

# RYSZARD WAGNER

w Bayreuth.



PODSZEDŁOWSKI  
KSIĄŻNICA  
POLSKIEGO TOWARZYSTWA PSYCHOLOGICZNEGO

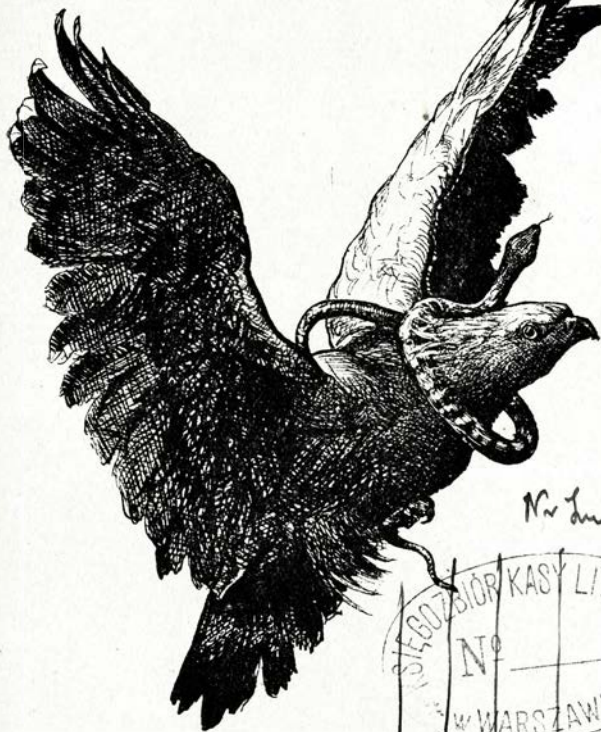
WYŁĄCZNE PRAWO TŁUMACZENIA NA  
JĘZYK POLSKI WSZYSTKICH DZIEŁ  
FR. NIETZSCHEGO NABYŁ OD RODZINY  
AUTORA P. STANISŁAW PIENKOWSKI.

---

Drukarnia E. Lubowskiego i S-ki, Szpitalna Nr. 10.

H-50877  
<http://rcin.org.pl>

1264  
FRYDERYK NIETZSCHE



№ In 3387.



**RYSZARD WAGNER**

WARSZAWA

1901.

w Bayreuth

Wydawnictwo Władysława Okręta

<http://rcin.org.pl>

*Połączone Biblioteki WFiS UW, IFiS PAN i PTF*

**T.1264**



29001264000000

Дозволено Цензурою,  
Варшава 15 Мая 1900 г..

# RYSZARD WAGNER

w Bayreuth



przełożyła

MARYA CUMFT-PIENKOWSKA.





## I.

Dwóch potrzeba warunków, żeby zdarzenie było wielkie: wielkiego umysłu tych, którzy go dokonywają, i wielkiego umysłu tych, którzy je przeżywają. Wydarzenie samo przez się nie posiada wielkości; choćby zniknęły całe gwiazdozbiory, ludy ginęły, chociażby państwa rozległe zakładano i prowadzono wojny z olbrzymimi siłami i stratami,—technienie historyi rozwiewa sprawy tego rodzaju, jak płatki śniegu. I zdarza się, że człowiek potężny uderza, a ciosy bezskutecznie odskakują od twardej skały; krótki, ostry odgłos—i wszystko mija. Historya i o takich, jakby stępiejących wydarzeniach prawie nic nie mówi. Więc troska napada na tego, kto widzi nadchodzące wydarzenie, troska, czy ci, którzy je przeżywają, będą go godni. Na tę wzajemną odpowiedniość czynu i zdolności przyjęcia go liczymy i do niej na każdym kroku zmierzamy; kto chce dawać, niech zważa, by znalazł odbiorców, któ-

rzyby odpowiadali treści jego daru. Dlatego też czyn pojedynczy wielkiego nawet człowieka nie jest wielki, gdy jest krótki, tępy i nieplodny; gdyż człowiekowi temu w chwili, gdy czyn spełniał, brakło głębokiego rozumienia, że czyn ów teraz właśnie jest konieczny: nie dość celnie mierzył, nie dość dokładnie poznał i wybrał czas: przypadek stał się jego panem; podczas gdy być wielkim i mieć poczucie konieczności—to rzeczy ściśle ze sobą związane.

Wątpliwość, czy to, co się obecnie dzieje w Bayreuth, dzieje się we właściwej chwili i czy jest konieczne, słusznie pozostawiamy tym, którzy wątpią nawet o poczuciu konieczności u Wagnera. Nam, którzy mamy więcej ufności, zdaje się, że on wierzy w wielkość czynu swego, jak i w wielki umysł tych, którzy czyn ten przeżywają. Niech będą z tego dumni ci, do których wiara ta się odnosi, ci mnodzy, czy nieliczni—gdyż, że nie są to wszyscy, że wiara ta nie stosuje się do całego czasu, nawet nie do całego narodu niemieckiego w jego obecnym przejawie, to powiedział nam Wagner w mowie swej przy poświęceniu 22-go maja 1872 r., a niema wśród nas nikogo, ktoby, pocieszając go, mógł mu zaprzeczyć. „Do was tylko, powiedział wówczas, przyjaciele mojej odrębnej sztuki, mojej działalności i twórczo-



ści, do was tylko, jak do współdziałaczy zwrócić się mogłem z moim pomysłem: was tylko mogłem prosić o współdziałanie w dziele mojem, ażeby módz dzieło to czyste i niezszpeczone przedstawić tym, którzy okazywali sztuce mojej prawdziwą przychylność, mimo że była im dotąd przedstawiana pod nieczystą i zszpeczoną postacią”.

W Bayreuth i widz godny jest widzenia; niema w tem wątpliwości. Mądry i badawczy umysł, przechodzący z jednego stulecia w drugie dla porównania godnych uwagi poruszeń kulturalnych, zobaczyłby tam dużo; uczułby, że dostał się tu nagle do ciepłej wody, jak pływak w jeziorze, gdy zbliża się do prądu źródła gorącego: źródło to bije z innych, głębszych pokładów, powiada,—woda otaczająca nie tłumaczy go i jest w każdym razie płytszego pochodzenia. Tak też i ci, którzy obchodzą święto w Bayreuth, będą uważani za ludzi przedwczesnych: ojczyzna ich gdzieindziej leży—nie w czasie, gdzieindziej znajdą swoje wytłumaczenie i usprawiedliwienie. Coraz jaśniej rozumiem, że człowiek „wykształcony“, o ile cały jest plodem tej terażniejszości, przez parodyę jedynie przystępuje do tego, co Wagner czyni i myśli—wszystko już sparodyowano—i że wydarzenie w Bayreuth oświeśla sobie je-

dynie nader niemagiczną latarnią dowcipkujących naszych dziennikarzy. I szczęście to, że kończy się na parodii! Wyładowuje się w niej duch odstręczenia i wrogości, który mógłby wynaleźć sobie inne środki i drogi,—i wynajdywał je przy sposobności. I na to nadzwyczajne napięcie i ostrość przeciwieństwa zwróciłby uwagę badacz kultury. To, że jednostka w ciągu zwyczajnego życia ludzkiego może postawić coś zupełnie nowego, niechaj sobie oburza tych, którzy przysięgają na powolność rozwoju, jak na coś w rodzaju prawa zwyczajowego: sami są powolni i żądają powolności,—a tu widzą kogoś bardzo prędkiego, nie wiedzą jak to robi, i oburzają się na niego. Takiego przedsięwzięcia jak Bayreuth, nie poprzedziła żadna przepowiednia, żadne zjawisko przejściowe, pośrednie; nikt prócz Wagnera nie znał długiej drogi do celu, ani samego celu. Jest-to pierwsza podróż naokoło świata w królestwie sztuki: przyczem odkryto, jak się zdaje, nietylko sztukę nową, lecz samą sztukę. Sztuka współczesna straciła pół swojej wartości, gdyż stała się sztuką pustelniczo-wynędzniałą, lub sztuką zbytku; nawet niepewne, bezładne wspomnienia sztuki prawdziwej, jakie mamy z czasów greckich, mogą teraz spoczywać, o ile same nie zdołają świecić w nowem poję-

ciu. Czas, aby wiele rzeczy obumarło; ta nowa sztuka jest wieszczką, która widzi nadchodzący zgon sztuki i nie tylko sztuki. Grożąca jej ręka wydaje się wykształceniui terazniejszemu niemiłą od chwili, gdy ustaje śmiech z jego parody: niech się jeszcze pobawi i pośmieje czas krótki!

Lecz my, wyznawcy sztuki wskrzeszonej, chcemy powagi—głębokiej, świętej powagi! Gadanina dzisiejszego wykształcenia i wrzawa o sztuce razi nas jako bezwstydnę natręctwo; wszystko zniewala nas do milczenia, do pięcioletniego milczenia Pitagoresa. Kto z nas nie powalałby rąk i duszy przy wstrętnem bałwochwalstwie współczesnego wykształcenia! Kto nie pożałował wody oczyszczającej, kto nie słyszał głosu napomnienia: milczeć i być czystym! Milczeć i być czystym! I na zdarzenie w Bayreuth patrzymy spojrzeniem wielkiem jako ci, co głos ten słyszą: i w takim jedynie wzroku leży *wielka przyszłość* owego wydarzenia.

Gdy w maju roku 1872, położono kamień węgielny na wzgórzu w Bayreuth wśród deszczu ulewnego i mroków niepogody, Wagner wracał z nami do miasta, milczał i patrzył długo w siebie spojrzeniem, którego niepodobna jednym określić wyrazem. Dnia tego rozpoczął sześćdziesiąty rok życia: życie poprze-

dnie było przygotowaniem do tej chwili. Wiadomo, iż ludzie w chwili nadzwyczajnego niebezpieczeństwa, lub w ogóle ważnego postanowienia skupiają wszystko, co przeżyli, mocą ogromnie przyspieszonej myśli i odróżniają z rzadką bystrością wydarzenia najbliższe, jak i najdalsze. Czegoż nie widział Aleksander Wielki w chwili, gdy Azyi i Europie dawał pić z jednego dzbana? A to, co widział Wagner wewnątrznie w owym dniu—jak stał się tem, czem jest, czem będzie—to my, jako najbliżsi możemy do pewnego stopnia określić: i możemy z punktu tego spojrzenia wagnerowskiego zrozumieć wielkie jego dzieło—*ażebym zrozumieniem takim zaręczyć za jego płodność.*

## II.

Dziwnem byłoby, gdyby to, co człowiek umie najlepiej i czyni najchętniej, nie stało się widocznem w całokształcie jego życia; u ludzi o wybitnych zdolnościach życie powinno się stać nietylko odzwierciedleniem charakteru jak u każdego, lecz przede wszystkim odzwierciedleniem umysłu i własnych zdolności. Życie poety epicznego będzie miało w sobie coś z epepei—jak, mówiąc nawiasem, u Goethego, którego Niemcy niesłusznie chcą uważać głów-

nie za liryka; życie zaś dramaturga będzie dramatyczne.

Nie można przeoczyć dramatyczności w rozwoju Wagnera od chwili, gdy panująca w nim namiętność staje się świadomą siebie i ogarnia całą jego naturę: odtąd ustępują na bok—szukanie omackiem, włóczenie się, krzewienie się dziczek, a w najzawilszych jego drogach i postępkach, w rzucie często awanturnicznym z łuku planów jego—panuje jedyne prawo wewnętrzne, jedna wola, którą można plany te wytłomaczyć, chociażby wytłomaczenie brzmiało dziwacznie. Była jednak i część przeddramatyczna w życiu Wagnera: dzieciństwo jego i młodość, przez które nie można przejść, nie potykając się o zagadki. Tu niema jeszcze zapowiedzi *jego*; a to, co można uważać za zapowiedź, ukazuje się jako luźny związek przymiotów, które budzą raczej obawę, niż nadzieję: duch niepokoju, drażliwości, nerwowy pośpiech w ujęciu stu rzeczy, namiętne upodobanie w nastrojach niemal chorobliwie napiętych, przejścia bezpośrednie od chwil spokoju pełnego duszy do gwałtowności i wrzawy. Nie krępował go żaden hamulec w postaci np. dziecięcego wrodzie uprawiania sztuki: malarstwo, poezya, sztuka dramatyczna, muzyka były mu równie bliskie, jak wychowanie nauko-

we i przyszłość; kto patrzy powierzchownie, może sądzić, że Wagner urodził się na dyletanta. Mały świat, w jarzmie którego wyrósł, nie był takim, żeby go można było artyście powinszować. Dotykał się zblizka niebezpiecznej żądy znawstwa duchowego i zarozumiałości, połączonej z wiedzą wielostronną, jakie spotykamy w miastach uczonych; wrażliwość była obudzona, lecz nie zadowolona; o ile oko chłopca sięgało, widział się w otoczeniu istot przemądrzałych, ale ruchliwych, z którymi różnobarwny teatr stanowił śmieszne, a jarzmiący duszę dźwięk muzyki—niepojęte przeciwieństwo. Badacz-porównawca łatwo zauważy, jak rzadko człowiek współczesny, jeżeli otrzymał wiano wysokich zdolności, posiada w latach młodych i w dzieciństwie naiwność i skromną samoistność,—jak trudno mu ją posiadać; ludzie rzadcy, jak Goethe i Wagner, którzy doszli w ogóle do naiwności, mają ją raczej w wieku męzkim, niż w dziecinnym i młodzieńczym. Artystę, który w szczególnej mierze posiada wrodzoną siłę naśladowczą, wielostronność życia współczesnego nawiedza jak silna choroba dziecinna; jako chłopiec i młodzieniec jest on podobniejszy do starca, niż do samego siebie. Zadziwiający, surowy pierwowzór młodzieńca Zygryda w pierścieniu Nibelungów mógł stworzyć tylko ten,

kto sam późno odnalazł swoją młodość. Późno, jak młodość Wagnera, nadszedł i jego wiek męzki; tak więc przynajmniej w tem jest on przeciwieństwem natury wyprzedzającej.

Z nadejściem męstwa umysłowego i moralnego zaczyna się też dramat jego życia. I oto— jakże inny mamy widok! Natura jego ukazuje się uproszczoną w okropny sposób, rozerwaną na dwa pędy, czy dwie sfery. Naprzód ryje wola gwałtowna w porywczym potoku i po wszystkich drogach, jaskiniach i czeluściach szuka wyjścia na światło i żąda władzy. Tylko czysta i wolna siła mogła tej woli wskazać drogę do dobra i skarbnic pomocy: połączona z duchem ciasnym—wola taka przy swoich samowładczych i niepohamowanych pragnieniach mogłaby się stać losem złowrogim; w każdym razie musiała się wkrótce znaleźć droga do swobody i jasne powietrze i światło słoneczne. Silne dążenie, gdy poznaje swoją bezskuteczność, budzi złość; niedosiężność może leżeć w warunkach zewnętrznych, w niezmienności losu, a nie w braku sił, a kto nie może zatrzymać się w dążeniu, staje się pomimo tej niedosiężności jakby rozjątrzoną, a ztąd drażliwym i niesprawiedliwym. Być może, iż właśnie w innych szuka on przyczyn chybienia swego—może nawet świat cały uważać za winny w unie-

sieniu namiętnej swej nienawiści; być może, iż chodzi on krnąbrnie po manowcach, albo używa przemocy: zdarza się więc, że dobre natury dziczeją na drodze do najlepszego. Nawet wśród tych, którzy dążyli jedynie do własnego oczyszczenia moralnego, pośród mnichów i pustelników, znajdują się ludzie zdziczali, zbyt schorzali, wydrażeni i zjedzeni z powodu swego chybienia. Duch pełen miłości, dobroci i słodczy, przemawiający łagodnie, nienawidzący przemocy i samozniszczenia, duch, który nie chce widzieć nikogo w kajdanach— przemówił do Wagnera. Zamieszkał w nim, pocieszał go, otoczył skrzydłami swemi, wskazał mu drogę. Rzucamy spojrzenie w drugą sferę istoty Wagnera: lecz jak mamy ją opisać?

Postacie, stworzone przez artystę, nie są nim samym, ale następstwo kolejnych postaci, z którymi jest on widocznie najszczerszą miłością związany, mówi istotnie coś o artyście. Przedstawmy sobie Rienzię, Holendra Latającego i Sentę, Tannhäusera i Elżbietę, Lohengrina i Elżę, Tristana i Markego, Hansa Sachsa, Wotana i Brünnhildę: wszystkie postacie przenika łączący je podziemny potok uszlachetnienia moralnego i wzrostu, potok płynący coraz czystsze, jaśniejsze fale; stoimy tu, chociaż ze wstydliwą nieśmiałością, przed



wewnętrznym rozwojem własnej duszy Wagnera. W jakim artyście można coś podobnego w podobnej spostrzedz mierze? Postacie Szyllera, zaczawszy od Zbójców aż do Wallensteina i Tella przechodzą drogę uszlachetnienia i mówią również o rozwoju twórcy swego, ale skala Wagnera jest jeszcze większa, droga—dłuższa. Wszystko bierze udział w tem rozjaśnieniu; wyraża to nietylko legenda, lecz i muzyka; w Pierścieniu Nibelungów muzykę uważam za najmoralniejszą, jaką znam, tam naprzykład, gdzie Brünhildę budzi Zygfyd; dochodzi ona tu do takiej wyżyny i świętości nastroju, że przypomina iskrzenie się lodowych, śnieżnych szczytów alpejskich: przyroda wznosi się tu czysta, samotna, niedostępna, beznamietna, obłana jasnością miłości; chmury i burze, nawet wzniosłość są pod nią. Spoglądając ztąd na Tannhäusera i Holendra, czujemy, jak człowiek stał się Wagnerem: jak ciemno i niespokojnie rozpoczął, jak burzliwie szukał zadowolenia, jak dążył do władzy i upajającej rozkoszy, jak odwracał się często z obrzydzeniem, jak chciał zrzucić z siebie brzemię, jak pragnął zapomnieć, zaprzeczyć, zrzec się,—potok cały rzucał się to w tę, to w tamtą dolinę i wiercił w najciemniejszych czeluściach;—aż wśród nocy tego napół podziemnego rycia

ukazała się wysoko nad nim gwiazda o smutnym blasku, i nazwał ją, poznawszy: *wierność, wierność niesamolubna!* Dlaczego ona zaświeciła mu jaśniej i czyściej, niż wszystko? jaką tajemnicę zawiera słowo „wierność“ dla całej jego istoty? Na wszystkim, o czem myślał i marzył, wyciskał obraz i zagadnienie wierności; dzieła jego zawierają niemal całkowity szereg wszelkich możliwych rodzajów wierności, wśród nich—najwspanialsze i rzadko przeżywane: wierność brata dla siostry, przyjaciela dla przyjaciela, służącego dla pana, Elzbiety dla Tanhaüsera, Senty dla Holendra, Elzy dla Lohengrina, Izoldy, Kurwenala i Markiego dla Tristana, Brünhildy dla najskrytszego życzenia Wotana,—oto kilka z całego mnóstwa przykładów. Jestto własne pradoświadczenie, które Wagner czuł w sobie i uwielbiał, jak religijną tajemnicę: wyraża ją wyrazem „wierność“, nie nuży się przedstawianiem jej w tysiącnych postaciach i pelen wdzięczności obdarza ją wszystkim, co ma najwspanialszego; jestto owo cudowne doświadczenie i poznanie tego, że jedna sfera jego istoty została wierną drugiej, że zachowała wierność dzięki wolnej, niesamolubnej miłości, że sfera twórcza, niewinna, jaśniejsza zachowała wierność ciemnej, niepoohamowanej i samowładczej.

III.

