
Rozdział 20

Wagner i *Tristan i Izolda*

Opowieść Arthura Rimbauda, będąca wprowadzeniem do tej części mojej książki, ujmuje – w miniaturowej i może skrajnej formie – kwestię pragnienia nieodłącznie towarzyszącego zakochanym, pragnienia, które jest dziedzicznym pojęciem mózgowym związanym z miłością. U szczytu namiętności partnerzy pragną nie tylko ukochanej osoby, lecz nade wszystko zjednoczenia się z nią, zniesienia wszelkiego dystansu i własnej indywidualności, chcą mieć poczucie, że tworzą nierozzerwalną całość. W praktyce okazuje się to nieosiągalne, ponieważ kochankowie muszą zachować odrębność. W ich namiętności tkwi zatem nieuchronność rozdzielenia, co zmienia miłość w doświadczenie przynoszące wyobcowanie i dojmująco samotne. Zakochani starają się odnaleźć wierny odpowiednik pojęcia w swoim mózgu, lecz najczęściej dążenie to okazuje się daremne i bezowocne. Rozwiązaniem jest unicestwienie dziedzicznego pojęcia jedności oraz towarzyszącego mu ideału, co da się osiągnąć jedynie przez śmierć. Literatura światowa dostarcza licznych przykładów takiego rozwiązania, ale bodaj najdobitniejszy zawiera arcydzieło Richarda Wagnera – *Tristan i Izolda*. Utwór przedstawiający w języku sztuki nierealistyczne wymagania biologii, których wyrazem są dziedziczne pojęcia mózgowie, jest dla neurobiologa prawdziwą kopalnią wiadomości.

Opowieść o Tristanie i Izoldzie to stary celtycki mit, istniejący w wielu wersjach, z których każda mówi o nieuchronnie tragicznych skutkach miłości erotycznej. Nie bez znaczenia pozostaje, że jest to właśnie mit, a więc opowieść odzwierciedlająca wyobrażenia zbiorowe, która z definicji nie ma konkretnego autora. Jak podkreśla Denis de Rougemont: „[...] potrzebujemy mitu, by wyrazić fakt tajemniczy i niedający się racjonalnie wyjaśnić [*inavouable*], że miłość złączona jest ze śmiercią”¹. Dodaje też, że „[m]it działa wszędzie, gdzie namięt-

¹ Rougemont D. de (1968). *Miłość a świat kultury zachodniej*. (Tłum. L. Eustachiewicz). Warszawa: Pax, s. 16.

ność jest wymarzoną idealnością, a nie budzącą obawę stanem złośliwej gorączki. Działa wszędzie, gdzie wzywa się fatalności, gdzie snuje się w wyobraźni wizja pięknej i upragnionej katastrofy². Nie dziwi zatem, że Wagner do zgubnego w skutkach mitu skomponował muzykę tak piękną, że Giuseppe Verdi, usłyszawszy ją po raz pierwszy, nie mógł uwierzyć, iż jest dziełem człowieka.

