

Bayreuther Festspielhaus – teatr Richarda Wagnera

Nie jestem kompozytorem operowym, przynajmniej nie znam żadnego teatru operowego na świecie, dla którego chciałbym znowu pisać operę. Jeśli jednak napisałbym taką operę, która byłaby na miarę mojego wyobrażenia, ludzie uciekliby z przedstawienia, bo nie dałoby się tu znaleźć arii, tercetów i wszystkich tych rzeczy, z których dzisiejsza opera jest zlepiona, a tego, co bym skomponował, nie chciałby żaden śpiewak śpiewać ani meloman słuchać¹.

Ten fragment humorystycznej noweli autorstwa Wagnera powstał w 1840 r. w Paryżu. Młody muzyk na skutek niepowodzeń, których doświadczył na początku kariery, wyrusza w podróż-pielgrzymkę do Wiednia, by spotkać się z Beethovenem i przedłożyć mu do oceny swe najważniejsze prace kompozytorskie. Decyzja ta, podjęta przez fikcyjną postać, była oczywiście projekcją wewnętrznych walk samego Wagnera – jego poczucia klęski i braku zrozumienia ze strony publiczności paryskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*² jest pierwszym manifestem kompozytora, w którym zawarł on swoje główne idee, rozwijane i pogłębiane następnie przez całe życie.

¹ Cyt. za: K. Kozłowski, *Geniusz i opera. Richarda Wagnera pisma z teorii opery i dramatu muzycznego*, w: idem, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 95.

² R. Wagner, *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, w: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. 1, w: R. Wagner, *Werke, Schriften und Briefe*, red. S. Friedrich, Berlin 2004, s. 193-232 („Digitale Bibliothek Band 107”).

Ujawniają się tu trzy podstawowe cele: potrzeba stworzenia „nowego dzieła sztuki”, instytucji i przygotowanego na odbiór tego dzieła widza. Ponad tym podziałem funkcjonuje również idea przemiany artystycznej i społecznej. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* staje się tym samym wstępnym określeniem kierunku pracy twórczej Wagnera, zarysowanym również w jego pismach teoretycznych, powstałych podczas pobytu kompozytora w Zurychu (1849-1851) i w czasie pierwszych *Festspiele* (lata 70.)³. Warto jednak zwrócić w tym miejscu uwagę na trudności związane z charakterem tych pism oraz na modyfikacje zawartych w nich założeń. W okresie zuryskim praktyka, ujęta czysto teoretycznie (dramaty muzyczne Wagnera miały dopiero powstać), była – w przeciwieństwie do pism późnych – tylko pewnego rodzaju przecuciem charakteru przyszłego procesu twórczego⁴.

Pisma te stały się punktem wyjścia dla rozwinięcia myśli i zrealizowania jej w Bayreuth nie tylko jako idei samego festiwalu, lecz także jako nowej formy dramatyczno-muzycznej, której najważniejszym celem było bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę w sposób przekraczający granice teatru.

Nowa forma dramatyczno-muzyczna

Punktem wyjścia dla poszukiwań nowej formy było ustosunkowanie się do obowiązujących reguł tworzenia i funkcjonowania sztuki w wieku XIX. Jedną z nadrzędnych idei sztuki romantycznej był *Gesamtkunstwerk* – nawiązujące do greckiej kultury⁵ dzieło

³ Pisma zuryskie to *Sztuka i rewolucja (Die Kunst und die Revolution, 1849)*, *Das Kunstwerk der Zukunft (Dzieło sztuki przyszłości, 1850)*, *Opera i dramat (Oper und Drama, 1851)*. Pisma późne to m.in.: pismo okolicznościowe *Beethoven (1870)*, *Über die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ (O wykonaniu uroczystych przedstawień scenicznych „Pierścienia Nibelungów”, 1871)*, *Über die Bestimmung der Oper (O przeznaczeniu opery, 1871)*, *Über Schauspieler und Sänger (O aktorach i śpiewakach, 1872)*, *Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen (Rzut oka na libretto i komponowanie opery w szczególności, 1872)*, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama (O zastosowaniu muzyki w dramacie, 1879)*.

⁴ Powoduje to pewne przesunięcia terminologiczne, które mogą zostać źle odczytane w przypadku nieuwzględnienia okoliczności ich powstania. Pisma zuryskie charakteryzuje szczególny nacisk położony na tekst i partyturę oraz wzajemne funkcjonowanie słowa i muzyki. Pojawiają się w nich podstawowe terminy i pojęcia niezwykle ważne dla zrozumienia idei „dzieła przyszłości”. Kolejnym tematem tych pism jest stosunek sztuki do życia. Wagner prezentuje tu krytyczne spojrzenie nie tylko na formę i funkcję opery, lecz także na szeroko rozumianą sztukę, której rewolucyjne przemienienie miałyby umożliwić stworzenie doskonalszego „społeczeństwa przyszłości”. Jednocześnie odnoszeniu się do nich – mimo że pisma te od początku uznawano za ważny punkt wyjścia w analizie specyfiki Wagnerowskiej formy – musi towarzyszyć dystans i konfrontacja teorii z późniejszymi dziełami oraz pismami z lat 70. Ich dominantą jest uściślenie roli muzyki w „nowym dziele” oraz uwagi na temat poszczególnych elementów inscenizacji. Pewne sprzeczności między pismami z tych dwóch okresów mogą sugerować całkowite odwrócenie się od wcześniejszych pism albo uzupełnienie o nowy punkt widzenia.

⁵ Wagner odwoływał się w swoich pismach do formy dramatu greckiego przed zmianą języka starogreckiego – przełomu, który miał miejsce prawdopodobnie około roku 425 p.n.e. („nowy dytyramb”). Pod wpływem oddziaływania wielu trudnych do ustalenia czynników doszło do odrzucenia skodyfikowanego języka, który determinował artykulację poszczególnych słów (akcent

sztuki, łączące poszczególne dziedziny aktywności duchowej, wśród których muzyka stanowić miała ważną siłę kształtującą.

Jednak obecne w operze połączenie muzyki, tańca i słowa miało w opinii Wagnera czysto mechaniczny charakter. Kompozytor zamierzał doprowadzić do scalenia tekstu poetyckiego z muzyką, kształtując formę z myślą o realizacji dzieła na scenie („gest sceniczny”). Dążył do dzieła skomponowanego w taki sposób, aby poprzez jego bezpośredniość i nieprzewidywalność pozbawić odbiorcę krytycznego dystansu.

Dzieło sztuki Wagnera określane jest mianem dramatu, *Gesamtkunstwerk* czy wreszcie – dramatu muzycznego (później – „żywo wystawiony dramat” urasta do rangi „najbardziej skończonego dzieła sztuki”⁶). Dramat muzyczny⁷ nie jest gatunkiem teatru muzycznego, ponieważ dąży do przekroczenia granic innych sztuk. Doprowadza tym samym do stopienia trzech podstawowych elementów: muzyki, dramatu słownego⁸ i tańca⁹. Wszystkie składowe części dzieła muszą zostać zrealizowane na najwyższym poziomie. W rezultacie ma to umożliwić osiągnięcie syntezy wrażeń wzrokowych i słuchowych. Odniesienie się do „zewnątrznego i wewnętrznego życia człowieka” pozwalało jednocześnie na pełne i bezpośrednie dotarcie do świadomości odbiorcy.

Dramat słowny warunkował akcję sceniczną, ukazując afekty, stany i charaktery bohaterów, wreszcie – był podstawą dla muzyki. Operacje dokonywane przez Wagnera na języku miały na uwadze zbliżenie mowy do „pramelodii”¹⁰. Obfitujący w aliteracje wiersz winien odzwierciedlać stany uczuciowe bohaterów¹¹. Nie tracił jednak swych właściwości semantycznych, ponieważ język niemiecki jako jedyny z języków nowo-

toniczny), uniemożliwiając ich subiektywne akcentowanie. Zob. Th.G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958, s. 49-51; idem, *Der griechische Rhythmus. Musik – Reigen – Vers und Sprache*, Tutzing 1977, s. 57 i n. Przed tym przewrotem poezja grecka była nierozdzielnie związana z muzyką i ruchem (tzw. słowo ucieleśnione), znajdując doskonałą realizację w *musiké*, a więc w naturalnym połączeniu muzyki, słowa i tańca. Spójność widowiska warunkowały znaczenie i rytm słów – taniec odzwierciedlał poszczególne miary rytmiczne (stopy). W efekcie można powiedzieć, że założenie Wagnera o możliwości osiągnięcia idealnego stopienia poezji, muzyki i gestu scenicznego było świadomym odniesieniem do pierwotnej formy tragedii greckiej.

⁶ E. Voss, *Postlowie*, w: R. Wagner, *Dramaturgia opery*, tłum. M. Kasprzyk, Gdańsk 2010, s. 259.