W zachowaniu się wzajemnem obu najgłębszych sił, w uległości jednej względem drugiej tkwiła owa wielka konieczność, z powodu której jedynie Wagner mógł zostać całkowitym i sobą: była to zarazem jedyna rzecz, nad którą nie posiadał władzy, którą musiał wziąć pod uwagę w chwili, gdy widział zbliżające się, straszne dla siebie niebezpieczeństwo: pokusę niewierności. Tu bije przebogate źródło cierpień jego—niepewność. Każda skłonność dążyła do niezmierności, uzdolnienia rozradowana życiem chciały się pojedynczo oderwać i zadawałniać się same; im większa ich obfitość, tem większy był zgiełk, tem bardziej wrogie było ich krzyżowanie się. Przypadek i życie podbudzały, żeby osiągnąć władzę, blask, radość ognistą; częściej jeszcze męczyła bezlitośna niedola konieczności życia; wszędzie były pęta i zasadzki. Jakże pozostać wiernym i całym? Zwątpienie takie owładało nim często, a jako artysta, wyrażał je w postaciach artystycznych: Elżbieta może tylko cierpieć, modlić się i umrzeć dla Tannhäusera; wiernością swoją zbawia włóczęgę, nieznanącego umiarkowania, lecz zbawia nie dla tego życia. Niebezpieczne i rozpaczliwe są drogi

życia każdego prawdziwego artysty, rzuconego w czasy obecne. Różnemi sposobami może dojść do czci i władzy; spokój i zadowolenie nasuwają mu się wielokrotnie, ale zawsze w postaci, którą zna człowiek współczesny, a która dla artysty uczciwego musi się stać wyzwaniem duszącym. W pokusach tych i w odrzucaniu tych pokus leży jego niebezpieczeństwo, w obrzydzeniu sobie sposobów współczesnych zdobycia rozkoszy i świetności, w złości ku samolubnemu zadowoleniu ludzi terażniejszych. Wyobraźmy sobie Wagnera w zawodzie kapelmistrza przy teatrach miejskich i dworskich; zrozumiemy, jak to artysta najpoważniejszy przemocą usiłuje odnaleźć powagę tam, gdzie urzędnicy współczesne z zasady niemal są lekkomyślne i wymagają lekkomyślności;—zrozumiemy, że udaje się to po części tylko, a w gruncie rzeczy chyba wciąż, że następuje obrzydzenie, że artysta uciec chce, a nie ma dokąd i że powraca wciąż do cyganeryi, do wygnańców naszej kultury, jako jeden z nich. Wyrwawszy się z jednego położenia, rzadko dopomaga sobie lepszem; czasami wpada w naj-sroższą nędzę. Tak zmieniał Wagner miasta, towarzyszków, kraje; trudno pojąć, jak mógł wytrzymać przez pewien czas wśród takich wymagań i otoczenia. Pod ciężarem dusznej tej

atmosfery upływa większa część jego życia; zdawało się, że już nie miał nadziei życia ogólnego, lecz tylko życie z dnia na dzień; nie rozpaczał, a jednak nie wierzył. I czuł się często jak wędrowiec, który idzie nocą znudzony do głębi ciężkim brzemieniem, a jednak wzruszony ponadnocnie; śmierć nagle nie była mu wówczas grozą, lecz marą ułudną i wabiącą. Brzemie, droga i noc—wszystko zniknie odrazu!—brzmiało to zwodniczo. Stokrotnie rzucał się w życie z nadzieją dyszącą i zostawiał za sobą widma. Ale we wzięciu się jego było nieumiarkowanie; znak to, że nie wierzył mocno w nadzieję, upajał się nią tylko. Przeważnieństwo pożądań do zwykłej połowiczności i niemożności zadowolenia męczyło go jak kolce; pobudzana ciągłą biedą wyobraźnia zatracala się w wyuzdaniu; gdy nagle bieda ustala. Życie było coraz zawikłańsze, a coraz śmielsze i bardziej wynalazcze były środki i wybiegi, jakie odkrywał on, dramaturg, chociaż były to tylko ostateczne środki dramatyczne, motywy podsunięte, łudzące na chwilę i wynalezione tylko dla chwili. Używa ich z szybkością piorunu—i wnet są zużyte. Życie Wagnera oglądane z bardzo bliska i bez miłości,—przypominam tu myśl Szopenhauera—ma w sobie bardzo dużo komedyi, i to dziwacznie prze-

sadnej. Mysłacemu daje to do myślenia, jak uczucie przyznania się do dziwaczego i długotrwałego braku powagi musiało działać na artystę, który bardziej, niż ktokolwiek, jedynie we wzniosłości i nadwzniosłości oddychać jest w stanie.

Wśród takiego życia, które jedynie w bardzo dokładnym opisie wzbudzić może należyty stopień współczucia, przestachu i podziwu, wśród takiego życia rozwija się *zdolność uczenia się*, nadzwyczajna nawet u Niemców, tego prawdziwego narodu uczenia się; z tej zdolności wyrosło nowe niebezpieczeństwo, większe nawet, niż niebezpieczeństwo życia napozór niestałego i wyrwanego z korzeniami, życia pełnego szału niespokojnego. Wagner z próbującego nowicyusza stał się wielostronnym mistrzem muzyki i sceny, a w technicznych podstawach wynalazcą i mnożycielem. Nikt mu nie zaprzeczy sławy, że dał najwyższy wzór sztuki wielkiego wyrazu. A stał się czemś jeszcze więcej: a żeby stać się i tym i owym—ucząc się, przywłaszczał sobie najwyższą kulturę. A jak to czynił! Rozkosz na to patrzeć: wrasta ze wszystkich stron dokoła siebie i w siebie, a im większą i cięższą staje się budowa, tem mocniej napina się łuk porządkującego i ovladającego umysłu. Rzadko kto jed-

nak miał tyle trudu w odnajdywaniu dostępów do nauk i biegłości; a on niejednokrotnie musiał sam wynajdywać sobie takie dostępy. Odnowiciel prostego dramatu, odkrywca stanowiska sztuk w prawdziwym społeczeństwie ludzkim, poetyzujący tłumacz przeszłych dumnień życiowych, filozof, historyk, estetyk, krytyk—Wagner, mistrz języka, znawca mitologii i poeta legend, który po raz pierwszy otoczył pierścieniem utwór wspaniały, prastary, olbrzymi i zarył w nim znaki runiczne swojego ducha—jakąż on pełnię wiedzy musiał zebrać i objąć, ażeby stać się tem wszystkim! Wszystko to jednak nie zgnębiło jego woli czynu; rzeczy pojedyncze i najbardziej pociągające nie odciągały go na bok. Aby zmierzyć niezwykłość takiego postępowania, weźmiemy jako przeciwstawienie Goethego; jako człowiek nauki i wiedzy, jest on niby szeroko rozgałęziona rzeka, która jednak nie zanosi całkowitej siły do morza, ale przynajmniej drugie tyle z tego, co ma u źródeł, zatracą i rozrzuci po drogach swoich i zakrętach. Istota Goethego posiada istotnie więcej uroku; dokoła niego jest coś łagodnego i szlachetnie rozrzutnego, podczas gdy gwałtowność Wagnera może przerazić i odstraszyć. Niech się boi, kto chce: lecz my tem odważniejsi będziemy, iż wolno

nam oglądać bohatera, który nie „nauczył się obawy“ nawet względem współczesnego wykształcenia.

Nie nauczył się również uspokajania się historią i filozofią i nie przejmował od nich ich czarująco-łagodnego i hamującego wpływu. Uczenie się i wykształcenie nie odciągnęło ani twórczego, ani walczącego artysty od jego drogi życia. Gdy wstępuje weń siła twórcza, historia staje się gliną podatną w jego rękę; staje on nagle w innym stosunku do niej, niż uczony, podobnie jak grek stawał do swego mytu, jako do czegoś, co artysta urabia i tworzy—z ukochaniem i pewną trwożliwą nabożnością, a jednak z prawem wyższości twórcy. A ponieważ historia jest dla niego giętsza i podatniejsza, niż sen, więc do pojedynczego wydarzenia może wlać typowość epoki i może tem osiągnąć takiej prawdy w przedstawieniu, do jakiej historyk nigdy dojść nie zdoła. Gdzież rycerskie wieki średnie weszły tak krwią i duchem w utwór, jak w Lohengrinie? Czy „Śpiewacy z Norymbergii“ nie będą przemawiać do najpóźniejszych czasów o istocie niemieckiej? więcej nawet—czy nie będą najdojrzalszym owocem tej istoty, która chce wciąż naprawiać, a nie burzyć, która na szerokiej podstawie swego zadowolenia pamięta o naj-



szlachetniejszym niezadowoleniu ożywczego czynu?

Do tego niezadowolenia pchały Wagnera historia i filozofia: znajdował w nich nietylko oręż i zbroję, ale przede wszystkim czuł tu owo tchnienie ozywczę, wiejące z grobowców wielkich szermierzy, wielkich męczenników i myślicieli. Nic bardziej nie odsuwa od teraźniejszości, niż użytek, jaki się robi z historii i filozofii. Zdaje się, że historia w zwykłym pojęciu ma za zadanie dawać wytchnienie człowiekowi współczesnemu, który biegnie dysząc i z trudem do swoich celów; tak więc może się czuć na chwilę jakby wyprężonym. Czem w ruchliwości ducha reformacji jest pojędyńczo Montaigne t. j. dojściem do spokoju w sobie, spokojem dla siebie i wytchnieniem—tak odczuł go najlepszy jego czytelnik, Shakespeare—tem jest teraz historia dla ducha współczesnego. To, że Niemcy w ostatnim stuleciu oddawali się studjom historycznym, dowodzi, że w ruchu świata nowszego są siłą wstrzymującą, opóźniającą, uspakajającą, co może niektórzy podadzą na ich pochwałę. Zresztą jestto oznaką niebezpieczną, gdy walka umysłowa narodu zwraca się przeważnie do przeszłości, jestto oznaką odrętwienia, cofania się i niedołęztwa: naród taki wystawiony jest

przeto na każdą szerzącą się gorączkę, naprzykład polityczną. Taki stan słabości w przeciwstawieniu do ruchów reformacyjnych i rewolucyjnych przedstawiają uczeni nasi w historii ducha współczesnego; nie postawili sobie najdumniejszego zadania, lecz zapewnili sobie własny sposób szczęścia spokojnego. Każdy śmielszy i mężniejszy krok omija ich, ale nie historyę! Ta posiada w sobie inne zupełnie siły; przeczuwają je natury takie, jak Wagner: historia powinna być pisana w pojęciu o wiele poważniejszym, surowszem, przez duszę potężniejszą, wogóle —nie optymistycznie, inaczej zatem, niż dotąd czynili uczeni niemieccy. W pracach ich jest coś upiększającego, poddańczego i zadowolonego—bieg rzeczy jest dla nich zadawalniający. Dosyć, jeżeli kto jest zadowolony, gdyż mogło być gorzej: większość z nich wierzy pomimo woli, że dobrze jest właśnie tak, jak jest. Gdyby historyę pisano z większą sprawiedliwością i żarliwością współczucia, służyłaby zaprawdę, najmniej do tego, do czego dziś służy: jako dawka opium przeciwko temu, co burzy i odnawia. Podobnie dzieje się z filozofią, od której większość niczego innego nie chce się nauczyć nad zrozumienie rzeczy mniej więcej—tylko mniej więcej, ażeby następnie z niemi

się pogodzić. Nawet najszlachetniejsi rzeczniccy wynoszą z naciskiem jej potęgę uspokajania i pociechy; tak, więc i żądni spokoju i leniwi sądzą, że szukali tego, czego szuka filozofia. Mnie się zdaje, że najpoważniejszym pytaniem filozofii jest, jak dalece rzeczy posiadają system i postać niezmienną, a to, ażeby następnie po rozwiązaniu tego pytania z bezwzględną walecznością *poprawiać tę stronę świata, którą uznano za zmienną*. Prawdziwi filozofowie ucząją tego czynem, pracując nad poprawą zmiennych bardzo pojęć ludzkich, nie zatrzymując mądrości swej dla siebie. Nauczają tego i prawdziwi uczniowie prawdziwej filozofii, którzy umieją tak, jak Wagner,ssać z niej wzmagającą się stanowczość i nieugiętość woli, a nie soki usypiające. Wagner jest największym filozofem tam, gdzie jest najdzielniejszym i najbardziej bohaterskim. Jako filozof przechodził bez obawy nietylko przez ogień różnych systemów filozoficznych, ale i przez opary wiedzy i uczoneści i dotrzymał wierności wyższemu swemu Samo<sup>1)</sup>, które żądało od niego *wszystkich czynów złożonej jego istoty*

---

<sup>1)</sup> *Das Selbst*—najwewnętrzniejsza istota człowieka, głębsza i potężniejsza od jaźni (*das Ich*). Nietzsche w „Zaratustrze” utożsamia *das Selbst* z ciałem. Br. Trentowski dał na to pojęcie wyraz *Sób, obu*, ale wyraz ten się nie przyjął.

*Tłom.*

i kazalo mu cierpieć i uczyć się, ażeby czynów tych dokonać.

#### IV.

Historja cywilizacyi, począwszy od greków, jest dość krótka, gdy weźmiemy pod uwagę drogę właściwą, istotnie przebytą, a wyłączymy zastoje, cofania się, wahania i czołgania. Ostatniem wielkiem wydarzeniem jest wciąż jeszcze owo podwójne zadanie Aleksandra Wielkiego — shelenizowania świata i zorientalizowania w tym celu helenizmu—owo stare pytanie, czy obca kultura daje się wogóle zaszcześcić, zadanie nad którem siłą się współcześni. Rytmiczna i wzajem sobie sprzeczna gra obu tych czynników stanowiła dotychczasowy bieg historyi. Chrześcijaństwo naprzykład ukazuje się jako częśćka starożytności wschodniej, przemyślanej i zużytej do końca z nadmierną gruntownością. W miarę zaniku wpływu chrześcijaństwa rosła potęga kultury helleńskiej; napotykamy zjawiska zadziwiające, które wisiłyby niewytłomaczone w powietrzu, gdyby ich nie można było poprzez potężny przedział czasu powiązać z analogiami greckimi. Widzimy jak blizcy i jak spokrewnieni są—Kant z Eleatami, Schopenhauer z Empedoklesem, Eschylos z Ryszardem Wagnerem. Dowodzi to prawie namacalnie, jak bardzo

względna jest istota pojęcia czasu: wydaje się niemal, iż rzeczy należą do siebie, że czas jest chmurą, która zasłania nam tę przynależność. Zwłaszcza historia nauk ścisłych wywołuje wrażenie, jakbyśmy teraz byli bardzo blisko świata aleksandryjsko-greckiego, jakby waha-  
dło historii szło wstecz do miejsca, z kąd zaczęło się poruszać i zatracało się w zagadkowej oddali. Obraz świata współczesnego nie jest nowy: kto zna historię, rozpoznaje w nim stare, znane rysy twarzy. Duch kultury helleńskiej nieskończenie rozproszony rozpościera się nad teraźniejszością: podczas gdy tłoczą się dokoła potęgi różnorodne, podczas gdy podajemy sobie owoce nauk współczesnych gotowe jako środki wymiany—zdala, jak upiór o bladych rysach, zmierzcha jeszcze obraz helenizmu. Ziemia, znużona kulturą wschodnią, tęskni do helleńskiej: potrzeba szybkości i nogi uskrzydłonej, żeby mózdz zebrać punkty wiedzy najbardziej oddalone i różnorodne, dalekie światy uzdolnienia, żeby przebiec ogromny ten obszar i żeby nim zawładnąć. Nadszedł obecnie czas *przeciwników Aleksandra*, o sile potężnej, by mogli zbierać, wiązać i wydobywać nici oddalone i uchronić tkaninę od rozwiania. Zadaniem teraźniejszości nie jest rozwiązanie węzła gordyjskiego kultury greckiej tak, jak to uczynił Aleksander, że aż koń-

ce węzła rozwiały się na wszystkie strony świata, ale *związanie go*. W Wagnerze pozna-  
ję takiego przeciwnika Aleksandra: obejmuje  
i ujarzmia to, co było odosobnione, słabe i gnuś-  
ne; ma siłę *ściągającą*, mówiąc polekarsku:  
przez to właśnie należy on do największych  
potęg kultury. Władą sztuką i religią, histo-  
ryą rozmaitych ludów, jest jednak przeciwień-  
stwem polihistoryka, ducha zbierającego je-  
dynie i porządkującego: gdyż jest on kształci-  
cielem i tchnieniem ożywczem tego, co zebrał,  
jest *uproszczycielem świata*. Nie należy wpadać  
w błąd przy porównaniu tego najogólniejszego  
zadania, które geniusz jego sobie postawił,  
z zadaniem o wiele ciaśniejszem i bliższem,  
które zwykle się ma na myśli, mówiąc o Wag-  
nerze. Oczekują od niego reformy teatru: gdy-  
by mu się to udało, cóżby przez to uczynił  
dla zadania wyższego i dalszego?

Dokonałby przez to reformy człowieka  
współczesnego: w nowszym naszym świecie tak  
ściśle związane jest jedno z drugim, że gmach  
cały rozrzuca, kto wyciąga tylko gwóźdź je-  
den. Od każdej reformy istotnej oczekujemy  
tego samego, cośmy z pozorną przesadą po-  
wiedzieli o reformie Wagnera. Niemożna od-  
nowić najwyższego i najczystszeo działania  
sztuki teatralnej, nie odnawiając wszędzie oby-

czajów i państwa, wychowania i obcowania. Miłość i sprawiedliwość, spotęgowane w dziedzinie sztuki muszą rozpowszechniać się według praw potrzeby wewnętrznej; nie mogą wrócić do dawniejszej nieruchomości poczwar-ki. Aby zrozumieć, jak stanowisko sztuki do życia jest dziś obrazem wynaturzenia życia, jaką teatry nasze są hańbą dla tych, którzy je budują i odwiedzają—należy przekształcić się i mózdz uważać to, co zwykle i codzienne, za coś bardzo niezwykłego i zawikłanego. Dziwaczne zmaczenie sądu, źle ukryta żądza zabawy, rozrywki za jakąkolwiek cenę, względy uczone, chętnie się i błaznowanie powagą sztuki ze strony wykonawców, brutalna chciwość pieniędzy ze strony przedsiębiorców, płytkość i bezmyślność społeczeństwa, które myśli o ludzie o ile tylko ten jest dlań pożyteczny, albo niebezpieczny, które chodzi do teatrów i na koncerty, a nie pamięta o obowiązkach—wszystko to razem stanowi stęchłą i zgubną atmosferę dzisiejszych warunków sztuki. Ci, którzy do atmosfery tej przywykli tak, jak np: nasi wykształceni, mniemają, iż jest im potrzebna dla zdrowia i czują się źle, gdy muszą przez pewien czas obywać się bez niej. Istnieje jeden tylko środek, który łatwo przekonać może, jak nikczemne, jak zawikłanie nikczemne

są nasze urządzenia teatralne: przeciwstawmy im dawne teatry greckie. Gdybyśmy nic nie wiedzieli o grekach, nie można byłoby nawet przystąpić do naszego stanu rzeczy, a zarzuty, jakie Wagner pierwszy poczynił w wielkim stylu, uważano by za mrzonki ludzi, których ojczyzna jest w krainie „Nigdzie“. Jacy ludzie—mówiono by może—taka im też sztuka się należy i wystarcza—a ludzie nie byli nigdy inni!—**Z** pewnością—byli inni, nawet teraz istnieją ludzie, którym nie wystarczają urządzenia dotychczasowe; dowodzi tego fakt w Bayreuth. Znajdziecie tu widzów przygotowanych i poświęconych, zapał ludzi znajdujących się na szczycie szczęścia swego i skupiających w niem całą swoją istotę, ażeby się wzmocnić do dalszej i wyższej woli; znajdziecie tu wezbrane poświęcenie artystów i dramat dramatów, zwycięskiego twórcę dzieła, które samo jest wyrazem pełni zwycięskich dzieł sztuki. Czy nie wydaje się niemal czarami—takie zjawisko w chwili obecnej? Czy nie są już przeobrażeni i odnowieni ci, którzy mogą tu współdziałać i to oglądać, ażeby nadal w innych dziedzinach życia przeobrażać i odnawiać? Czy nie odkryto przystani na pustą oddal morza, czy nie leży tu cisza rozpostarta nad wodami?—Ten, kto z tej głębi i samotności nastroju