Romantyczna opera Wagnera w trzech aktach obywatela się bez zbędnych szczegółów. Od samego początku przedstawia zakochanych jako krańcowo samotnych i wyobcowanych – samotność tę spotęgował jeszcze, za pomocą skrajnie ascetycznej scenografii, Herbert von Karajan w znakomitej salzburskiej inscenizacji z początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Kiedy zapytałem Karajana o zamysł twórczy, jakim się kierował, wyjaśnił, że chciał wzmocnić poczucie samotności tam, gdzie najmniej się go spodziewamy – w miłości erotycznej. Pragnący nieosiągalnej jedności zakochani są więźniami swojej samotnej wyobraźni, ale i świadomości nieuchronnego losu płomiennego uczucia. Sam Wagner był, jak wiadomo, niepoprawnym kobieciarzem. *Tristana i Izoldę* napisał w stosunkowo późnym wieku, po namyślnym i prawdopodobnie nieskonsumowanym romansie z Matyldą Wesendonk – żoną zamożnego bankiera, w którego zuryskim domu gościnnie mieszkał. Matylda zainspirowała kompozytora do stworzenia *Wesendonk Lieder*, zapowiedzi *Tristana i Izoldy*. Czy była to miłość skonsumowana, czy nie, Wagner instynktownie rozumiał – jak później Tomasz Mann – że mózgowego pojęcia miłości nie sposób urzeczywistnić w życiu, możliwość taką daje jedynie sztuka. W liście do Liszta, swojego teścia, napisał: „Ponieważ w całym moim życiu nie zaznałem prawdziwego szczęścia miłości, chcę temu najpiękniejszemu z marzeń wznieść najwspanialszy pomnik”. Mowa tu o takim samym uczuciu, jakie miał dużo później wyrazić Tomasz Mann, pisząc, że literatura jest „jedyną, mozolną drogą prowadzącą do [...] doświadczalnego poznania”³, czyli znalezienia w świecie zewnętrznym odpowiednika pojęcia istniejącego w mózgu. W swoim dziele Wagner zawarł myśl, że pojęcie mózgowie odnoszące się do miłości erotycznej nie ma odpowiednika w realnym doświadczeniu i paradoksalnie osiągnąć je można jedynie, unicestwiając samo pojęcie – poprzez śmierć. Jeśli wierzyć słowom kompozytora skierowanym do Liszta, najgłębszej miłości doświadczył Wagner w dziele sztuki, w *Tristanie i Izoldzie*. Tworzenie tej opery było dla niego jedyną, mozolną drogą prowadzącą do bezpośredniego poznania tego uczucia.

² Tamże, s. 18–19.

³ Mann T. *Szkic autobiograficzny*. (Tłum. W. Jedlicka). [W:] Tenże (1998). *Eseje*. (Wybór D. Żmij-Zielińska). Warszawa: Muza SA, s. 31.

W ujęciu Wagnerowskim związek Tristana i Izoldy staje się całkowicie ascetyczny – jest to bodaj jeden z najbardziej ascetycznych związków miłosnych, jakie zna historia literatury czy opery. Z oglądanych przeze mnie inscenizacji *Tristana i Izoldy* temat spełnienia cielesnego pojawił się najwyraźniej w spektaklu wyreżyserowanym przez Christoffa Marthalera, a wystawionym w Bayreuth w 2005 roku – w akcie II Izolda wykonuje krótki sugestywny ruch, by rozebrać Tristana, i zaczyna rozpinąć swoją suknię, lecz król Marek pośpiesznie zapina ją z powrotem. Ascetyzm i obojętność wobec spełnienia cielesnego dodatkowo uwypuklają niemożność urzeczywistnienia pojęcia miłości w życiu. Niemożności tej doświadczają rozmaici wielcy kochankowie z kart literatury. Zakochany bowiem miłuje nie istotę z krwi i kości, lecz nade wszystko – pojęcie w swoim mózgu. Kwestię tę dobrze oddaje określenie przez Denisa de Rougemonta miłości przedstawionej w operze Wagnera mianem „podwójnego narcyzmu”⁴ – narcyzmu zarówno Izoldy, jak i Tristana. „Kochają się, ale każde kocha, wychodząc z pozycji własnej, a nie istoty drugiej”⁵, dlatego Izolda śpiewa o Tristanie w akcie I: „Dla *mnie* przeznaczony / przeze *mnie* utracony”⁶ [podkreślenie moje]. Krytycy często zwracają uwagę, że stosunek Izoldy – a także innych bohaterek dzieł literackich i operowych – do miłości, jej egoizm, ma znamiona perspektywy typowo męskiej. Tymczasem z lektury twórczości miłosnej kobiet wynika, że ów egoizm nie jest bynajmniej kwestią płci. Przeglądając dowolnie wybrane szesnastowieczne utwory Gaspary Stampy, zaliczanej do najwybitniejszych poetek włoskiego renesansu, trudno znaleźć wiersz bez wzmianki o cierpieniu, jakie *ona* przeżywa. Wyraźne skupienie się na własnych emocjach wskazuje, że poetka właściwie jest obojętna na los swojego ukochanego. Podobne wrażenie odnosi się, czytając pełne namiętności listy miłosne osiemnastowiecznej literatki francuskiej Julie de Lespinasse. Przebija przez nie nastawienie egoistyczne i narcystyczne autorki. Pod względem egoizmu i narcyzmu mężczyźni niewiele mogą nauczyć kobiety i jeszcze mniej mogą nauczyć się od nich.

