

Małgorzata Sokalska*

 <https://orcid.org/0000-0002-2896-9468>

Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D’Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

W kulturze europejskiej, a właściwie śmiało można stwierdzić, że i w kulturze światowej, nie ma drugiego, poza Richardem Wagnerem, kompozytorem, który odegrałby tak znaczącą rolę, wpływając w istotny sposób nie tylko, co oczywiste, na rozwój stylu muzycznego i technik kompozytorskich, w tym zwłaszcza harmonii czy instrumentacji, ale również pozostawiając wyrazisty ślad w teatrze i dramacie, w poezji, w prozie czy wreszcie w wyrażanych począwszy od drugiej połowy XIX wieku poglądach na temat sztuki. Za rozmach tej sławy po części odpowiada złożony charakter aktywności artystycznej Wagnera: kompozytora, librecisty, pomysłodawcy nowej koncepcji teatru, odnowiciela tradycji operowej, teoretyka dramatu i wizjonera, twórcy nośnej idei *Gesamtkunstwerk*. Nie bez znaczenia było też tematyczne ukierunkowanie jego twórczości na zdobywające coraz większą popularność mity germańskie, jak również odwołania do wielkiej, choć skądinąd i tak mocno za jego czasów obecnej w kulturze, tradycji średniowiecznej. Listę przyczyn jego popularności można byłoby jeszcze wydłużyć. Wydaje się, że wszystkie te przesłanki tylko w części są w stanie wytłumaczyć fenomen sławy, a przede wszystkim tak szerokiej w Europie, a potem i na świecie, artystycznej reakcji na postać, idee i dzieła niemieckiego kompozytora¹.

* Dr; adiunkt; Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Komparatystyki Literackiej; ul. Gołębia 18, 30-007 Kraków; e-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl

1 Trudno w tym miejscu wymieniać wszystkie wagneryzmy europejskie, ale ilość opracowań badawczych tematu jest znaczna. Oprócz oczywistych kierunków ekspansji – jak Niemcy czy Francja – Wagnerowskie ślady pojawiają się w kulturze włoskiej, rosyjskiej, skandynawskiej, hiszpańskiej oraz oczywiście także polskiej. Zob. m.in. *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. D.C. Large, W. Weber, Cornell University Press, Ithaca-London 1984; R. Bartlett, *Wagner & Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; J.L. DiGaetani, *Richard Wagner*

Ustawiając w centrum niniejszego studium jeden tylko aspekt tej bogatej recepcji – powieść wagnerowską – powracam do wątków szeroko potraktowanych w książce *Wagnerowska mozaika*². Dobór materiału, zawężony wyłącznie do trzech tekstów, pozwala jednak uwypuklić kilka aspektów, umykających przy panoramicznym zarysie zjawiska. Jest to przede wszystkim kwestia ukrytego programu, który, trudno jednoznacznie wyrokować, czy celowo czy przypadkowo, został wpisany w powieściowe sploty, w jakich jawią się w omówionych tu dziełach inspiracje wagnerowskie. Zagadnieniem nadrzędnym pozostaje natomiast tytułowe pytanie o muzyczność takiego tekstu, który, przez sam już implikowany związek twórczością muzyczną, wydaje się obligatoryjnie wykraczać poza granice sztuki słowa. Czy jest tak w istocie i czy dominującym zmysłem powieści wagnerowskiej staje się słuch, a przeważającym kanałem przekazu – dźwięk?

Określenie gatunkowe powieści wagnerowskiej częściej spotykane jest w badaniach nad prozą zachodnią, w tym zwłaszcza francuską czy niemiecką, co w sporej mierze wynika z frekwencji dzieł, które można byłoby przy pomocy tego terminu wyróżnić jako specyficzną pod jakimś względem grupę. Podstawą owej swoistości jest zbliżony czas powstania, a więc począwszy od 2 połowy XIX wieku, czyli w okresie ugruntowywania renomy i popularności Wagnera, aż do epoki I wojny światowej, kiedy ta sława nieco przycicha, a na plan pierwszy wysuwają się inne tendencje i kierunki rozwoju europejskiej sztuki. Wyróżnikiem gatunku jest również fakt jego powiązania z twórczością szczególnego kręgu pisarzy, symbolistów³, którym Wagner dostarczył odkrywczego impulsu i propozycji rozwiązań artystycznych, jakich na próżno byłoby szukać w sztuce dotychczasowej. Pod pojęciem inspiracji wagnerowskich ostatecznie widzieć należy jednak jeszcze szersze zjawisko, obejmujące, po pierwsze, fascynację biografią i postawą życiowo-artystyczną twórcy, po drugie, uwielbienie dla jego dzieł, a po trzecie, głębokie przejście koncepcjami estetycznymi, które niestrudzenie propagował. Te trzy kręgi tematyczne, w jakich promieniował dziewiętnastowieczny wagneryzm⁴, mogą posłużyć do

and the Modern British Novel, Rutherford – Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 1978; K. Musioł, *Wagner und Polen/ Wagner a Polska*, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth Werner Fehr, Bayreuth 1980; H. Salmi, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Rochester 2005. Pozostałe szczegółowe opracowania przywołuję w przypisach do kwestii związanych z wagneryzmem we Francji i Włoszech.

2 M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*, Avalon, Kraków 2018.

3 Zob. W.M. Malinowski, *Comment le roman peut-il être «wagnérien»? Le cas d'Élémer Bourges*, „*Studia Romanica Posnaniensia*” 2001, nr 27, s. 25.

4 Na temat pojęcia i przejawów wagneryzmu zob. E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studies zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1973. O definiowaniu pojęcia wagneryzmu zob. Tamże, s. 71–74.

sformułowania bardziej wieloaspektowej i uniwersalnej definicji gatunku⁵. Z jednej strony, są to założenia pozwalające uwolnić powieść wagnerowską od ścisłego powiązania z epoką pierwszej fali kultu Wagnera i wyłącznie symboliczno-dekadentckich odczytań. Z drugiej zaś strony, niejednorodny charakter wymienionych kategorii skutkuje tym, że do grupy powieści wagnerowskich można zaliczać zarówno fabularyzowane na różne sposoby biografie kompozytora⁶, jak i rozliczne utwory podejmujące formy dialogu z jego poglądami i dziełami; mogą to być narracje prowadzone w duchu realizmu i zakrojone w bardziej tradycyjny sposób, ale też dzieła eksperymentujące z tworzywem literackim, szukające u kompozytora wskazówek, jak nadać słowu i strukturom językowym oraz narracyjnym walory inspirowane efektami muzycznymi, techniką lejtmotywów, sposobem kształtowania frazy muzycznej przez kompozytora itp.

W przypadku filiacji ostatniego rodzaju, a zatem sięgania do efektów właściwych dla poetyki librett i estetyki dramatu muzycznego Wagnera, powieściopisarze wydają się zainteresowani możliwościami płynącymi z rozluźnienia rygorów słowa w literaturze i poszukiwania zastępstw za dotychczasowe, zużyte i odczuwane jako nieautentyczne środki kształtowania narracji. Skutkuje to pojawieniem się w literaturze nowych technik, takich na przykład jak lejtmotyw⁷ czy nawet strumień świadomości⁸, a więc odpowiednik monologu wewnętrznego, w duchu tych, które w nieskończoność potrafią prowadzić bohaterowie dramatów Wagnera. Czy jednak wszystkie dzieła oparte na tego typu efektach narracyjnych zaliczyć można automatycznie do powieści wagnerowskich?⁹ Badacze lokują w spektrum gatunku głównie jednak te teksty, których związek z Wagnerem jest bardzo dosłowny

5 Przede wszystkim w odniesieniu do definicji spopularyzowanej przez badaczy twórczości francuskojęzycznej. Zob. L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps de wagnériisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, rozdz. *Romans wagnériens*, s. 302–317 oraz W.M. Malinowski, *Comment le roman...*

6 Zob. M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika...*, rozdz. II *Portret potrójny. Richard Wagner w świetle powieści biograficznej*. Warto podkreślić, że wszyscy autorzy powieści biograficznych o Wagnerze, obdarzają niebagatelną uwagą jego koncepcje artystyczne i twórczość, niezadko tej ostatniej poświęcając całe stronicie interpretacji.

7 Por. M. Sokalska, *Niż życia – niż narracji. O technice lejtmotywu w epickich opowieściach rodzinnych*, w: *Mojry. Początek, trwanie, koniec*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Avalon, Kraków 2018.

8 Na Wagnerowskie źródła tej techniki wskazują liczni badacze. Zob. S. Huebner, *Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing*, „19th-Century Music” 2013, t. 37, s. 56–88.