powraca do zupełnie odrębnej równiny i niziny życia, czy nie zapyta się, jak Izolda: „Jakże to zniosłam? Jak mogę znosić to jeszcze?” A jeżeli nie zdoła samolubnie zachować szczęścia swego i nieszczęścia, każdą sposobność pochwyci, żeby świadczyć o tem czynami. I zapyta się: gdzie są ci, którzy cierpią na urządzenia współczesne? Gdzie nasi sprzymierzeńcy naturalni, z którymi możemy walczyć przeciw zbyt krzewiącej się i gnębiącej potędze dzisiejszego wykształcenia? Gdyż mamy jednego tylko wroga — dotychczas! — owych „wykształconych“, dla których wyraz „Bayreuth“ oznacza jedną z najgłębszych porażek. Oni nie współdziałali; wściekali się, albo okazywali o wiele skuteczniejszą tępość słuchu, która stała się zwykłą bronią przeciwnika rozważnego. Wiemy jednak, że nie zburzą istoty Wagnera wrogiem swoim usposobieniem i podstępem i nie przeszkodzą dziełu jego. Jedno jeszcze: zdradzili się, że są słabi i że opór dzierżących dotąd władzę nie wiele już wytrzyma napaści. Nadeszła chwila dla tych, którzy chcą potężnie zawojować i zwyciężyć. Otworem stoją największe królestwa. Postawiono znak zapytania przy imionach właścicieli, o ile własność istnieje. Uznano np. gmach wychowawczy za spróchniały; wszę-

dzie spotykamy jednostki, które opuściły już w cichości ten gmach. Gdyby można było do jawnego rokoszu zapędzić tych, którzy już teraz z gmachu tego istotnie są niezadowoleni! Gdyby można było pozbawić ich niezadowolenia zwątpiałego! Wiem: oddzielanie cichej daniny tych ludzi od plonu dzisiejszego wykształcenia, byłoby ciosem najdotkliwszym, któryby je osłabił. Z pośród uczonych naprzykład pod starym porządkiem pozostałoby tylko zarażeni obłudą politycznym i różnorodni pismacy. Wstrętny twór ten czerpie siły w oparciu się na sferach przemocy i niesprawiedliwości, na państwie i społeczeństwie i ciągnie korzyści z tego, że czyni społeczeństwo coraz gorszem i bezwzględniejszym; bez oparcia zaś tego jest bezsilny i znużony. Trzeba nim pogardzać, a runie sam. Kto walczy o sprawiedliwość i miłość wśród ludzi, nie powinien się go obawiać: gdyż właściwi wrogowie jego nadejdą, gdy skończy walkę z przednią ich strażą, z dzisiejszą kulturą.

Bayreuth jest dla nas poświęceniem porannem w dzień walki. Niemożna wyrzucić nam większej krzywdy, posądzając, że chodzi nam tylko o sztukę: jakgdyby sztuka była środkiem leczniczym i upajającym, którym leczyć można wszelką nędzę! W obrazie tego tra-

gicznego dzieła sztuki w Bayreuth widzimy walkę jednostki z tem, co spotyka ją z niepokonaną napozór koniecznością, z władzą, z prawem, z pochodzeniem, z ugodą i porządkiem rzeczy. Jednostka nie może pięknie żyć, jak tylko dojrzewając i poświęcając się w walce o sprawiedliwość i miłość. Tajemnicze oko tragedyi nie jest czarem, który osłabia i pęta. Tragedya—dopóki na nas spogląda—wymaga spokoju; albowiem sztuka nie dla walki istnieje, lecz dla chwil wytchnienia przed walką i wśród walki, dla owych chwil, gdy, patrząc wstecz i przeczuwając przyszłość, rozumiemy symbole, dla chwil, w których zbliża się do nas sen orzeźwiający z uczuciem cichego znużenia. Dzień i walka zaczną się wnet, pierzchają święte cienie i sztuka znów stoi zdala od nas; ale pociecha jej leży nad człowiekiem od godziny porannej. Pozatem jednostka wszędzie znajduje niezadowolenie osobiste, położoność swą i niedołężność: z jakąż odwagą musiałaby walczyć, gdyby przedtem nie poświęciła się dla sprawy nadosobistej! Największe istniejące cierpienia jednostki—niewspółność wiedzy u ludzi, niepewność pojęć ostatecznych i nierówność sił—wszystko to budzi w niej żądzę sztuki. Nie możemy być szczęśliwi, dopóki wszyscy dokoła nas cierpią i two-

rzą sobie cierpienie; nie możemy być moralni, dopóki przemoc, kłamstwo i niesprawiedliwość rządzą obrotem wszystkich rzeczy; nie możemy nawet być mądrzy, dopóki cała ludzkość nie będzie walczyła o mądrość i nie wprowadzi jednostki sposobem najmędrszym do życia i wiedzy. Jak moglibyśmy wytrzymać przy tem trzykrotnem uczuciu niezadowolenia, gdybyśmy nie poznali wzniosłości i powagi już w walkach naszych dążeniach i upadkach, gdyby tragedia nie uczyła nas upodobania w rytmie wielkich namiętności i w ich ofiarach? Sztuka nie jest wprawdzie nauczycielką, ani wychowawczynią w postępowaniu bezpośrednim; w pojęciu tem artysta nigdy nie jest wychowawcą, ani doradcą; przedmiot, którego dosięga bohater tragedyi nie jest sam przez się bezwzględnie godnym osiągnięcia. Wartość rzeczy zmienia się jak we śnie, dopóki czujemy się w dziedzinie sztuki: co wówczas uważamy za godne osiągnięcia, w czem potakujemy bohaterowi tragedyi, gdy woli wybrać śmierć niż celu zaniechać—to dla życia rzeczywistego rzadko posiada taką samą wartość i siłę: dlatego sztuka jest czynem odpoczynku. Walki, jakie przedstawia są uproszczeniem rzeczywistych walk życiowych; zadania jej są skróceniem nieskończonego zawikłanych spraw woli

i uczynków ludzkich. W tem właśnie tkwi wielkość i niezbędność sztuki, że wywołuje *pozór* świata prostszego, pozór krótszego rozwiązania zagadek życiowych. Cierpiący na życie nie może obyć się bez tego pozoru tak, jak nikt nie może obyć się bez snu. Im trudniejsze jest poznanie praw życiowych, tem gorliwiej pożądamy pozoru uproszczenia—choćby tylko na chwilę—tem większe jest napięcie pomiędzy ogólnem poznaniem wszechrzeczy, a możliwością umysłowo-moralną jednostki. Sztuka istnieje po to, *żeby łuk się nie złamał*.

Tragedya poświęca jednostkę dla sprawy nadosobistej. Jednostka powinna oduczyć się strasznych spazmów, jakie w niej powoduje śmierć i czas: gdyż w najkrótszej chwili, w najmniejszym atomie biegu życia może spotkać coś świętego, co przeważa nadmiernie walkę i niedolę:—nazywa się to *tragizmem*. Ponieważ ludzkość umrzeć musi—któżby o tem wątpił!—więc postawiono jej jako najwyższe zadanie dla czasów przyszłych zrośnięcie się we wspólną jedność, ażeby jako całość kroczyła do nadchodzącej zagłady *tragicznie*. W najwyższem tem zadaniu tkwi uszlachetnienie ludzi; gdybyśmy zadanie to odrzucili, to smutny obraz powstałby dla przyjaciela ludzkości. Tak ja to odczuwam! Istnieje jedna tylko nadzieja

i jedna broń dla przyszłości ludzkiej: polega ona na tem, *żeby nie zamarł tragicizm*. Niestychany okrzyk boleści rozległby się nad ziemią, gdyby go ludzie kiedy zatracili. Niema większej rozkoszy nad tę świadomość, że myśl tragiczna odrodziła się w świecie. Gdyż rozkosz ta jest rozkoszą nadosobistą i ogólną, jest radością ludzkości ze związku poręzonego, jest wogóle radością z postępu ludzkiego.

## V.

Wagner podsunął życie współczesne i przeszłość pod świetlny promień poznania, który był dosyć silny, by można było przezeń spojrzeć na oddal niezwykłą; dlatego jest on uproszczycielem świata: gdyż uproszczenie świata polega na tem, że wzrok poznającego opanowuje wciąż niezmierną pełnię i pustkę pozornego chaosu, że skupia to, co leżało przedtem niezgodnie zdala od siebie. Wagner dokonał tego, znalazłszy stosunek pomiędzy dwiema rzeczami, które wydawały się obce sobie i zimne, które żyły jakby w sferach odosobnionych: pomiędzy *muzyką a życiem* i pomiędzy *muzyką a dramatem*. Nie wynalazł, ani stworzył tych stosunków, one istnieją, leżą właściwie u nóg każdego: wielkie zagadnienie jest

zawsze podobne do kamienia szlachetnego, koło którego przechodzą tysiące, dopóki w końcu jeden go nie podniesie. Co to znaczy, pytał siebie Wagner, że właśnie w życiu nowszych ludzi powstała sztuka taka, jak muzyka, z siłą tak nieporównaną? Nie dojrzy tu zagadnienia ten, kto życie współczesne lekceważy. Zważmy wielkie właściwe życiu temu potęgi i postawmy przed duszą obraz bytu, który walczy potężnie o *wolność świadomą* i o *niepodległość myśli*—wówczas dopiero ukaże się muzyka w świecie tym jako zagadka. Czy nie należy mówić: w tym czasie muzyka powstać nie mogła! Ale czem w takim razie jest jej istnienie? Przypadkiem? Jeden wielki artysta mógłby być wprawdzie przypadkiem, ale zjawienie się takiego szeregu wielkich artystów, jaki przedstawia nowsza historia muzyki—podobne zjawisko zdarzyło się tylko raz w czasach greckich—daje do myślenia, że nie przypadek tu, lecz konieczność panuje. Konieczność ta jest owem zagadnieniem, na które Wagner daje odpowiedź.

On pierwszy poznał niedolę sięgającą wszędzie, gdzie tylko cywilizacja jednoczy narody: wszędzie tu zaniemogła mowa, nad całym rozwojem ludzkim ciąży ucisk strasznej tej choroby. Ponieważ mowa wyrażała tylko ostatnie

szczęble dośięgalności swej, więc siła jej wy-  
czerpała się nadmiernem rozszerzaniem się  
w ciągu krótkiego okresu cywilizacji nowszej.  
Daleka od silnych wzruszeń, którym dawniej  
odpowiadała skromnością swoją, usiłowała ob-  
jąć królestwo myśli, to przeciwieństwo uczucia:  
nie zdołała uskutecznić tego, dla czego jedy-  
nie istnieje, mianowicie żeby cierpiącym da-  
wać możność porozumienia się w najprostszyc  
niedolach życiowych. Człowiek nie może wy-  
razić niedoli swojej zapomocą języka, nie mo-  
że zatem udzielić siebie istotnie: w tym stanie  
rzeczy—ciemno odczuwanym—mowa stała się  
potęgą samą w sobie, obejmującą ludzi jakby  
ramionami widm : posuwającą ich tam, dokąd  
iść nie chcą. Gdy starają się porozumieć i sku-  
pić się dokoła dzieła, owłada nimi szął pojęć  
ogólnych, czystych nawet dźwięków słownych;  
a skutkiem tej nieudolności w udzielaniu sie-  
bie utwory ich ducha obywatelskiego noszą  
piętno nierozumienia się, o ile odpowiadają  
nie rzeczywistym potrzebom, lecz pustce owych  
słów gwałtownych i pojęć: ludzkość dorzuca  
zatem do cierpień swych jeszcze cierpienie  
*ugody*, to znaczy zgodności w słowach i czy-  
nach bez zgodności uczuć. We wstecznym bie-  
gu sztuki dochodzimy do kresu, w którym jej  
chorobliwie rozkrzewiające się środki i formy



mają samowładczą przewagę nad młodemi duszami artystów i czynią z nich swoich niewolników: tak samo przez upadek mowy staliśmy się niewolnikami słów. Pod tym przymusem nikt już nie może ukazać siebie, ani mówić naiwnie; nie wielu wogóle umie zachować swą indywidualność w walce z wykształceniem, które nie na tem polega, że kształcąc zadośćczyni wyraźnym uczuciom i potrzebom, lecz na tem, że wprzęga jednostkę w sieć „pojęć wyrażnych“ i uczy myśleć prawidłowo. Nie osiąga się żadnej korzyści, gdy uczy się kogo dobrze myśleć i wyprowadzać wnioski, nie nauczywszy go pierw dobrze odczuwać. Gdy w tak dalece zranionej ludzkości rozbrzmiewa muzyka mistrzów niemieckich, co brzmi tam właściwie? *Uczucie prawdziwe*, wróg ugody, sztucznego odstręczenia i niezrozumienia człowieka przez człowieka: muzyka taka jest powrotem do natury, a zarazem oczyszczeniem i przeobrażeniem natury: albowiem w duszach ludzi najbardziej miłujących powstała konieczność owego powrotu, a *w sztuce ich dźwięczy przeobrażona w miłość przyroda*.

Przyjmujemy to jako odpowiedź Wagnera na pytanie, co oznacza muzyka w naszych czasach; ma on i drugą odpowiedź. Stosunek muzyki do życia nie jest jedynie stosunkiem je-

dnego rodzaju mowy do drugiego rodzaju mowy; jest on też stosunkiem świata słyszalnego do całkowitego świata widzialnego. Jako zjawisko wzrokowe w porównaniu z dawniejszemi zjawiskami życia, istnienie ludzi nowszych ukazuje niewymowną nędzę i wyczerpanie, pomimo niewymownej różnobarwności, która zadawalnia jedynie wzrok powierzchowny. Spójrzmy tylko nieco głębiej i rozłóżmy wrażenie tej ruchliwej gry barw: czy całość nie jest niby lśnienie i blask niezliczonych kamyków i kawałków, pożyczonych od kultur poprzednich? Czy nie jest tu wszystko przepychem nieprzynależnym, ruchem zmałpowanym, powierzchownością przywłaszczoną? Odzież w pstrych łachmanach dla nagich i marznących? Pozornym tańcem radości, jaki przypisuje się cierpiącym? Pozorem dumy wielkiej, którą popisuje się głęboko zraniony? A gdzieniegdzie zasłoniętą i schowaną przez szybkość ruchu i wiru niemocą szarą, niepokojem gryzącym, nudą najpracowitszą, nędzą nieuczciwą! Człowiek współczesny stał się całkowicie pozorem; sam niewidzialny jest w tem, co przedstawia, ukrywa się raczej; resztką sztuki wynalazczej, która się utrzymała u francuzów i włosów— to sztuka tej gry w chowanego. Gdzie tylko wymaga się teraz „formy”—w towarzystwie, czy

w rozmowie, w wyrażeniach pisarzy, czy we wzajemnym stosunku państw—wszędzie pomimo woli rozumie się przez to miły pozór, to przeciwieństwo prawdziwego pojęcia formy, jako ukształtowania koniecznego, które niema nic wspólnego z tem, co „miłe“, lub „niemiłe“, gdyż jest konieczne, a nie dowolne. Ale i tam gdzie teraz, wśród narodów cywilizowanych, nie żądamy wyraźnie formy—posiadamy również mało ukształtowania koniecznego; i tam jednak jesteśmy niemniej żarliwi w dążeniu do miłego pozoru, chociaż już nie tak szczęśliwi. Każdy, o ile jest człowiekiem współczesnym, czuje *jak miłym* jest tu i owdzie pozór i dlatego to każdemu podoba się, że człowiek współczesny stara się przynajmniej o pozór. „Galernicy tylko znają się—powiada Tasso—lecz my uprzejmie *niepoznajemy* innych, aby i oni nas nie poznawali“.

I oto w świecie form i pożądanego niepoznawania ukazują się dusze przejęte muzyką,—w jakim celu? Poruszają się ruchem wielkiego rytmu swobodnego, z wytworną uczciwością, z nadosobistą namiętnością, pałają spokojnym, potęgi pełnym ogniem muzyki, wytryskającym w nich ku światłu z głębi niewyczerpanej,—w jakimż celu?

Przez dusze te muzyka pożąda równoważnej swej siostry, *gimnastyki*, jako konieczne-

go ukształtowania w dziedzinie widzialnej: przez szukanie jej i pożądanie muzyka staje się sędzią kłamliwego, widzialnego i pozornego świata teraźniejszości. Oto druga odpowiedź Wagnera na pytanie, jakie znaczenie ma muzyka w tych czasach. Pomóżcie mi, woła do wszystkich, co słyszą, pomóżcie mi odkryć kulturę, o której muzyka moja wróży, jako o znalezionej mowie uczuć prawdziwych; zastanówcie się, że dusza muzyki chce sobie ukształtować ciało,—przez was szuka drogi do widzialności w ruchach, czynach, w urządzeniach i obyczajach! Istnieją ludzie, którzy rozumieją to nawoływanie, a będzie ich coraz więcej; ci rozumieją, co to znaczy oprzeć państwo na muzyce,—grecy starożytni nie tylko rozumieli, ale wymagali tego od siebie—ci zerwą stanowczo z państwem teraźniejszym, jak większość zerwała już z kościołem. Droga do tak nowego a niezawsze niesłychanego celu prowadzi do przyznania się, gdzie w wychowaniu naszym leży brak zawstydzający i właściwa przyczyna niezdolności wyrwania się z barbarzyństwa: brak mu duszy muzyki poruszającej i kształtującej, a wymagania jego i urządzenia są tworem czasów, kiedy muzyka ta, na której polegamy z wielką ufnością, jeszcze się nie narodziła. Wychowanie nasze jest tworem dziś

najbardziej zacofanym, zacofanym pod względem jedynej świeżo nabytej potęgi wychowawczej, która stanowi, lub mogłaby stanowić przewagę ludzi współczesnych nad przeszłymi wiekami, gdyby przestali dalej żyć tak bezmyślnie pod chłostą chwili! Nie zdołali wchłonać w siebie duszy muzyki, dlatego nie odczuli gimnastyki w greckim i wagnerowskim rozumieniu; skutkiem tego ich artyści plastyczni skazani są beznadziejnie, dopóki nie zechcą uznać muzyki za przewodniczkę do nowego świata widzialnego. Zdolności wzrastają w każdej dziedzinie, przychodzą zapóźno, lub zawcześnie, w każdym razie nie w porę, są zbyt słabe i bezskuteczne; nawet to, co było doskonałe i najwyższe w czasach dawniejszych, ów wzór dzisiejszych kształcicieli, jest zbyt słabe, niemal bezskuteczne i za ledwie może kłaść kamień na kamieniu. Ponieważ w rozpatrywaniu wewnętrznym nie widzą przed sobą nowych postaci, lecz ciągle stare za sobą, więc służą historii, nie życiu i martwi się przed śmiercią. Ale czy ten, kto teraz czuje w sobie prawdziwe, płodne życie, to jest obecnie jedynie muzykę, czy ten dla dalszych nadziei może choćby na chwilę dać się skusić kształtom, formom i stylom? Wznosi się ponad próżności takie, nie myśli daleko poza idealnym