Ascetyzm związku Tristana i Izoldy nie jest oryginalnym pomysłem Wagnera – jak wiemy, już w miłości dworskiej wystawiano „miłość z daleka”, czyste uczucie do kobiety. Ale rozgorączkowana, przesycona tragiczną rezygnacją i rozpaczą muzyka, wyrażająca niespełnione pragnienie, za pomocą której kompozytor zrównoważył chłodne, intelektualne libretto aktu II i III, czyni z dzieła Wagnera jedną z najbardziej przejmujących afirmacji nieuchronnego losu miłości. Temat

⁴ Rougemont D. de (1968). *Dz. cyt.*, s. 44.

⁵ Tamże.

⁶ Wszystkie zamieszczone w tym rozdziale cytaty z libretta opery *Tristan i Izolda* można znaleźć na stronie <http://www.operawkinie.pl/>, należącej do Multikina i Silver Screen.

ten pojawia się już na samym początku, w *Preludium*. W programie premierowej inscenizacji Wagner napisał, że przedstawia ono „nieustanne wzmaganie się i obracanie się przeciwko sobie jednego uczucia – *uczucia tęsknoty nieznanącej ukojenia ani końca*”⁷ [podkreślenie moje]. *Preludium*, pierwotnie noszące nazwę *Liebestod* („śmierć z miłości”), sam kompozytor opisał jako progresję „od pierwszej, najbardziej nieśmiałej skargi na niemożność zaspokojenia tęsknoty, od najdelikatniejszego drżenia, do najtragiczniejszego wybuchu wyznania beznadziejnej miłości”, w której muzyka „przemierza wszystkie fazy daremnej walki z wewnętrznym żarem, aż do chwili, gdy zapadając się bezsilnie w siebie, żar ów zdaje się gasnąć z nadejściem śmierci”⁸. Wspominałem już, jak wielki wpływ wywarła na kompozytora filozofia Schopenhauera, wedle której jesteśmy jedynie zewnętrznymi przejawami ponadczasowego i jednorodnego świata noumenalnego, będącego przedmiotem naszej aspiracji. Wpływ ten ujawnia się wyraźnie w operze *Tristan i Izolda*, której tematyka ogniskuje się wokół pojęcia jedności-w-miłości, możliwego do osiągnięcia dopiero po śmierci.

Z punktu widzenia neurobiologii i neuroestetyki na uwagę zasługują trzy aspekty treści opery Wagnera: temat jedności czy też zjednoczenia-w-miłości, kwestia niemożności osiągnięcia owej jedni oraz przeświadczenie, że ukochana osoba w rzeczywistości jest pojęciem w mózgu kochającego. Z kolei muzyka potęguje efekt niedokończenia i wieloznaczności, dopełniając bogactwa kompozycji, w której splata się wiele wątków związanych z namiętną miłością.