9 Pytanie to zadać można np. w odniesieniu do *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta lub twórczości Jamesa Joyce'a (*Ulisses* czy *Finneganów tren*). Obaj pisarze są rozpatrywani w kontekście inspiracji wagnerowskich, ale ich utwory wymykają się poza granice gatunku powieści wagnerowskiej. Na temat relacji pisarzy i Wagnera zob. L. Guichard, *La musique...*,

i uchwytne. Więż ta wyraża się najczęściej w bezpośrednich nawiązaniach do fabuł oper i dramatów muzycznych autora *Tristana i Izoldy* (w przywoływaniu imion ich bohaterów, wplataniu w akcję własnych powieści epizodów wyraźnie wzorowanych na motywach Wagnerowskich¹⁰) oraz na kształtowaniu światopoglądu (filozoficznego, estetycznego) narratora i bohaterów powieściowych w oparciu o interpretacje niemieckich dzieł. We wszystkich jednak przypadkach oczekujemy od powieści wagnerowskiej jawnego sygnału potwierdzającego jej przynależność do uniwersum kulturowego sygnowanego nazwiskiem kompozytora.

W niniejszym artykule skupię się na dziełach, których przynależność do subganku powieści wagnerowskiej nie ulega wątpliwości, a podstawą takiego przyporządkowania jest odpowiednio szerokie zastosowanie w każdym z nich opisów oper Wagnera. Deskrypcje owe, co istotne, nie są jedynie elementem realistycznego tła obyczajowo-kulturowego, ale zostały wkomponowane w strukturę powieści w taki sposób, że pełnią w niej kluczową rolę. Są niezbywalnym elementem fabuły, bez którego niemożliwe byłoby osiągnięcie przez pisarzy zamierzonego efektu estetycznego, ani uformowanie nadrzędnego sensu dzieła, którym wszakże nie jest rekonstrukcja utworu Wagnera. Do właściwego odczytania powieści wagnerowskiej niezbędne jest prawidłowe zdekodowanie tego kontekstu, a zatem interpretacyjne wyjście poza świat wykreowanej fikcji i włączenie w jego obręb innej całości – przywołanej w dziele kompozycji. Pewna typowość tego zjawiska, powtarzalność metody twórczej, jej występowanie u autorów piszących w różnych językach i w różnych epokach, przekonuje, że jest to jeden z istotniejszych aspektów literackiej recepcji Wagnera.

Spośród wielości wątków tematycznych, jakie otwiera interpretacja wybranych powieści, chciałabym uwypuklić jeden, o fundamentalnym znaczeniu, związany z przekonaniem, że w dziełach Wagnera zawiera się pewien przekaz, który w istotny sposób może wpływać na ich odbiorców, kształtując poglądy, sposób postępowania i wpływając na życiowe wybory, a przede wszystkim popychając tych, którzy dogłębnie zapoznają się z tymi kompozycjami (jako wykonawcy lub słuchacze), w objęcia śmierci. W poszukiwaniu dowodów takiego twierdzenia przyjrę się dwóm powieściom modernistycznym – *Triumfowi śmierci* (*Trionfo della morte*, 1894) Gabrieli D’Annunzia oraz *Zmierzchowi bogów* (*Le crépuscule des dieux*, 1884) Élémira Bourgesa oraz *Śpiewaj ogrodem* (2014) Pawła Huellego, współczesnej polskiej odpowiedzi na ów archaiczny, wydawać by się mogło, kult niemieckiego kompozytora.

s. 226–232 oraz T.P. Martin, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

¹⁰ Nieprzypadkowo badający anglojęzyczną recepcję Wagnera William Blisset zatytułował swoje studium *Wagnerian Fiction in English*. Użyte w tytule rozprawy pojęcie „fikcja” jest nie tylko synonimem powieści, ale ma też szersze znaczenie; wskazuje na to, że poszukiwania wagneryzmu w powieści skupić trzeba przede wszystkim na kreacji świata przedstawionego, fabuły. Zob. W. Blisset, *Wagnerian Fiction in English*, „Criticism” 1963, t. V, nr 3, s. 239–260.

Niewątpliwie w kulturowym odbiorze Wagner pozostaje właśnie przede wszystkim kompozytorem. Czy jednak takie właśnie – muzyczne – oblicze jego sztuki będą utrwalac powieści adaptujące w obrębie własnej fabuły wątki jego dzieł? Czy opis opery lub dramatu muzycznego okaże się wdzięcznym materiałem dla stylizacyjnego opisu ujawniającego muzyczną wrażliwość narratora, powieściowych postaci? Czy odniesienia do dzieł Wagnera automatycznie wpływają na nadanie powieści muzycznych walorów? Czy wreszcie, analogicznie do funkcji inspiracji Wagnerowskich chociażby w poezji i dramacie symbolistycznym¹¹, widzieć w nich należy źródło potencjalnego odnowienia języka prozy, przestrzeń poszukiwania nowych jego funkcji i możliwości, rozpościerających się poza granicami przekazu werbalnego, w dziedzinie muzyki?

Jako pierwszy odpowiedzi na te pytania spróbuje udzielić *Triumf śmierci* D'Annunzia, którego lektura stawia przed współczesnym czytelnikiem trudne zadanie spotkania z modernistyczną prozą, od z górą stu lat mającą za sobą czasy świetności, tak w zakresie języka, jak i prezentowanej problematyki. Choć *Triumf śmierci* wymienia się jako jeden z bardziej reprezentatywnych dowodów wpływu Wagnera na literaturę włoską¹², co uzasadnia z pewnością potrzebę przywołania tego utworu w gronie liczących się powieści wagnerowskich, cierpliwość poszukiwacza D'Annunziowego wagneryzmu zostaje wystawiona na próbę przez pierwszych 430 stron tekstu. Zdecydowanie te partie powieści wchodzi w bliższy dialog z biblią dekadentyzmu, *Na wspak* J.-K. Huysmansa lub wybranymi pasażami z Oscara Wilde'a¹³, niż wydają się zdradzać filiacje wagnerowskie. Wątek główny powieści, romans Giorgia Aurispy i Ippolity Sanzio, służy zarysowaniu portretu głównego bohatera jako nadwrażliwego estety, pozbawionego woli życia i śladowej

11 Odwołuję się w tym miejscu do jednego z najczęściej przywoływanych przypadków wpływu sztuki i koncepcji Wagnera na literaturę, a zatem związku z eksperymentami poetyckimi i dramatycznymi podejmowanymi np. przez rosyjskich symbolistów takich jak Wiaczesław Iwanow, Andriej Bieły czy Aleksander Błok. Por. R. Bartlett, *Wagner & Russia*, s. 117–217, G. Bobilewicz, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX w.*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, t. 1, red. E. Biernat, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996, s. 89–108. W Polsce analogicznym zjawiskiem byłyby np. pierwsze próby dramatyczne Stanisława Wyspiańskiego, który – właśnie w nawiązaniu do Wagnerowskich koncepcji – tworzył dramaty/libretta, w których wypracował specyficzny styl literacki, szeroko otwarty na efekty muzyczne (zwłaszcza w warstwie brzmieniowej).

12 Zob. U. Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, szczególnie część III, rozdział III *Wagners Einfluß auf Gabriele d'Annunzio*.

13 Na temat dekadentkich aspektów powieści zob. M. Härmänmaa, *The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death*, w: *Decadence, Degeneration and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, red. M. Härmänmaa i Ch. Nissen, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 225–243. L.M. Porter, *Literary structure and the concept of decadence: Huysmans, D'Annunzio and Wilde*, „The Centennial Review” 1978, t. 22, nr 2, s. 188–200.

energii, opanowywanego coraz mocniej przez pragnienie śmierci samobójczej. Początkowa fascynacja kochanką, jej absolutne uwielbienie, z biegiem powieściowej fabuły (pozbawionej zresztą elementów typowej akcji) zmienia się stopniowo w pogłębiającą się niechęć. Tak jak najpierw ją idealizował, tak potem zaczyna przyodziewać Ippolitę w wyobrażenie kobiety-niszczycielki, czarującej zwodnicy i Nieprzyjaciółki, która próbuje zbrukać mężczyznę swoją biologicznością i zwierzęcą niemal naturą.