światem słyszalnym szukać cudów plastycznych, a od naszych przeżytych i zblakłych języków nie oczekuje wielkich pisarzy. Woli już głęboko niezadowolony wzrok swój skierować na naszą istotę współczesną, niż słuchać bylejakich próżnych pocieszeń: niech przesiąknie cały żółcią i nienawiścią, jeżeli serce jego nie dość ma ciepła na litość! Lepszą nawet jest złość i szyderstwo, niż, jak u naszego „miłośnika sztuki“ oddanie się ułudnemu zadowoleniu i cichej żądzy upojenia. Nawet gdy może więcej, niż zaprzeczać i szydzić, gdy kochać, współczuć i budować może, *musi* przede wszystkim zaprzeczać, ażeby sobie wpierv utorować drogę dla duszy swojej, gotowej do pomocy. Jeżeli muzyka ma nastrajać ludzi do nabożeństwa i czynić ich powiernikami najwyższych swych celów, to należy zaniechać obcowania pożądanego ze sztuką tak świętą; należy klątwę rzucić na grunt, na którym spoczywają nasze rozrywki artystyczne, na teatr, muzea, towarzystwa koncertowe, na „miłośnika sztuki“; łaskę państwową, przychylną życzeniom „miłośnika sztuki“ należy zmienić na niełaskę; sąd publiczny, który szczególnie kładzie nacisk na tresowanie w miłośnictwie sztuki, należy zastąpić lepszym sądem. Tymczasem nawet *jawnego wroga* sztuki uważamy za

prawdziwego i pożytecznego sprzymierzeńca, gdyż jest on wrogiem sztuki według pojęć „miłośnika“: wszak nie zna innej! Niech zarzuca miłośnikom sztuki bezsensowne marnotrawstwo pieniędzy na budowę ich teatrów i pomników publicznych, na posady „znakomitych“ aktorów i śpiewaków, na utrzymywanie zupełnie bezpłodnych szkół artystycznych i galerij obrazów; nie wspominając już ile sił, czasu i pieniędzy marnotrawi się w każdym domu na wychowanie dla rzekomych „spraw artystycznych“. Niema tam ani głodu, ani sytości, tylko wciąż mdła gra pozorów obojga, wymyślona dla najpróżniejszej wystawy, ażeby zmylić o sobie sąd innych. Albo gorzej jeszcze: jeżeli bierzemy sztukę stosunkowo poważnie, wymagamy od niej wytworzenia czegoś w rodzaju głodu i pożądania i zadanie jej umieszczamy w sztucznie wywołanem wzruszeniu. Jakbyśmy bali się zgiąć z własnego obrzydzenia i tępości, tak wzywamy demonów złych, żeby jak zwierzyne gonili nas ci myśliwi: łakniemy cierpienia, gniewu, nienawiści, rozognienia, nagłego przestachu, napięcia bez tchu; przywołujemy artystę jako zaklinacza tej gonitwy duchów. Dziś w duszach naszych wykształconych sztuka jest pożądaniem kłamanem, obelżywem, znieważającym, albo niczem, albo czemś złem. Artysta

lepszy i rzadszy, by tego nie widzieć, chodzi jakby ujęty snem odurzającym i wahająco, niepewnym głosem powtarza upiornie piękne słowa, sądząc, że słyszy je z dalekich stron, lecz nie dość wyraźnie je rozumie. Artysta współczesnego pokroju przeciwnie—z pogardą patrzy na marzycielskie szukanie omackiem i mowę szlachetniejszego swego towarzysza; prowadzi on na sznurku czekającą sforę namiętności sprzężonych i obrzydliwości, żeby je na żądanie puszczać na ludzi współczesnych: ci woła, że się ich goni, rani i drze, niż by mieli w cichości mieszkać z samemi sobą. Sam na sam z sobą!—myśl ta wstrząsa dusze współczesne, jest ona *ich* trwogą i strachem upiornym.

Gdy w miastach ludnych przyglądam się tysiącom, jak przechodzą z wyrazem pustki głuchej, lub z pośpiechem, powtarzam sobie: źle im w duszy. Dla nich sztuka istnieje po to, aby im w duszy było jeszcze gorzej i bardziej głucho i bez treści, albo też jeszcze spieszniej i pożądliej. Gdyż *niewłaściwe odczuwanie* jedzie na nich, pustoszy ich bezustannie i nie pozwala im przyznać się do swojej nędzy; gdy chcą mówić, ugoda szepce im coś do ucha i zapominają przytem, co właściwie chcieli powiedzieć; gdy chcą się wzajem porozumieć, ro-



zum ich sztywnieje od przypowieści czarodziej-  
skich—i nazywają szczęściem swoje nieszczę-  
ście: łączą się jeszcze umyślnie ku własnej swej  
niedoli. Są zupełnie przeobrażeni i poniżeni  
do bezwolnych niewolników niewłaściwego od-  
czuwania.

## VI.

Chcę na dwóch tylko przykładach pokazać  
jak przekręcone jest odczuwanie w naszych  
czasach i jak czasy te nie są świadome swe-  
go przekręcenia. Dawniej patrzano pogardli-  
wie, z uczciwą wytwornością na ludzi handlu-  
jących pieniędzmi, chociaż byli także potrzebni;  
uznawano, że każde społeczeństwo musi mieć  
trzewia. Teraz oni są potęgą panującą w du-  
szy ludzkości współczesnej, jako część jej naj-  
pożądańsza. Przed niczem dawniej nie prze-  
strzegano tak, jak przed dniem, w którym  
zbyt poważnie bierze się chwilę i zalecano  
*nil admirari*, oraz troskę o sprawy wieczne;  
teraz został tylko jeden rodzaj powagi w du-  
szach współczesnych, a mianowicie w stosun-  
ku do wiadomości, jakie przynosi dziennik  
i telegraf. Używać chwili, żeby mieć z niej  
użytek i jaknajprędzej ją oceniać!—możnaby  
sądzić, że ludziom współczesnym pozostała je-

dy nie cnota przytomności umysłu. W istocie zaś jestto wszędobytność brudnej, nienasyconej pożądlivosti i wszystkiego-dociekającej ciekawości. Czy teraz wogóle *duch istnieje*,— o tem sąd zostawmy przyszłym sędziom, którzy przesieją ludzi współczesnych przez swoje sito. Gminny jest ten wiek, widzimy to już teraz, ponieważ czci to, czem dawniejsze wieki wytworne pogardzały; jeżeli przyswoił sobie całą cenność przeszłej mądrości i sztuki i kroczy w najbogatszej z szat, to ukazuje niemłą świadomość gminności swej, używając płaszcza nie dla ciepła, lecz dla miłego pozoru. Potrzeba udawania i ukrywania się wydaje mu się naglejszą, niż potrzeba ciepła. Terazniejsi uczeni i filozofowie nie dla wewnętrznej mądrości i spokoju używają mądrości Indusów i Greków: praca ich ma jedynie dostarczać czasom obecnym zwodniczej opinii mądrości. Badacze zwierząt chcą we wzajemnym stosunku państw i ludzi postawić zwierzęce wybuchy gwałtowności, chytrości i zemsty, jako niezmiennie prawa natury. Historycy z bojaźliwą starannością dowodzą tezy, że każda epoka ma swoje własne prawo, właściwe sobie warunki—dowodzą tego, ażeby przygotować przewodnią myśl obrony w nadchodzącem postępowaniu sądowem, które nawiedza naszą

epokę. Nauka o państwie, narodzie, gospodarstwie, handlu i prawie—ma obecnie charakter *przygotowawczo-obronczy*; zdaje się, iż jedyne zadanie ducha czynnego, nieużytkowanego w obrocie wielkiego mechanizmu zarobku i władzy, polega na obronie i wytłomaczeniu terażniejszości.

Przed jakim oskarżycielem? pytamy się zdziwieni. Przed własnym złem sumieniem.

Tu zadanie sztuki współczesnej staje się wyraźnem: tępość, albo odurzenie! usypiać, albo odurzać! Tym lub owym sposobem doprowadzać sumienie do niewiedzy! Pomagać duszy współczesnej do wzniesienia się nad poczucie winy, nie dopomagać jej w powrocie do niewinności! Przynajmniej na chwilę tylko! Obronić człowieka przed nim samym, doprowadzając go do tego, że musi milczeć, a słyżeć nie może!—Kto z nielicznych raz tylko istotnie odczuł zawstydzające to zadanie, straszną tą zniewagę sztuki, tego dusza po brzegi przepełni się żalem i litością, ale też i nową nadpotężną tęsknotą. Kto chce sztukę oswobodzić i odnowić jej świętość niesplugawioną, naprzód sam oswobodzić się musi od duszy współczesnej; jako niewinny jedynie może odnaleść niewinność sztuki; ma on dokonać dwóch ogromnych oczyszczeń i poświęceń. Jako zwy-

ciężca z oswobodzonej duszy przemawiałby sztuką oswobodzoną, wpadłby więc w największe niebezpieczeństwo, w walkę najokropniejszą; ludzie woleliby rozszarpać go i sztukę jego, niż przyznać się, jak ginąć muszą ze wstydu przed ludźmi. Może zbawienie sztuki, jedyny ów spodziewany, świetlany punkt w czasach nowszych, pozostanie zdarzeniem dla kilku dusz samotnych, podczas gdy większość patrzeć będzie na migotliwy i kopący ogień swojej sztuki: oni nie chcą światła, lecz oślepienia, oni *nienawidzą* światła—nad sobą.

Tak więc schodzą z drogi nowemu zwiastunowi światła; ale on idzie za nimi, zniewolony miłością, z której powstał i chce ich zniewolić. „*Macie* przejść poprzez moje misterye, woła do nich, potrzeba wam oczyszczeń ich i wstrząśnięć. Odważcie się na własne dobro i porzućcie raz tę ponuro oświetloną przyrodę i życie, które, jak się zdaje, wy jedynie znacie; prowadzę was do rzeczywistego królestwa: sami też, gdy z jaskini mojej do waszego dnia powrócicie, sami powinniście rozstrzygnąć, które życie jest rzeczywistsze, gdzie właściwie jest dzień, a gdzie jaskinia. Przyroda jest w sobie daleko bogatsza, potężniejsza, szczęśliwsza, straszniejsza; nieznacie jej, żyjąc zwyczajnie: uczcie się powrotu do natury i dajcie się prze-

obrazić z nią i w niej moim czarem miłości i ognia.“

Jest to głos *sztuki wagnerowskiej*; tak on przemawia do ludzi. To, że my—dzieci tak li-chej epoki—pierwsi usłyszeliśmy jej dźwięk, dowodzi, jak godną politowania jest nasza epoka, i wogóle, że muzyka prawdziwa jest przeznaczeniem i prawem przedwiecznym; nie można obecnego brzmienia jej wyprowadzać z próżnego przypadku bez treści; Wagner przypadkowy byłby zduszony nadprzemocą drugiego żywiołu, do którego był wrzucony. Lecz nad rozwojem istotnego Wagnera leży rozjaśniająca i usprawiedliwiająca konieczność Sztuka jego w rozwoju swym jest najwspanialszem widowiskiem, chociażby rozwój był bolesny, gdyż wszędzie ukazuje się rozum, prawo, cel. Widz szczęśliwy z widowiską wychwalać będzie ten rozwój bolesny i rozważać będzie z radością, jak dla natury praprzecznaczonej i obdarzonej wszystko musi obracać się na dobro i korzyść, mimo że przez ciężkie przechodzi szkoły; rozważać będzie jak żywi się trucizną i nieszczęściem i staje się przytem zdrową i silną. Szyderstwo i opór otaczającego świata jest dla niej powabem i ościeniem; jeżeli błądzi, z najdziwniejszą zdobyczą wraca z zabłądzeń i zatracień; gdy śpi „przysypia sobie nowe siły“.

Hartuje nawet ciało i czyni je tęższem; im więcej żyje, tem mniej życia zużywa; rządzi człowiekiem, jak namiętność uskrzydłona i każe mu latać wówczas właśnie, gdy noga jego znużyła się w piaskach, i poraniła o kamienie. Natura taka może jedynie udzielać; każdy powinien działać w jej dziele, ona nie skąpi swoich darów. Odrzucona—darzy jeszcze obficiej, nadużywana przez obdarzonego—dodaje najcenniejszy klejnot, jaki posiada i nigdy jeszcze obdarzeni nie byli godni daru—tak brzmi najstarsze i najmłodsze doświadczenie. Praprzeznaczona natura, przez którą muzyka przemawia do świata zjawisk, jest rzeczą najbardziej zagadkową pod słońcem, otchłanią, w której kojarzy się siła i dobroć, mostem pomiędzy Samo a Niesamo. Kto zdoła nazwać wyraźnie cel, dla którego wogóle istnieje, gdyby nawet można było odgadnąć celowość w sposobie, w jaki powstała? Wolno zapytać z głębi najszczęśliwszego przeczucia: czyżby istotnie większe istniało gwoli mniejszego, największa zdolność dla najmniejszej, najwyższa cnota i świętość gwoli ułomnym? Czy muzyka prawdziwa musiała rozbrzmieć dlatego, że *ludzie najmniej na nią zasłużyli, lecz najwięcej jej potrzebowali?* Zagłębijmy się tylko na chwilę w wezbrany cud tej możliwości: gdy stamtąd spojrzemy na

życie, to ono świeci, choćby się wydawało przedtem ponure i zamglone.

## VII.

Nie może być inaczej: spostrzegacz, przed którym staje taka postać, jak Wagner, musi być czasem pomimo woli odrzucony w kierunku małości swej i ułomności i zapytuje siebie: do czego ona ci służy? Dlaczego *ty* właściwie istniejesz? Wówczas nie ma zapewne odpowiedzi i stoi przed własną istotą zdziwiony i zmieszany. Niech mu wystarczy, że przeżył tę chwilę; niech odpowiedzią będzie mu to, że czuje się *obcym we własnej swej istocie*. Tem jedynie uczuciem współdziała on w najpotężniejszym przejawie życia Wagnera, w ośrodku siły jego, w owej demonicznej *przenośności* i samozrzeczeniu się jego natury, która równie siebie innym, jak innych sobie udzielać może, a wielkość jej tkwi w dawaniu i przyjmowaniu. Ulegając pozornie naturze Wagnera—tak wylewnej i przelewnej, spostrzegacz bierze udział w jej sile i staje się potężnym *przez niego przeciwko niemu*; kto ściśle bada siebie, ten wie, że do badania potrzebna jest tajemnicza nieprzyjaźń, nieprzyjaźń postrzegania. Jeżeli sztuka jego pozwala nam przeżywać to, czego du-

szą wędrowną doznaje w duszach innych, jeżeli bierze udział w ich losie i uczy się patrzeć na świat wieloma oczami, to zdołamy i z oddalenia i odstręczenia widzieć go, skorośmy go wprzód przeżyli. Wówczas czujemy z zupełną pewnością, że widzialność świata chce się w Wagnerze zagłębić i uwewnętrznić w słyszalnym i szuka zagubionej swej duszy; słyszalne świata również chce w nim jako zjawisko wzrokowe dostać się na światło i w oddal. chce jakoby zdobyć sobie ciało. Sztuka jego prowadzi go wciąż drogą podwójną z jednego świata jako gra słyszalna do zagadkowego świata pokrewnego jako gra widzialna i naodwrot; tłumaczy wciąż—a widz wraz z nim—ruchliwość widzialną w duszy i prażyciu, patrzy w najskrytsze życie wnętrza, jak na zjawisko i odziewa je w ciało pozorne. Wszystko to jest istotą *dramaturga dytyrambicznego*; pojęcie to w całej pełni obejmuje zarazem aktora, poetę, muzyka: pojęcie to z konieczności wzięte jest z jedynie doskonałego zjawiska dramaturga dytyrambicznego przed Wagnerem—z Eschylosa i greckich jego towarzyszy sztuki. Starano się najwspanialsze rozwoje wyprowadzać z wewnętrznych tam lub braków; poezja dla Goethego naprzykład była sposobem porozumiewania się chybionego powoła-



nia malarskiego; o dramatach Szyllera możemy mówić, jako o przedstawianem krasomówstwie ludowem; popieranie muzyki przez Niemców sam Wagner chce wytłomaczyć między innemi tem, że pozbawieni zwodniczego bodźca t. j. wrodzonego głosu melodyjnego, zmuszeni byli pojmować muzykę z taką samą głęboką powagą, jak reformatorzy ich pojmowali chrześcijaństwo: gdybyśmy w podobny sposób chcieli połączyć rozwój Wagnera z taką tamą wewnętrzną, moglibyśmy przyjąć w nim prazdolność aktorską; musiała ona zaniechać zadowolenia się na najbliższej drodze trywialnej, więc wraz z innemi sztukami znalazła wyraz swój i zbawienie w wielkiem objawieniu aktorskiem. Tak samo należałoby powiedzieć, że najpotężniejsza w nim natura muzyka przebojem wdarła się do innych sztuk z rozpaczą, że musi przemawiać do dusz napółmuzykalnych lub niemuzykalnych—a to, żeby udzielać się ze stokroć większą jasnością i przemocą zdobyć sobie zrozumienie, zrozumienie najbardziej ludowe. Jakkolwiek wyobrażać sobie będziemy rozwój pradramaturga, jest on w dojrzałości swej i dokonaniu wytworem bez tamy i braku: artysta istotnie wolny nie może myśleć inaczej, jak tylko we wszystkich sztukach razem; jest on pojednawcą i pośrednikiem po-

między sferami pozornie oddzielonemi, odnowicielem jedności i całości artyzmu, którego nie można ani odgadnąć, ani wywnioskować, tylko dowieść czynem. Niby najstraszniejszymi, najbardziej pociągającymi czarami zawładnie on tym, przed kim czynu tego dokona. Stajemy nagle przed potęgą, która niweczy opór rozumu; wszystko w czem się żyło dotąd, wydaje się nierozsądne i niepojęte: wyrzuceni z siebie pływamy w żywiole zagadkowo-ognistym; nie rozumiemy już siebie, nie poznajemy już rzeczy najbardziej znanych; nie mamy już miary w rękę; prawo i odrętwiałość zaczynają się chwiać, wszystko lśni w nowych barwach, przemawia do nas nowemi znakami: trzeba być Platonem, żeby w gmatwaninie tej gwałtownej słodczy i bojaźni postanowić, jak on i tak powiedzieć do dramaturga: „gdy w społeczeństwo nasze wstępuje człowiek, który z powodu mądrości swojej mógłby się stać wszystkim i naśladować wszechrzeczy, będziemy go czcili jak świętego i cudownego, namaścimy głowę jego i uwienczymy ją wełną, lecz postaramy się namówić go, żeby poszedł sobie do innego społeczeństwa.“ Może ten, co żyje w społeczeństwie platońskim, powinien i zdoła się na tyle przezwyciężyć: my jednak, którzy w innym zupełnie żyjemy społeczeństwie, pożądamy

czarodzieja, chociaż boimy się go, i tęsknimy doń, żeby społeczeństwu i rozumowi złemu i potędze, których wcieleniem jest społeczeństwo, choć raz zaprzeczyć. Stan ludzkości i jej społeczność, obyczaj, sposób i całokształt życia, który może się obyć bez artysty naśladowcy nie jest może niemożliwością, ale to *może* należy do najzuchwalszych i równoważy rzeczy bardzo ciężkie; o tem wolno mówić tylko temu, kto mógłby, wyprzedzając czas, wywołać i odczuć najwyższą chwilę przyszłości— i musiałby jak Faust oślepnąć natychmiast:— gdyż *my* nie mamy nawet prawa do tej ślepoty, podczas gdy Plato np. mógł być słusznie ślepym na rzeczywisty helenizm, rzuciwszy jedno spojrzenie na helenizm idealny. My zaś potrzebujemy sztuki dlatego, żeśmy się nauczyli *patrzeć w obliczu rzeczywistości*; potrzeba nam wszechdramaturga, żeby wybawił nas na godzinę przynajmniej ze straszego napięcia, jakiego człowiek widzący doznaje pomiędzy sobą a naładowanemi obowiązkami. Wznosimy się z nim na najwyższe stopnie uczucia i tam dopiero mniemamy, że jesteśmy w swobodnej przyrodzie i w królestwie swobody; ztamtąd widzimy jakby w ogromnych odbiciach powietrznych siebie i równych sobie w zapasach, zwycięstwach i upadkach, jako coś wzniosłego