Pierwszy z nich pojawia się w akcie I, kiedy służąca Izoldy Brangena zamienia truciznę, którą postanowiła zażyć główna bohaterka, na napój miłosny. Ów napój jest, jak sądzę, metaforą wykrystalizowania się w mózgu bohaterów pojęcia, nad którym nie mają kontroli, z którym walka jest daremna. Napój miłosny wyzwala pojęcie zjednoczenia z ukochaną osobą. Tristan przeklina eliksir (a tym samym – pojęcie mózgowe) w akcie III, kiedy ów napój zaczyna działać: „Żaden lek ni śmierć słodka nigdy już / od tęsknoty bolesnej mnie nie uwolni”. Napój rzeczywiście więzi bohaterów w namiętnym pragnieniu, od którego, jak się zdaje, nie ma ucieczki⁹. Peter Sellars i Bill Viola w akcie I niezwyklej paryskiej inscenizacji opery z 2005 roku wyświetlali obok siebie dwa filmy przedstawiające mężczyznę i kobietę, którzy powoli idą do swoich cel w więzieniu. Potem

⁷ Newman E. (1949). *Wagner Nights*. Londyn: Putnam & Co.

⁸ Tamże.

⁹ Warto zwrócić uwagę, że w nieukończonyj wersji opowieści o Tristanie i Izoldzie, napisanej przez Béroula, działanie napoju miłosnego mija po trzech latach. Izolda traci zainteresowanie Tristanem i wraca do króla Marka. Ta wersja mitu o wiele bardziej odpowiada realiom, potwierdzanym przez statystyki rozwodów. Moim zdaniem z uwarunkowań biologicznych wynika, iż kontrakt małżeński należałoby zawierać na pięć lat, a potem ewentualnie za obopólną zgodą co trzy lata go odnawiać.

stopniowo rozbierają się i oddają wszystko strażnikom. Zostają zupełnie nadzy, bezbroni i bezsilni, uwięzieni w pragnieniu i jeszcze przed wypiciem napoju najwyraźniej świadomi tego, do czego owo pragnienie nieuchronnie prowadzi. „Umysł jego i serce / śmierci poświęcone!” – lamentuje Izolda, spoglądając na Tristana w akcie I. Nieco później w tym samym akcie Tristan, tuż przed spożyciem eliksiru, który mylnie wziął za napój pojednania, biada nad grożącym niebezpieczeństwem wiecznego niezaspokojenia: „Uludo serca, / mgliste przecucie! / Oto jedyny balsam, / który ból bezkresny łagodzi. / Życzliwy eliksirze zapomnienia, / bez wahania cię wychylam!” Brangena, która w akcie I zamieniła truciznę na napój miłosny, również uświadamia sobie tragiczne skutki swojego postępku: „Miast śmierci prędkiej / wieczny ból bez uciezki!” W akcie II przeklina „zgubny miłosny napar”, ponieważ „gasi [...] / wszelki głos [...] rozumu” – co faktycznie dzieje się w miłości, która dezaktywuje korę czołową, odpowiedzialną za ocenę i osąd.

Pragnienie jedności z ukochaną osobą, owo wszechobecne pojęcie mózgo-we, pojawia się wielokrotnie w całej operze. Tristan w akcie II śpiewa: „Jednym oddechem złączeniśmy”. Kochankowie marzą, by być „[p]o wsze czasy w jedność złączeni!”, a Izolda śpiewa o „słodkim słowie – ‘i’”. Według głównej bohaterki łączące ich uczucie jest miłością Tristana *i* Izoldy, a nie miłością Tristana *do* Izoldy lub Izoldy *do* Tristana. Odrębność partnerów sprawia jednak, że zarówno sama więź, jak i jedność miłości nie mogą zostać w pełni osiągnięte. Jeśli którekolwiek z nich miałoby umrzeć samotnie, pyta Izolda, czyż nie nieumżliwiłoby to ostatecznie stworzenia więzi? Na co Tristan odpiera, że śmierć może zniszczyć tylko to, co ich wstrzymuje i co nie pozwala mu na wieki kochać Izoldy, czyli nieosiągalną jedność. Odpowiedź Izoldy otwiera drogę do wspólnej śmierci w miłości:

A jednak to słowo: *i*
 jak inaczej zginąć by mogło,
 jeśli nie poprzez śmierć Izoldy,
 gdyby śmierć zabrała jej Tristana?¹⁰

W kolejnych wypowiedziach kochankowie na zmianę wyrażają pragnienie unicestwienia siebie i doprowadzenia do wyśniewanej jedności, co biorąc pod uwagę uwarunkowania biologiczne, da się osiągnąć jedynie poprzez śmierć. Śpiewają: „Umrzemy więc zjednoczeni / na wieki i bez końca”¹¹ i nie mogą do-

¹⁰ Wagner R. *Tristan i Izolda*, akt II.