⁷ Użycie tego pojęcia wynika z próby ujednoczenia terminologii. Określenie to zostało po raz pierwszy użyte przez Wagnera w pismach zuryjskich dla podkreślenia różnic między jego twórczością a krytykowaną przez niego formą operową. Wagner zaproponował tu tylko nową tradycję dramatyczno-muzyczną, a nie nowy gatunek.

⁸ Ujmowanego często jako „dramat literacki”, „tekst” czy „dramat przykrojony na potrzeby muzyki”. Sformułowanie „dramat słowny” zaproponował Stefan Kunze dla ujednoczenia Wagnerskiej terminologii. Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2004, s. 54.

⁹ Wagner odnosi się w tym miejscu do platońskiego rozumienia muzyki jako scalenia harmonii (porządek dźwięków), rytmu (porządek czasowy, w Grecji utożsamiany z tańcem) i logosu (język jako wyraz ludzkiego rozumu). Zob. C. Dahlhaus, *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 15.

¹⁰ Była to próba powrotu do pierwotnego stanu, w którym nie myśli się pojęciami, a mowa jest jeszcze „poezją, obrazem i uczuciem”. Zob. F. Nietzsche, *Ryszard Wagner w Bayreuth*, przeł. M. Cumft-Pieńkowska, w: idem, *Przypadek Wagnera*, red. K. Kaśkiewicz i R. Michalski, Toruń 2004, s. 66.

¹¹ Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1983, s. 124.

żytnych zachowań akcent ściśle powiązany ze znaczeniem (akcentowana jest w nim sylaba źródłowa).

Aliteracje te umożliwiały nierozzerwalne powiązanie struktury języka z muzyką. Doprowadziło to do pełnego przeniesienia gestu scenicznego do warstwy muzycznej, przy czym sam tekst literacki był kształtowany z myślą o scenie¹². Był on dodatkowo źródłem lejtmotywów, urzeczywistnianych w muzyce, która podlegała w ten sposób procesowi „literaturyzacji”. Lejtmotywów – jak pisze Dieter Borchmeyer – nie pojmowano „już więcej w sposób czysto muzyczny, lecz jako poetyckie szyfry, symbole i sieci znaczeń”¹³. Zdaniem Carla Dahlhausa, tworzyły one poszczególne sceny oraz „muzyczno-dramatyczny system”¹⁴. Funkcjonowały niejako na prawach pojedynczych „miniatur”, powstałych na skutek dekomponowania i ponownego scalania formy muzycznej¹⁵. Pozwalało to na uzyskanie nowych znaczeń i napięć.

Formę dramatyczno-muzyczną Wagnera charakteryzuje ponadto wzajemne oddziaływanie na siebie muzyki i dramatu słownego. Znaczenia zawarte w tekście znajdują pełne odzwierciedlenie w warstwie muzycznej, powiązanej z akcją i gestem scenicznym¹⁶. Wzajemne uzupełnianie się warstwy językowej i muzycznej miało wpływ na trzeci składnik dramatu – gest sceniczny („taniec”). Sama muzyka wspierała się na współdziałaniu barwy dźwięku i melodii.

Barwa dźwięku (w ujęciu Nietzschego „barwa uczucia”¹⁷) już podczas pracy nad *Holandrem tułaczem* stała się dla Wagnera podstawowym elementem strukturalnym jego formy. Jakkolwiek emancypacja tego środka wyrazu była powszechna w wieku XIX, tutaj została ona wykorzystana nowatorsko. Uwolniona od wcześniejszych zależności wpłynęła na kształt konstrukcji dzieła, umożliwiając przeniesienie „świadomości w świat wyobraźni poetyckiej”¹⁸. Jako wrażenie czysto zmysłowe ujawnia stany psychiczne i sceniczne, dokonuje przejść między skrajnymi emocjami. Decydujące znaczenie ma tutaj czas teraźniejszy. Uniemożliwia to tym samym nabranie dystansu do napierających bodźców – odbiorca ma poczucie osaczenia ze strony powstającej „tu i teraz” formy. Wrażenie to podtrzymują właściwości melodii powstającej na styku muzyki i poezji. Barwa dźwięku, inaczej „nieprzerwany strumień muzyczny”¹⁹ („ununterbrochener musikalischer Fluss”), gwarantuje ciągłość akcji i utrzymanie napięć muzyczno-dramatycznych. Stanowi „zewnątrzną powłokę ciała”²⁰, okrywającą „wewnętrzną” strukturę formy.

Rola melodii w Wagnerowskiej formie jest jawnym przekroczeniem ograniczeń muzyki symfonicznej. Celem Wagnera było stworzenie muzyki, która, w przeciwieństwie

¹² W latach 50. XIX wieku dramat był dla Wagnera celem, później „Wagner nazywa swoje dramaty „czynami muzycznymi, które oblekły się w widzialny kształt”. C. Dahlhaus, *Historia pojęcia i jej zawitości*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 39.

¹³ Cyt. za: K. Kozłowski, *Geniusz...*, op. cit., s. 103.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 119.

¹⁵ Mechanizm ten jest bezpośrednim nawiązaniem do procesu twórczego Beethovena, czego Wagner nigdy nie ukrywał. Polegał on na dekompozycji starej formy i jej ponownym scaleniu, co przez odbiorcę odczuwane było jako akt „narodzin” melodii.

¹⁶ Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, op. cit., s. 58.

¹⁷ F. Nietzsche, op. cit., s. 71.

¹⁸ Cyt. za: K. Kozłowski, „Muzyczny miniaturzysta”. *O fragmentarycznym charakterze techniki lejtmotywów Richarda Wagnera*, w: idem, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, s. 122.

¹⁹ E. Voss, op. cit., s. 102.

²⁰ R. Wagner, *Opera i dramat*, przeł. M. Dienstl, Lwów 1907, s. 94.

do abstrakcyjnej muzyki absolutnej, oddawałaby konkretne obrazy i pojęcia. Wagner nigdy nie ukrywał wpływu Beethovena na kształt swojej formy dramatyczno-muzycznej. Dowodzą tego liczne odwołania w jego rozprawach, które poświęcił w całości *IX Symfonii*, będącej aktem jawnego przekroczenia ograniczeń muzyki absolutnej²¹.

Wszystkie elementy nowej formy pozostają w stanie nieustannego rozwoju. Z tego względu analizowanie jej z punktu widzenia architektoniki form muzycznych jest niemożliwe. Nie jest ona formą tektoniczną, na którą składałyby się dźwięki, motywy i frazy. Podstawą jej istnienia jest wyrażanie znaczeń i urzeczywistnianie wrażenia emocjonalnego. W tym sensie związek muzyki i słowa jest nieunikniony. Dla uzyskania pożądanego efektu twórca „jako muzyk musi koniecznie rzucić się w objęcia poety, by stworzyć prawdziwą, nieomylną i zbawczą melodię”²². Jednocześnie melodia podlega nieustannym modyfikacjom dostosowanym do potrzeb sceny i samego tematu.

*„Nowy teatr
społeczeństwa
przyszłości”*

Podstawowym zadaniem nowego dzieła jest urzeczywistnienie zawartego w nim zamyślenia artystycznego poprzez bezpośrednie oddziaływanie na świadomość odbiorcy. Przeżycie pełni również funkcje moralne – dzieło jako etyczne przesłanie „wyraża stan ducha ludzkości”. Idea przemiany społeczeństwa jest bezpośrednio związana z ideą nowego teatru. Z tego względu projekt Wagnera przewidywał konieczną przemianę świadomości odbiorców poprzez całkowitą transformację kulturową. Relacje między sztuką a społeczeństwem wymagały idealnego współbrzmienia. Przykładem takiej harmonii stała się dla Wagnera kultura grecka, wielokrotnie charakteryzowana w pismach z lat 1849-1851. Wynikało to ze świadomości kryzysu sztuki we współczesnym społeczeństwie, w którym tworzenie wiązało się z chęcią osiągnięcia sławy i bogactwa²³. Wagner bardzo surowo odnosił się do kondycji współczesnego sobie teatru, głównie opery²⁴, w której – jako najbardziej prominentnej wyrazicielce jego ducha – widział przyczynę całkowitego upadku teatru jako takiego. Ówczesna sytuacja wymagała stworzenia „nowej sztuki”, która umożliwiłaby powrót do stanu wcześniejszej harmonii, utraconej na skutek rozwoju kultury chrześcijańskiej.

Punktem wyjścia dla rozważań Wagnera była wspomniana wcześniej kultura starożytnej Grecji okresu przedklasycznego. Dramat (tragedia grecka) był „najwyższym tworem sztuki i samego ludu. Podstawę tragedii stanowiła melodia („ludowa piosnka”) funkcjonująca jako źródło podań²⁵, wyraz światopoglądu społeczeństwa i jego harmo-

²¹ Zob. K. Kozłowski, *Geniusz...*, *op. cit.*, s. 94. Również Beethoven zamierzał przedstawić obraz i pojęcie w swej muzyce. Zdaniem Dahlhausa, próba ta zakończyła się niepowodzeniem. Zob. C. Dahlhaus, *Historia pojęcia i jej zawitości*, *op. cit.*, s. 26–27.