i znacznego; lubujemy się rytmem namiętności i ofiarą jej; przy każdym gwałtownym kroku bohatera słyszymy głuchy odgłos śmierci i doznajemy w pobliżu niej najwyższego czaru życia: przeobrażeni tak na ludzi tragicznych wracamy do życia w usposobieniu dziwnie pocieszonem, z nowem uczuciem pewności, jakgdybyśmy z największego niebezpieczeństwa, z wykroczeń i zachwyceń znaleźli drogę powrotną do ograniczoności i swojskości, tam, gdzie możemy obcować z dobrocią wyższą i wytworniej, niż dotąd; gdyż wszystko, co się ukazuje tu jako powaga i potrzeba, jako bieg do celu jest w porównaniu z drogą przez nas choćby tylko we śnie przebytą—podobne do dziwnie odosobnionych strzępów wszechzdarzeń, których jesteśmy z przerażeniem świadomi; jesteśmy blizcy niebezpieczeństwa i pokusy, żeby brać życie zbyt lekko dlatego, żeśmy je w sztuce z tak niezmierną pojęli powagą: wskazuję tu na słowa Wagnera o losach życia jego. Nam, którzy sztukę taką przeżywamy tylko, jaką dramatyczność dytyrambiczną, lecz nie tworzymy jej, sen wydaje się prawdziwszym, niż rzeczywistość: jakże dopiero twórca ocenia tę sprzeżność! Jako kto stoi on pośród wrzaskliwych nawoływań i natarczywości dnia, wobec potrzeb życiowych, towarzystwa, państwa? Może

jako jedyny, który czuwa, jedyny myślący dobrze, istotnie wśród rozproszonych i dręczonych spiochów, wśród majaczących przez sen i cierpiących. Ochwytuje go czasem bezsenność długa, jakgdyby całe życie swoje nadto jasne i świadome zmuszony był przepędzać z włóczęgami nocnymi i z upiornie poważnymi istotami: więc wszystko, co dla innych jest codzienne, dla niego jest straszne; i oto zjawia się pokusa: żeby zjawisko to swawolnem witać szyderstwem. Dziwnie pokrzyżowane bywa to uczucie, gdy do jasności przerażającej tej swawoli przyłącza się inna skłonność: tęsknota z wyżyn w głąb, miłujące pożądanie ziemi, szczęścia wspólności;—dziwnie pokrzyżowane bywa to uczucie, gdy, pamiętając, bez czego obywatel się jako samotnik-twórca, teraz—jak bóg schododzący na ziemię—wszystko, co słabe, ludzkie, zgubione chce wzniesić „ognistemi ramionami do nieba“, żeby odnaleść w końcu nie uwielbienie, lecz miłość i w miłości zrzec się samego siebie! Krzyżowanie się to jest istotnym cudem w duszy dytyrambicznego dramaturga: tu tylko pojęciem można ująć jego istotę. A gdy wprzega się w to krzyżowanie się uczuć, gdy owo swawolne zdziwienie wobec świata kojarzy z tęsknem, miłosnem pożądaniem świata—to są to chwile

twórcze jego sztuki. Jakiegokolwiek spojrzenia rzuca na ziemię i życie, są to zawsze promienie słoneczne, które „podnoszą wodę“, mgły skłębiają i skupiają koło siebie opary burzowe. *Jasnowidząco-rozważnie i z miłością niesamolubną* spogląda jego wzrok; wszystko co oświeca sobie podwójną świetlaną siłą wzroku, zniewala ze straszną szybkością przyrodę do wyładowania sił, do objawienia najskrytszych tajników: zniewala wstydlivością. Jest to więcej, niż obraz, gdy mówimy, że wzrokiem tym niespodzianie zobaczył przyrodę, że ją ujrzał naga; więc przyroda chce uciec zawstydzona do swoich sprzeczności. To, co było dotąd niewidzialne, wewnętrzne, ucieka w sferę widzialną, staje się zjawiskiem; to co było dotąd widzialne, ucieka w ciemne morze dźwięków: *przyroda, chcąc się ukryć, odsłania istotę swoich sprzeczności*. W tańcu burzliwie rytmicznym, a jednak falistym, gestami zachwyty mówi pradždramaturg o tem, co się obecnie dzieje w nim i w przyrodzie. Dytyramb ruchów jego jest równie bardzo groźnem rozumieniem, swawolną przenikliwością, jak i miłosnem zbliżeniem się i samozrzeczeniem pełnem radości! Słowo następuje upojone po rytmie; połączona ze słowem rozbrzmiewa melodya; melodya znów rzuca iskry swoje dalej

w dziedzinę obrazów i pojęć. Zjawia się marzenie senne, podobne—niepodobne do obrazu przyrody i jej zalotnika, skupia się do postaci ludzkich, rozszerza się do bohatersko-swawolnej woli, do upadku pełnego słodyczy i już-niechcenia; tak powstaje tragedia, tak otrzymuje życie najwspanialszą mądrość swą, mądrość myśli tragicznej, tak w końcu wyrasta największy czarodziej i darzący wśród śmiertelnych—dramaturg dytyrambiczny.

### VIII.

Właściwe życie Wagnera, t. j. powolne objawianie się dramaturga dytyrambicznego, było zarazem nieustanną walką ze sobą, o ile nie był wyłącznie tym dytyrambicznym dramaturgiem: walka z opornym światem była dlań nie-nawistna i przerażająca, ponieważ słyszał jak „świat“ ten, ów wróg zwodniczy, przemawiał z głębi siebie, a on—Wagner ukrywał w sobie potężnego demona oporu. Gdy powstała *myśl panująca* jego życia, myśl, że z teatru można wywierać wpływ niezrównany, największy wpływ sztuki, wówczas wzburzenie olbrzymie rozdarło jego istotę. Nie powziął jednak natychmiast jasnego, świetlanego postanowienia co do dalszych żądań i postępowań; myśl ta zjawiała się

naprzód w kuszącej postaci, jako wyraz ponurej woli osobistej, nienasyconie pożądającej *potęgi i blasku*. Wpływ, wpływ niezrównany—przez co? na kogo?—to było odtąd nieustanne pytanie i szukanie głowy jego i serca. Chciał zwyciężać i zdobywać, jak żaden jeszcze artysta, i jednym zamachem doszedł do tyrańskiej wszechmocy, do której gnało go coś w sposób tak ciemny. Głęboko—wzrokiem zazdrosnym i badawczym mierzył wszystko, co miało powodzenie, a jeszcze więcej przypatrywał się temu na którego wpływać należało. Czarodziejskim okiem dramaturga, który czyta w duszach tak biegle, jak w piśmie, przenikał widza i słuchacza, a chociaż często niepokoił się w tem przenikaniu, to jednak chwycił natychmiast środki, żeby słuchacza pokonać. Środki te miał pod ręką; chciał i mógł dokonać tego, co nań silnie działało; we wzorach swoich pojmował zawsze tyle tylko, ile sam mógł stworzyć; nigdy nie wątpił czy będzie w stanie dokonać tego, co mu się podobało. Może jest on pod tym względem naturą zarozumialszą, niż Goethe, który powiedział o sobie: „myślałem zawsze, że to już miał; można mi koronę włożyć na głowę, a ja pomyślę, że się to samo przez się rozumie.“ Możliwość Wagnera, jego „gust“ i jego zamiar—



po wszystkie czasy pasowały do siebie tak ściśle, jak klucz do zamka: jednocześnie *stawały się* wielkie i wolne; ale wówczas jeszcze niemi nie były. Co go obchodziło odczuwanie słabsze, chociaż szlachetniejsze, a jednak samolubnie-samotne, jakiego zdala od tłumu doznawał ten czy ów miłośnik sztuki, wychowany literacko, lub estetycznie! Ale owe gwałtowne burze dusz wywoływane w wielkim tłumie przy pojedynczych stopniowaniach śpiewu dramatycznego, owo nagle rozszerzające się upojenie dusz, nawskroś uczciwe i niesamolubne—wszystko to było odgłosem własnego jego doświadczenia i czucia; przenikała go przytem pałająca nadzieja najwyższej potęgi i wpływu! Za środek swój, z pomocą którego mógłby wyrazić swoją myśl panującą, uważał *wielką operę*; do niej pchała go żądza, ku jej ojczyźnie zwrócił się jego wzrok. Dłuższy okres życia jego wraz z najzuchwalszemi zmianami planów, studyów, pobytów, znajomości—tłumaczy się jedynie przez tę żądzę i opór zewnętrzny, na jaki napotykać musiał artysta biedny, niespokojny, namiętnie-naiwny. Jak stać się panem w tej dziedzinie, o tem inny artysta wiedział lepiej; teraz, gdy wiadomo, przez jaką nader sztucznie utkaną sieć różnego rodzaju wpływów umiał Meyerbeer przygotować i osią-

gnąć każde wielkie zwycięstwo i jak bojaźliwie brano pod uwagę popyt na „efekty“ nawet w operze, teraz można też zrozumieć stopień zawstydzonej goryczy, jakiej doznał Wagner, gdy utworzono mu oczy na te niemal konieczne „środki artystyczne“ zapewniające zwycięstwo nad publicznością. Wątpię, czy istniał na świecie wielki artysta, który rozpoczął z tak ogromnym błędem i wdawał się tak bez wahania i dobrodusznie w najbardziej oburzające stosunki w sztuce: a jednak sposób w jaki to czynił, miał w sobie wielkość i dlatego też— zadziwiającą płodność; gdyż w rozpaczę poznanego błędu pojął powodzenie współczesne, publiczność współczesną i całą współczesną kłamliwą istotę artyzmu. Gdy stał się krytykiem „efektu“, przejęły go dreszczem przecucia własnego udoskonalenia. Odtąd duch muzyki przemawiał do niego nowym czarem duszy. Powracał jakby z długiej choroby do światła, niedowierzał już rękom i oczom, czołgał się po drodze swojej; więc jako cudowne odkrycie odczuł, że jest jeszcze muzykiem, jeszcze artystą, że stał się nim dopiero teraz.

Każdy dalszy stopień w rozwoju Wagnera. zaznacza się ściślejszem spojeniem obu podstawowych sił istoty jego: ustaje obawa jednej przed drugą; wyższe Samo nie z łaski już obda-

rza usługami potężnego brata ziemskiego, ale *kocha* go i musi mu służyć. Najwytworniejsze i najczystsze jest wreszcie, u celu rozwoju, zawarte nawet w najpotężniejszym; burzliwy pęd własnym, jak przedtem, biegiem, ale innemi już drogami dochodzi tam, gdzie zamieszkuje wyższe Samo; a Samo schodzi na ziemię i poznaje podobieństwo swoje w ziemskości. Gdyby możliwą rzeczą było mówić w ten sposób o ostatecznym celu i wyniku rozwoju i być zrozumiałym, należałoby odnaleźć zwrot obrazowy, który mógłby wyrazić długi międzystopień owego rozwoju; ja wątpię i dlatego też nie próbuję. Międzystopień historycznie odgranicza się dwoma słowami od poprzedniego i następnego stopnia. Wagner staje się *rewolucjonistą społeczeństwa*, Wagner uznaje jedyne dotychczas artystę—*poetyzujący lud*. I do tego i do tamtego zaprowadziła go myśl panująca, która po wielkiej owej rozpacz i pokucie ukazała mu się w nowej postaci potężniejsza, niż kiedykolwiek. Wpływ, wpływ niezrównany z teatru!—lecz na kogo? Przejmował go dreszcz, gdy wspomniał, na kogo chciał oddziaływać. Z własnego doświadczenia rozumiał całe hańbiące stanowisko, jakie zajmują—sztuka i artysta: rozumiał, że społeczeństwo bezdusne, lub twardoduszne, które zowie się do-

brem, a jest właściwie złe, wtłacza sztukę i artystę do swego orszaku niewolników dla zadowolenia *pragnień pozornych*. Sztuka współczesna jest zbytkiem—rozumiał to, a także i to, że sztuka ta trwa i ginie razem z prawem zbytkowego społeczeństwa. Społeczeństwo za pomocą najmądrzejszego i najtwardszego użycia władzy umiało bezsilnych, t. j. lud coraz bardziej naginać do służalstwa, coraz bardziej poniżać go i wynaradawiać i umiało stworzyć z niego „robotnika“ współczesnego; odebrało też ludowi jego największe, najczystsze, to, co wytwarzał z najgłębszego przymusu, w czem, jako artysta prawdziwy i jedyny, rozdawał miłosiernie duszę swoją, odebrało mu jego podanie, jego pieśń i taniec, jego mowę, ażeby odświeżyć sztuki współczesne, ten lubieżny środek przeciw wyczerpaniu i nudom swego istnienia. Jak społeczeństwo to powstało; jak ze sprzecznych pozornie dziedzin potęgi umiało wsysać w siebie nowe siły; jak, na przykład, upadłe w obłudzie i połowiczności chrześcijaństwo pozwoliło się użyć na obronę przeciw ludowi i stało się warownią tego społeczeństwa i jego własności; jak nauka i uczeni poddawali się zbyt giętko tej pańszczyźnie,—wszystko to ścigał Wagner poprzez czasy, a przy końcu spostrzeżeń swych skoczył z obrzydzenia

i wściekłości: stał się rewolucjonistą przez li-  
tość dla ludu. Odtąd kochał lud i tęsknił do  
niego tak, jak tęsknił do swojej sztuki, gdyż  
ach! tylko w nim, w zanikłym, niemal nie-  
przeczuwalnym, sztucznie usuniętym ludzie wi-  
dział jedyne widza i słuchacza, któryby do-  
rósł i godnym był potęgi jego sztuki tak, jak  
to sobie wymarzył. Więc myśl jego skupiła  
się koło pytania: Jak powstaje lud? Jak on  
zmarłych powstaje?

Znajdywał wciąż jedną tylko odpowiedź:—  
gdyby jednostka zbiorowa cierpiała, jak *on*  
cierpi, byłby to lud;—tak mówił sobie. Gdzie  
ta sama niedola prowadziaby do tego samego  
parcia i do tych samych żądań, tam szukano-  
by tego samego zadowolenia i znalazłoby  
w niem to samo szczęście. Oglądał się co go  
najgłębiej pocieszało i podnosiło w niedoli, co  
zapobiegało niedoli jego całkowicie: a miał ra-  
dosną pewność, że były to jedynie: podanie,  
które znał, jako wytwór i mowę niedoli ludu  
i muzyka, która jest podobnego, chociaż bar-  
dziej zagadkowego pochodzenia. W dwóch  
tych żywiołach kąpie i uzdrawia duszę swoją,  
pożąda ich najgoręcej: ztąd wolno mu wnio-  
skować, że niedola jego bliska jest niedoli ludu  
w chwili, gdy powstawał i że lud musi zmar-  
tychwstać, jeżeli będzie *wielu Wagnerów*.

Jak więc żyły podanie i muzyka w społeczeństwie współczesnem, o ile nie padły jego ofiarą? Podobne losy były ich udziałem, jako świadectwo tajemniczego ich związku: podanie było głęboko poniżone i zeszpecone, przeobrażone w „baśń“, w igraszkę dzieci i kobiet zaniedbanego ludu, zupełnie obnażone z szat cudownej, poważnie świętej natury męskiej; muzyka utrzymała się pośród biednych i skromnych, pośród samotnych; muzyk niemiecki nie zdołał na szczęście stanąć w szeregu sztuk zbytkowych, stał się sam baśnią potworną, zamkniętą, pełen był najrzewniejszych dźwięków i oznak i pytał niedołęźnie i był czemś zaczarowanym, potrzebującym zbawienia. Tu artysta wyraźnie usłyszał rozkaz jedynie dla siebie, rozkaz zwrócenia podaniom męzkości i odczarowania muzyki, doprowadzenia jej do mowy: uczuł odrazu siłę swoją rozpętaną do *dramatu*, panowanie swoje ugruntowane na nieodkrytem jeszcze, pośrednim królestwie pomiędzy podaniem a muzyką. Nowe swoje dzieło sztuki, w którem zawarł wszystko, co potężne, pełne działania, uszczęśliwiający, postawił teraz przed ludźmi w swoim wielkim, bolesnem *pytaniu*: „Gdzie wy, którzy tak, jak ja cierpicie i pożądacie? Gdzie jednostka zbiorowa, w której pragnę widzieć naród? Poznam

was po tem, że macie wspólne ze mną szczęście, tę samą pociechę: niechaj w radości waszej objawią mi się wasze cierpienia! Pytał tak przez Tannhäusera i Lohengrina, oglądał się za równymi sobie; samotny pragnął mnogości.

A co się działo w jego duszy? Nikt nie dał odpowiedzi, nikt nie zrozumiał jego pytania. Nie zbywało go wcale milczeniem; owszem—odpowiadano na tysiączne pytania, których wcale nie stawiał, świergotano o nowych dziełach sztuki, jakby stworzone były tylko do mielenia językiem. Estetyczna żądza pisania i gadatliwość wybuchła jak febra wśród Niemców; mierzono, przebierano palcami po dziełach sztuki, po osobie artysty—z brakiem wstydlivosti właściwym niemieckim uczonym równie jak i niemieckim dziennikarzem. Wagner starał się pismami dopomóc im do zrozumienia pytania swego: nowe zagmatwanie, nowe brzęczenie. Muzyk piszący i myślący był wówczas dla całego świata potworem; krzyczano więc, że to teoretyk, chcący wymyślnemi pojęciami przekształcić sztukę;—kamienujcie go! Wagner był ogłuszony; nie rozumiano pytania jego, nie odczuwano jego niedoli, jego dzieło sztuki podobne było do opowieści wygłoszonej dla ślepych i głuchych, lud jego—do urojenia; zatoczył się i zaczął się chwiać. Przed

wzrokiem jego powstaje możliwość upadku wszystkiego; nie przeraża się już tą możliwością: może da się podjąć nową nadzieję po tamtej stronie upadku i spustoszenia, może i nie, w każdym razie nic lepsze jest, niż wstrętne coś. Wkrótce znalazł się jako polityczny zbieg i w nędzy.