Te wyobrażenia kładą się cieniem na stosunku Giorgia wobec kochanki w drugiej części powieści, kiedy to wyjeżdżają spędzić letnie miesiące w ustronnej chacie w San Vito Chietino nad Adriatykiem. Na początku powieści słaba i chora, opisywana jako skrajnie blada, Ippolita pokonuje niemoc i rozkwita, promieniejąc życiem i zdrowiem. To jednak wywołuje w mężczyźnie wstręt i wzmacnia szereg kompleksów, które już uprzednio budziła ona w kochanku – wysublimowanym arystokracie smaku, brzydzącym się każdym podejrzeniem trywialności. Giorgia nęka obsesja mieszczańskiego pochodzenia Ippolity, pospolitości jej życia codziennego, którym ta nasiąka, gdy tylko znika z pola widzenia ukochanego. Symbolicznym wyrazem tego zjawiska jest fakt, że nawet w upalne dni kobieta nosi na plaży ciemne pończochy, kryjące jej nazbyt masywne w opinii Giorgia stopy. Wreszcie nęka go wizja nieuchronnego końca romansu, co popchnie Ippolitę w ramiona kolejnego kochanka, odbierając zarazem Giorgiowi tak dlań niezbędne poczucie wyjątkowości ich związku i swojego statusu jako kochanka kobiety. Splot wszystkich tych myśli i okoliczności sprawia, że bohater postanawia znaleźć remedium na przygniatające go uczucie rozdziewu między wyidealizowanymi potrzebami a zbyt biologiczną i przyziemną codziennością związku. Dlatego właśnie opowiada kochance o wizycie w Bayreuth i bardzo dokładnie streszcza spektakl *Tristana i Izoldy*. Znajduje w nim taką wizję romansu pozamałżeńskiego, która najdalsza jest od widma pospolitości, ale tym, co robi na nim największe wrażenie, jest koncepcja śmierci obojga kochanków. Tą ideą Giorgio próbuje zainspirować Ippolitę. Nieczuła na sugestię wspólnego podążenia ku nocy i sublimacji miłości w śmierć, kobieta ostatecznie staje się ofiarą opętanej myślą o *Liebestod* mężczyzny, który zrzuca ją z urwiska nad morzem i sam popełnia samobójstwo.

Zarysowując typologię powieści wagnerowskiej, Léon Guichard zauważył, że reminiscencje twórczości kompozytora, zawarte w wielu dziełach, służą charakterystyce psychologicznej postaci, kształtowanej pod wpływem muzyki Wagnera lub możliwej do lepszego wytłumaczenia dzięki tejże¹⁴. Tak właśnie dzieje się w powieści D'Annunzia. Do momentu, w którym Giorgio opowiada *Tristana i Izoldę*, jego związek miłosny balansuje na skraju różnych konwencjonalnych rozwiązań, które czyniłyby bohatera stereotypowym zazdrosnym kochankiem – jak z mieszczańskiego romansu, albo znudzonym i przygnębionym deziluzją arysto-

14 L. Guichard, *La musique et les lettres...*, s. 191.

kratą – jak z powieści dekadencckiej, czy wreszcie nękanym poczuciem odpowiedzialności wobec własnej rodziny wyrodnym synem nieszczęśliwej matki i ojca rozpustnika – jak z powieści obyczajowej¹⁵. By uniknąć mielizn któregoś z tych schematów, Giorgio splata wątek miłosny swojej biografii z towarzyszącym mu od dawna pragnieniem śmierci. Sposób, w jaki Wagner rozwiązał tę kwestię w *Tristanie i Izoldzie*¹⁶, staje się dla niego modelowy: pozwala uniknąć banalizacji tematu zdrady i miłości pozamałżeńskiej, posługuje się pożądanymi przez bohatera włoskiej powieści wzniosłymi pojęciami takimi jak transfiguracja, rozkosz o niefizycznym charakterze, poczucie jedności ze światem, które jednakże opiera się na niebiologicznym fundamencie.

W kilkunastostronicowym opisie *Tristana i Izoldy*, stanowiącym niewątpliwie kulminację powieści – tak w zakresie kompozycji, jak i walorów estetycznych – uderza przede wszystkim dbałość o kompletny charakter deskrypcji. Opis obejmuje przebieg libretta, rozwój idei Wagnerowskiej, odnosi się do elementów inscenizacji, ale – i to jest znamienne – jedynie w śladowy sposób oddaje charakterystykę muzyczną dzieła, które w wyobraźni czytelnika rysuje się niemal wyłącznie jako dramat: cytowane są wyimki z libretta, podkreśla się znaczenie poszczególnych epizodów dla wrażenia i sensu konotowanego przez całość, przy jednoczesnym zmarginalizowaniu odniesień do warstwy dźwiękowej. Oddawszy głos drobiazgowo zakonserwowanym w pamięci Giorgia wspomnieniom¹⁷, narrator właściwie nie podejmuje próby umuzycznienia tej opowieści i skupia się wyłącznie na interpretacji dramatu, ograniczając opis muzyki do kilku sztampowych słów o rozmytym i bardzo szerokim znaczeniu, takich jak „dźwięk”, „melodia” czy „głos”. Łatwo jednak zauważyć, że muzyka – co do pewnego stopnia wynika z literalnego rozumienia koncepcji samego Wagnera – stanowi w powieści D’Annunzia element na równi ze słowem obdarzony zdolnością przekazu konkretnych treści. Widać to doskonale w pierwszych pasażach opisu, poświęconych *Preludium do Tristana i Izoldy*. Nie ma tu praktycznie odniesień leksykalnych do brzmienia orkiestry, techniki kompozytorskiej, ani, co chyba najbardziej zaskakujące, do słynnej tristanowskiej harmonii; jednocześnie jednak forma tego muzycznego wstępu została całkiem zręcznie odwzorowana we frazach prozy poetyckiej owego fragmentu. *Preludium*

15 Od momentu odwiedzin młodego Aurispy w domu rodzinnym prześladują go wyrzuty sumienia, wzbudzone zwłaszcza krytycznym spojrzeniem matki, znękaną przez nieudane małżeństwo i zdradę męża, na próżno oczekującej wsparcia i pomocy ze strony najstarszego syna.

16 Szerzej na ten temat zob. M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika...*, rozdz. VII *Imperatyw śmierci miłosnej. Kino i literatura wobec „Tristana i Izoldy”*.

17 „Giorgio nie zapomniał żadnego szczegółu ze swojej pierwszej religijnej pielgrzymki do Teatru Idealnego; mógł jeszcze raz przeżywać niezwykle ożywienie, jakiego go ogarnęło [...]. Mógł odtworzyć w myślach uroczyście wrażenie [...]”. G. D’Annunzio, *Triumf śmierci*, przeł. S. Kasprzyśki, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 430.

Wagnera, mające zarys „łuku o charakterze pieśni [das Lied]”¹⁸, rozpoczyna się i kończy wyciszeniem, okalającym wyraźnie zarysowany moment kulminacyjny; konstrukcja opiera się na ustawicznych repetycjach motywów, kłamrowo zamkniętych powrotem materiału inicjalnego. Z pamięci Giorgia wyłania się pełen uniesienia opis, który stanowi słowny ekwiwalent tej kompozycji. Co ciekawe, użyte tu zostały konsekwentnie słowa związane z ekspresją wokalną, takie jak „westchnienie”, „jęk”, „ściszony głos” w fazie początkowej, potem mowa jest o „porywczym krzyku” i pod koniec znów o „westchnieniu”, wygasającym „jęku” oraz „znużonym głose”. Zważywszy na to, że opis dotyczy fragmentu instrumentalnego, takie jego ukształtowanie służy przekonaniu czytelnika o nadzwyczajnych możliwościach muzyki Wagnera, jej narracyjnym i znaczącym charakterze, a nawet o braku istotnej różnicy między partiami dzieła posiadającymi tekst i tekstu pozbawionymi. Przejście od opisu *Preludium* do początku aktu I brzmi: „I nagle inny już głos, dobiegający z rzeczywistości człowieczej [...] śpiewał z wysokiego masztu”¹⁹, po czym następuje opis pieśni młodego marynarza wzbogacony parafrazami libretta.

Inny głos” – wokal operowego śpiewaka wprowadzający w fabularne zawikłanie akcji, informujący o celu morskiej podróży i jej uczestnicze – mówi tak samo dobitnie jak opisane wcześniej partie instrumentalne *Preludium*, w których brzmiały głosy śpiewające o „nadludzkiem, pełnym tęsknoty niepokoju”, o „straszliwej i nieuciszzonej woli posiadania drugiej istoty”²⁰.

Nie zatem dźwięki, ale przebieg napięć wynikający z formalnego ukształtowania kompozycji poddany interpretacji nadrzędnej – *par excellence* literackiej i spójnej z warstwą fabularną dzieła; nie bogactwo inwencji muzycznej Wagnera, ale mistrzostwo, z jakim napełnił tradycyjną legendę celtycką nowymi pierwiastkami filozoficznymi – te właśnie elementy nabierają kluczowego znaczenia dla odbioru *Tristana i Izoldy* przez Giorgia, a zatem i przez D’Annunzia²¹. Kompozycja Wagnera jest na kartach powieści w niewielkim stopniu dziełem muzycznym, a przede wszystkim pozostaje dziełem-idea, artystycznym fenomenem, którego znaczenie jest jedynie współtworzone przez muzykę, ale się na wartości dźwiękowej nie zasadza. Wagnerowska koncepcja miłości to lustro, w którym bohater się przegląda,

18 D. Jameaux, *Commentaire musical et littéraire*, „L’Avant Scène Opéra” nr 34–35 [R. Wagner, *Tristan et Isolde*], s. 16.