¹¹ Tamże.

czekać się chwili, kiedy złączeni w jedno nierozzerwalnymi więzami, nie będą już odrębnymi Tristanem i Izoldą.

Tematykę opery Wagnera można sprowadzić do stopniowego uświadamiania sobie, że na tym świecie nie da się urzeczywistnić pojęcia pełnego zjednoczenia dwóch istot w miłości i że jedynym rozwiązaniem pozostaje unicestwienie owego pojęcia przez śmierć. Kontrast dnia i nocy w akcie II podkreśla sprzeczność między nieosiągalną rzeczywistością a pojęciem w mózgu. Pojęcie mózgowe panuje niepodzielnie wyłącznie w wyobraźni (noc), kiedy nie zderza się z nachalną, bezduszną rzeczywistością (dzień). Wyobraźnię należy oczywiście rozumieć w kategoriach nieskrępowanego pojęcia mózgowego. Motyw nocy i jej władzy wyzwala wyobraźnię ma w literaturze długą tradycję. Szczególnie interesujący przykład stanowią liryki osiemnastowiecznego niemieckiego poety i filozofa Georga Philippa von Hardenberga, piszącego pod pseudonimem Novalis, którego twórczość Wagner niemal na pewno znał. W cyklu zatytułowanym *Hymny do nocy* poeta opłakiwał swoją zmarłą narzeczoną Sophie. Podobnie jak Tristan i Izolda w akcie II, Novalis ubolewa, że szorstka rzeczywistość dnia uniemożliwia mu osiągnięcie zjednoczenia z ukochaną. Kiedy jednak później Sophie ukazuje mu się w wizji tak sugestywnej, że jest niemal w stanie jej dotknąć, zaczyna wierzyć w niezależną władzę nocy („odtąd jest we mnie wiara trwała i niezmienna w nocne niebo i światło jego, którym ty jesteś, o umiłowana”¹²) i tęsknić do chwili, kiedy światło przestanie odstraszać noc. Wówczas nastanie miłość i śmierć, bo sen będzie trwał wiecznie: „[K]iedy światło nie oddali nigdy już miłości i nocy, kiedy z zadumy przenikniemy w sen, wieczny, jedyny, nieskończony”¹³.

W akcie II Tristan i Izolda, podobnie jak Novalis, żalą się na brzydotę dnia i wysławiają panowanie wyobraźni w nocy. Tristan pragnie, by zgasło światło, i narzeka, że nawet w nocy nie może uciec przed natarczywością dnia. Chciałby zdusić światło „zawistnego dnia”, „najokrutniejszego z wrogów”, ponieważ „[k]ażde żalu i bólu wspomnienie / ożywa, świtu złym blaskiem olśnione”¹⁴. Na co Izolda odpowiada pytaniem: „Jakim kłamstwem złośliwy dzień jasny cię skłonił, / byś zdradził miłość, / która ci była pisana?” i śpiewa dalej:

Pragnęłam uciec
od światła dnia, które nad zdradą twoją
świeciło;

¹² Novalis. *Hymny do nocy*. (Tłum. B. Antochewicz). [W:] Antochewicz B. (1971). *Przeprawa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 66.

¹³ Tamże, s. 69.

¹⁴ Wagner R. *Dz. cyt.*, akt II, scena 2.

za sobą pociągnąć cię chciałam w ciemności nocy.
Tam, gdzie moje serce kres
ułudzie miało położyć,
gdzie rozplynać się miały
ułudne mrzonki,
bym mogła miłością wieczną
z tobą być złączona,
śmierci zarazem pragnąc cię poświęcić¹⁵.

