamotnieniu mojem zjawił się przede mną jako zesłaniec z Nieba; to Artur Schopenhauer, największy filozof od czasów Kanta”¹⁷. Zaś w innym liście, do F. von Lenbacha, pisał: „Żywię nadzieję (...), że przyjdzie dzień, w którym Schopenhauer stanie się normą naszego myślenia, naszej świadomości umysłowej”¹⁸.

Jak podkreśla Joachim Köhler: „dopiero za sprawą ducha negacji świata Wagner stał się Wagnerem. Bez niego nie byłoby Tristana, Hansa Sachsa ani

¹⁵ Tamże, s. 45.

¹⁶ Por. F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera*, przeł. M. Cumft-Pieńkowska, K. Kaśkiewicz, R. Michalski, Toruń 2004, s. 136.

¹⁷ M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. 2, Warszawa 1993, s. 36.

¹⁸ Tamże, s. 37.

Parsifala”¹⁹. Jednak mimo wielokrotnych zapewnień Wagnera w pamiętnikach i listach o silnym wpływie, jaki wywarł nań Schopenhauer, można zadać pytanie, czy Wagner rzeczywiście stał się schopenhauerystą, czy raczej pozostał wierny sobie, ubierając wtórnie swoje idee w nowe pojęcia.

Przemawiającym do Wagnera elementem schopenhaueryzmu było zaprzeczenie woli życia, próba wyzwolenia się z okowów świata przepełnionego cierpieniem oraz wątek miłości bliskiej poświęceniu. Jednak przyczyny wagnerowskiego wyrzeczenia się miłości są zgoła inne i należy ich szukać w relacji z Mathilde Wesendonck. Dla Schopenhauera miłość jest jedną z iluzji, jakim ulega człowiek, próbując zakryć nicość świata. Autor *Świata jako woli i przedstawienia* niezwykle cierpko wyraża się o miłości, sprowadzając ją li tylko do popędu płciowego i oszustwa natury (woli), które w ten sposób zapewnia ciągłość gatunku, a tym samym podtrzymuje cierpienie. Jedynym celem tak zwanej miłości jest spłodzenie dziecka, a wszelkie narosłe na tym narracje o tęsknocie, romantycznych uniesieniach itd. są tylko czczymi wymysłami. Aby przerwać łańcuch cierpienia, należy wyrzec się miłości i w ten sposób zaprzeczyć woli.

Wagner nieco inaczej pojmował miłość. W swym życiu oddawał się uciechom miłosnym z wieloma kobietami i głosił pochwałę wolnej miłości. W swych dziełach zaś traktował miłość jako cel człowieczeństwa i istotę wszelkiej twórczości. Wprawdzie bohaterowie Wagnera mieli świadomość nicości tego, co należy do świata zjawisk, ale wynikała ona z niezaspokojonej i żarliwej tęsknoty za miłością. Wbrew Schopenhauerowi, w miłości Wagner dostrzegał element poznawczy i twórczy, a wyrzeczenie interpretował jako wyrzeczenie się „ja” dla „ty”. Wagner intuicyjnie realizował w swej twórczości wątki wyrzeczenia, zanim jeszcze zapoznał się z twórczością Schopenhauera, z czego był bardzo dumny²⁰. W tym sensie można powiedzieć, że Wagner nie tyle odkrył Schopenhauera, co odkrył siebie w Schopenhauerze. Gdyby kompozytor uznał, tak jak filozof, że miłość to tylko autoiluzja, wówczas działania i losy jego bohaterów – jak choćby Holendra Tułacza czy Tristana – byłyby całkowicie pozbawione sensu, a oni sami byłiby nikim więcej, jak błądzącymi w swych iluzjach wędrowcami.

Schopenhauer w *Metafizyce miłości płciowej* pisze: „Gdy tylko spojrzenia dwojga kochanków tęsknie się spotkają, zaczynają oni potajemnie dążyć do uwiecznienia całej swej nędzy i cierpiętności, którym tak w ogóle należałoby jak najszybciej położyć koniec”²¹. Dla Wagnera spojrzenie kochanków to spo-

¹⁹ J. Köhler, *Richard Wagner. Ostatni tytan*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2004, s. 508.