19 G. D’Annunzio, *Triumf śmierci*, s. 431.

20 Tamże, s. 430.

21 Tezę tę uzasadnia powszechnie znany autobiografizm twórczości D’Annunzia. Por. O. Płaszczewska, *O zacieraniu granic między fikcją a rzeczywistością: Gabriele d’Annunzio – mistrz autokreacji*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

odbudowując w ten sposób spójność obrazu samego siebie, zaburzona przez realną ocenę sytuacji, w jakiej się znalazł. *Tristan i Izolda* pozwalają mu odnaleźć idealizowany, mityczny wzorzec, dający impuls do wyzwolenia od tak niepożądanego poczucia banalności. Wyraźne nakierowanie ku śmierci towarzyszy obojgu kochankom od początku powieści; jednak dopiero model Wagnerowski utwierdza Giorgia w przekonaniu o słuszności tego wyboru i skutkuje ostatecznym urzeczywistnieniem tej drogi.

O ile inspirowane Wagnerem samobójstwo Giorgia ma posmak arystokratycznego, dekadentckiego wyrafinowania, o tyle w fabularnym wykorzystaniu wątku *Walkirii* w powieści *Zmierzch bogów* uderza aspekt kryminalno-sensacyjny. Druga część Tetralogii zostaje tu bowiem użyta przez wyrachowaną i przebiegłą śpiewaczkę do tego, by przeprowadzić coś, co można byłoby nazwać „zabójstwem operowym”. Podobnie jak *Triumf śmierci*, powieść Bourgesa wiele łączy z dekadentckim klimatem *Na wspak* Huysmansa; *Zmierzch bogów* wydaje się wręcz wynaturzonym bratem-bliźniakiem tych genialnych stronic. Oba dzieła, wydane po raz pierwszy w tym samym roku (1884), łączy koncept głównego bohatera – ekscentryka, którego schyłkowe upodobania znajdują wyraz w chorobliwej manii kolekcjonowania przedmiotów, wrażeń, dzieł sztuki. O ile metoda działania obu postaci jest zbliżona, to już wartość estetyczna ich kolekcji ukazuje znamienne rozbieżność. Finezja gustu diuka Jana, niepozobawionego osobliwej deformacji, czyni z jego kolekcji gabinet osobliwości – wszystkich jednak w najwyższym stopniu wyszukanych i cennych. Nad zbiorami księcia Karola d’Este unosi się duch przepychu i zbytku o walorze głównie finansowym; bohater gromadzi przedmioty drogie, wykonane z wartościowych materiałów, ale niekoniecznie w dobrym guście. Cechuje go estetyczny eklektyzm, upodobanie do nadmiaru, którego najlepszym wyrazem wybudowany przezeń groteskowy pałac.

Pierwszym ważnym wątkiem wagnerowskim²² w tej powieści jest interpretacja tytułowej frazy²³, będącej zarazem tytułem ostatniej części Wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga*. Wybór owego symbolicznego sformułowania nie skutkuje w powieści odesłaniem do noszącego to miano dramatu muzycznego jako dzieła synkretycznego, ani nie kieruje pisarza do modyfikacji własnego

22 Analizując powieść Bourgesa W.M. Malinowski wyróżnił w niej szereg aspektów odsyłających do twórczości Wagnera (motyw złota, temat kazirodztwa, apokaliptyczne znaczenie frazy tytułowej oraz struktury i techniki kompozycyjne). Zob. W.M. Malinowski, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l’Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, rozdz. II „*Le Crépuscule des dieux*” ou le roman wagnérien.

23 Nie jest to zjawisko wyjątkowe, choć najczęściej występuje w literaturze niemieckojęzycznej. Jeden z takich przypadków – dotyczących dzieł inspirowanych *Tannhäuserem* – omawia E. Burzawa-Wessel, *Literackie adaptacje Tannhäusera na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.

warsztatu literackiego pod wpływem kompozycji; co więcej, nie jest to nawet oznaka tego, że w powieści zostały wykorzystane w sposób łatwy do odczytania motywy fabularne zaczerpnięte z tytułowego źródła. Bourges odnosi się głównie do ogólnej idei finału cyklu Wagnera. W opisanych przez niego losach bohatera zaakcentowana została postępująca degeneracja i dekadencja, które sprowadzają nieuchronną zagładę – na samego księcia, jego rozwydrzonych potomków, marionetkowe państwo doznające politycznego unicestwienia²⁴, i wreszcie na cały stary świat, którego karykaturalną wizję u schyłku istnienia uosabia egzystencja Karola. Znaczenie kontekstu ostatniej części *Pierścienia* zostaje wyeksponowane dzięki zgrabnej klamrze kompozycyjnej – otwiera ją pierwsza wzmianka o tytule *Zmierzchu bogów*, rzucona przez samego Wagnera w scenie rozpaczliwej ucieczki księcia z jego państwa zaatakowanego przez wojska pruskie²⁵, zamknięciem zaś stają się rozważania, jakie Karol snuje siedząc w 1876 roku na widowni teatru w Bayreuth podczas uroczystego finału czterodniowego święta²⁶.

W przeciwieństwie do tytułowego *Zmierzchu bogów*, przedmiotem powieściowego opisu u Bourgesa stają się inne kompozycje Wagnera: uwertura do *Tannhäusera* oraz I akt *Walkirii*, wykonane podczas wieczoru operowego z okazji imienin księcia, od której to uroczystości rozpoczyna się cała powieść. Urywkami dzieł dyryguje sam Wagner, co nawiasem mówiąc stanowi interesujący zabieg, polegający na wpisaniu realnej postaci kompozytora w fikcję świata przedstawionego. Narrator, mając za zadanie opis uwertury, a więc muzyki pozbawionej tekstu, robi to, czego w przypadku *Tannhäusera* trudno uniknąć: zaznacza wejścia kolejnych motywów muzycznych, wiążąc je z tematami rozwiniętymi potem w libretcie²⁷. Analogicznie jak miało to miejsce w *Triumfie śmierci* D'Annunzia, podkreślony zostaje w opi-

24 Postać główna powieści jest fikcyjna, ale Bourges wzorował ją na księciu Karolu II Brunswickim. Zob. W.M. Malinowski, *Le roman du symbolisme...*, s. 14.

25 Jeszcze zanim Wagner wyjawi księciu, że tytułem ostatniej części cyklu będzie *Zmierzch bogów* i zanim wśród słuchaczy opery wybuchnie wieść o wojnie, narrator opisuje samozadowolenie towarzyszące zatopionemu w muzyce bohaterowi: „Strzeżony przez żołnierzy, oklaskiwany przez swój naród, był też istotnie synem rasy bogów, głową tych ostatnich Gwelfów, równie potężnych niegdyś, jak Habsburgowie, równie szlachetnych, jak Burboni”. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 1, przeł. B. Neufeldówna, nakład i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, Warszawa 1913, s. 17.

26 Książę, lustrując zgromadzone w teatrze towarzystwo, postrzega współczesnych Nibelungów – Żydów i Amerykanów, gromadzących bogactwa, zajmujących miejsca dawnych elit, prowadzących do upadku kultury i obyczajów. Z drugiej strony z jego myśli wyłaniają się „nieskończone tłumy ludów, robotników i nędzarzy, niby olbrzymią przepaść, z której wznieść się miały fale rozpętane. Niezależność i bunt wdzierały się przez tak wiele szczelin do społeczeństw, że powstrzymać je zewsząd było już niepodobieństwem”. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 2, s. 188.

27 Rozbrzmiewa więc w uwerturze najpierw „słynny chór pielgrzymów”, który zostaje przykryty przez „noc góry Wenusowej”, dźwięczącą w niej „pieśń miłości”, a wreszcie rozpętują się bachanalia. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 1, s. 16.

się Bourgesa narracyjny charakter muzyki Wagnera, zawdzięczającej swój czytelny przekaz oparciu na konstrukcji motywów przewodnich. Jedynymi określeniami, przy pomocy których narrator stara się przybliżyć również sam fenomen brzmienia utworu, są – znów, podobnie jak w omawianej wcześniej włoskiej powieści – bardzo niekonkretne frazy w rodzaju „posępne kłęby dźwięków” lub „wszystkie głosy orkiestrowe grzmiały”²⁸, które odnoszą się do instrumentacji i odzwierciedlają potęgę zastosowanej przez mistrza obsady. Z opisu tego można byłoby wnioskować o nie najgłębszej muzycznej wrażliwości narratora, gdyby nie to, że owa konwencjonalność i zdawkowość podporządkowana zostaje innemu celowi, którym jest scharakteryzowanie przysłuchującego się muzyce księcia, tonącego raczej w kontemplacji swojego życiowego błogostanu, niż chłonnego muzyczne doznania. Również pozostali zgromadzeni dalecy są od nabożnego skupienia i nawet pierwszy akt *Walkirii* nie jest zdolny ściągnąć ich rozproszonej uwagi. Podczas gdy u D’Annunzia, z narracyjnego punktu widzenia przedstawiony podobnie – jako streszczenie akcji dramatu – opis *Tristana i Izoldy* zamroził akcję powieści na dłuższą chwilę, wywołując omawiane perturbacje fabularne i interpretacyjne, w *Zmierzchu bogów* przeciwnie, podkreślana jest ciągła dekoncentracja obecnych, zwłaszcza księcia. Wreszcie, w kulminacyjnym momencie, tuż przed duetem miłosnym Zygmunta i Zygliny, spektakl zostaje przerwany nagłą wieścią o wojnie.