²² R. Wagner, *Opera i dramat*, *op. cit.*, s. 97.

²³ R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, przeł. J. Mesnil, Lwów 1904, s. 24.

²⁴ W *Operze i dramacie* Wagner przedstawia zarys rozwoju opery, dowodząc w ten sposób potrzeby jej przemiany i wysuwając postulat stworzenia czegoś zupełnie nowego.

²⁵ Mit, podanie ludowe jest dla Wagnera wyrazem najgłębszej świadomości ludu. Warunkuje jednocześnie prostotę i przejrzystość akcji scenicznej. Por. Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków

nijnego zespolenia z naturą²⁶. „Dramat prawdziwy” doby starożytnej Grecji charakteryzował się ponadto harmonijnym połączeniem wszystkich sztuk, czego nie można było, zdaniem Wagnera, dostrzec w sztuce współczesnej – opera okazała się pod tym względem fiaskiem. Powrót do takiego stanu możliwy był tylko dzięki ideom *Gesamtkunstwerku* i *Festspielu* – odświętnego celebrowania nowej sztuki. Kultura grecka była jednak tylko punktem wyjścia dla planów Wagnera. W swojej idei spektaklu jako święta odwoływał się również do poglądów Goethego oraz tradycji festiwali teatralnych w Szwajcarii²⁷.

Idea *Festspielu* nie jest jednak spójna. Rozwijała się nieustannie przez całe życie kompozytora, swe apogeum osiągając w latach 70., kiedy to jej urzeczywistnienie stało się faktem²⁸. Obejmuje ona szeroki zakres organizacji: miejsca gry, wykonania, finansowania, organizacji, programu artystycznego, planu gry (kiedy dzieło jest wystawiane) i stylu gry (sposobu jego przedstawienia)²⁹. W liście do Franciszka Liszta³⁰ Wagner przedstawia swój krytyczny stosunek do teatru repertuarowego, tworząc w ten sposób punkt wyjścia dla idei Festspielhausu. Teatr powinien być świątynią, miejscem szczególnego kontaktu z dziełem sztuki, przy czy samo święto staje się jego nieodłączną częścią. Jednocześnie ma ono charakter otwarty i demokratyczny, jest próbą stworzenia „amfiteatralnej” wspólnoty narodu niemieckiego.

1983, s. 124. Nietzsche zwrócił uwagę na wyjątkowy sposób myślenia Wagnera w procesie twórczym – miał on myśleć nie tyle pojęciami, ile – podobnie jak lud – podaniami. F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 66.

²⁶ Stan ten miał ulec zmianie pod wpływem odmiennych postulatów kultury chrześcijańskiej. Zob. R. Wagner, *Opera i dramat*, *op. cit.*, s. 95.

²⁷ Goethowska idea teatru odświętnego (*Festspiel*) opierała się na pozbawieniu dzieła sztuki prymatu dworskiej uroczystości. To samo święto stawało się integralnym składnikiem dzieła. Trudno jednak wykazać rzeczywisty wpływ idei Goethego na rozwój Wagnerowskiej idei *Festspielu*. Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 96-97.

²⁸ „Zwracając się za pośrednictwem tych wzmianek w stronę działania praktycznego i proponując rzetelną reorganizację naszych teatrów, napotykałam tu tę samą myśl, która zainspirowała mnie do stworzenia w Bayreuth teatru festiwalowego (Bühnenfestspiele). Kto w związku z tą sprawą śledził, jak na samym początku nie odważyłem się nawet zaproponować podjęcia próby zorganizowania stowarzyszonego współdziałania wszystkich teatrów, ten zrozumie, że tym bardziej nie czuję się powołany do tego, by wypracować w podobnym sensie odpowiednich uwag na temat postaci jakiegoś projektu. Kierownictwo naszych teatrów pozostawione jest obecnie osądowi tych, którzy – niezależnie od tego, za jak dostojnych by się nie uważali – swoje pojęcie o tym zagadnieniu zawdzięczają – ogólnie biorąc – wyłącznie złemu stanowi naszej instytucji teatru. Dawno już przy tym porzuciłem chęć ujrzenia, jak pojęcie to próbuje objąć swym zakresem zrozumienie prawdziwych potrzeb teatru. Jak przy każdym mającym się dokonać w teatrze dobru liczę wyłącznie na właściwy instynkt naszych mimów i muzyków, tak też tylko do nich się zwracam, rozwijając tu koncepcje dotyczące pożądanego i użytecznego zastosowania ich predyspozycji, aż po wyłożenie na ten temat mojej myśli zasadniczej”. R. Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, w: *Dramaturgia opery*, *op. cit.*, s. 37.

²⁹ L. Lucas, *Die Festspiel – Idee Richard Wagners*, Regensburg 1973, s. 28 („100 Jahre Bayreuther Festspiele”, t. 2).

³⁰ *Ibidem*, s. 29.

Plany

Wagnerowska wizja nowej sztuki wiązała się nierozdzielnie z planami jej realizacji w najodpowiedniejszej przestrzeni. W 1863 r. ukazała się przedmowa do pierwszego wydania *Pierścienia Nibelungów* z zawartym w niej zarysem gmachu teatru i idei festiwalu³¹. Rok później wstępne szkice zostały opracowane dzięki pomocy popularnego wówczas architekta Gottfrieda Sempera, z którym Wagner spotkał się już podczas pobytu w Dreźnie, uczestnicząc razem z nim w walkach zbrojnych z roku 1848³².

W 1865 r. Wagner wyjechał do Szwajcarii w poszukiwaniu nowego miejsca zamieszkania, z dala od dworskiego zgiełku. Do ponownego spotkania z Semperem doszło dwa lata później w Zurychu. Wówczas to pojawia się w pełni odpowiadający zamierzeniom Wagnera projekt teatru przystosowanego do realizacji jego dzieł, łącznie z zarysem niekonwencjonalnych elementów, takich jak niewidoczny kanał orkiestrowy – tzw. mistyczna przestrzeń („Mysticher Abgrund”), amfiteatralna widownia i podwójne proscenium. Wagner nie ukrywał roli drezdeńskiego architekta w urzeczywistnieniu własnej wizji. W piśmie analizującym ideę *Festspielhausu* z 1873 r.³³ otwarcie przyznał, że jego teatr nie powstałby bez pomocy i wskazówek Sempera.

Bayreuth

W 1870 r. Wagner udaje się z Cosimą w podróż, by znaleźć odpowiednią scenę dla zainscenizowania prawie że ukończonego już *Pierścienia Nibelunga*. Pierwszym miejscem był Augsburg, z którego kompozytor – po nieudanych rozmowach z władzami miasta – szybko zrezygnował. Zainteresowanie wzbudziło w nim teraz Bayreuth, mimo że znajdujący się tam teatr Wilhelmine nie spełniał jego oczekiwań. W kwietniu 1871 r. ukończył on rozprawę *Über die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen”*³⁴, po czym udał się po raz kolejny do Bayreuth, tym razem z planami zrealizowania zarysowanych już koncepcji. Pertraktacje z władzami miasta zakończyły się jednak tym razem pomyślnie. Na czele komitetu organizacyjnego stanęli burmistrz Theodor Muncker oraz bankier Friedrich Feustel³⁵. 12 maja 1871 r. Wagner zapowie-

³¹ M. Wagińska-Marzec, *Bayreuth – powikłana spuścizna. Spory wokół teatru Wagnera*, Poznań 2007, s. 23.

³² Gottfried Semper (1803-1879) – niemiecki architekt, tworzący w stylu neorenesansowym, twórca prototypu niemieckiej architektury mieszkalnej i autor wielu prac teoretycznych (profesor Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie). Zaprojektował i zrealizował m.in. takie budowle, jak: Villa Rosa (1839) i Teatr Dworski (1838-1841) w Dreźnie, ETHZ (1858-1864) w Zurychu, Stadthaus (ratusz) w Winterthur (1865-1869), a przede wszystkim Burgtheater (1873-1888) w Wiedniu.

³³ Zob. R. Wagner, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, w: *Der Festspielhügel Richard Wagners Werk in Bayreuth. Van den Anfängen bi zur Gegenwart*, red. H. Barth, Bayreuth 1991, s. 19-21.

³⁴ Zob. Z. Jachimecki, *op. cit.*, s. 325.

³⁵ M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 30. Komitet ten przekształcił się w 1872 r. w Radę Zarządu Festiwalu, do której dołączył adwokat o nazwisku Kafferlein. Zob. C. Dahlhaus i J. Deathridge, *Wagner*, przekł. ang. B. Obrecht, Stuttgart–Weimar 1994, s. 59.

dział publicznie organizowanie festiwali w Bayreuth³⁶, a w lipcu tegoż roku powołano już ich radę administracyjną.