²⁰ Wagner pisał w Bayreuth: „Schopenhauer zirykowałby się słysząc, iż wymyśliłem to, jeszcze nim poznałem jego filozofię”. Tamże, s. 512.

²¹ Tamże, s. 514.

sób samopoznania, droga do poznania całości poprzez samoofiara z własnego ja. To sposób na przezwyciężenie własnego egoizmu. W ten sposób, gdy jeden z kochanków roztapia się w drugim, dochodzi do samounicestwienia ich obojga w nich samych, a nie w świecie.

Poza wątkiem miłości istotny jest wątek zbawienia, które jednak ma u Wagnera ciemne odcienie, co zauważył już Nietzsche. Jest to zwykle zbawienie poprzez śmierć. Wielu bohaterów wagnerowskich, walcząc z prawami ludzkimi czy boskimi bądź walcząc z przeciwnościami świata, tęskni za Sądem Ostatecznym, kresem cierpień, wyzwoleniem itd. Holender mówi: „Dniu Sądu! Dniu Ostateczny! Kiedy rozjaśnisz moją noc? (...) Wieczna zagłada, pochłoń mnie!”²² Amfortas w *Parsifalu* chce wyzwolić się ze swych cierpień, ale widok Graala czyni go nieśmiertelnym – napięcie, które znajduje rozwiązanie w finałowej sekwencji. Chyba najbardziej wyrazistym zaprzeczeniem woli życia jest *Zmierzch bogów*. W listach do Röckla Wagner pisze: „Wotan wznosi się na tragiczne wyżyny, by chcieć własnego upadku. (...) Dziełem stworzenia tej najwyższej, samounicestwiającej się woli jest długo oczekiwany człowiek: nieznający lęku, zawsze miłujący – Zygfyrd”²³. Ostatecznie cała Walhalla staje w płomieniach. Znany świat zostaje oczyszczony poprzez ogień. Czy coś poza zgliszczami może się z niego wyłonić?

Jest jeszcze jedna płaszczyzna, na której Wagner znalazł w Schopenhauerze bratnią duszę. Mianowicie w filozofii autora *Parergów i paralipomenów* doszukiwał się Wagner ugruntowania dla swych antysemitycznych poglądów. Jak pisał w 1855 roku do Röckla: „Przyjaciel Schopenhauer pomógł mi dzięki pasji, z jaką tępi ostatni przesąd żydowski” – czyli wolę. I dalej: „Ową za wszelką cenę realizowaną afirmacją woli stało się dziś znowu tak potężne żydostwo”²⁴. W ten sposób antysemityzm zyskał metafizyczną podporę.

5. Ideale narodowe: ksenofobia, antysemityzm, pangermanizm, teoria ras

Wagner w swych późnych pismach pod wpływem Arthura de Gobineau przyjmuje założenia teorii ras i zastanawia się nad przyczynami upadku ludzkich ras. Wskazywał na 3 główne przyczyny: a) spożywanie mięsa, b) wpływ rasy żydowskiej, c) wpływ kobiet. Ten ostatni wątek rozwinięty został w *Brązowej księżce*, gdzie w 1881 r. Wagner pisał, że szlachetniejszy pierwiastek męski,

²² G. Wagner, *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną...*, dz. cyt., s. 127.

²³ Tamże, s. 130.

²⁴ J. Köhler, *Richard Wagner...*, dz. cyt., s. 518.

połączywszy się z mniej szlachetną krwią kobiecą, ulega zepsuciu. Nie będzie rozwijał pierwszego wątku, lecz skupię się na kwestii antysemityzmu.