Być może problem płytkiej percepcji *Walkirii* w omawianej scenie tłumaczyć należy tym, że dzieło zaadresowane zostało do niewłaściwych odbiorców, niemających wobec Wagnerowskich fraz żadnego stosunku emocjonalnego. W dalszej części powieści bowiem ów akt I powróci, tym razem jednak znajdując innych adresatów. Do drugiego wykonania dzieła dochodzi za sprawą wyrafinowanej intrygi, uknutej przez śpiewaczkę Julię Belcredii, która, zdobywszy pozycję oficjalnej księżęcej faworyty, postanawia pozbyć się licznej gromady nieślubnych dzieci Karola, będących na jego utrzymaniu. Jako broni przeciwko Hansowi Ulrykowi i Krystynie śpiewaczka użyje właśnie aktu I *Walkirii*, słusznie domyślając się, że relacja wiążąca przyrodnie rodzeństwo jest znacznie głębszej i bardziej intymnej natury, niż by na to pozwalało pokrewieństwo rodzinne. Julia postanawia wyzwolić ukryty płomień miłości kazirodczej, z której sami zainteresowani nie zdają sobie sprawy. Kiedy jednak utalentowani wokalnie Hans Ulryk i Krystyna wcielią się na scenie w role Zygmunta i Zygliny, nic nie będzie w stanie powstrzymać wybuchu namiętności.

Jeśli pierwsze wykonanie aktu *Walkirii* nie wywołało odpowiedniego skupienia i skłoniło narratora do oddania rozluźnionej i zdekoncentrowanej uwagi słuchaczy, to teraz atmosfera mocno się zagęszcza, rozwój akcji dramatycznej prezentowany jest płynnie, niezaburzony rozprasżającymi uwagami. Przygotowując swoje partie wokalne, rodzeństwo nieuchronnie przechodzi etapy miłosnego związku, wskazane przez ich dramatyczne alter-ego: zauroczenie, fascynację,

28 Tamże.

spełnienie, czemu towarzyszy rozpoznanie prawdy o pokrewieństwie i naturze związku. „[...] to dzieje własnego serca grali tak świetnie; ta muzyka, którą bawili uszy obojętnych, to były krzyki ich własnej namiętności” – powie narrator²⁹. Uwaga opowiadającego skupia się nie na muzyce Wagnera – bo o tej praktycznie nie otrzymujemy żadnych konkretnych informacji, poza podkreślaniem ekstatycznego charakteru całości – ale na uczuciach wykonujących ją osób. Kulminację tej tendencji zawiera fragment poświęcony duetowi miłosnemu, zawierający wyrazistą sugestię przemożnego działania muzycznego przekazu, któremu nikt – a już z całą pewnością śpiewające rodzeństwo – nie jest w stanie się oprzeć. Dramat Wagnera zawiera gotowy scenariusz życia bohaterów, któremu poddają się oni jak fatalnemu wyrokowi. „[...] ta muzyka coraz gorętsza, coraz bardziej krwią i ciałem przepojona, obejmowała ich płomieniem, upajała”³⁰. Narrator używa metafor podkreślających fizyczny wymiar dźwięków (ciepłotę, somatyczność), który stosować należy jednak nie tyle do muzyki, co do stanu uczuć bohaterów. Muzyka zostaje z nimi utożsamiona, przekaz sensów muzycznych jest jednobrzmiący ze skrywanymi dopytaniami pragnieniami Krystyny i Hansa Ulryka („Śpiewali, śpiewali jeszcze; wszystko, czego nigdy wypowiedzieć nie mogli, krzyczeli sobie w tym śpiewie”³¹). Pod wpływem muzyki rodzeństwo wyzwała się nawet od lęku przed publiczną oceną ich postępu („napawali się dumą olbrzymią, że tak patrzeli zbrodni swej prosto w oczy, i o nic już nie dbali”³²). Poczucie oczyszczenia, jakiego doznają dzięki rozpoznaniu w lustrze operowej fabuły głęboko tajonych uczuć, jest bardzo nietrwałe. Podążając za Zygmuntem i Zygliną aż do fizycznego spełnienia (czego owocem w świecie Wagnera będzie Zygfyrd), powieściowi bohaterowie ponoszą całkiem niemitologiczne konsekwencje. Nie mogąc znieść brzemienia kazirodztwa, Hans Ulryk popełnia samobójstwo, a Krystyna po jakimś czasie zamyka się w klasztorze. Triumf przebiegłej Julii Belcredi, osiągnięty dzięki zmyślnemu wykorzystaniu dzieła Wagnera, jest w tym momencie powieści całkowity.

Zmierzch bogów w dużo większym stopniu, niż omówiony wcześniej *Triumf śmierci*, przepojony jest cytatami, aluzjami, odwołaniami i interpretacjami dzieł Wagnera, które towarzyszą akcji powieściowej w wielu jej kluczowych punktach. Mimo to dzieło Bourgesa nie jest bardziej muzyczne od powieści włoskiej – w tym sensie, w jakim proza mogłaby się poddać działaniu sztuki dźwięku, gdyby traktowała operę jako dzieło muzyczne, a nie tylko źródło fabularnej czy symbolicznej inspiracji. Podobnie także jak u D’Annunzia, mamy tu do czynienia ze specyficzną manipulacją sensów, zmierzającą do nadinterpretacji dzieł Wagnera, które – przeczytane (bo nie: wysłuchane) i zrozumiane niby zgodnie ze swoim duchem,

29 Tamże, s. 177.

30 Tamże, s. 179.

31 Tamże.

32 Tamże.

a jednak opacznie, bo zbyt literalnie – w tragiczny sposób oddziałują na losy powieściowych postaci, skutkując ich śmiercią. Jak dowodzą powyższe przykłady, nakierowanie Wagnerowskich bohaterów ku śmierci, koncepcja śmierci wyzwalającej oraz poświęcenia, które dokonać się może wyłącznie poprzez śmierć, staje się wyjątkowo atrakcyjnym elementem zapożyczanym z twórczości niemieckiego kompozytora³³.

Najdobitniejszym przykładem takiego rozwiązania wątku Wagnerowskiego, a zarazem powieścią przesyconą odniesieniami do Wagnera w takim stopniu, jak żadna z wcześniejszych, są *Śpiewaj ogrody* Huellego. Na jej kartach znajdziemy liczne aluzje i opisy dzieł, teorii estetycznych Wagnera, a przede wszystkim nawiązania do ideologii, pożywką której stała się jego twórczość. Zwraca tu uwagę również dość szczegółowy i niepozabawiony walorów dokumentarnych zarys międzywojennych dziejów sceny Wagnerowskiej w Sopocie³⁴. Co więcej, w najbardziej świadomy sposób – podkreślany odnarratorskimi komentarzami – użyta została technika lejtmotywów, wzorowana na strukturze muzycznej i sprawiająca, że *Śpiewaj ogrody* zaliczyć można do bardziej interesujących eksperymentów muzycznych w prozie wagnerowskiej³⁵. Znaczącym *novum* w zestawieniu z omawianymi wcześniej modernistycznymi przykładami jest to, że w centrum fabuły powieściowej umieścił Huelle nie jedno z autentycznych Wagnerowskich dzieł, ale fikcyjnego *Szczurołapa z Hameln*, zapomnianego przez wszystkich i przypadkowo odnalezionego we fragmentach, z których w toku akcji rodzi się bogata w znaczenia literackie i muzyczne partytura. Znając choć trochę biografię i charakter Wagnera, nie sposób traktować tego wątku inaczej, niż jako ukłonu w stronę modnych fabuł o zaginionych i tajemniczych arcydziełach. Kompozytor niewątpliwie nie pozwoliłby na to, aby już naszkicowana partytura została zapomniana³⁶. Zwłaszcza, że – zgodnie z sugestiami bohaterów powieściowych

33 Rzecz jasna zjawisko to jest znacznie szersze od opisanego w niniejszym artykule zakresu swojego występowania. Analogiczny fenomen można zaobserwować np. w filmach inspirowanych *Tristanem i Izoldą*, o czym pisałam w tekście *Między miłością a śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” R. Wagnera*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron oraz w rozdziale VII książki *Wagnerowska mozaika. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron oraz w rozdziale VII książki *Wagnerowska mozaika*.