Wybór miejsca nie był wbrew pozorom przypadkowy. To prowincjonalne miasto frankońskie zainteresowało go jako przestrzeń odosobniona, sprzyjająca wyciszeniu i doświadczeniu „wspólnoty przeżyć”, które przewidywał projekt nowego teatru. Bayreuth, znajdujące się w połowie drogi między Monachium a Berlinem, miało być ponadto spełnieniem Wagnerowskiej utopii politycznej, dążącej do połączenia Bawarii z Prusami³⁷.

Miasto oddało pod budowę teren wskazany przez Wagnera. Wybór „Zielonego Wzgórza” został starannie przemyślany. Festspielhügel jest najwyższym wzniesieniem na terenie miasta (463 m n.p.m.), przy czym sam teatr powstał na jego stoku, 20 metrów poniżej³⁸. Prowadziła do niego „aleja klonowa”, zwieńczona dwuramiennym podjazdem, wytyczającym plac przed teatrem. Całość była widowym odniesieniem się Wagnera do idei starożytnego akropolu.

Organizacja – zbieranie funduszy

Zgodnie z wyliczeniami rady, inwestycja miała wynieść około 300 000 talarów. Już latem rozpoczęto zbieranie funduszy na szeroką skalę. Carl (Karol) Tausig³⁹ zaproponował utworzenie patronatów – związków akcyjnych. Certyfikaty w cenie 300 talarów zapewniały stałe miejsce na widowni i miały pokryć część kosztów budowy teatru. W tym samym czasie Emil Heckel, handlarz muzyczny z Mannheim, zgłosił publicznie pomysł utworzenia miejscowego związku Wagnerowskiego, którego zamożni członkowie mieliby inwestować swe pieniądze w kolejne festiwale. Niestety, oba przedsięwzięcia spełzły na niczym. W 1873 r. na skutek krachu finansowego w Europie ukończenie budowy przeciągało się, a do 1875 r. sprzedano tylko 490 z 1300 certyfikatów⁴⁰.

Jeszcze przed położeniem kamienia węgielnego, 22 maja 1872 r., Wagner rozpoczął międzynarodową trasę koncertową, która miała być ważnym źródłem dofinansowania przedsięwzięcia. Była to zarazem doskonała okazja, by skompletować zespół kompetentnych muzyków, śpiewaków i techników na potrzeby przyszłych przedstawień. Podróże nie pokryły jednak kosztów budowy. Pomimo planów stworzenia samowystarczalnej sztuki, która funkcjonowałaby tylko dzięki wsparciu narodu, Wagner musiał wielokrotnie zwracać się o pomoc do władz. Między innymi do Bismarcka⁴¹, który nie odpowiedział na pisemne prośby kompozytora. W efekcie – mimo ochłodzenia się stosunków między Wagnerem a Ludwigiem II – władze Bawarii udzieliły Wagnerowi pożyczki w wysokości 216 152 marek⁴², którą jego rodzina miała spłacić do 1906 r. Nie oznaczało to jednak końca kłopotów finansowych, z którymi Wagner borykał się właściwie przez całe życie.

³⁶ M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 30.

³⁷ Zob. C. Dahlhaus i J. Deathridge, *op. cit.*, s. 59.

³⁸ H. Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, München 1985, s. 407 („100 Jahre Bayreuther Festspiele”, t. 4).

³⁹ C. Dahlhaus i J. Deathridge, *op. cit.*, s. 62.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 62.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 35.

Zamiarem Wagnera było stworzenie „prowizorycznego teatru, tak prostego jak to tylko możliwe, być może tylko z drewna, i obliczonego wyłącznie na artystyczną celowość zewnętrzną”⁴³. Teatru pozbawionego artyzmu i dworskiego przepychu – zarówno w dekoracjach wewnętrznych, jak i rozplanowaniu przestrzeni. Projekt Wagnera i Sempera poddano długiemu procesowi modyfikacji⁴⁴, trwającemu od 29 kwietnia 1872 do 1 lipca 1875 r., kiedy to rozpoczęto przeprowadzanie pierwszych prób.

Dokładne fazy projektowania budynku są obecnie niemożliwe do odtworzenia. Oryginalny materiał projektowy zachowany w archiwach Bayreuth ma dużo luk, zaginęło wiele projektów poszczególnych zmian. Utrudnia to precyzyjne określenie poszczególnych etapów wprowadzania elementów przewidzianych w projekcie zuryskim, takich jak ściany boczne albo uczynienie niewidocznym kanału orkiestrowego. Pierwszy szkic autorstwa Wilhelma Neumanna zbyt wyraźnie odbiegał od zamierzeń Wagnera, aby mógł zostać przyjęty. Jego amfiteatralne rozwiązanie widowni utrudniało widoczność, a *cavea* i podwójne proscenium nie współgrały ze sobą. Poza tym projekt przekraczał możliwości finansowe Wagnera. W efekcie Wagner zrezygnował ze współpracy z Neumannem, powierzając realizację projektu Ottonowi Brüchwaldowi. Z powodu nadmiaru zleceń budowę nadzorował jego współpracownik, Carl Runkwitz. Pozostaje zagadką, czy Brüchwald znał plany Neumanna⁴⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że kolejny projekt był już o wiele bardziej zbliżony do dzisiejszego stanu, ponieważ posiadał zarys klinowego ukształtowania audytorium, które znacznie polepszało widoczność.

Była to część składowa całej serii przedłożonych wówczas projektów. Kolejne serie pozwalają zaobserwować wprowadzanie dodatkowych zmian. Wagner osobiście nadzorował poszczególne fazy przekształceń, wpływając znacząco na ich przebieg. Zrezygnował m.in. z girlandowych dekoracji fasady na rzecz skromniejszego muru maswerkowego lub z zamknięcia ostatniego rzędu siedzeń antycznym motywem schodów, prawdopodobnie przejętych z projektu Sempera⁴⁶. Wszelkie zmiany wynikały z zamiaru stworzenia teatru prowizorycznego i prostego, jak również ze wzrastających kosztów budowy, które wyniosły ostatecznie 428 384, 09 marek⁴⁷.

Nie zachował się ostateczny plan teatru. Stan z 1876 r. został naniesiony *post factum* przez Brüchwalda w roku 1881. Poszczególne części budowli wskazują na inspirację stylem Sempera. Obecność jego rozwiązań architektonicznych w ukończonym gmachu wynika z nadzoru Wagnera oraz inspektora budowy, Carla Brandta⁴⁸, któremu nieobcy był rozpoznawalny wówczas styl Sempera. Zewnętrzną formę teatru charakteryzuje eklektyzm: wieże narożnikowe (przywołujące pod względem stylistycznym północnowłoski gotyk), ceglana centralna bryła (również gotyk), mur maswerkowy (styl ro-

⁴³ *Ibidem*, s. 30.

⁴⁴ Na temat szczegółowych informacji o wprowadzaniu kolejnych zmian w procesie projektowania zob. H. Habel, *op. cit.*, s. 389-390.

⁴⁵ Habel zwraca uwagę na notatkę naniesioną ołówkiem prawdopodobnie przez Carla Runkwita, informującą o tym, że plan ten sporządzono na podstawie drugiego (poprawionego) planu Neumanna, po poprawkach Wagnera. H. Habel, *op. cit.*, s. 390.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 34.

⁴⁸ H. Habel, *op. cit.*, s. 393.

mański) i neorenesansowy front⁴⁹. Masywne części budynku zawierają najważniejsze elementy Wagnerowskiego teatru: widownię i scenę. Sala zbliżona jest wymiarami do sześciangu – odległość między sceną a tylną ścianą odpowiada bez mała szerokości i wysokości widowni (odpowiednio: 28 × 33 × 29 m). Ukształtowanie i harmonijne połączenie tej ostatniej z przestrzenią sceny znacznie odbiegało od ówczesnie panujących wzorców dworskich. Poza tym segmentowo ukształtowana łoża książęca nie otaczała widzów w taki sposób, jak to miało miejsce w ówczesnych salach teatralnych. Znajdowała się bowiem w tylnej ścianie.

Poszczególne elementy budowli wskazują na inspirację antykiem: amfiteatralne ukształtowanie widowni, prostota i równorzędność miejsc, a wreszcie – antyczne wewłarium (konstrukcja z drewnianych belek i desek z rozpiętym poniżej płótnem). Jego kolorystyka i linie współbrzmia z wystrojem wnętrza⁵⁰. W połączeniu z niespotykanymi wówczas ścianami kleszczowymi (niem. *Zungen oder Scherwände*) kierują wzrok widza ku scenie. Ich masywność niweluje lekkość kończących je kolumn korynckich oraz delikatne lampy, będące jedynym źródłem światła (widownia nie posiadała tak charakterystycznego dla ówczesnych teatrów głównego żyrandola).