Teraz dopiero, z tą straszną zmianą zewnętrznego i wewnętrznego losu zaczyna się w życiu wielkiego człowieka okres, na którym leży blask najwyższego mistrzostwa, blask złota płynnego! Teraz dopiero geniusz dytyrambicznego dramaturga zrzuca z siebie ostatnią powłokę! Jest osamotniony, czas wydaje mu się błahym, nie ma już nadziei: wejrzenie świata jego schodzi w głąb, jeszcze raz, a tym razem aż do dna; tam spostrzega cierpienie tkwiące w istocie wszechrzeczy i odtąd znosi cierpienie swe spokojniej, jakby się stał mniej osobistym. Żądza potęgi najwyższej — spuścizna dawniejszych warunków — przekształca się zupełnie w twórczość artystyczną; sztuką swoją mówi tylko ze sobą, już nie z publicznością, ani z ludem i pragnie usilnie dać jej największą wyrazistość i zdolność do najpotężniejszego dialogu. Inaczej było w dziełach sztuki za okresu poprzedniego: miał on wzgląd, choć wytworny i uszlachetniony, na oddziaływanie



natychmiastowe: dzieło sztuki miało być pytaniem, miało natychmiast wywoływać odpowiedź; jakże często chciał Wagner ułatwić zrozumienie tym, których pytał!—uprzedzał ich niewprawność w odpowiedziach i tulił się do starszych form i środków wyrażania w sztuce: gdzie obawiał się, że nie przekona językiem sobie najwłaściwszym i nie będzie zrozumiany, tam próbował namawiać i obwieszczać pytanie swoje napół dla słuchaczy obcym, ale znanym językiem. Teraz nic nie mogło skłonić go do takiego względu; teraz chciał tylko jednego: porozumieć się ze sobą, myśleć zdarzeniami o istocie świata, filozofować dźwiękami. Kto godzien wiedzieć, co wówczas działo się w nim, o czym mówił ze sobą w świętym mroku duszy—a godnych jest niewielu—ten niechaj słucha, patrzy i przeżywa Tristana i Izoldę, właściwe *opus metaphysicum* sztuki, dzieło, na którym leży szklany wzrok konającego ze swą nienasyconą, najśłodszą tęsknotą do tajemnic nocy i śmierci, zdala od życia, które świeci jako zło, ułuda i rozłam w zgrozie upiornego świtu: jest to dramat o cierpkiej surowości form, pokonywający w prostej swej wielkości i w ten tylko sposób odpowiada on tajemnicy, o której mówi: martwości w żywym ciele, jednolitości w dwoistości. Jest jednak

coś dziwniejszego, niż to dzieło: sam artysta, który w krótkim przeciągu czasu mógł stworzyć obraz świata o najzupełniej innym zabarwieniu—Śpiewaków Norymberskich; artysta jakby odpoczywał w obu tych utworach i pokrzepiał się, żeby wzniesć zamierzoną i zaczęta olbrzymią budowę w czterech częściach, dumanie i marzenie lat dwudziestu, dzieło sztuki w Bayreuth, Pierścień Nibelungów! Kogo zdziwi sąsiedztwo Tristana i Śpiewaków Norymberskich, ten nie zrozumiał ważnej strony życia i istoty prawdziwie wielkich Niemców, ten nie wie, na jakim jedynie gruncie wzrosnąć może właściwa i jedynie *niemiecka wesołość* Lutra, Beethovena i Wagnera, nierozumiana przez inne narody, zatracona już przez Niemców dzisiejszych—owa złocisto-jasna, sfermentowana mieszanina naiwności, serca, umysłu kontemplacyjnego i filuterności, jaką podał Wagner niby najcudowniejszy napój tym, którzy głęboko cierpieli nad życiem i zwracają się doń z uśmiechem zdrowieńców. Gdy na świat spoglądał pojednany, rzadziej przejęty złością i obrzydzeniem, zrzekając się potęgi smutnie raczej i miłośnie, a nie ze zgrozą przerażenia, gdy w cichości pracował nad największym utworem swoim i kładł partyturę przy partyturze, zdarzyło się coś, w co się wsluchiwał:

*przyjaciele* przyszedli obwieścić mu podziemne poruszenie wielu umysłów; nie był to jeszcze „lud“, który się tu poruszał i objawiał, ale może kiel i pierwsze źródło życia w dalekiej przyszłości dokonanego, istotnie ludzkiego społeczeństwa; było to tymczasem rękojmią, że wielkie dzieło jego można oddać w ręce i pod opiekę ludzi wiernych, którzy strzedz będą godnie tej najwspanialszej spuścizny dla potomnych; miłość przyjaciół za dnia jego życia miała barwy świetniejsze i cieplejsze; nie on jeden niósł najszlachetniejszą troskę—troskę osiągnięcia dziełem swem celu jeszcze przed wieczorem i znalezienia dłań gospody. Wydarzenie, które tylko symbolicznie mógł pojąć, było dlań pociechą nową i szczęśliwą przepowiednią. Wielka wojna Niemców kazała mu spojrzeć w górę—Niemców, których miał za tak zwyrodniałych, tak dalekich od wysokiego umysłu niemieckiego, który Wagner zbadal i poznał w sobie i innych wielkich ludziach swego narodu; widział, że Niemcy ci w szalonym położeniu okazywali dwie prawdziwe cnoty: proste męztwo i rozwagę i uwierzył w wewnętrznym uszczęśliwieniu, że nie jest może ostatnim Niemcem i że dzieło jego pomoże potęgą mocniejsza, niż poświęcająca się, lecz mała siła nielicznych przyjaciół,—a pomoże na

długi przeciąg czasu, w którym potęga ta ma czekać go w przeznaczonej mu przyszłości, w przyszłości, do której i sztuka jego należy. Wiara ta, być może, nie na długo mogła się ustrzedz zwątpienia—tem więcej, im więcej się podniecał do nadziei natychmiastowych: odczuwał więc silny bodziec, gdy wspominał o niespełnionym jeszcze wysokim *obowiązku*.

Dzieło jego nie byłoby dokończone, gdyby je jako milczącą partyturę powierzył potomności: musiał pokazać publicznie i nauczyć tego, co było najbardziej nieodgadnione i jeszcze ukryte—musiał nauczyć stylu nowego w wykonaniu i przedstawieniu, żeby dać przykład, którego nikt więcej dać nie mógł i założyć *tradycję stylu*, zapisaną nie znakami na papierze, ale dziełami w duszach ludzkich. Stało się to dlań najpoważniejszym obowiązkiem jeszcze dlatego, że inne dzieła jego spotkał pod względem stylu wykonania najnieznośniejszy i najgłupszy los: były sławione, podziwiane—a jednak deptane, a nikt się nie oburzał. Dziwnie brzmi fakt: wówczas właśnie gdy coraz bardziej wyrzekał się powodzenia i myśli o potędze wśród ludzi współczesnych, oceniając ich oględnie, wówczas właśnie przychodziły do niego i „powodzenie“ i „potęga; przynajmniej świat cały mu to opowiadał. Nic to nie po-

mogło, że usilnie wystawiał na światło niezrozumiane, a dla niego stanowczo zawstydzające strony „powodzenia“ swego; ludzie nie byli przyzwyczajeni do ścisłego rozróżniania artystów w sposobie ich działań tak, że nie ufano najuroczystszyemu nawet środkom zachowawczym. Odkąd poznał związek istoty dzisiejszego teatru i powodzenia teatralnego z charakterem człowieka dzisiejszego, dusza jego nie miała nic z tym teatrem wspólnego; nie szło mu już o marzenia estetyczne i radość podnieconego tłumu; z oburzeniem patrzył, jak sztuka weszła w ziejającą paszczę nudy nienasyconej i żądzy rozrywek. O tem, jak płytkie i bezmyślne było tu każde działanie i jak tu istotnie chodziło więcej o napchanie żarłoka, niż o pożywienie głodnego, o tem wnioskował z tego zwłaszcza prawidłowego zjawiska: wszędzie, równie ze strony wystawców jak i wykonawców, rozumiano sztukę jego, jak wszelką muzykę sceniczną, według wstrętnej książki receptowej stylu operowego; krajano nawet i ćwiertowano dzieła jego dzięki wykształconym kapelmistrzom, ćwiertowano wprost na opery tak samo, jak śpiewak przystępował do nich po starannem pozbawieniu się ducha; gdy chciano zrobić dobrze, wówczas niezręcznie i ze wstydliwą gotowością do ustępstw zga-

dzano się na przepisy Wagnera—mniej więcej tak, jakby np. nocne zbiegowisko na ulicach Norymbergii w drugim akcie Śpiewaków przedstawiano za pomocą nienaturalnie pozujących baletników: postępowano w dobrej wierze, bez złych zamiarów pobocznych. Próby, z poświęceniem dokonywane przez Wagnera, ażeby czynem i przykładem wskazywać przynajmniej na prostą ścisłość i dokładność w przedstawieniu i aby pojedynczych śpiewaków wprowadzić w nowy zupełnie styl wykonania, próby te splukało błoto panującej bezmyślności i przyzwyczajenia; próby te zmuszały go nadto zająć się teatrem, którego istota stała mu się wstrętną. Goethe nawet stracił ochotę być na przedstawieniu swojej Ifigenii; „Cierpię straszliwie, powiedział, tłumacząc się, gdy muszę bić się z temi widmami, które zjawiają się nie tak, jak powinny“. A „powodzenie“ w zohydzonym dla Wagnera teatrze było coraz większe; doszło w końcu do tego, że wielkie teatry żyły głównie z tłustych dochodów, jakie dawała im sztuka wagnerowska w karykaturze, jako sztuka operowa. Wzrastająca wciąż namiętność porwała nawet kilku przyjaciół Wagnera: musiał znosić cierpliwie ciosy—wielki ten męczennik!—i widzieć przyjaciół swoich upojonych „powodzeniem“ i „zwycięstwami“, w których

właśnie najwyższą myśl jego połamano, w których się jej wyparto. Zdawało się niemal, że poważny i ciężki w wielu razach naród nie chciał zaniechać zasadniczej lekkomyślności względem najpoważniejszego swego artysty, że względem niego właśnie musiała rozpętać się wszelka pospólność, bezmyślność, niezręczność i złośliwość istoty niemieckiej. Gdy podczas wojny owładnął umysły prąd szerszy i swobodniejszy, przypomniał sobie Wagner obowiązek wierności, który mu kazał przynajmniej największe dzieło swoje uratować przed złe zrozumianem powodzeniem i znieważeniem i postawić je w najwłaściwszym rytmie, jako przykład po wszystkie czasy: wpadł na *myśl o Bayreuth*. Sądził, że w orszaku owładniętych tym prądem umysłów coraz podnioslejsze uczucie obowiązku widzi po stronie tych, którym chciał powierzyć najcenniejsze mienie swoje: z dwoistości obowiązku wyrosło zdarzenie, leżące jak dziwny blask słoneczny na ostatnim, najbliższym szeregu lat: zdarzenie wymyślone na chwałę dalekiej, możliwej, lecz nie dowiedzionej przyszłości. Zdarzenie to dla terażniejszości i ludzi współczesnych jest zagadką, lub ohydą; dla niewielu, którym wolno było pomagać—przedsmakiem i przedżyciem najwyższego rzędu, którem sądzą się być ponad swój czas.

uszcześliwieni, uszcześliwiający i płodni; a dla Wagnera samego—zaciemieniem z powodu trudności, trosk, dumań, smutków, i odnowionej wściekłości wrogich żywiołów, ale wszystko to oświetlone gwiazdą *niesamolubnej wierności* i w świetle tem przeobrażone na szczęście niewymowne!

Rzecz prosta, że na życiu tem leży tchnienie tragizmu: kto może to choć w części własną przeczuć duszą, dla kogo nie jest rzeczą obcą przymus tragicznego rozczarowania o celu życia, ani krzywienie się i łamanie zamiarów, zrzeczenie się i oczyszczenie miłością, ten w dziełach Wagnera musi odczuć pełne marzeń wspomnienie o bohaterskiem życiu wielkiego człowieka. I będzie się nam zdawało, że Zygfyrd opowiada o swoich czynach: w najrzewniejszym szczęściu wspomnienia snuje się głęboki smutek lata późnego, a przyroda leży cicho w żółtem świetle wieczornem.

## IX.

Kto myślał i cierpiał nad tem, *jak stawał się Wagner-człowiek*, ten dla uzdrowienia swego i odpoczynku zapragnie rozmyślać *czem jest Wagner-artysta* i zapragnie przyjrzeć się uważnie widokowi istotnie oswobodzonej



możności. Jeżeli sztuka wogóle jest tylko możliwością udzielania innym tego, cośmy przeżyli, jeżeli dzieło sztuki przeczy sobie, gdy nie może być zrozumiane, to wielkość Wagnera jako artysty leży w demonicznym udzielaniu się jego natury, która jakoby we wszystkich językach mówi o sobie i z najwyższą wyrazistością przedstawia, co przeżył wewnątrz; wystąpienie jego w historii sztuk podobne jest do wulkanicznego wybuchu całkowitej, niepodzielnej możliwości sztuki w samej przyrodzie; a ludzkość jak do prawidła przywykła do wyodrębnienia sztuk. Można się wahać, jakie dać mu imię, czy nazwać go poetą, czy plastykiem, czy muzykiem, czy wziąć każdy wyraz w pojęciu nadzwyczaj rozszerzonym, czy nowy stworzyć dlań wyraz.

*Poezya* Wagnera ujawnia się w tem, że myśli on nie pojęciami lecz wydarzeniami widzialnemi i odczuwalnemi t. j. że myśli podaniami, jak lud myślał zawsze. Nie myśl jest podstawą podania, jak sądzą dzieci sztucznej kultury, ale podanie samo jest myśleniem; daje wyobrażenie świata, przedstawiając dzieje, czyny i cierpienia. Pierścień Nibelungów jest ogromną siecią myśli bez pojęciowych form myśli. Może filozof mógłby obok tego postawić coś odpowiedniego, pozbawionego obra-

zu i czynu, coby przemówiło do nas pojęciami jedynie: przedstawionoby wówczas jedno i to samo w dwóch odrębnych dziedzinach—raz dla ludu, a drugi raz dla przeciwieństwa ludu, dla człowieka teoretycznego. Do tego ostatniego nie zwraca się Wagner, gdyż człowiek teoretyczny zna się na właściwej poezyi, na podaniu tyle, co głuchy na muzyce, to znać, że obaj widzą ruch, który wydaje się im beztreściowym. Z jednej z tych odrębnych dziedzin nie można zajrzeć do drugiej: dopóki kto znajduje się pod sztandarem poety, myśli z nim, jakby był istotą tylko czującą, widzącą i słyszącą; wnioski, do jakich dochodzi, są powiązaniem dziejów, które widzi, są to zatem przyczynowości istotne, a nie logiczne.

Gdy bohaterowie i bogowie dramatów podaniowych, jakie tworzył Wagner, uwydatniają się słowami, niema większego niebezpieczeństwa nad to, że *mowa słowna* obudzić w nas może człowieka teoretycznego i wprowadzić nas przez to do innej dziedziny, niepodaniowej, że więc zamiast zrozumieć wyraźniej za pomocą słowa, nie zrozumiemy nic. Wagner zmusił mowę, żeby wróciła do stanu pierwotnego, gdzie niemal nie myśli ona jeszcze pojęciami, gdzie sama jeszcze jest poezją, obrazem i uczuciem. Nicustraszoność, z jaką Wag-

ner rozpoczął to przerażające zadanie, dowodzi z jaką potęgą prowadził go duch poetycki i że musiał iść wszędzie za widmem-przewodnikiem. Każde słowo dramatów tych należy śpiewać ustami bogów i bohaterów: oto nadzwyczajne wymaganie, jakie Wagner postawił swej wyobraźni mowy. Każdy zwątpiłby; gdyż mowa nasza zdaje się być zbyt starą i spustoszoną, żeby można było od niej żądać, czego żądał Wagner: a jednak uderzył w skałę i wywołał źródło obfite. Ponieważ Wagner kochał język bardziej, niż każdy inny Niemiec i więcej od języka wymagał, więc też i cierpiał więcej nad zwyrodnieniem i osłabieniem języka, nad wielokrotną zaturacją i kaleczeniem form, nad ciężkimi częściami składni niemieckiej, nad słowami posiłkowymi, których śpiewać nie można:—wszystko to weszło do języka jako grzech i niedbalstwo. Z głęboką dumą odczuwał teraz jeszcze istniejącą pierwotność i niewyczerpalność języka, dźwięczną siłę rdzenia, przeczuwał w tem dziwną skłonność i przygotowanie do muzyki, do muzyki prawdziwej—w przeciwstawieniu do wysoce pochodnych, sztucznie retorycznych języków romańskich. W poezji, w twórczości Wagnera jest radość germanizmu, serdeczność i szczerść w obcowaniu, czego, prócz u Goethego,

nie doznaje się u innych Niemców. Cieleśność wyrażenia, zuchwała zwięzłość, potęga, rytmiczna różnorodność, dziwne bogactwo silnych i ważnych słów, uproszczenie szyku wyrazów, jedyna niemal w mowie wynalazczość burzliwego uczucia i przecucia, czasami czysto tryskająca ludowość i przysłowiowość—takie przymioty możnaby wyliczyć, nie mówiąc o najcudowniejszym i najpotężniejszym. Kto czyta z kolei dwa te poematy—Trystana i Śpiewaków Norymberskich tego ogarnia zdziwienie i wątpliwość równie z powodu języka, jak i muzyki, mianowicie: jak twórca mógł zawładnąć dwoma światami, tak różniącemi się formą, barwą, spójnią i duszą! Największą potęgą w uzdolnieniu Wagnera jest to, czemu jedynie wielki mistrz podołać może: napiętnowanie każdego dzieła nowym językiem i nadanie nowemu wnętrzu nowego ciała, nowego dźwięku. Gdzie objawia się tak rzadka potęga, tam nagana będzie drobnostkowa tylko i nieplodna i odnosić się będzie do pojedynczej swawoli i odrębności, do częstych ciemności wyrażenia i myśli. Nadto ci, którzy najgłośniejszemu ganili, w gruncie rzeczy gorszyli się nie językiem, ale duszą, sposobem odczuwania i cierpienia. Czekajmy aż będą mieli inną duszę, aż więc mówić będą innym językiem; wówczas, jak sądzę, język

niemiecki w lepszych będzie warunkach, niż obecnie.

Kto rozważa Wagnera jako poetę i twórcę języka, niech nie zapomina przede wszystkim że dramaty wagnerowskie nie są przeznaczone do czytania, że nie wolno ich oświetlać żądaniem, jakie się stawia dramatom słownym. Dramat słowny ma oddziaływać na uczucie za pomocą pojęć i słów; z tym zamiarem wchodzi pod zwierzchnictwo retoryki. Ale namiętność w życiu rzadko jest wymowna: w dramacie słownym musi nią być, ażeby się jakkolwiek wyrazić. Ale gdy język narodu znajduje się w stanie upadku i zużycia, dramaturg wystawiony jest na pokusę zbyt wielkiego zabarwiania i przekształcania języka i myśli; chce podnieść język, żeby znowu wyrażał uczucia podniosłe i wpada w to niebezpieczeństwo, że nie będzie zrozumiany. Wzniosłemi sentencjami i pomysłami nadaje namiętnościom coś z wyżyn i wpada w drugie niebezpieczeństwo: jest nieprawdziwy i sztuczny. Gdyż namiętność rzeczywista nie mówi w sentencjach, a namiętność poetycką łatwo budzi nieufność co do uczciwości swej, zwłaszcza, gdy różni się istotnie od rzeczywistości. Wagner pierwszy poznał braki wewnętrzne dramatu słownego, i każde zdarzenie dramatyczne podaje w po-

trójnem wyjaśnieniu, słowem, gestem i muzyką; muzyka przenosi podstawowe, wewnętrzne poruszenia osób dramatu bezpośrednio w dusze słuchaczy, którzy w gestach osób tych widzą owe dzieje wewnętrzne, a w mowie słownej mają drugie zjawisko bledsze, tłumaczące wolę świadomą. Wszystkie te działania występują jednocześnie nie przeszkadzając sobie, i zmuszają widza do zupełnie nowego zrozumienia i przeżycia dramatu, jakgdyby zmysły jego się uduchowiły, a duch się uzmysłowił, jakgdyby wszystko, co chce wyrazić się w człowieku i pragnie poznania, było wolne i w radości poznania szczęśliwe. Ponieważ każde zdarzenie dramatu wagnerowskiego przedstawia się widzowi ogromnie zrozumiale, a wewnętrznie jest oświetlone i rozognione muzyką, więc twórca mógł uniknąć środków, których potrzebuje poeta słowa, ażeby dziejom swoim nadać ciepło i siłę świetlaną. Budowa dramatu mogła być prostszą, zmysł rytmiczny budowniczego mógł się odważyć na ukazanie się w wielkim całokształcie budowy; gdyż brak tu powodu do umyślnego wikłania i zagmatwanej różnorodności stylu budowlanego, któremi właśnie poeta słowa chce osiągnąć uczucie podziwu i zajęcia, żeby uczucie to podnieść następnie do potęgi podziwu uszczęśliwionego. Wraże-

nia idealizującej oddali i wyżyny nie można było wywołać zručnością. Język z obszarów retorycznych doszedł do zwartości i siły mowy uczuciowej: pomimo że aktor mniej, niż przedtem, mówił o tem, co robił i czego doznawał w dramacie, to jednak wypadki wewnętrzne, których dramaturg słowny z obawy przed rzekomą niedramatycznością dotąd nie dopuszczał na scenę, zmuszały słuchacza do namiętnego współprzeżywania, towarzysząca zaś mowa gestów uzewnętrzniała się jedynie w najwytworniejszej modulacyi. Namiętność śpiewana jest co do trwania trochę dłuższa, niż mówiona; muzyka rozciąga odczuwanie: z tego wynika, że aktor, który jest i śpiewakiem jednocześnie, musi przewyciężyć zbyt wielki nieplastyczny ruch, z powodu którego cierpiałby dramat słowny. Budzi się w nim chęć uszlachetnienia gestu, tem bardziej, że muzyka zanurzyła uczucie jego w kąpiel czystszeo eteru i niechcący przybliżyła go do piękna.