34 O tym, jak ważnym miejscem w międzywojennej polityce kulturowej Niemiec był teatr w Sopocie, świadczą publikacje w rodzaju: *Die Zoppoter Waldoper*, red. C. Lange, Berlin [ok. 1925], *Die Zoppoter Waldoper. Ein Weg zum neuen deutschen Theater*, red. F.A. Meyer, Berlin 1934.

35 Szerzej na ten temat zob. A. Al-Araj, „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego – *dzieło-partytura?*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 121 i n.

36 Jedynymi mniej znanymi utworami Wagnera pozostają nieukończone lub niewykorzystane przez niego samego libretta, jak np. *Wieland der Schmied*. Na temat losów tego tekstu zob. E. Burzawa-Wessel, „*Wieland der Schmied*” Richarda Wagnera i Oscara Schlemma a „*Kováč Wieland*” – *słowacka opera narodowa Jána Levoslava Belli*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.

– *Szczurołap* mógłby powstać mniej więcej w czasie pisania *Lohengrina*, a zatem nie byłoby to zawieruszone juvenilium. W twórczości Huellego *Śpiewaj ogrody* to przy tym, co trzeba podkreślić, kolejne udane nawiązanie do literackiej tradycji apokryfu kulturowego, którą pisarz posłużył się już wcześniej w *Castorpie*³⁷, biorąc pod lupę biografię bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna i wypełniając apokryficzną treścią ledwie w niemieckiej powieści wspomniane czasy studiów na gdańskiej politechnice.

Główny bohater w *Śpiewaj ogrody*, obdarzony znaczącym imieniem i nazwiskiem Ernest Teodor Hoffmann, nie pała przyjaznymi uczuciami do muzyki Wagnera³⁸, którego dzieła, traktowane jako przedmurze ducha germańskiego na rubieżach północno-wschodnich, z takim zapałem wystawiane są na sopockiej scenie. Początkowo spektakle nie pociągają go głównie z przyczyn estetycznych; z czasem niechęć wywołuje także bariera ideowo-polityczna. Powodem, dla którego odpoczywający w popularnym nadmorskim uzdrowisku Hoffmann zdecyduje się na wizytę w Waldoper, jest zwykła ciekawość, pozbawiona artystycznego wymiaru („Nigdy [...] nie był w żadnym z bałtyckich kurortów [...]”³⁹).

Opis sceny, w której – nie spodziewając się niczego dobrego po tym teatrze – Ernest Teodor ogląda *Pierścień*, jest ściśle ukierunkowany na zdeprecjonowanie fabuły. To uderzające zwłaszcza wówczas, gdy mamy w pamięci modernistyczne skupienie na tym właśnie aspekcie dzieła. Krótkie, rwane zdania, ironiczne komentarze („Karła Mima też będzie musiał Zygfryd zabić, bo takie jest libretto [...]”⁴⁰), skupienie na szczegółach dopracowanej technicznie inscenizacji, której towarzyszy nienajlepsze wykonanie muzyczne – wszystko to każe widzieć w dziełach Wagnera wyłącznie sprawne narzędzie sceniczne, obliczone na łatwy sukces u spragnionej rozrywki widowni („Zachwycało to publiczność, choć muzyczna strona przedsięwzięcia od pierwszych taktów uwertury *Zmierzchu bogów* pozostawiała niedosyt”⁴¹). Wystarczyło ledwie pół wieku życia scenicznego, by uroczyste święto, jakim chciał uczynić Wagner tetralogię, znużyło tych, którzy dobrze znają monumentalny cykl. Dlatego właśnie narracja, oddająca tok myśli Ernesta Teodora, płynnie zbacza ku planowaniu kolacji w hotelu Werminghoff – co przypomina efekt rozproszenia uwagi, osiągnięty w pierwszym opisie *Walkirii* u Bourgesa. Tym, co jedynie jest w stanie przykuć uwagę bohatera Huellego, są świetnie działające maszyny teatralne, takie jak taśmociąg, wprawiający w ruch Córy Renu i sztuczne fale, poruszane bezdźwięcznym wentylatorem elektrycznym. Ograbio-

37 P. Huelle, *Castorp*, Gdańsk 2004.

38 „Nie lubił Wagnera. Nie miał do tej muzyki nabożeństwa. Nigdy”. P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014, s. 22

39 Tamże, s. 23.

40 Tamże.

41 Tamże.

ne ze swojej mistycznej mocy, sprowadzone do garści efektów specjalnych, przedstawienie skutkuje tym, że lornetujący maszynier Ernest Teodor wylapuje twarz jednej ze śpiewaczek tercetu, Greta, która zostanie wkrótce jego żoną. Sposób, w jaki narrator prowadzi ów wątek, *a priori* uniemożliwia odczytanie tej sceny jako stereotypowej romantycznej opowieści o narodzinach uczucia przy dźwiękach muzyki (z czego tak skwapliwie skorzystał Élémir Bourges): „Nie mógł wyłuskać jej głosu z tylu innych i spośród dźwięków orkiestry, która właśnie sugerowała w powracającym motywie igranie fal Renu”⁴². Głos przyszłej ukochanej roztopia się w beładnym nadmiarze innych dźwięków, orkiestra nie opowiada, nie tworzy – o czym starali się przekonać czytelnika powieściopisarze modernistyczni – ale wyłącznie sugeruje konwencjonalny motyw, a zatem każe pewną frazę muzyczną dobrze zorientowanym odbiorcom traktować jako coś konkretnego znaczącą. Wszystko razem jest głośne, sztuczne, dopracowane technicznie, stanowi idealny „produkt operowy”, którego marketingiem, już wkrótce, zajmą się przedstawiciele nowego porządku politycznego Rzeszy.

W linii fabularnej wyznaczanej przez opowieść pani Greta o latach jej młodości, wkrótce po omówionych wydarzeniach, pojawia się najbardziej znaczący motyw wagnerowski: Ernest Teodor zostaje obdarowany szkicami opery o *Szczurołapie* i, pomimo niechętnego stosunku do jej autora, niedługo potem rozpoczyna mozolną rekonstrukcję dzieła. Odtąd wątek powieści skupiony na losach Hoffmannów rozgrywa się w akompaniamencie opisów fikcyjnych scen libretta i uzupełnianej przez Ernesta Teodora muzyki. W ten sposób naszkicowane zostaje prywatne oblicze sztuki Wagnera, mistrza muzycznej charakterystyki, kompozytora obdarzonego wybitnym talentem dramatycznym (w tym sensie, w jakim jego muzyka współtworzy z tekstem pełną napięcia jedność); obraz ten równoważy jego egzystencję oficjalną – kompozytora narodowego, którego twórczość nie schodzi z afisza opery w Zoppot, das Bayeruth des Nordens. Podobnie jak w opisach prawdziwych dzieł Wagnera, tak i w przypadku tej fikcyjnej, dominującym elementem pozostaje dramat, warstwa tekstowa, punktowo wspierana przez wzmianki o muzyce. Narrator Huellego posługuje się jednak o wiele pełniejszą, niż to było u omawianych wcześniej twórców, gamą popularnych technik, przy pomocy których ową wymagowaną szatę muzyczną nieistniejącej opery sugeruje czytelnikowi. Są to przede wszystkim wyliczenia nazw instrumentów, powiązanych znaczeniowo z brzmieniami, dla których ilustrowania bywają w muzycznej tradycji wykorzystywane (jak na przykład naśladowanie zwierząt⁴³),

42 Tamże, s. 24 i dalej: „[...] wstał i ruszył w kierunku sceny w żadnym wypadku «hipnotycznie», «będąc zauroczonym», «czując wyjątkowo silny poryw serca». Nic z tego repertuaru”.

43 „Piszczalki, rogi, trąbki, oto, co wnet przyćmiewa śpiewkę Baltazara, słychać też głosy różnych zwierząt udanie wyrobione to obojem, a to rożkiem angielskim, to znów tubą. [...] Przy dźwiękach fletu na polanę wkracza armia szczurów”. Tamże, s. 63.

wzmianki o przegrywaniu fragmentów partytury na fortepianie⁴⁴, a przede wszystkim – służące pogłębieniu mistyfikacji – informacje umiejscawiające rzeckomego *Szczurołapa* na mapie realnej twórczości Wagnera⁴⁵.