Ściany kleszczowe zwielokrotniają ponadto efekt podwójnego proscenium (pierwsza ściana posiada belkę tuż przy suficie, podobnie jak proscenium, co wpłynęło znacząco na postrzeganie sceny). Mają również duży wpływ na znakomitą akustykę – tak charakterystyczną dla teatru Wagnera. Wielokrotnie podkreślano już wyjątkowość dźwięku wydobywającego się z kanału orkiestrowego (tzw. mistycznej otchłani), niezwykle ważnej części Wagnerowskiej sceny. Orkiestra pozostaje ukryta przed okiem widza dzięki swego rodzaju kopule. 115 muzyków zasiada na sześciu podiach w kanale o głębokości 5 m i szerokości 11,5 m (przeźródleń poszerzono dwukrotnie – w 1875 i 1876 r. – ze względów praktycznych). Poniżej znajdują się dwa kolejne piętra sceny dolnej, zawierające maszynię podscenia. Ponad kanałem orkiestrowym znajduje się scena o 3% nachyleniu, zakończona sceną tylną o głębokości 14,5 m. Szerokość otworu scenicznego jest wyjątkowo duża w stosunku do szerokości widowni – odpowiednio 13 m do 33 m. Posiada ona siedem kulis o 3 m głębokości oraz dodatkową „uliczkę zerową” między dwiema ścianami proscenium. Nadscenie dysponowało bogatą maszynią, za której projekt był odpowiedzialny inspektor budowy, Carl Brandt, ściśle współpracujący z Wagnerem. Harmonijne zestawienie dwóch przestrzeni dodatkowo podkreślało kolorystyczne działanie kurtyny zaprojektowanej przez Wagnera⁵¹. Cała przestrzeń audytorium była później wielokrotnie przebudowywana, a po kilku latach wymagała już gruntownego remontu⁵².

W pomieszczeniach przylegających do głównej bryły znajdowały się rekwizytornie, garderoby i magazyny. Projekt teatru nie przewidywał foyer, kawiarni czy toalet

⁴⁹ Zob. *ibidem*.

⁵⁰ Na temat pełnego opisu teatru zob. A. Appia, *Über das Bayreuther Festspielhaus*, w: *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth*, *op. cit.*, s. 99-103.

⁵¹ H. Habel, *op. cit.*

⁵² W latach 1883-1923 teatr poddano licznym renowacjom, przy czym główna część budynku pozostała nietknięta, mimo że wymagała już naprawy. W 1888 r. wprowadzono oświetlenie elektryczne, w 1914 – ognioodporną kurtynę. W latach 1924-1925 przeprowadzono innowacje pod okiem Siegfrieda Wagnera (przebudowa zewnętrznych budynków), a w latach 1963-1968 zabetonowano przestrzeń pod widownią oraz konstrukcje ścian kanału orkiestrowego. Nie ulega wątpliwości, że miało to wpływ na akustykę teatru, zdaniem niektórych badaczy znacznie ją wzmacniając. Zob. H. Habel, *op. cit.*, s. 403.

dla widzów. Funkcje te przejęły budynki wchodzące w skład „świątynnego akropolu”⁵³. Od strony wejścia królewskiego⁵⁴ znajdowały się dwa budynki restauracyjne: z lewej mała restauracja (początkowo dla personelu), z prawej – wielka, przeznaczona dla gości. W 1923 r. przebudowano budynek po lewej stronie, zaczęły odbywać się tu próby chóru. W efekcie wielka restauracja stała się miejscem spotkań artystów i widzów już w 1931 r. – po jej ostatecznym powiększeniu. Obydwa budynki nie przetrwały do naszych czasów.

Za teatrem znajdowały się jeszcze dwie inne budowle ściśle związane z funkcjonowaniem sceny: malarnia⁵⁵, w której powstawały dekoracje, oraz maszyneria – z dwiema lokomotywami (pierwsza pojawiła się w 1876, druga – w 1888 r.), które wzbogacały efekty wizualne *Pierścienia Nibelunga* (ogień, mgła). Dodatkowo między tymi budynkami mieścił się obszerny ośmiokątny pawilon z płaskim dachem, w którym znajdowały się toalety dla widzów. Żaden z wymienionych obiektów nie zachował się, wszystkie zostały zlikwidowane w 1979 r.⁵⁶

Festspiele

6 sierpnia 1876 r. odbyła się próba generalna *Pierścienia*, której honorowym widzem był Ludwig II. Było to pierwsze od ośmiu lat⁵⁷ spotkanie monarchy z kompozytorem. Uroczysta inauguracja odbyła się pięć dni później. Przy pulpicie stanął Hans Richter⁵⁸. Pierwszy festiwal stał się „Mount Everestem świata Wagnera”⁵⁹ ze względu na przybyłą arystokrację, przedstawicieli wybitnych rodów, monarchów (Wilhelm I i cesarz Bazyli Dom Pedro z Brazylii) czy wreszcie artystów, takich jak Piotr Czajkowski, Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns, Hans Makart⁶⁰. Całą sytuację Wagner podsumował następująco: „Wydawało mi się prawdziwe, że tak nie został jeszcze uczczony żaden inny artysta; bo było zwyczajem, że ówże był przywoływany do księcia czy do cesarza, nikt nie mógłby jednak przywołać z pamięci przykładu, żeby tamci przychodzili do niego”⁶¹. Reakcje widzów i uczestników festiwalu były na ogół pozytywne. Nie bez powodu wystąpienie Wagnera po pierwszym cyklu przedstawień przyjęto owacjami – wezwany na scenę, kompozytor miał wypowiedzieć znaczące słowa: „Widzieliście teraz, co umiemy

⁵³ Prawdopodobnie wynikało to z braku środków na rozbudowanie budynku.

⁵⁴ Wejście królewskie, a raczej renesansowy „domek” z dodatkowymi pomieszczeniami (prawdopodobnie przeznaczonymi na sypialnię i toalety króla) wybudowano w 1882 r. Zob. H. Habel, *op. cit.*, s. 405 i n.

⁵⁵ W malarni znajdowało się też mieszkanie „gospodarza domu”, którego zadaniem było opiekowanie się teatrem w ciągu całego roku. Obok niej znajdował się należący do tego samego gospodarza niewielki chlewik – zlikwidowano go wraz z innymi budynkami. Zob. H. Habel, *op. cit.*, s. 407.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 407.

⁵⁷ Do ostatniego spotkania króla i Wagnera dojdzie dopiero w 1880 r. Zob. C. Dahlhaus i J. Deathridge, *op. cit.*, s. 63.

⁵⁸ M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 37.

⁵⁹ Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 38.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cyt. za: C. Dahlhaus i J. Deathridge, *op. cit.*, s. 64.

zrobić, teraz tylko chciejcie. A kiedy będziecie chcieli, będziemy mieli sztukę!”⁶² Pomimo ogólnego zadowolenia („zwrot w historii sztuki”⁶³) i zaskoczenia rozmachem projektu, zaobserwowano jednak problemy natury logistycznej. Skarżono się nie tyle na warunki zakwaterowania, które *notabene* ujawniły się zaraz po uroczystości położenia kamienia węgielnego w roku 1872 (w 1876 r. miasto było już w pełni przygotowane na przybycie około 3 tysięcy widzów i uczestników spektakli), ile na warunki bytowe – przede wszystkim wyżywienie, które przesłoniło na chwilę przeżycia natury czysto duchowej⁶⁴.

Sukces samego festiwalu nie sprawił, że zniknęły codzienne problemy finansowe. Po podliczeniu wszystkich rachunków stwierdzono deficyt w wysokości prawie 150 000 marek⁶⁵. Los dalszych *Festspiele* był więc niepewny. Oprócz niezadowolenia z oprawy scenicznej tetralogii, główną przyczyną załamania kompozytora – i to do tego stopnia realną, iż rozważał on przeniesienie festiwalu do Stanów Zjednoczonych⁶⁶ i sprzedaż willi Wahnfried – stały się problemy finansowe. Wagner poszukiwał pieniędzy nawet u Wilhelma I, który ofiarował mu symboliczną kwotę 5 000 talarów. A jednak pomoc finansowa ze strony Rzeszy nie nadeszła. Po raz kolejny zbawienna okazać się miała transakcja między dworem monachijskim a Wagnerem. Ministerstwo skarbu zgodziło się na spłacenie długu w wysokości 98 634 marek i 65 fenigów w zamian za prawo do bezpłatnego wystawiania przez Monachijski Teatr Dworski *Parsifala* po premierze w Bayreuth⁶⁷ (z zapisu tego zrezygnowano po dwóch latach). W konsekwencji mogło dojść do wystawienia ostatniego dzieła Wagnera na festiwalu w 1882 r., który przyniósł pierwsze dochody w wysokości 143 139 marek⁶⁸. Był to już jednak ostatni festiwal, w którym wziął udział sam Wagner⁶⁹.

⁶² Cyt. za: Z. Jachimecki, *op. cit.*, s. 327.

⁶³ Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 41.