Mózgowe pojęcie całkowitego zjednoczenia w miłości jest nieziszczalne na ziemi, pozostaje jedynie marzyć, że spełni się ono gdzieś indziej, w niebie, które nastanie po życiu. Pośród peanów na cześć miłości pojawia się pragnienie śmierci – tak wyraża je Tristan:

Gdy w twej dłoni ujrzałem słodycz śmierci,
gdym pojał, czym częstować mnie będziesz,
a przeczucie moje pewnością się stało
tego, czym będzie moja pokuta,
w piersiach mych łagodnie rozplynał się
mrok nocy;
dzień mój tak miał się zakończyć.

Kochankowie śpiewają razem:

Och, spłyn na nas, nocy miłości,
zapomnieć nam pozwól o życiu.
Do łona nas swego przygarnij,
uwolnij nas od świata!

Uwolnienie od świata! Śmierć! U Wagnera słowa te wypowiadają oboje Tristan i Izolda. Ich duet jest zapowiedzią pojawienia się głównego tematu opery – wspólnej śmierci kochanków, będącej jedyną szansą osiągnięcia wymarzonej jedności. Tristan pragnie, by stali się „[j]ednym oddechem złączeni [...]”. Wykrzykując: „Niechaj dzień miejsca ustąpi śmierci!” (a nie, jak można by się spodziewać, nocy), daje wyraz przekonaniu, że nawet uwalniająca wyobraźnię noc nie może zapewnić urzeczywistnienia mózgowego pojęcia jedności. Jest to bowiem, jak na końcu *Raju* odkrywa Dante, pojęcie tak wielkie, że nie da się go

¹⁵ Tamże. Kolejne cytaty także z tej części utworu.

nawet wyobrazić. Izolda odpowiada ze smutkiem: „Czy śmierć i światło dnia / na równi nie zagrażają naszej miłości?”

Nieustanne pragnienie jedności poprzez śmierć nie znika pomimo przelotnych momentów zwątpienia i przywiązania do chwilowych, ale dezorientujących rozkoszy miłości ziemskiej. Izolda błaga ukochanego, by pozostał przy życiu „choć przez godzinę jedną”¹⁶ i nie pozbawił jej „najkrótszej na ziemi chwili szczęśliwości”. A jeśli Tristan musi umrzeć, niech umrze z miłości, a nie z odniesionych ran:

nie umieraj od rany,
nie od niej;
w jedność złączeni
oddajmy ostatnie nasze tchnienie!

W kończącym operę *Liebestod* Izolda śpiewa:

wśród wielkiego oddechu świata,
utonąć,
zanurzyć się,
zmysły stracić –
oto największa rozkosz!¹⁷

a następnie rusza za Tristanem w śmierć – tak jak Aschenbach w *Śmierci w Wenecji* powstaje, wiedziony „pełnią obietnic” w innym świecie, by podążyć za Tadzkiem. Jakże podobna wydaje się ta „pełnia obietnic” do owej „największej rozkoszy”.

Wspólna śmierć jest najdobitniejszym, najbardziej przejmującym wyrazem pragnienia jedności, jedności, która na ziemi pozostaje nieosiągalna, nawet pod osłoną nocy, gdy niepodzielnie panuje wyobraźnia. Wyobraźnia bowiem i kształtujące ją pojęcia mózgowie mają swoje ograniczenia. Pojęcie miłości zrodziło się w Tristanie w akcie I opery Wagnera, kiedy Brangena, wierna służka Izoldy, podała mu eliksir miłosny. I choć bohater chwalił napój w akcie II za to, że otworzył przed nim „cudowną krainę nocy, gdzie niegdyś tylko w snach błędził[...]”¹⁸, w akcie III przeklął go, tak samo jak Aschenbach przeklął uśmiech Tadzka jako „fatalny dar”. Kiedy bowiem Tristan wypił napój i zrodziło się w nim pojęcie miłości do Izoldy,

¹⁶ Wagner R. *Dz. cyt.*, akt III, scena 2. Kolejne cytaty także z tej części utworu.