Warto zwrócić uwagę na to, że – pomijając fikcyjny charakter samej kompozycji – zostaje ona zapośredniczona w języku powieściowego opisu niejako podwójnie. Pierwszym filtrem między *Szczurołapem* a czytelnikiem jest opowieść pani Grety, która, po latach od opisywanych wydarzeń, odtwarza z pamięci meandry libretta i towarzyszącej mu muzyki. Wspomnienia bohaterki próbuje, z kolei, ujarzmić, w mniej lub bardziej uporządkowanej i wiarygodnej formie, narrator, który wszakże, gdy zaczyna się jego przygoda z Wagnerem, jest młodym chłopcem, nieposiadającym głębszych kompetencji muzycznych i kulturowych. Gry z czytelnikiem, jakie otwiera ta warstwa narracji, są niewątpliwie jednym z ciekawszych aspektów powieści. Z punktu widzenia niniejszych rozważań bardziej znaczące okazuje się jednak pośrednictwo drugie: talent i wyobraźnia muzyczna Ernesta Teodora, który wewnątrz powieściowego świata zajmuje się rekonstrukcją nieistniejącej opery. Ostatecznie zatem zapoznajemy się z opisem dzieła *quasi-operowego*, które przybrało literacki kształt, dzięki powieściowej postaci, a następnie zostało opowiedziane przez kolejną postać jeszcze jednemu bohaterowi. Nagromadzenie dość konwencjonalnych form opisu muzycznego – zwłaszcza w warstwie leksyki – uznać chyba można nie tylko za hołd złożony tradycji dziewiętnastowiecznej z ducha deskrypcji dzieła muzycznego, ale być może również za próbę określenia tego właśnie skomplikowanego statusu, jaki *Szczurołap* posiada w *Śpiewaj ogrody*: nie realnego przedmiotu opisu, a jedynie wyobrażenia na jego temat. Choć w omawianych wyżej powieściach kompozycje Wagnera wydawały się dostępne bezpośrednio w świecie przedstawionym, w rzeczywistości jednak ich opisom towarzyszył podobny mechanizm, polegający na ich zawłaszczeniu (i jednoczesnym „odmuzycznieniu”) przez żywioł językowej konceptualizacji.

Rękopis *Szczurołapa* staje się w powieści Huellego swoistym lustrem, w którym odbija się powieściowa metoda – analiza głosów, wyłuskiwanie ważnych motywów, instrumentowanie linii melodycznych, kontynuowanie rozpoczętych wątków, poszukiwanie właściwego miejsca poszczególnych fragmentów, podkreślanie leitmo-

44 „[...] przegrywa na fortepianie ten krótki słownie dialog, muzycznie jednak rozbudowany w długich i melodyjnych frazach [...]”. Tamże, s. 65.

45 Jak na przykład cytowana przez narratora wypowiedź Hoffmanna: „Wiele bowiem wskazuje na to, że *Szczurołap z Hameln* został napisany przed *Lohengrinem*. To, co widzicie tu, w przegrywce do *Szczurołapa*, powtarza się w vorspielu do *Lohengrina*. Tyle tylko że w *Szczurołapie* skrzypcom przewodzi flet [...]”. Tamże, s. 68. Czy w innym miejscu: „[...] jest w *Szczurołapie* akord tristanowski. I to w dodatku tak zmodyfikowany, że właściwie nie wiadomo, czy Wagner wymyślił go tutaj, w *Szczurołapie*, czy też napisał później. I chyba nikt na świecie tego nie ustali. [...] To pociąga niczym matematyczne równanie!” Tamże, s. 107.

tywów, wykorzystanie ich w funkcji antycypacji – te same zabiegi w skali mikro podejmowane przez Ernesta Teodora, trującego się nad partyturą, w skali makro okazują się technikami, przy pomocy których narrator buduje całą opowieść. Wpisanie w dzieło motywu rękopisu opery jako modelu tworzenia, a nawet prototypowej mapy ludzkiej pamięci, byłoby niemożliwe do osiągnięcia, gdyby zamiast fikcyjnego pojawił się tu któryś z realnych utworów Wagnera. Ten zakres znaczeń związanych z partyturą *Szczurołapa* uwypuklony został szczególnie w scenie wspólnej lektury dzieła przez Ernesta Teodora i jego przyjaciół. Huelle odwołuje się tu do czysto romantycznych przeświadczeń o tym, że poprzez kontakt z partyturą dzieła muzycznego, wtajemniczeni mogą dostrzec czystą ideę utworu⁴⁶. Przyjaciele z kwartetu „z niebywałą pieczołowitością pomagają gospodarzowi przynosić teczki [...], wygląda to jak cicha procesja przy świecach. I znów rozkładanie kart Księgi według ścisłych wskazówek [...]”⁴⁷. Ernest Teodor odczytuje, komentuje, dopowiada, odtwarza, wyjaśnia – jego lektura partytury jest niczym egzegeza Księgi – nieprzypadkowo pisanej majuskułą. Ostateczny sens zapisu pozostaje jednak ukryty poza Księgą. Jak bowiem mówi bohater w ostatniej rozmowie z żoną: „[...] nuty wymyślone przez człowieka są tylko tworzywem, ale same nie tworzą muzyki, która jest nieskończenie bogatsza niż zapisu nutowy. Struktura partytury to tylko przybliżenie czegoś znacznie głębszego, co kompozytor wydobywa”⁴⁸.

Im bardziej rozwija się praca Hoffmanna nad baśniowym dziełem Wagnera, tym mocniej czytelnik uzmysławia sobie, że wskazane wyżej interpretacje tego wątku ulegają dominującej sile innej funkcji, jaka przypisana została tematowi. *Szczurołap* – jako dzieło powstające w toku powieściowej fabuły – zostało wykorzystane dla zarysowania wyrazistej alegorii i prefiguracji historii Niemiec lat trzydziestych i okresu wojny, dojścia do władzy Hitlera, rozbudzenia nacjonalizmu, mitu potęgi niemieckiej i potrzeby jej udowodnienia. Podobnie jak splatają się i uzupełniają kolejne wątki nieukończonej opery, tak z drobnych wydarzeń i faktów rośnie historyczny dramat. Najdobitniej podkreśla to opis finału opery, w którym

[...] z oddali, rozlegała się – raz jeszcze melodia *Szczurołapa*. Flet. Pierwsze skrzypce. Drugie skrzypce. Wiolonczele. Oboje. Waltornia. Kontrabasy. Trąbki. Puzony. Tuba. Kotły. Fagoty. Istne szaleństwo. [...] Wzrastająca siła muzyki. Porażająca.

46 Ciekawie rozwinięty wątek partytury-księgi zawiera słynne opowiadanie *Kawaler Gluck* E.T.A. Hoffmanna, któremu główna postać *Śpiewaj ogrody* zawdzięcza swoje imiona i nazwisko (mam tu na myśli scenę, w której widmowa postać tytułowa gra w finale jedną ze swoich oper – z niezapisanych w formie fizycznej nut). Partyturę, jako tekst zachęcający do osobliwej lektury dzieła muzycznego, traktował również Robert Schumann w słynnej recenzji wariacji z *Don Giovanniego* Fryderyka Chopina opublikowanej w „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1831 nr 49.

47 P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, s. 68.

48 Tamże, s. 285.

Wszystko to przetwarzało motyw pieśni Szczurołapa jak gdyby lustrzanych odbiciach, wciąż i wciąż. Na koniec – zza sceny – zabrzmiał chór zaginionych dzieci [...]. Przez pustą scenę przechodził samotny Szczurołap [...]. Jak gdyby zawsze chciał uprowadzić wszystkie dzieci z miasta. Może jak gdyby wszystkich mógł uprowadzić⁴⁹.

Ernest Teodor komentuje ten finał proroczymi słowami: „[...] tak jak teraz my, Niemcy. Nie mamy powrotu. Szczurołap wyprowadzi nas z naszych miast. Spłoną. Będą zrujnowane. Zarosną chwastem. Tak będzie”⁵⁰.

Użycie motywu fikcyjnej opery podkreśla fatalistyczną wizję rozgrywających się wydarzeń, których mechanizmów, raz nakręconych spiralą ideologiczną, nie sposób zatrzymać. Zbliżoną funkcję pełni w powieści wspomniany już, równoległe prowadzony wątek repertuaru sopockiej nadbałtyckiej sceny. Im bliżej wojny, tym kult Wagnera wiąże się coraz mocniej z ideologią i propagandą, a sopockie inscenizacje nabierają znamion ponurej groteski⁵¹. Narrator powieści nie zanurza się jednak w dramaty Wagnera, by poszukiwać w nich prekursorskich dla ideologii faszystowskiej treści. Ominięcie tego wątku wydaje się w *Śpiewaj ogrody* celowe: w latach trzydziestych XX wieku jest już za późno, by dociekać źródeł faszyzmu, można jedynie bezradnie obserwować jego rozprzestrzenianie się. W warstwie symbolicznej opisuje to fikcyjny *Szczurołap*, w warstwie realistycznej – te same refleksje nasuwają się w lekturze scen wykonania dzieł Wagnera w Sopocie. Jak na przykład wtedy, gdy prezentowany jest tam *Tannhäuser*, a widownię porywa skrajny entuzjazm na widok zstępującego na scenę spośród drzew chóru, który z pochodniami w dłoniach intonuje pieśń pielgrzymów, formując jednocześnie znak swastyki. Historyczna tradycja, mity germańskie, fundamentalny dla estetyki Wagnera monumentalizm oraz etos wspólnotowy – oto elementy, które uczyniły twórczości kompozytora najporęczniejszym narzędziem faszystowskiej propagandy. Ten właśnie mechanizm obnaża powieść Huellego, precyzyjnie pokazując, jak – skądinąd już przywiedła i nieco przebrzmiała, ale umiejętnie wykorzystana – muzyka operowa zdołała popchnąć do śmierci już nie przewrażliwionego dekadenta – jak u D’Annunzia, ani pochłoniętych zdrożną miłością kochanków – jak u Bourgesa, ale cały naród, a wraz z nim, całą Europę.