⁶⁴ Dokładne opisy tych doświadczeń przekazuje Piotr Czajkowski w swym dzienniku: „już od pierwszego dnia po moim przybyciu przekonałem się, co oznacza walka o kawałek chleba. (...) O każdy kawałek chleba, każdy kufel piwa trzeba było walczyć i wykonać niewiarygodny wysiłek, poprzez spryt i żelazną cierpliwość. (...) Obok teatru Wagnera otwarto wielkie jadłodajnie w namiocie, które na wielkich plakatach oferowały dobre jedzenie o 2:00 w południe, ale było prawdziwym heroizmem, żeby przebić się do nich przez ten tłum głodomorów. (...) więcej słyhać było o befsztykach, sznyclach i smażonych kartoflach niż o wagnerowskich motywach przewodnich”. Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 40.

⁶⁵ Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 43.

⁶⁶ Wagner skomponował dla Stanów Zjednoczonych marsz na stulecie Deklaracji niepodległości, za który otrzymał 5 000 dolarów. C. Dahlhaus i J. Deathridge, *op. cit.*, s. 64.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 65.

⁶⁸ Cyt. za: M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 48.

⁶⁹ Drugi festiwal zapewnił nadwyżkę w wysokości 143 139 marek (zob. M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 48), co umożliwiło rezygnację z systemu patronackiego. Od tej chwili wszystkie miejsca na widowni były ogólnodostępne. W 1883 r. Wagner wyjeżdża do Wenecji, gdzie umiera 13 lutego. Po pięciu dniach jego zwłoki zostają złożone do grobu w ogrodzie na tyłach willi Wahnfried. Zob. M. Wagińska-Marzec, *op. cit.*, s. 49.

Podwójne wrażenia

Festiwale wywoływały zawsze mieszane reakcje – publiczność wahała się między uwielbieniem a zniechęceniem. Wzorcowa pod tym względem była z pewnością postawa Fryderyka Nietzschego. Jego wyjazd z Bayreuth już w pierwszych dniach festiwalu z roku 1876 był dla Wagnera sygnałem ostatecznego zerwania przyjaźni. Jednak istotniejsze w tym wypadku wydają się refleksje Nietzschego po festiwalu, komentujące formę inscenizacji oraz samą ideę festiwalu. Nie kwestionuje on wprawdzie znaczenia stworzonego „teatru-święta”, poddaje jednak pod dyskusję zamiar stworzenia nowego społeczeństwa poprzez sztukę. Dla Nietzschego sztuka była „czynem odpoczynku”⁷⁰, wyczerpując się całkowicie w sferze rozrywki po godzinach pracy (zwłaszcza teatr). Z tego względu nie może ona pełnić funkcji wychowawczej. Negatywna reakcja dotyczyła również oprawy scenicznej spektakli. Jednocześnie warto podkreślić, że Nietzsche podziwiał kunszt formy Wagnera, w szczególności systemu leitmotywów. To „niezdecydowanie” było charakterystycznym elementem recepcji sztuki Wagnera i jest wyczuwalne do dnia dzisiejszego.

W czasie trwania następných festiwali koegzystowały ze sobą głosy bezgranicznego uwielbienia i nieprzejednanej krytyki, obecne nie tylko w obozach stronników czy przeciwników, lecz także w wypadku osób przygodnych. Konfrontacje przebiegały na styku rozmaitych idei. Dawały o sobie znać zwłaszcza wtedy, gdy należało ustosunkować się do tej a nie innej koncepcji artystycznej, konkretnych poglądów politycznych i estetycznych, idei filozoficznych, życia prywatnego kompozytora czy wreszcie – do jakiegoś projektu realizacji jego sztuki. Szerokość poruszanych w wypadku twórczości Wagnera problemów, ich złożoność i oryginalność powodowała zaskakującą polaryzację stanowisk, rozpiętą między akceptacją a całkowitym odrzuceniem, odnoszącym się tyleż do poglądów zawartych w pismach teoretycznych, co do samego dzieła sztuki.

Najbardziej charakterystyczne poglądy artystów, naukowców i pisarzy zebrał Herbert Barth w antologii zatytułowanej *Der Festspielhügel Richard Wagners Werk in Bayreuth*⁷¹ i obejmującej lata 1873-1977. Pojawiają się tu m.in. teksty krytyczne takich autorów, jak: Friedrich Nietzsche, Feliks Mottl, Piotr Czajkowski, Eduard Hanslick, Theodor Fontane, Albert Lavignac, Bernard Shaw, Adolphe Appia, Alban Berg, Tomasz Mann, Igor Strawiński, Arnold Schönberg, Ernest Newman, Ernst Bloch, Wieland Wagner, Pierre Boulez i Peter Wapnewski.

Oczywiście przegląd ten nie jest kompletny, a ponadto odnosi się tylko do realizacji bayreuthskich. Nie ulega jednak wątpliwości, że od samego początku funkcjonowania Festspielhausu i wprowadzania w czyn zamysłów Wagnera odbiór jego dzieł, w szczególności pod względem inscenizacyjnym, był dwojakiego rodzaju⁷².

⁷⁰ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 40.

⁷¹ *Der Festspielhügel Richard Wagners Werk in Bayreuth*, *op. cit.*

⁷² Zob. odniesienia i komentarz w części „Akcja sceniczna”.

„Urzeczywistnienie” dzieła artystycznego

Wszystkie głosy – nie tylko te najbardziej krytyczne – wskazują na pewien problem inscenizacji dzieł, z którego zdawał sobie sprawę sam autor: „Wagner – po obejrzeniu w Bayreuth *Pierścienia Nibelunga* (1876) – przeżył wielkie rozczarowanie, które spowodowało, że nie zamierzał go już tam więcej wystawiać – następną inscenizację tetralogii pokazano dopiero dwadzieścia lat później”⁷³. To, co zostało wcześniej zasygnalizowane, dotyczy głównie sposobu istnienia dzieła na scenie i wiąże się z ograniczeniami środków artystycznych, uwarunkowanych ówczesną techniką teatralną. Można by w związku z tym uznać, że nie zależało to od kompozytora. Nie byłoby to jednak prawdą. Nie ulega wątpliwości, że stworzona przez Wagnera forma muzyczno-dramatyczna zawiera w sobie pewne rozdwojenie, w wyniku czego stawia ona przed inscenizatorem wyjątkowe wymagania.

Jednak problemy inscenizacyjne nie mogą przesłonić fenomenu samego dzieła. Niezwykle ważna jest pewna potencjalność formy artystycznej, wraz z którą przewidziane zostało oddziaływanie wszystkich środków wyrazu. Z tego względu konieczne jest tutaj zbadanie wcześniej wymienionych elementów projektu Wagnera z punktu widzenia odbiorcy jego dzieł.

Trudno oprzeć się wrażeniu wzajemnego oddziaływania dwóch przestrzeni: wpisanej w samo dzieło przez autora i *stricte* teatralnej, w ramach której dane dzieło jest realizowane. Sprawia to, że wszelkie refleksje widzów festiwalu dotyczą nie tylko samych dzieł, lecz także przestrzeni teatralnej, dostarczającej równie silnych emocji jak dramat muzyczny. Synteza wrażeń wzrokowych i słuchowych ma umożliwić dotarcie do świadomości widza poprzez sztukę, której rolą jest manifestacja ducha ludzkiego, wskazywanie drogi rozwoju społeczeństwa i wreszcie – dążenie do jego zmiany. Można przy tym stwierdzić, że dramat Wagnera został tak skonstruowany, żeby nie tyle „obezwładniać” odbiorcę, ile „wciągać” go w sam środek akcji za pośrednictwem muzyki i jej ścisłego powiązania z przestrzenią teatru.

Pierwsze wrażenie

Przestrzeń teatralna obrazuje podstawowe założenie Wagnera. Jej zadaniem jest stworzenie iluzji – innymi słowy wprowadzenie widza w stan pewnego rodzaju „snu”. Już pierwszy kontakt z wnętrzem sali teatralnej budzi wyraźne odczucie estetyczne. Wcześniej wymienione elementy składowe widowni i sceny spełniają ważne funkcje, służące wrażeniom optycznym i akustycznym. Całość zdaje się istnieć tylko po to, by możliwe stało się usłyszenie i zobaczenie dzieła w najlepszej jakości wrażeń. Pierwszy kontakt widza z miejscem, w którym dzieło zostanie pokazane, jest dla Wagnera niezastąpiony. Temu też ma służyć organiczne powiązanie widowni i sceny w taki sposób, aby rozpoczęcie spektaklu było po prostu kolejnym etapem wtajemniczenia odbiorców, którzy, podejmując się podróży do Bayreuth, dobrowolnie poddali się aurze festiwalu-święta. Harmonijne zestawienie kolorów we wnętrzu dostarcza przyjemnego odczucia, niezakłóconego żadnym niepasującym do wystroju odcieniem czy niepotrzebnie

⁷³ K. Kozłowski, *Między sceną a dziełem. O reformującej roli dramatów muzycznych Richarda Wagnera*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 19-29.

zwracającym na siebie uwagę detalem. Widownia została całkowicie podporządkowana scenie. Już od chwili wejścia widz powinien odczuwać jej przeznaczenie oraz własną powinność spoglądania w stronę kurtyny. Linie welarium zbiegają się w stronę sceny, łagodząc wrażenie amfiteatralności pomieszczenia. Ściany kulisowe tworzą rytm w naturalny sposób kierujący wzrok ku scenie. Nie widać niczego, co mogłoby to spojrzenie zakłócić. Monumentalność ścian bocznych neutralizują lekkie lampy oraz kolumny korynckie. Podwójne proscenium współmiernie wiąże dwie przestrzenie, tworząc stosowną ramę dla inscenizacji. Poczucie harmonii wnętrza nie burzy nawet kurtyna, zaprojektowana przez Wagnera w taki sposób, by stanowiła łagodne przejście od stanu oczekiwania na spektakl do jego oglądania – aktorzy znajdują się w oddaleniu od krawędzi sceny, dzięki czemu wpisują się niejako w układ linii na kurtynie. Wyciszeniu i izolacji sprzyja również wyciemnienie teatru – w tym momencie największe znaczenie zyskuje akcja sceniczna oraz wszechogarniająca muzyka, docierająca do zmysłów odbiorców z „mistycznej otchłani”.