Nadzwyczajne zadania, jakie Wagner postawił aktorom i śpiewakom, rozpała w nich na całe pokolenia żądę współubiegania się, żeby przedstawić w końcu obraz bohatera wagnerowskiego w cielesnej widzialności i wykończeniu tak, jak cielesność wykończona ma już swój wzór w muzyce dramatu. Idąc za tym przewodni-

kieni, oko artysty plastycznego ujrzy wreszcie cuda nowego świata widzialnego, które przed nim po raz pierwszy widział jedynie twórca takich dzieł, jak Pierścień Nibelungów—ów *kształciciel* najwyższego rodzaju, wskazujący, jak Eschylus, drogę sztuce przyszłej. Czy nie obudzą się już przez zazdrość wielkie zdolności, gdy sztuka plastyczna porównywać zacznie działanie swoje, z działaniem takiej muzyki, jak wagnerowska, która najczystsze daje szczęście słoneczne? Temu, kto jej słucha, wydaje się, jakby muzyka dawniejsza mówiła językiem zewnętrznym, bojaźliwym, nieswobodnym, jakby chciano dotąd igrać nią przed niegodnymi powagi, albo nauczać i demonstrować przed niegodnymi nawet igraszki. Przez muzykę dawniejszą na krótkie tylko chwile wnika szczęście, którego doznajemy zawsze od muzyki wagnerowskiej: rzadko świecą tu chwile zapomnienia, które ją napadają, w których mówi tylko ze sobą i wznosi spojrzenia w górę jak Cecylja Rafaela—zdala od słuchaczy, którzy żądają od niej rozrywki, wesołości, albo uczoności.

O Wagnerze, jako o *muzyku* możnaby ogólnie powiedzieć, że dał mowę w przyrodzie temu, co dotąd nie chciało przemówić: nie wierzył, że może istnieć coś niemego. Zanurza



się więc w zorzę poranną, w las, we mgłę, w przepaści, w wyżyny górskie, w zgrozę nocy, w blask księżyca i dostrzega w nich żądze tajemne: i one chcą dźwięczyć. Filozof mówi, że jest jedna wola, która w przyrodzie żywej i martwej łącznie istnienia, a muzyk dodaje: wola ta na wszystkich stopniach chce bytu dźwiękowego.

Muzyka przed Wagnerem ciasne miała wogólności granice: odnosiła się do stosunków stałych człowieka, do tego, co grecy nazywali *Etos*; od Beethovena dopiero zaczęła szukać języka *Patosu*, namiętnego chcenia, dziejów dramatycznych we wnętrzu człowieka. Dawniej w dźwiękach objawiał się nastrój, stan duszy spokojny, wesoły, nabożny, albo pokutniczy; uderzającą jednostajnością formy i dłuższem trwaniem jednostajności tej chciało zmusić słuchacza do zrozumienia tej muzyki i do tego samego nastroju. Do obrazów takich nastrojowych i stanów duchowych formy pojedyncze były konieczne; inne wprowadzono przez ugodę. O długości stanowiła ostrożność muzyka, który chciał przenieść słuchacza w nastrój, lecz nie chciał go nudzić zbyt długiem trwaniem nastroju. Posunięto się o krok dalej, kreśląc po kolei obrazy nastrojów przeciwnych i odkryto urok przeciwieństwa; było

jeszcze krok dalszy, gdy ten sam utwór muzyczny obejmował przeciwieństwo etosu, np. przeciwdziałanie tematu męskiego i żeńskiego. Są to surowe jeszcze, pierwotne stopnie muzyki. Obawa namiętności daje jedne przykazania, obawa nudów—inne; wszelkie zagłębiania i wykroczenia uczucia odczuwano jako „nieetyczne“. Ale skoro sztuka etosu powtarzała stokrotnie jedne i te same zwyczajne stany i nastroje, więc wyczerpała się wreszcie pomimo najcudowniejszej wynalazczości mistrzów swoich. Beethoven pierwszy kazał muzyce swej mówić nowym językiem, zabronionym dotąd językiem namiętności; a ponieważ sztuka jego musiała wyrosnąć z praw i ugody sztuki etosu, ażeby się przed nią jakby usprawiedliwić, więc jego rozwój artystyczny miał cechę dziwnej trudności i niewyraźności. Wydarzenie wewnętrzne, dramatyczne—gdyż każda namiętność ma przebieg dramatyczny—chciało przebojem zdobyć nową formę, lecz przekazany szemat muzyki nastrojowej sprzeciwiał się temu i ganił niemal z miną moralności powstawanie niemoralności. Beethoven postawił sobie między innymi zadanie pełne sprzeczności—wypowiadać patos środkami etosu. Ale wyobrażenie to nie wystarcza dla największych i najpóźniejszych dzieł Beethovena. Żeby więc

przedstawić wielki, podniosły łuk namiętności, wynalazł istotnie nowy środek: wyjął pojedyncze punkty z drogi lotnej i zaznaczył je z największą pewnością, żeby pozwolić słuchaczowi *odgadnąć* całą linię. Zewnętrznie nowa forma wydawała się jakoby zestawieniem kilku utworów muzycznych, z których każdy utwór pojedynczy przedstawiał pozornie stan trwały, w istocie zaś chwilę namiętności w przebiegu dramatycznym. Słuchacz mógł sądzić, że słyszy starą muzykę nastroju, tylko stosunek wzajemny pojedynczych części stał się dlań niezrozumiałym i nie mógł sobie ich wytłomaczyć według kanonu przeciwieństwa. Nawet wśród mniejszych muzyków powstało lekceważenie żądań całokształtu artystycznego; następstwo części w ich dziełach stało się dowolne. Wynalazek wielkiej formy namiętności wprowadził przez nieporozumienie motyw z treścią dowolną i wzajemne napięcie części ustało. Dlatego symfonia po Beethovenie jest wytworem dziwnie niewyraźnym, zwłaszcza gdy w pojedynczych częściach bełkoce język beethovenskiego patosu. Środki nie są dostosowane do zamiaru, zamiar nie jest jasny dla słuchacza, bo nie był nigdy jasny w głowie twórcy. Żądanie, żeby tylko coś pewnego mieć do powiedzenia i żeby mówić to jaknajwyraźniej,

staje się tem nieodzowniejsze, im rodzaj jest wyższy, trudniejszy i im więcej ma wymagań.

Dlatego to Wagner przebojem szedł, żeby wynaleźć środki dla *wyraźności*: potrzebował ich, żeby uwolnić się od uprzedzeń i wymagań starszej muzyki stanów duszy i żeby muzyce swej, dźwiękowemu przebiegowi uczucia i namiętności nadać mowę wcale niedwuznaczną. Spójrzmy, na to, co osiągnął: sądzimy, że w obrębie muzyki uczynił to samo, co w obrębie plastyki zrobił wynalazca grupy wolnej. Muzyka dawniejsza w porównaniu z wagnerowską wydaje się sztywną i bojaźliwą, jakby nie wolno było oglądać jej wszystkich stron, jakby się wstydziła. Wagner z największą pewnością i stanowczością chwyta każdy stopień i barwę uczucia; bez obawy utraty bierze do ręki wzruszenie najwytworniejsze, najdalsze i najłagodniejsze i trzyma je, jak coś twardego i stałego, choćby każdy w niem widział motyla nietykalnego. Muzyka jego nigdy nie jest niepewną, nastrojową; wszystko, co przez nią przemawia, człowiek czy przyroda, ma silnie zindywidualizowaną namiętność; wicher i ogień nabierają u niego zniewalającej siły woli osobistej. Nad jednostkami dźwiękowymi i walką ich namiętności, nad wirem przeciwności, unosi się z najwyższą rozwagą rozum

wszechpotężny, symfoniczny, rodzący wciąż z wojny zgodę: muzyka Wagnera jako całość jest odbiciem świata tak, jak go rozumiał filozof z Efezu, harmonią zrodzoną z wojny, jednością sprawiedliwości i nieprzyjaźni. Podziwiam możliwość wyliczenia z wielu wychodzących w różnych kierunkach namiętności jednej wielkiej linii wszechnamiętności: potęgi tej dowodzi każdy pojedynczy akt dramatu wagnerowskiego, który opowiada po kolei historię poszczególną różnych jednostek i ogólną historię wszystkich. Czujemy już na początku, że mamy przed sobą pojedyncze prądy przeciwdziałające, ale też i potężny nad wszystkimi jeden prąd o jednym kierunku: prąd ten porusza się początkowo niespokojnie ponad ukryte skały zębate; przyływ rozrywa go i dąży w rozmaitych kierunkach. Zauważamy powoli, że ruch wewnętrzny wzrasta, staje się gwałtowniejszy, coraz bardziej porwyczy; niepokój drgający przeszedł w spokój szerokiego, straszego ruchu do nieznanego jeszcze celu; aż w końcu nagle rzeka w całej swej szerokości rzuca się z demoniczną radością w przepaść i wir. Nigdy Wagner nie jest bardziej Wagnerem, niż wówczas, gdy trudności powiększają się dziesięćkrotnie i gdy może w wielkich warunkach panować z radością za-

konodawcy. Poskramiać niepohamowane, odporne massy i zniewalać je do prostych rytmów, przeprowadzać jedną wolę poprzez zagnatwaną różnorodność wymagań i żądań—oto zadania, do których on się urodził, w których czuje się swobodnym. Nie traci przytem nigdy oddechu, nigdy nie przychodzi do celu zadyuszany. Bezustannie dąży do obciążania siebie najtrudniejszymi prawami tak, jak inni starają się ulżyć sobie brzemienia; życie i sztuka gniołta go, gdy nie może igrać z najtrudniejszymi ich zadaniami. Zważmy choć raz stosunek melodyi śpiewanej do melodyi mowy nieśpiewanej,—wysokość, siłę i miarę czasu człowieka mówiącego namiętnie Wagner traktuje zawsze, jako wzór przyrody, który ma zamienić w sztukę;—i zważmy znów podporządkowanie tak śpiewanej namiętności symfonicznemu związkowi muzyki: poznamy wówczas cudo przezwycięzonych trudności; wynalazczość jego w rzeczach małych i wielkich, wszechobecność ducha jego i pilność ma to do siebie, że widząc partyturę wagnerowską, sądzić można, iż nie miał przytem ani pracy prawdziwej, ani wysiłku. W sprawie trudności sztuki mógł powiedzieć, że właściwa cnota dramaturga polega na samozaparciu się; ale on odrzekłby prawdopodobnie: istnieje tylko jedna trudność, trudność jeszcze niewyzwolonego: cnota i dobro są łatwe.

Jako artysta, w porównaniu z typem znanym, Wagner ma w sobie coś z Demostenesa: straszną powagę około treści rzeczy i potęgę uchwycenia—tak, że zawsze obejmuje treść, obejmuje ręką; w okamgnieniu trzyma mocno, jakby ręka była ze spiżu. Ukrywa, jak Demostenes, sztukę swoją, albo każe o niej zapomnieć, zmuszając myśleć o treści; jest jednak, jak Demostenes, ostatniem i najwyższem zjawiskiem w szeregu potężnych umysłów artystycznych, ma więc do ukrywania więcej, niż pierwsi w szeregu; sztuka jego działa jak natura uzdrowiona, odnaleziona. Nie ma w sobie nic napuszonego, co mają muzycy dawniejsi, którzy bawią się przy sposobności sztuką swoją i wystawiają mistrzostwo swoje na pokaz. W wagnerowskim dziele sztuki nie myśli się ani o tem, co interesujące, ani o tem, co zabawne, ani o Wagnerze, ani o sztuce wogólności: czuje się jedynie *konieczność*. Nikt mu nie wynagrodzi ani tej woli surowej i miarowej, ani samoprzewyciężenia, jakiego potrzebował artysta podczas rozwoju swego, ażeby w końcu w chwili tworzenia z radosną swobodą dokonać konieczności: dosyć już, że w pojedynczych wypadkach odczuwamy, jak muzyka jego z okrucieństwem postanowienia poddaje się biegowi dramatu, nieubłaganemu, jak

los, podczas gdy dusza ognista sztuki tej łącznie bujania bez wędzidła, swobodnie, w puszczy dzikiej.

## X.

Artysta, mający taką władzę nad sobą, mimowoli nawet pokonywa innych artystów. Dla niego pokonani przyjaciele jego i zwolennicy nie stają się niebezpieczeństwem, ani hamulcem: podczas gdy lichsze charaktery zatracają swobodę swoją, opierając się na przyjaciółach. Wagner przez całe swoje życie zadziwiająco wymijał wszelkie stronnictwa, gdy zaś w każdym okresie sztuki jego tworzyło się koło zwolenników, to zdawało się zawsze, że chciało go przez to w okresie tym zatrzymać. A on przechodził wśród nich i nie dał się związać; droga jego był zbyt długa, żeby któkolwiek mógł tak łatwo iść z nim od początku: a była tak niezwykła i stroma, że i najwierniejszy tracił oddech. We wszystkich niemal okresach życia Wagnera przyjaciele jego chcieli go ująć w dogmat; nieprzyjaciele również— chociaż z innych względów. Gdyby czystość jego charakteru artystycznego była tylko o jeden stopień mniej stanowcza, mógłby daleko wcześniej stać się panem współczesnych



stosunków artystycznych i muzycznych: — stał się też nim w końcu w daleko wyższem pojęciu—a mianowicie, że to, co zdarza się w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, staje niechcący przed sądem jego sztuki i jego charakteru artystycznego. Podbił sobie najniechętniejszych: niema zdolnego muzyka, któryby go nie słuchał wewnątrz i któryby go nie uważał za godniejszego słuchania, niż siebie i muzyki pozostałej. Ci, co koniecznie chcą coś znaczyć, pasują się wprost z tym urokiem wewnętrznym, owładającym nimi, zamykają się z bojaźliwą usilnością w kole starszych mistrzów, woleliby oprzeć swoją „samodzielność” o Schuberta i Haendla, niż o Wagnera. Napróżno! W walce z lepszym sumieniem stają się, jako artyści, mniejsi i bardziej drobiazgowi; psują sobie charakter, znosząc złych sprzymierzeńców i przyjaciół: po tych poświęceniach zdarza się może, iż we śnie ucho ich nasłuchuje Wagnera. Tacy przeciwnicy godni są pożałowania: sądzą, że tracą dużo, zatracając siebie, ale mylą się.

Mniejsza o to, czy muzycy będą odtąd tworzyć po wagnerowsku, i czy wogóle tworzyć będą; on czyni, co może, ażeby obalić nie-szczęsną wiarę, że koło niego skupia się szkoła kompozytorów. Jeżeli ma on wpływ bezpośredni na muzyków, to chce ich nauczać sztu-

ki wielkiego wykonania; sądzi, że w rozwoju sztuki nadchodzi chwila, w której chęć dojścia do mistrzostwa w przedstawieniu i wykonaniu jest cenniejsza, niż chęć „tworzenia” koniecznie samoistnie. Gdyż twórczość ta na obecnym stopniu sztuki ma skutek złowrogi, ponieważ istotną wielkość czyni płytką w jej wpływie, mnożąc i przez codzienne używanie zużywając środki i artyzm geniusza. Nawet dobro w sztuce jest zbyteczne i szkodliwe, gdy powstaje z naśladownictwa rzeczy najlepszej. Zamiary i środki wagnerowskie są nierozdzielne: dosyć jest mieć uczciwość artystyczną, żeby to odczuć; a nieuczciwością jest podpatrywać mu środki i używać ich do innych zupełnie, mniejszych celów.

Jeżeli Wagner nie chciał żyć w gromadzie muzyków tworzących powagnerowsku, to przez to tem dobitniej stawia talentom nowe zadanie odnalezienia wspólnie z nim prawa stylu dla wykonania dramatycznego. Pcha go najgłębsza potrzeba założenia dla sztuki swojej *tradycji stylu*, którą dzieło jego mogłoby żyć w postaci czystej z jednej epoki w drugą, póki nie dosięgnie owej *przyszłości*, dla której było przez twórcę swego zgóry przeznaczone.

Wagner ma popęd nienasycony do udzielania wszystkiego, co dotyczy założenia stylu,

a tem samem trwania sztuki jego. Uczynić dzieło swoje, mówiąc z Schopenhauerem, przekazem świętym, a istotny owoc istnienia swego—własnością ludzkości, zostawić je lepiej osądzającej potomności—oto cel jego, *cel najprzedniejszy*; dla tego celu nosi on koronę cierniową, która rozkwitnie kiedyś w wieniec laurowy: dążność jego skupiła się stanowczo w zabezpieczeniu dzieła swego;—tak owad w ostatniej przemianie stara się o zabezpieczenie swych jaj i troszczy się o wyląg, którego ożycia nigdy się nie doczeka: kładzie jaja tam, gdzie wie napewno, że znajdą kiedyś życie i pożywienie, i umiera spokojnie.

Cel ten, który wyprzedza inne cele, pcha go do nowych wynalazków; czerpie je ze studni demonicznej swej przelewności tem więcej, im wyraźniej czuje się w zapasach z epoką nieprzychylną, która nie chce go słuchać. Ale powoli i epoka ta ustępuje wobec nieustannych prób jego i giętkich nalegań i nastawia uszy. Gdziekolwiek ukazywała się zdawała mała czy wielka sposobność wyjawienia myśli swoich,—Wagner był gotów: dostosowywał myśli swoje do okoliczności każdorazowych i kazał im przemawiać w najbiedniejszym nawet ucieleśnieniu. Gdziekolwiek otwierała mu się dusza napół wrażliwa,—rzucał swe ziar-

no. Nawiązuje nadzieje tam, gdzie zimny spostrzegacz wzrusza ramionami; myli się stokrotnie, żeby raz tylko mieć słusność wbrew spostrzegaczom. Jak mędrzec obcuje z ludźmi swego czasu w gruncie rzeczy o tyle tylko, o ile mnoży przez nich skarbnicę swego poznania,—tak artysta nie może obcować z ludźmi swego czasu, nie przyczyniając się przez to do uwiecznienia sztuki swojej: kochamy go wówczas tylko, gdy kochamy to uwiecznienie; podobnież doznaje on jednego tylko rodzaju nienawiści, tej mianowicie, która chce mu połamać mosty do przyszłości sztuki jego. Uczniowie, których Wagner wychował sobie, muzycy i aktorzy, którym rzekł słowo, pokazał gest,—małe i wielkie orkiestry, któremi dyrygował, miasta, które widziały go w powadze jego czynności, księżęta i kobiety, które napół z obawą, napół z miłością brały udział w planach jego, rozmaite kraje europejskie, do których należał czasowo, jako sędzia i złe sumienie ich sztuki: wszystko stawało się zwolna echem myśli jego, nienasyconego dążenia do przyszłej płodności; a chociaż echo to wracało doń często zeszpecone i zaburzone, to jednak w końcu przewadze dźwięku potężnego, którym wołał stokrotnie w świat, musiał odpowiedzieć odgłos wszechpotężny; i wkrótce

niemożliwym będzie nie słyszeć go i źle go rozumieć. Odgłos ten już teraz wstrząsa świątynie sztuki współczesnej; ilekroć tchnienie ducha jego zawiewa do tych ogrodów, porusza się wszystko, cokolwiek wiatr obalić może i co suche już ma wierzchołki; a wymowniejszym jeszcze, niż ten dreszcz, sposobem mówi wszędzie wyrastające zwątpienie: nikt nie wie, gdzie znienacka wybuchnie działalność Wagnera. Nie jest on w stanie rozważać zbawienia sztuki z osobna; wiąże je zawsze ściśle z innym zbawieniem lub zgubą: gdziekolwiek duch współczesny ukrywa w sobie niebezpieczeństwo, tam Wagner okiem badawczej nieufności węszy niebezpieczeństwo dla sztuki. W wyobraźni swej rozbiera gmach cywilizacji naszej; nie wysłiznie mu się nic spróchniałego, nic lekkomyślnie zlepionego: gdy napotyka na mury wytrzymałe i trwałe fundamenty, wynajduje natychmiast środek zdobycia baszt i dachów ochronnych dla swojej sztuki. Żyje jak zbieg, który nie siebie chce uchronić, lecz tajemnicę; jak niešťczęśliwa kobieta, która nie własne życie chce ratować, lecz życie dziecka, które nosi w łonie; żyje jak Ziglinda „gwoli miłości”.