Abstrahując od pytania, czy muzykę można/należy rozpatrywać w perspektywie etyki, nie sposób pominąć w omówionych powieściach tematu istotnego wpływu, jaki wywierają kompozycje Wagnera na odbiorców. Chociaż jednak w powieś-

⁴⁹ Tamże, s. 207.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ „[...] świętość i pielgrzymka [...]. Odtąd nie dawano po prostu spektakli, świętowano natomiast misterium narodu. Nie chodzono, nie jeżdżono, nie udawano się do Leśnej Opery, ale pielgrzymowano do świętego sopockiego lasu”. Tamże, s. 212.

ciach głoszona jest chwała muzyki, przyjrzenie się jej opisom dowodzi, że dzieła Wagnera pozostają dla powieściopisarzy przede wszystkim utworami scenicznymi, dramatami z silnie wypukłą ideą przewodnią, której właściwą formą przekazu jest libretto o jednobrzmiącym z muzyką sensie. W omawianych powieściach widać to najwyraźniej we fragmentach poświęconych czysto instrumentalnym partiom, a więc uwerturom, które poddane zostają zabiegom fabularyzacji i ostatecznie ich opis niewiele różni się od części dramatycznych. W powieściach wagnerowskich autor *Parsifala* wydaje się nie tyle kompozytorem doskonałej muzyki, ile twórcą nośnych metafor, wielkich, uniwersalnych idei, dla których jednym z kanałów transferu – ale nie jedynym – jest muzyka. Te wielkie idee ułatwiają bohaterom powieściowym identyfikację własnej sytuacji egzystencjalnej, ocenę rzeczywistości, narzucając jednak zarazem pewne schematy, które, rozumiane zbyt dosłownie, prowadzą ich do zagłady. Wobec siły przekazu ideowego dzieł Wagnera, próby oddania jego wirtuozerii muzycznej blakną. Może dlatego większość powieści wagnerowskich nazwać można raczej powieściami o muzyce, aniżeli powieściami muzycznymi, ponieważ muzyka nie stanowi w nich samodzielnego i niezależnego obiektu literackiego zainteresowania i jedynie z rzadka wpływa na tworzywo słowne inaczej, niż narzucając mu temat.

Bibliografia

- „L'Avant Scène Opéra” nr 34–35 [R. Wagner, *Tristan et Isolde*].
- Bartlett Rosamund, *Wagner & Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Blisset William, *Wagnerian Fiction in English*, „Criticism” 1963, t. V, nr 3, s. 239–260.
- Bobilewicz Grażyna, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX w.*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, t. 1, red. Elżbieta Biernat, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996, s. 89–108.
- Bourges Élémir, *Zmierzch bogów*, t. 1–2, przeł. B. Neufeldówna, nakład i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, Warszawa 1913.
- Burzawa-Wessel Ewa, „*Wieland der Schmied*” Richarda Wagnera i Oscara Schlemma a „*Kováč Wieland*” – słowacka opera narodowa Jána Levoslava Belli, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- D'Annunzio Gabriele, *Triumf śmierci*, przeł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Die Zoppoter Waldoper*, red. C. Lange, Verlag Georg Stilke, Berlin [ok. 1925].
- Die Zoppoter Waldoper. Ein Weg zum neuen deutschen Theater*, red. F.A. Meyer, Schliessen Verlag, Berlin 1934.
- DiGaetani John Louis, *Richard Wagner and the Modern British Novel*, Rutherford – Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 1978.

- Guichard Léon, *La musique et les lettres en France au temps de wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.
- Härmänmaa Marja, *The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death*, w: *Decadence, Degeneration and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, red. M. Härmänmaa i Ch. Nissen, Palgrave Macmillan, New York 2014.
- Huebner Steven, *Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing*, „19th-Century Music” 2013, t. 37, s. 56–88.
- Huelle Paweł, *Śpiewaj ogrody*, Znak, Kraków 2014.
- Jung Ute, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974.
- Koppen Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studies zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1973.
- Malinowski Wiesław Mateusz, *Comment le roman peut-il être «wagnérien»? Le cas d'Élémir Bourges*, „Studia Romanica Posnaniensia” 2001, nr 27, s. 25–39.
- Malinowski Wiesław Mateusz, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- Martin Timothy Peter, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Musiół Karol, *Wagner und Polen/ Wagner a Polska*, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth Werner Fehr, Bayreuth 1980.
- Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.
- Plaszczewska Olga, *O zacieraniu granic między fikcją a rzeczywistością: Gabriele d'Annunzio – mistrz autokreacji*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 269–296.
- Porter Lawrence M., *Literary structure and the concept of decadence: Huysmans, D'Annunzio and Wilde*, „The Centennial Review” 1978, t. 22, nr 2, s. 188–200.
- Salmi Hannu, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Rochester 2005.
- Sokalska Małgorzata, *Między miłością i śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” R. Wagnera*, w: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Biblioteka Postscriptum Polonistycznego, t. 5, Katowice 2015, s. 225–240.
- Sokalska Małgorzata, *Niż życia – niż narracji. O technice lejtmotywu w epickich opowieściach rodzinnych*, w: *Mojry. Początek, trwanie, koniec*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Avalon, Kraków 2018, s. 337–356.
- Sokalska Małgorzata, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze europejskiej*, Avalon, Kraków 2018.
- Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. D.C. Large, W. Weber, Cornell University Press, Ithaca-London 1984.

Małgorzata Sokalska

Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest powieści wagnerowskiej, jednemu ze świadectw szerokiej i różnorodnej recepcji twórczości Richarda Wagnera w kulturze europejskiej. Kompozytor podziwiany był jako charyzmatyczna postać, autor doskonałych dzieł dramatu muzycznego i twórca wyrafinowanych koncepcji estetycznych. W powieściach takich jak *Triumf śmierci* Gabriela D'Annunzio, *Zmierzch bogów* Élémira Bourgesa oraz *Śpiewaj ogrody* Pawła Huellego głównymi przedmiotami zainteresowania okazują się motywy fabularne z wagnerowskich dramatów muzycznych, nie zaś ich partytura muzyczna. Nawet opisy poświęcone partiom instrumentalnym wyraźnie wskazują na tendencję do traktowania ich jako narracyjnych opowieści. O wiele bardziej interesujący niż brzmienie muzyki Wagnera wydaje się narratorom i bohaterom powieści wagnerowskich niepisany przekaz, który płynie z dramatów muzycznych takich jak *Tristan i Izolda*, *Walkiria* czy fikcyjny *Szczurołap z Hameln*. Dla odbiorców dzieł Wagnera stają się one wskazówką własnego postępowania, zwykle kierując ich ku autodestrukcji i śmierci.

Słowa kluczowe: Ryszard Wagner, powieść wagnerowska, Gabriele D'Annunzio, Élémir Bourges, Paweł Huelle

Wagnerian novel – musical novel? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

Summary

This article discusses the genre of the Wagnerian novel, one of these phenomena which are a testament to the wide and diverse reception of Richard Wagner's work in the European culture. The composer was admired as a charismatic persona, the author of excellent works of musical drama and the creator of sophisticated aesthetic concepts. In novels such as *The Triumph of death* (*Trionfo della morte*) by Gabriele

D'Annunzio, *The Twilight of the Gods* (*Le crépuscule des dieux*) by Élémir Bourges and *Sing Gardens* (*Śpiewaj ogrody*) by Paweł Huelle, the main foci of interest are plots of Wagner's musical dramas and not their musical score. Even descriptions devoted to instrumental parts clearly indicate the tendency to treat them as narrative stories. Much more interesting than the sound of Wagner's music seems to be (to the narrators and heroes of the Wagnerian fiction) an implied message that flows from musical dramas such as *Tristan and Isolde*, *Valkyrie* or the fictive *The Pied Piper of Hamelin*. For the recipients of Wagner's works, these operas become an indication of their own conduct, usually directing them to self-destruction and death.

Keywords: Richard Wagner, Wagnerian novel, Gabriele D'Annunzio, Élémir Bourges, Paweł Huelle

Małgorzata Sokalska – dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; autorka książek *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018); redaktorka monografii naukowych *Wokół Krasińskiego* (2012), *Opera w kulturze* (2016); interesuje się związkami literatury i muzyki, gatunkami synkretycznymi – operą, pieśnią, biografiami kompozytorów i recepcją ich postaci oraz muzyki w tekstach kultury.