Ukrycie orkiestry potęguje wrażenie iluzji oraz oddziela przestrzeń realną od idealnej. Ukształtowanie kanału orkiestrowego sprzyja rozchodzeniu się dźwięków w sposób nigdzie indziej niespotykany. Pokryte blachą zadaszenie nad głową dyrygenta pozwala na odbicie się dźwięku przy jednoczesnym zwiększeniu jego natężenia. Dzięki doskonałej akustyce sali (decydujące znaczenie ma tutaj jej kształt i ściany boczne) odbiorca odnosi wrażenie „wszechobecności” muzyki i czysto fizycznego „osaczenia” przez dzieło. Poza tym ważną funkcją orkiestry jest prezentacja nowej formy: wzmacnianie wyrazu dramatycznego, wiązanie kształtujących akcję motywów przewodnich i tworzenie ogólnego efektu „malarzko-symfonicznego”⁷⁴.

Po wygaszeniu świateł widz zostaje skonfrontowany z poszczególnymi elementami dzieła, których przeznaczeniem jest potęgowanie wrażenia iluzji i „snu”, czyli dostarczania wrażeń emocjonalnych i intelektualnych.

Dramat – forma jako źródło iluzji doskonałej

Fundamentalna rola muzyki w dziele Wagnerowskim nie jest przypadkowa. To sztuka wyjątkowa, najsilniej ze wszystkich sztuk oddziałująca na emocje odbiorcy⁷⁵. Jej nierozzerwalne powiązanie ze słowem i gestem scenicznym stwarza poczucie harmonijnej całości. Zarówno pod względem doznań zmysłowych, jak i zawartych na tych trzech płaszczyznach znaczeń.

Poszczególne składniki dzieła, opisane wcześniej pod względem ich funkcji, skomponowano z myślą o ich oddziaływaniu na odbiorcę. Lejtmotywy stanowią „duchowe przestrzenie wytwarzające scenę”. Odpowiadają akcji scenicznej i poszczególnym postaciom, tworząc skomplikowaną sieć znaczeń wzajemnie przeplatających się i łączących natychmiast w świadomości widza. Pozostają w nieustannym procesie, przez co widz zostaje skonfrontowany z dziełem niejako „stającym się” w jego wyobraźni. Uniemożliwia to zachowanie jakiegokolwiek estetycznego dystansu. Wrażenie wzmacnia wyemancypowanie barwy dźwięku. Jest ona czystym wrażeniem zmysłowym – nie może

⁷⁴ Z. Jachimecki, *op. cit.*, s. 183.

⁷⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 1994, s. 398.

być „rozumiana”, ale wyłącznie „odczuwana”. Niesie ze sobą pewne stany sceniczne i psychiczne, umożliwia przeniesienie widza w świat poezji silnie oddziałującej na jego emocje. Ten trudno uchwytny dla słuchacza proces daje „efekt upojenia”⁷⁶, odznaczając się przy tym niezwykłą subiektywnością.

Wiążącą motyw i barwę dźwięku siłą jest melodia. Kształtowana przez rytm i harmonię odnosi się do najgłębszych ludzkich pragnień. Zgodnie z filozofią Schopenhauera (silnie inspirującą Wagnera), tak silne odczuwanie melodii wiąże się z samą jej naturą. Odbiegająca i powracająca do głównego tonu melodia odnosi się do najgłębszych ludzkich pragnień, odwzorowuje bowiem wolę człowieka – jego nieustanne dążenie do zaspokajania pragnień i tęsknot. Musi być jednak odpowiednio ułożona, aby mogła być zrozumiała dla każdego – na tym polega rola geniusza-kompozytora⁷⁷.

Akcja sceniczna

Poszczególne elementy dramatu odnoszą się do akcji scenicznej: lejtymotywy są „przedstawieniami sceniczno-obrazowymi”, a „poszczególne wersy umożliwia pełną identyfikację z momentem scenicznym”⁷⁸. W wypadku samej inscenizacji pojawiają się jednak pewne wątpliwości co do jej funkcjonowania na scenie. Zasygnalizowane powyżej wrażenia widzów pierwszych festiwali wiążą się z „podwójną perspektywą” dzieła – jako dramatu, który musi zostać „urzeczywistniony”⁷⁹, i jako dramatu, w którym każdy gest i scenę reguluje słowo i muzyka. Wytwarza to schemat tzw. teatru imaginacyjnego⁸⁰. Wąskie ramy tej pracy nie pozwalają na wnikliwą analizę tego problemu. Poza tym oczywisty problem z realizacją dzieł Wagnera na scenie nie powinien przesłaniać myśli przewodniej – urzeczywistnienia idei w przyjętym wcześniej hipotetycznym ujęciu z punktu widzenia widza. Nie ulega wątpliwości, że idealny projekt kompozytora przewidywał nie tylko oddziaływanie poprzez przestrzeń i muzykę, ale również samą scenę, jako integralną część tegoż dzieła. Pisma z okresu pierwszych festiwali obfitują w problematykę wykonawczą, a szczególnie w uwagi na temat roli sztuki mimu w dramacie i teatrze⁸¹. Bardzo ważne dla teatru Wagnera jest wyraźne oddzielenie aktora-śpiewaka od widowni – zarówno poprzez kanał orkiestrowy, jak i sposób gry. Zadaniem aktora nie jest bezpośrednio oddziaływanie na widza, ale prowadzenie roli w pewnej izolacji – oddalenie odbiorcy ma sprzyjać pobudzeniu jego wyobraźni. Oglądane obrazy w połą-

⁷⁶ Cyt. za: K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 61.

⁷⁷ Zob. A. Schopenhauer, *op. cit.*, s. 402-403.

⁷⁸ Cyt. za: K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 107.

⁷⁹ Zdaniem C. Dahlhausa Wagnerowska forma dramatyczno-muzyczna ma charakter „przedstawiający” – zmierza do „zainstalowania” zaprojektowanej akcji na scenie. Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 75.

⁸⁰ W przeciwieństwie do koncepcji Dahlhausa Stefen Kunze był zdania, że dramat Wagnera nie uobecnia się bezpośrednio na scenie. Dzieje się tak z uwagi na imaginacyjny charakter Wagnerowskiego teatru. Znaczy to, iż możliwie jest wprowadzić powstanie spektaklu, ale dramat istnieje przede wszystkim w muzyce. Było to wy tłumaczenie istnienia zaskakującej przepaści między kunsztem plastycznej wizji kompozytora a ich realizacjami na deskach sceny. Zob. K. Kozłowski, *Dahlhaus – Kunze: dwugłos o dramacie muzycznym Richarda Wagnera*, w: „Pismo Muzykalnia”, <http://www.demusica.pl>; „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 13 (w druku).

⁸¹ Zob. R. Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, w: *Dramaturgia opery*, *op. cit.*, s. 20-60.

czeniu z żywiołem muzyki mają wytworzyć wrażenie snu. Uniemożliwienie osiągnięcia estetycznego dystansu przez widza ma stworzyć warunki do całkowitego oddania się iluzji, czemu służą wszystkie środki wyrazu zastosowane przez Wagnera. Nieustanne atakowanie świadomości odbiorcy zmierza do stanu, w którym „wzrok traci zdolność bezpośredniego postrzegania gestu, aż wreszcie rozumiemy ruch, nie widząc go”⁸².

Między teatrem a filmem

Stworzeniu zupełnie nowego stylu scenicznego towarzyszyło celowe wyciemnienie widowni w czasie przedstawienia, tak żeby umożliwić osiągnięcie maksymalnej koncentracji uwagi widza na scenie przy – co równie istotne – wyraźnym oddzieleniu widowni od sceny poprzez kanał orkiestrowy. Uzyskany dystans pozwolił na powstanie wrażenia, które można nazwać „ekranem”.