¹⁷ Tamże, scena 3.

¹⁸ Wagner R. *Dz. cyt.*, akt II, scena 2.

wtedy jednak urok rzucony na mnie został:
miast śmierci czeka mnie
po wsze czasy męczarnia!¹⁹

Niektórzy reżyserzy próbowali wskrzesić Tristana i Izoldę w finale spektaklu. W inscenizacji Petera Halla, wystawionej w Covent Garden w 1971 roku, zakochani powstali na koniec przedstawienia i opuścili scenę, trzymając się za ręce. Pewien miłośnik Wagnera, wykazujący przesadną dbałość o wierność inscenizacji, krzyknął wówczas z widowni: „Skandal!”, widząc w tym zapewne zaprzeczenie koncepcji samego kompozytora. Tymczasem Wagner swojemu *Liebostod* pierwotnie nadał nazwę *Verklärung* (przemienienie), a legendy głoszą, że kiedy Tristan i Izolda zostali pochowani obok siebie, z jednego grobu wyrosła winorośl, a z drugiego bluszcz, i pnącza obu roślin splotły się ze sobą, symbolizując wieczną jedność po śmierci. W swej inscenizacji Peter Hall zawarł, najprawdopodobniej niezamierzenie, przewrotną, ironiczną myśl – tylko żywi mogą ujrzeć jedność w innym świecie, tylko oni mogą pojąć śmierć i hipotetyczne odrodzenie nieosiągalnego pojęcia. Tę ironię oddał również Peter Konwitschny w monachijskim spektaklu z 2007 roku, w którym Tristan i Izolda podobnie schodzą ze sceny, trzymając się za ręce. Potem podnosi się kurtyna i odsłania dwie białe trumny, przy których w nabożnym milczeniu czuwają król Marek i Brangena.

Komponując operę, Wagner w pełni wykorzystał twórcze możliwości mózgu, choć nie miał przecież fachowej wiedzy ani o budowie mózgu, ani o mechanizmach jego działania. Drobiazgowa analiza muzyki tego kompozytora pod kątem zawartych w niej informacji na temat aktywności neuronalnej z pewnością przysporzyłaby nam wiadomości o mózgu i zasadach, które rządzą jego funkcjonowaniem. Na szczególną uwagę zasługują dwie cechy opery Wagnera. Pierwszą jest wieloznaczność słynnego dysonansowego akordu tristanowskiego, na którego temat szeroko się już rozpisywano. Wspomniana wieloznaczność tkwi nie tyle w samych czterodźwiękowych akordach, ile w ich progresji. Pierwszy akord jest jednoznaczny i diatoniczny tylko w jednej tonacji, molowym „ukrytym” dis-moll (lub es-moll) i w równoległym F-dur. Drugi akord gwałtownie zaprzecza pozornemu a-moll z początku, sprawiając, że słuchacz, zaintrygowany, zastyga w wyczekiwaniu. Akord pozostaje nierozwiązany, a tym samym wieloznaczny przez całą operę, co w najwyższym stopniu rozbudza wyobraźnię oczekującego na rozwiązanie słuchacza. Dopelnienie akordu pojawia się dopiero w kodzie ostatniego aktu. Tę wieloznaczność często interpretuje się jako muzyczną metaforę głębokiej

¹⁹ Wagner R. *Dz. cyt.*, akt III, scena 1.

Sehnsucht (tęsknoty) dwojga bohaterów, a brak rozwiązania jako wyraz niemożności ich pełnego zjednoczenia na tym świecie. W pewnym sensie akord tristanowski symbolizuje nieosiągalne pragnienie kochanków, by stać się jednością.