W 1952 roku w *Versuch über Wagner* Theodor Adorno pisał: „Antysemityzm Wagnerowski łączy w sobie wszystkie składniki tego późniejszego. Wagner wymyślił nawet likwidację Żydów. Od swoich późniejszych naśladowców różni się tylko tym, że likwidację traktuje na równi z wyzwoleniem”²⁵. Wątki antysemityczne pojawiają się bardzo wcześnie w korespondencji i pismach Wagnera. Już w 1842 roku Wagner określa ścigających go wierzycieli mianem żydowskiego robactwa, w 1850 publikuje głośną broszurę *Żydostwo w muzyce*, w której daje upust swoim resentymentom w stosunku do Meyerbeera i Mendelssohna. Mimo że jest to jeszcze stosunkowo delikatna w porównaniu z późnymi pismami publikacja, to już tutaj pojawia się substancjalnie ujęta kwestia natury żydowskiej, która niezależna jest od uwarunkowań kulturowych. Wagner kończy tę broszurę złowrogą odezwą do Żydów: „Jeśli weźmiecie bez zastrzeżeń udział w tej samounicestwiającej, krwawej walce, wtedy będziemy zgodni i nierozdzielni! Zwróćcie jednak uwagę, że wybawieniem z ciężącego na was przekleństwa może być tylko wybawienie Ahaswera – zagłada!”²⁶ To quasi-mistyczne zakończenie bywa interpretowane symbolicznie. Np. Dieter Borchmeyer wskazuje, że „(...) ta niemal mistyczna transsubstancjacja Żyda, dokonująca się poza wszelkimi konkretnymi doświadczeniami społecznymi i historycznymi, nie jest niczym innym jak działaniem nienazwanego artystycznego dzieła przyszłości”. Ta interpretacja wagnerologa związanego z Bayreuth wydaje się zbyt delikatna w konfrontacji z późniejszym nazistowskim zawłaszczeniem, ale również w świetle tekstu z 1869 roku: *Wyjaśnienie na temat żydostwa w muzyce*, w którym kompozytor potwierdza postulat pozbycia się obcego elementu, tj. żydostwa. Co więcej, w *Pismach zebranych*, wydanych jeszcze za życia Wagnera, *Żydostwo w muzyce* zostało opublikowane. Broszura ta miała też spory oddźwięk w kręgach XIX-wiecznych antysemitów – od Bernarda Förstera, przez Eugena Duhringa, po teologa ewangelickiego Adolfa Stoeckera. Zaś w roku 1939 tekst *Żydostwa* stanowił punkt wyjścia dla wystawy *Entartete Musik* („Muzyka zwyrodniała”) w Düsseldorfie.

Nienawiść do Żydów była konsekwencją szerszej postawy Wagnera. Historyk Ernst Hanisch wskazał na liczne dychotomie, jakie odnaleźć można w pismach Wagnera, a jakie odróżniają „niemieckość” od „nie-niemieckości”. Niemieckość to: „prowincja, kultura, duchowość, autorytet, idealizm, głębia, oryginalność i twórczość; nie-niemieckie natomiast były: wielkie miasto, cywilizacja, powierzchowność, demokracja, materializm, roztargnienie, naśladownictwo i wyzysk. «Wszystkie te negatywne, nie-niemieckie cechy łączyły się

²⁵ G. Wagner, *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną...*, dz. cyt., s. 136.

²⁶ Tamże, s. 137.

w jednej, nienawistnej postaci: w *Żydzie*»²⁷. W 1881 roku w artykule *Rozpoznaj samego siebie* Wagner kolejny raz atakuje żydostwo, rozumiane nie jako wyznanie, ale jako rasa, i postuluje „wielkie rozwiązanie kwestii żydowskiej”, do którego powołani są Niemcy²⁸. W tym samym roku ukazuje się ostatnie opublikowane za życia kompozytora pismo pt. *Chrześcijaństwo i pogaństwo*. Pismo to związane jest z religijnym kontekstem *Parsifala*. Wagner postuluje w nim regenerację ludzkości, która miałaby się dokonać poprzez oczyszczającą z wszelkich plam krew Chrystusa, który nie jest już rewolucjonistą z czasów *Jezusa z Nazaretu*, ale który uosabia ideał aryjski. Na taką interpretację wskazują m.in. Barry Millington czy Robert Gutman. W liście do H. Wolzogeny Wagner pisze, że jego Chrystus ma być istotą „oczyszczoną i uwolnioną od wszelkiej despotycznej aleksandryjsko-żydowsko-rzymskiej szpetoty, [ma to być] nieporównywalnie wznioślejszy (...) Zbawiciel”²⁹. Wagner nie „popada” wprost w chrześcijaństwo, jak w pewnym momencie odczytuje to Nietzsche. Przeciwnie, chce raczej stworzyć nową religię, nową wspólnotę, równie antysemicką, co antychrześcijańską.