Wagner otwarcie postulował zerwanie z teatrem, głównie operą: „Tą moją nową koncepcją – pisał w pismach zuryskich (1851) – zrywam zupełnie stosunki z naszym dzisiejszym teatrem i publicznością; o wykonaniu mogę myśleć dopiero w zupełnie odmiennych warunkach”⁸³. Zapewnienia te nie pozostały ponne. Powstało przemyślane w każdym aspekcie dzieło, którego konstrukcja odzwierciedlała założony cel: przekazanie duchowych wartości poprzez uniemożliwienie osiągnięcia krytycznego do nich dystansu. Dążenie do utraconej wcześniej harmonii wewnętrznej dzieła operowego oraz harmonii między tym dziełem a społeczeństwem ujawniło się nie tyle poprzez odniesienie do kultury greckiej (jej rolę w tym procesie można określić jako majeutyczną), ile poprzez plan stworzenia zupełnie nowej jakości odpowiedniej dla nowych czasów.

W efekcie trudno dzisiaj jednoznacznie stwierdzić, czy jakość ta jest jeszcze teatrem. Percepcja widza w teatrze pozostaje jednak nieograniczona, każdy widz posiada swój punkt widzenia. W wypadku teatru Wagnera można zaryzykować tezę, że mamy tutaj do czynienia z pewnym przesunięciem. Widz skonfrontowany z „dziełem przyszłości” zostaje tym samym postawiony wobec procesu, który może tylko śledzić, a w niektórych wypadkach – przeczuwać. Skomplikowana struktura dzieła i jego oddziaływanie na widza zostały już wcześniej pieczołowicie zaplanowane. Nieustanny ruch, *work in progress*, zawarty jest w samej strukturze formy, co powoduje wrażenie jej nieprzewidywalności. Poszczególne części dzieła, takie jak barwa, melodia lub lejt-motywy, konfrontują odbiorcę z jego emocjami, powodują wrażenie nieustannego zaskoczenia i napięcia wywołanego poszczególnymi rozwiązaniami formalnymi⁸⁴. Umotywowanie poprzez muzykę każdego etapu akcji dramatycznej ma umożliwić osiągnięcie maksymalnej iluzji, w pełni zaplanowanej przez twórcę.

Podobne zjawisko można zaobserwować w filmie, w którym to kamera staje się „okiem i uchem” widza, wprowadzając go w opowiadaną historię, nierzadko manipulując dzięki stosownie dobranym środkom wyrazu filmowego, by wspomnieć tylko o ryt-

⁸² C. Dahlhaus, *Historia pojęcia i jej zawitości*, op. cit., s. 39.

⁸³ Cyt. za: Z. Jachimecki, op. cit., s. 328.

⁸⁴ Problem percepcji widza filmowego jest tutaj ujęty tylko w sposób ogólny. Wąskie ramy tej pracy uniemożliwiają odniesienie do teorii badawczych, w których „każdy typ badań wyłania swego własnego widza”. Zob. F. Casetti, *W poszukiwaniu widza*, w: *Zagadnienie estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955, s. 174.

mie ujęć, wielkości planów i ruchach kamery. W efekcie film wywołuje reakcje wręcz fizjologiczne, odwołując się do zmysłów odbiorcy i pozbawiając go dystansu. Jak pisał Siegfried Kracauer:

nie możemy odwrócić oczu od filmu, w którym obrazy pojawiają się jedno po drugim – nie tylko dlatego, że zgubilibyśmy wówczas wątek akcji i nie rozumielibyśmy jej dalszego ciągu, ale także dlatego, że potok następujących po sobie obrazów posiada pewnego rodzaju siłę przyciągania, pewien rodzaj impulsu nakazującego nam, naszej uwadze, naszym zmysłom, naszemu wzrokowi, by niczego zeń nie uronił⁸⁵.

Odpowiednio zharmonizowane środki wyrazu w filmie tworzą pewnego rodzaju „konstrukcyjną pułapkę”, zastawioną na widza po to, by musiał się on ustosunkować do filmu w zależności od zastosowanej konwencji gatunkowej⁸⁶. Poczucie osaczenia, podobne w swej istocie do techniki Wagnerowskiej, wynika z podobieństwa nieprzerwanego ciągu obrazów do strumienia ludzkiej świadomości. Powoduje to, podobnie jak muzyka, mimowolne wywoływanie emocji. Oczywiście, stwierdzenie, że Wagnerowski widz zostaje poddany manipulacjom, byłoby przesadne. Działanie przemyślanej konstrukcji dzieła można uznać za pewnego rodzaju prowokację, również intelektualną (lejtmotywy są przecież nośnikiem znaczeń i załączkiem scen). Twórca pozostawia widzowi Wagnerowskiemu czy filmowemu pewien wachlarz możliwości. Istnieje jednak teoria „partytury reakcji widza”⁸⁷ – widz zostaje w pewien sposób zaprogramowany na przewidziany przez twórców odbiór. Wysyłane są do niego sygnały informujące, jak chociażby to, z jakim gatunkiem filmowym ma do czynienia. W wypadku Wagnera definitywne zamykanie partytur było sposobem na utrwalenie nierozdzielnie związanej formy dzieła z zamysłem inscenizacyjnym.

Nietzsche określał autora tetralogii mianem dramaturga dytyrambów, prowadzącego widza przez „grę słyszalną” i „grę widzialną”⁸⁸, lub wielkiego czarodzieja efektów, który „czarodziejskim okiem dramaturga (...) przenikał widza i słuchacza (...) chwycił natychmiast środki, żeby słuchacza pokonać”⁸⁹. Sam Wagner zmierzał również do stworzenia dzieła, które można pojąć realnie⁹⁰. Wrażenie realności pomaga stworzeniu poczucia odzwierciedlenia życia na scenie⁹¹, w formie snu o przyszłości, który nigdy się nie spełni⁹², snu, który „wydaje się prawdziwszy niż w rzeczywistości”⁹³.

Należy pamiętać, że powyższe wrażenia służą nie tyle osobistej satysfakcji twórcy z panowania nad publicznością, ile raczej wspieraniu moralnego przeznaczenia dzieła. Wagner ukrywa swój proces twórczy, pragnie wzmocnić iluzję, a tym samym pośrednio

⁸⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Warszawa 1975, s. 179.

⁸⁶ Zob. F. Casetti, *op. cit.*, s. 171-184.

⁸⁷ Zob. D. Dajan, *Widz zaprogramowany*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, *op. cit.*, s. 186.

⁸⁸ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 51.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 56.

⁹⁰ K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 87.

⁹¹ Służy temu chociażby sama rola barwy dźwięku, która, objawiając się przestrzennie i czasowo, „czyni muzykę źródłem zmysłowych bodźców i sprawia, że staje się ona możliwie jak najbardziej bliska widzialnego świata”. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki...*, *op. cit.*, s. 64.

⁹² R. Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, *op. cit.*, s. 42.

⁹³ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 53.

oddziaływać na społeczeństwo i doskonalić je; wskazuje mu drogi rozwoju. Jego celem jest też kształtowanie współczesnego widza. A oto, jak sam Nietzsche widział tę kluczową dla Wagnera przemianę:

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 naładowanymi obowiązkami. Wznosimy się z nim na wyższe stopnie uczucia i tam dopiero mniemamy, że jesteśmy w wolnej przyrodzie i w królestwie swobody. (...) Przy każdym gwałtownym kroku bohatera doznajemy w pobliżu niej najwyższego czaru życia: przeobrażeni tak na ludzi tragicznych wracamy do życia w usposobieniu dziwnie pocieszeni [...], jak gdybyśmy z największego niebezpieczeństwa, z wykroczeń i zachwyceń znaleźli drogę powrotną do ograniczości i swojskości, tam, gdzie możemy obcować z dobrocią wyższą i wytworniej niż dotąd⁹⁴.

Małgorzata Choczaj

Summary

Bayreuther Festspielhaus – the theatre of Richard Wagner

The article is devoted to Richard Wagner's Bayreuther Festspielhaus, understood as the stage realisation of a new form of musical drama, one of the most important effects of which was to have a radical impact on the audience.

The author discusses the consecutive stages of the shaping of the Wagnerian conception of the new form of musical drama and the idea of a Festspiel, beginning with the raising of funds, through the planning and construction of the theatre building, and finally the reception of the first festival season. Having consulted Wagner's writings from different periods of his creative life, the author analyses the means of expression used in his musical drama, and discusses them from the point of view of the characteristics aimed at achieving a synthesis of visual and auditory impressions in the kind of theatrical space designed by Wagner. Finally, the aim of preventing the audience from achieving aesthetic distance, which is present in the composer's stage works, is compared to the receptive experience of a cinema audience, drawn into the illusory world of a film as powerfully as into the Wagnerian world, with the Bayreuth Festspielhaus seen as its harbinger.

⁹⁴ *Ibidem*.