Gdyż jest-to istotnie życie pełne męki różnorodnej i wstydu—być na świecie tułaczem bezdomnym, a jednak mówić i żądać od światła, gardzić nim, a nie módz obyc się bez

wzgardzonego świata;—oto właściwa niedola artysty przyszłości; nie może on, jak filozof, uganiać się w ciemnym kącie za poznaniem: gdyż potrzeba mu dusz ludzkich jako pośredników przyszłości, urzędzeń publicznych jako poręki przeszłości tej, jako mostów pomiędzy Teraz i Kiedyś. Sztuka jego nie wsiada w łódź znaków pisarskich, jak to czyni filozof: sztuka chce *ludzi posiadających* możliwość przekazania, nie zaś liter, ani nut. Nad całemi okresami życia Wagnera dźwięczy ton obawy, że się nie zbliży do tych ludzi, że będzie zmuszony ograniczyć się wskazaniem piśmiennem zamiast dać przykład, i że zamiast czynu dokonać pokaże błady jego odblask tym, którzy czytają książki, to znaczy—którzy nie są artystami.

W Wagnerze jako *pisarzu* widać przymus człowieka męznego, który stracił prawą rękę i walczy lewą: cierpi zawsze, gdy pisze, ponieważ czasowo nieprzezwyćieżalna konieczność pozbawiła go prawdziwej jego wylewności — w postaci jasnego, zwyciężkiego przykładu. Pisma jego nie mają nic kanonicznego, surowego: kanon leży w dziełach. Są to próby zrozumienia instynktu, który go parł do tych dzieł, i jakby spojrzenia sobie w oczy; dopiero gdy mu się udało zamienić instynkt swój w poznanie, spodziewa się, że w duszach

czytelników rozpocznie się proces odwrotny: w tej nadziei pisze. Gdybyśmy się przekonali, że próby te są niemożliwe, Wagner podzieliłby los z tymi, którzy rozmyślali o sztuce; ale przewaga jego nad większością z nich jest ta, że w nim zanieszkła najpotężniejszy wszechinstykt sztuki. Nie znam pism estetycznych, któreby tyle światła rzucały, co pisma Wagnera; z nich jedynie można dowiedzieć się czegoś o narodzinach dzieła sztuki. Jako świadek występuje tu jeden z zupełnie Wielkich, poprawia świadectwo swoje przez długi szereg lat, oswobadza je, wyświetla i wyciąga z niepewności; chociaż potyka się—jako poznający, wywołuje ogień. Pewne dzieła, jak „Beethoven”, „O dyrygowaniu”, „O aktorach i śpiewakach”, „Państwo i religia”,—oniemiają żądę oporu i zniewalają do przypatrywania się cichego, wewnętrznego, nabożnego, jak przy otwieraniu szaf drogocennych. Inne, zwłaszcza z czasów dawniejszych, jak „Opera i dramat” poruszają, niepokoją: niema w nich jednostajności rytmu, czem—jako proza—budzą zamieszanie. Dialektyka jest tu wielokrotnie połamana, pochod—bardziej hamowany, niż przyspieszany skokami uczucia; leży na nich, niby cień, niechęć autora, jak gdyby artysta wstydził się demonstrować pojęciami.

Największą może trudność dla niewtajemniczonego stanowi wyraz właściwej mu powagi autorskiej, której opisać niepodobna: zdaje mi się, że Wagner mówił często jakoby *wobec wrogów*—gdyż pisma te pisane są w stylu rozmowy, a nie pisarskim, więc zrozumiemy je lepiej, gdy usłyszymy je czytane wobec wrogów, z którymi nie chce być poufałym; dlatego jest powściągliwy. Poprzez umyślnie ułożone fałdy przełamuje się często porywająca namiętność; znika okres sztuczny, ciężki, obficie nabrzmiały przymiotnikami i wyslizgują mu się zdania i całe stronicy, należące do najpiękniejszej prozy niemieckiej. Przyjąwszy nawet, że mówi do przyjaciół i że widmo przeciwnika nie stoi już obok jego krzesła: przyjaciele i wrogowie, z którymi Wagner wdaje się jako pisarz w pismach swoich, mają coś wspólnego; co dzieli ich od ludu, dla którego on tworzy, jako artysta. Są całkiem *nienarodowi* w wytworności i nieplodności wykształcenia swego; kto chce być przez nich rozumiany, musi przemawiać sposobem nieludowym, jak to robili najlepsi prozaicy, jak czynił też i Wagner. Łatwo odgadnąć, z jakim to czynił przymusem. Ale przemoc opiekuńczego, matczynego jakby pędu, któremu poświęca on wszystko, wciąga go w mglistą atmosferę uczonych i wykształconych, z któ-



remi jako twórca pożegnał się na zawsze. Ulega językowi wykształcenia i jego prawom udzielania się, chociaż on pierwszy odczuł głębokie w nich braki.

Istotnie, jeżeli coś wyróżnia sztukę jego od innej sztuki czasów nowszych, to to, że nie mówi językiem wykształcenia, kasty, że nie zna przeciwstawienia wykształconych do niewykształconych. Jest przeto przeciwieństwem kultury Odrodzenia, która osłaniała ludzi światłem swem lub cieniem. Sztuka Wagnera wyprowadziła nas na chwilę z tej kultury, możemy więc przyjrzeć się jej jednostajnemu charakterowi: Goethe i Leopardi ukazują się nam jako ostatni wielcy maruderzy włoskich poetów filologów, Faust—jako przedstawienie nieludowej zagadki, którą zadały sobie czasy nowsze w postaci człowieka teoretycznego, pragnącego życia: nawet pieśń Goethego śpiewana według pieśni ludowej nie jest śpiewana dla ludu; poeta pieśni tej wiedział dla czego pewnego zwolennika przekonywał z zupełną powagą: „dzieła moje nie mogą być popularne: kto o tem myśli i do tego dąży, jest w błędzie”.

Że może w ogóle istnieć sztuka słonecznie jasna i ciepła, oświetlająca promieniami swemi niskich i ubogich w duchu i rozpraszająca dumę wiedzących,—tego nie można było od-

gadnąć, lecz trzeba było o tem się przekonać. Przekonanie się to obali w duszy każdego pojęcie jego o wychowaniu i kulturze; podniesie się przed nim zasłona przyszłości, w której niema już dóbr najwyższych i uszcześliwień, któreby nie były wspólnemi dla wszystkich serc. Zniewaga, jaka dotąd łączyła się z wyrazem „pospolity”, będzie mu odjęta.

Gdy przeczucie zapuszcza się w tej mierze w dal, rozum świadomy będzie miał wzgląd na straszną niepewność społeczną terażniejszości i nie ukryje przed sobą niebezpieczeństwa sztuki, której korzenie tkwią jedynie w tej dali i przyszłości. Sztuka ta daje nam raczej kwitnące swe gałęzie, niż grunt, z którego wyrasta. Jak wyprowadzić zdołamy sztukę tę bezdomną w przyszłość ową, jak zatrzymamy fale wszędzie nieuniknionej rewolucyi, żeby ona wraz z temi, którzy skazani są na zagładę i na to tylko zasługują, nie splukala i uszcześliwiającego wyprzedzenia, tej rękojmi lepszej przyszłości, swobodnej ludzkości?

Kto tak się pyta i tak troska, bierze udział w trosce Wagnera; będzie się czuł zmuszony wraz z nim do szukania potęg istniejących, które podczas trzęsienia ziemi i przewrotów zechcą być duchami opiekuńczemi najszlachetniejszego mienia ludzkości. W tem jedynie

znaczeniu pismami swemi zapytuje Wagner wykształconych, czy chcą w skarbnicach swoich przechować spuściznę jego—drogocenny pierścień jego sztuki; tu bierze początek swój wspaniałe zaufanie, jakie Wagner i w swoich celach politycznych miał do ducha niemieckiego, przypisując narodowi reformacyi ową siłę, łagodność i męstwo—potrzebne do „ułożenia morza rewolucyi w łożysko cicho płynącej rzeki ludzkości”: sądziłbym niemal, że chciał to wyrazić symboliką swego marsza królewskiego.

Dążność artysty twórczego jest wogóle zbyt wielka, widnokrąg miłości jego do ludzi zbyt obszerny, żeby wzrok jego mógł zatrzymać się na oparkaniu istoty narodowej. Myśli jego są *nadniemieckie*, mowa jego sztuki nie do narodów mówi, lecz do ludzi.

Ale—*do ludzi przyszłości.*

Oto wiara jego, męka i odznaczenie. Żaden artysta przeszłości nie otrzymał od geniuszu swego wiana tak dziwnego, nikt, prócz niego, nie spijał kropel cierpkiej goryczy w każdym nektarze natchnienia. Nie jest to, jak możnaby sądzić, ów artysta zapoznany, poniewierany, jakby zbieg swego czasu, który zdobył sobie wiarę tę, jako obronę konieczną: powodzenie czy niepowodzenie u współczesnych nie mogły go ani wznieść, ani umocnić.

On nie należy do tego pokolenia, choćby go uwielbiało, lub odrzucało:—jest to sąd jego instynktu;—temu, kto w to uwierzyć nie chce, nie można udowodnić, czy kiedy pokolenie jakie będzie do niego należało. Ale i ten niedowiarek może zapytać, jakiego rodzaju ma być pokolenie, w którym Wagner pozna swój „lud”, jako pojęcie ogólne tych wszystkich, którzy odczuwają wspólną niedolę i chcą się wspólną sztuką z niej wybawić. Szyller miał istotnie więcej wiary i nadziei: nie pytał się, jak będzie wyglądała przyszłość, jeżeli słuszny jest instynkt wróżącego o niej artysty; *żądał* raczej od artystów:

Wysoko wzniescie lot zuchwały  
ponad waszego czasu bieg!  
Niechaj w zwierciadle waszem zdala  
już nadchodzący świta wiek!

## XI.

Niechaj rozum ochrania nas od wiary, że ludzkość znajdzie kiedy ostateczne, idealne porządki i że tak ukształtowanych ludzi szczęście, niby słońce krajów podzwrotnikowych, jednokowym palić będzie żarem: Wagner nie ma nic wspólnego z taką wiarą, nie jest utopistą. Je-

żeli nie może obyć się bez wiary w przyszłość, dowodzi to tylko, że w człowieku terażniejszym widzi on przymioty, nienależące do charakteru niezmiennego, do budowy kostnej istoty ludzkiej; owszem, widzi że są zmienne, nawet znikome, i że właśnie *z powodu tych przymiotów*, sztuka wśród ludzi tych nie może mieć ojczyzny, a on sam wysłańcem jest innego czasu. Nie wiek złoty, ani niebo bez chmur przeznaczone są pokoleniom przyszłym, na które wskazuje instykt jego; rysy ich można z tajnego pisma sztuki wagnerowskiej odgadnąć o tyle, o ile z rodzaju zadowolenia można wnioskować o rodzaju niedoli. Ani dobroć nadludzka, ani sprawiedliwość nie będą rozpięte, jak tęcza nieruchoma nad niwą przyszłości. Pokolenie to może nawet wydawać się gorszem, niż dzisiejsze,—gdyż będzie *szczer-sze* w złem i w dobrem; może dusza jego, wywnętrzając się pełnym, swobodnym dźwiękiem, wstrząsnęłaby i przestraszyła dusze nasze podobnie, jak przeraziłby nas i wstrząsnął głos ukrytego dotąd złego ducha przyrody. Dziwnie brzmią w uszach naszych takie zdania: że namiętność jest lepsza od stoicyzmu i obłudny, że uczciwość nawet w złem jest lepsza, niż zatracenie się w moralności pochodzenia, że człowiek wolny może sobie być dobrym,

lub złym, ale niewolnik jest wstydem natury i nie ma udziału w póciechach niebiańskich, ani ziemskich; i wkońcu, że każdy, kto chce być wolnym, musi stać się nim sam, że wolność nie spada nikomu na łono, niby dar cudowny. Jakkolwiek brzmi to strasznie i przerażliwie—są to dźwięki świata przyszłości, który *istotnie pożąda sztuki* i istotnego oczekuje od niej zadowolenia; jest-to mowa odnowionej w ludzkości przyrody, jest-to właśnie to, co nazwałem przedtem odczuwaniem właściwem w przeciwstawieniu do panującego teraz odczuwania niewłaściwego.

Dla natury jedynie istnieją prawdziwe zadowolenia i zbawienia, nie zaś dla wynaturzenia. Dla wynaturzenia, o ile się kiedy uświadomi, pozostaje tęsknota do nicości, natura zaś pragnie przeobrażenia się przez miłość: tamto *niechce* być, ta chce być *inną*. Kto to zrozumiał, niech przedstawi duszy swej skromne motywy sztuki wagnerowskiej, ażeby zapytać siebie, czy natura czy też wynaturzenie dąży przez nie do celów wyżej wymienionych.

Włóczęga zrozpaczony znajduje wybawienie od męki w miłosiernej miłości kobiety, która woli umrzeć, niż być mu niewierną: motyw Holendra latającego.—Kochanka, zrzekająca się własnego szczęścia, przez *amor in caritas* staje się w niebiańskiej przemianie świętą

zbawia duszę ukochanego: motyw Tannhaüsera.—Najwspanialsze, najwyższe schodzi w pożądaniu do ludzi i nie chce być pytane—„z kąd?”; a gdy stawia mu się nieszczęsne to pytanie, wówczas z bolesnym przymusem powraca do życia wyższego: motyw Lohengrina.—Kochająca dusza kobiety, a także lud przyjmują chętnie nowego uszczęśliwiającego geniusza, chociaż piastuni tradycyi i zwyczaju odpychają go i bluźnią: motyw Śpiewaków norymberskich.—Dwoje kochanków, nie wiedząc, że się kochają, sądząc, że są głęboko zranieni i wzgardzeni, pragną razem wypić napój śmiertelny, pozornie dla przebłagania obrazy, w rzeczywistości zaś z popędu nieświadomego: chcą przez to uwolnić się od rozstania i udawania. Rzekoma bliskość śmierci zbawia ich i wprowadza w szczęście krótkie, pełne grozy, jakby uciekli istotnie od dnia, od złudzenia, od życia nawet: motyw Trystana i Izoldy.

W Pierścieniu Nibelungów bohater tragiczny jest bogiem, którego umysł pragnie władzy, który, by zdobyć ją, wiąże się umową i nie przebiera w środkach, zatracą wolność i wikła się w przekleństwo, które ciąży na potędze. Dowiaduje się, że niewolą jego jest to, iż nie posiada już środka do zawładnięcia złotym pierścieniem, który jest pojęciem potęgi ziemskiej i zarazem—dopóki jest w posiadaniu wrogów—

pojęciem najwyższych dla niego niebezpieczeństw: nawiedza go trwoga przed końcem i zmierzchem bogów, i rozpacz, że widzi koniec, a nie może mu przeciwdziałać. Potrzeba mu człowieka wolnego, nieustraszonego, któryby bez jego rady i pomocy, sam z siebie dokonał czynu w walce z porządkiem boskim, czego nie zdołał on—bóg: nie widzi takiego człowieka, a gdy świta nowa nadzieja, musi być posłuszny przymusowi, który go wiąże: najdroższe jego musi być zniszczone własną jego ręką, litość najczystsza musi być ukarana niedolą jego. Zohydza sobie w końcu potęgę swą, która w łonie nosi zło i niewolę, wola jego łamie się, sam już pragnie końca, który grozi mu zdala. I oto teraz dopiero znajduje to, do czego tęsknił najbardziej: zjawia się człowiek wolny, nieustraszony,—powstał w sposób sprzeczny wszelkiemu powstawaniu; ci, co go wydali na świat, pokutują, że łączył ich związek wbrew porządkom natury i obyczajom: giną,—ale Zygryd żyje. Na widok tak wspaniałego rozwoju i rozkwitu znika ohyda z duszy Wotana, idzie za losem bohatera z okiem miłości ojcówskiej i obawy. Ten kuje sobie miecz, zabija smoka, zdobywa pierścien, ucieka od najchytrzejszej uludy, budzi Brünnhilde; przekleństwo, które ciąży na pierścieniu i jego



nie oszczędza i zwolna się doń przybliża; on—wierny w niewierności swej—z miłości rani najukochańszą, i otacza go mrok i mgła winy, ale wynurza się w końcu czystszy, niż słońce i ginie rozpalając niebo całe łuną ognistą i oczyszczając świat z przekleństwa;—na to wszystko patrzy bóg, któremu w walce z wolnością zła mała się włócznia rządów,—bóg który stracił władzę wraz z nią, patrzy pełen słodczy wobec własnej porażki, pełen radości i współczucia dla pokonawcy swego: oko jego z blaskiem bolesnej szczęśliwości spoczywa na wydarzeniach ostatnich; stał się wolnym w miłości, wolnym od siebie samego.

Pytajcie się siebie, wy—pokolenia ludzi teraz żyjących! Czy to *dla was* stworzone? Czy macie odwagę wskazać na gwiazdy tego nieba piękności i dobroci i powiedzieć: to *nasze* życie Wagner podniósł do gwiazd?

Gdzie pośród was są ludzie, którzy według swojego życia zdołają wytłomaczyć boski obraz Wotana i którzy stają się sami tem więksi, im więcej cofają się, jak on? Kto z was zechce wyrzec się potęgi, gdy spostrzeżga, że potęga jest zła? Gdzie są ci, którzy jak Brünnhilda z miłości oddają wiedzę, a w końcu od życia otrzymują wiedzę najwyższą: „smutnej miłości najgłębszy żal otworzył mi żrenice”.

Gdzie są wolni, nieustraszeni, wzrastający i rozkwitający w niewinnej samoistności,—gdzie są Zygfydzy pośród was?

Kto się tak pyta i pyta napróżno, musi spoglądać w przeszłość; i gdyby wzrok jego odkrył w oddali ów „lud”, któremu wolno będzie ze znaków sztuki Wagnerowskiej odczytać własną historję, —zrozumiałby wreszcie, *czem będzie Wagner dla tego ludu*:—czemś, czem nie może być dla nas wszystkich, mianowicie—nie wieszczem przyszłości, jakby może chciał nam się ukazać, ale tłumaczem i opromienieniem przeszłości.



## U W A G A.

Rzecz niniejsza wyjęta jest ze zbioru p. t. „Rozmyślenia nie na czasie”. Napisał ją Nietzsche w r. 1876.

Rozrzucone tu poglądy ogólne Nietzchego na życie, ludzkość, sztukę uległy w nim następnie różnym, często głębokim przeobrażeniom. W rozwoju tym zajął również i względem Wagnera stanowisko zupełnie inne, a wyraził je w książce p. t. „*Der Fall Wagner*”, napisanej w dwanaście lat później.

Rzecz ta należy więc do najwcześniejszego okresu jego działalności.

*Tłom.*