Antysemityzm Wagnera, według Millingtona, nie jest tylko zewnętrzną i mało znaczącą skorupą, ale stanowi o kształcie całej jego twórczości. Tacy teoretycy jak Robert Gutman, Barry Millington, Paul Lawrence Rose czy Marc Weiner wskazują na związek muzyki z poglądami Wagnera. Przykładami tego negatywnego związku mogą być postaci Kundry, Becmeserra, Alberyka czy Mimego, które w ujęciu tych interpretatorów stanowią karykaturalny obraz Żydów. Przejawia się to zarówno w mowie ciała, w defektach (utykanie, garb), skrzekliwych partiach wokalnych, aliteracjach, które mają stworzyć negatywne odczucie estetyczne, w końcu w tym, że wszystkie te postaci są raczej negatywnymi bohaterami, których cechy charakteru odpowiadają cechom, jakie Wagner w swych pismach teoretycznych przypisywał właśnie Żydom.

Prawnuk kompozytora, Gottfried Wagner, stwierdza stanowczo we wstępie do swej książki *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną*: „Moim zdaniem światopogląd Wagnera, który odcisnął piętno na jego życiu i twórczości, nie da się pogodzić z podstawowymi zasadami etyki, gdyż został naznaczony rasizmem, pogardą wobec kobiet, ubóstwianiem samego siebie i negacją życia”³⁰. Ciągłe wisi nad nim piętno „kompozytora nazistowskiego”. Czy słuszne są jednak oskarżenia o „nazizm” Wagnera? „Czy – jak zapytywał Rudolf Augstein – muzyka i pisma Richarda Wagnera są winne okrucieństw Hitlera?”³¹

²⁷ Tamże, s. 142.

²⁸ Tamże, s. 143.

²⁹ Tamże, s. 151.

³⁰ Tamże, s. 7.

³¹ M. Wagińska-Marzec, *Bayreuth – powikłana spuścizna. Spory wokół teatru Wagnera*, Poznań 2007, s. 162.

Oskarżenia powyższe, nawet jeśli częściowo uzasadnione, wydają się być przesadzone. Niewątpliwie twórczość Wagnera, w sugestywnych obrazach i za pomocą wyrazistych środków estetycznych, wywołuje w odbiorcy pytania natury etycznej. Pytania te pojawiają się na kilku płaszczyznach: po pierwsze na płaszczyźnie przedstawianych w operach i dramatach historii, po drugie w kontekście pism teoretycznych, po trzecie w kontekście odpowiedzialności twórcy za późniejsze wykorzystanie jego dzieła, po czwarte w kontekście tego, czy współcześnie słuchanie muzyki Wagnera może być uznane za neutralne moralnie. Wagner nie ponosi bezpośredniej odpowiedzialności za recepcję swych dzieł. Co więcej, na jego spuściźnie – podobnie zresztą jak na spuściźnie Nietzschego – dokonać musiano wielu manipulacji i zakłamań, aby dostosować ją do ram światopoglądu nazistowskiego³². Twórczość Wagnera wtórnie została uwikłana i wykorzystana przez maszynę propagandy, ale nie znaczy to, że przez ten fakt można ją i jej twórcę poddać bezwzględniemu osądowi moralnemu w duchu prokuratorskiego rozliczenia.

Streszczenie

W tekście wskazuję na etyczny kontekst twórczości Ryszarda Wagnera. W skrócie sygnalizuję kwestię relacji wartości estetycznych i etycznych. Zaznaczam społeczne zaangażowanie pism teoretycznych Wagnera, skupiając się na emancypacyjnym charakterze egalitarnych i rewolucyjnych tez. W kolejnym wątku opisuję wpływ myśli Schopenhauera na autora *Sztuki i rewolucji*. Szczególnie skupiam się na wątku miłości, wyrzeczenia, poświęcenia i zanegowania woli. W ostatniej części odnoszę się do wagnerowskiego antysemityzmu i tzw. pism regeneracyjnych.

³² Podobnych przemilczeń i manipulacji dokonano w procesie denazyfikacji Wagnera.