Wyobraźnię słuchacza dodatkowo pobudzają długie chwile ciszy i przewlekłe rozpamiętywanie pojedynczych dźwięków, często bez akompaniamentu orkiestry. Wydłużone momenty ciszy występują w *Preludium*, przedstawiającym w skrótovej formie treść całej opery. Po pierwszym długim milczeniu orkiestra wznawia grę *sforzando*, a potem *piú forte*, po czym powoli schodzi do *piano*, jakby dając wyraz porażce i rezygnacji w obliczu nieuniknionych konsekwencji miłości. Połączenie długich chwil milczenia z wieloznacznością w progresji akordu pewien znawca muzyki skomentował pytaniem, czy ktoś „skomponował kiedyś ciszę tak wymownie jak Wagner”²⁰. Te dwa elementy razem wzięte stanowią muzyczny odpowiednik *non finito* w sztuce. Z tym że w sztukach plastycznych przekaz, jaki niesie dzieło, zostaje oddany za pomocą środków wizualnych, w *Tristanie i Izoldzie* natomiast sens przekazuje przede wszystkim muzyka. W obu dziedzinach sztuki wszelkie niedokończenie czy wieloznaczność dopełniane są przez mózg odbiorcy. Wagner powiedział kiedyś: „Nie trzeba rozumieć libretta, muzyka wszystko doskonale wyjaśnia”. Podobnie zbędny jest opis w sztuce, bo – jak ujął to Naum Gabo – dzieło, które „potrzebuje uzupełnienia i wyjaśnienia za pomocą słów”²¹, to dzieło nieudane. Tworząc swoją operę, Wagner nie panował nad nią w pełni, zarówno bowiem koncepcja dzieła, jak i szczegółowe rozwiązania wyływały z podświadomości twórcy. Kompozytor wręcz nie chciał, aby kiedykolwiek powstała doskonała inscenizacja *Tristana i Izoldy*, bo jego zdaniem doprowadziłaby ona widownię do obłędu! Odmówił swojemu arcydziełu doskonałości, jakby życzył sobie, by na zawsze pozostało niedokończone. A może przyznawał w ten sposób, że jego idealnego pojęcia opery po prostu nie da się zrealizować.

Romans nieskonsumowany to zarazem romans niedokończony. Istnieje zatem paralela między nieskonsumowanym romansem a niedokończonym dziełem sztuki, którego niepełność wynika z braku możliwości realizacji pojęcia tkwiącego w mózgu malarza. Jak już wspomniałem, niedokończenie wiąże się z wieloznacznością i wykazuje z nią pewne cechy wspólne. Zarówno niedokończenie, jak i wieloznaczność nie tylko wymagają zaangażowania mózgu, lecz również pozwalają widzowi czy słuchaczowi na dopełnienie dzieła sztuki wedle

²⁰ Crosby D.H. (1999). Beyond analysis: Richard Wagner's *Tristan und Isolde*. <http://www.wagner-dc.org/crosby99 lec.html>.

²¹ Gabo N. (1959). *Of Divers Arts*. The AW Mellon Lectures in the Fine Arts, National Gallery of Art, Washington. Nowy Jork: Pantheon Books, Bollingen Foundation.

swoich pojęć mózgowych. W *Tristanie i Izoldzie* Wagner do maksimum eksploatuje wieloznaczność i niedokończenie. Podobnie jak w wypadku *Piety Rondanini* Michała Anioła czy *Lekcji muzyki* Vermeera, także u Wagnera to rozbudzona do granic możliwości wyobraźnia odbiorcy musi dopełnić dzieła. Celowo porównuję utwór muzyczny Wagnera z dziełami plastycznymi, by zwrócić uwagę, że za różnymi środkami wyrazu kryje się zasadniczo jednakowy – na tym poziomie analizy – mechanizm działania mózgu, mechanizm tworzenia pojęć. Geniusz Wagnera przejawia się w tym, że udało mu się połączyć wieloznaczność (typową dla wielu dzieł sztuki) i niedokończenie (cechujące pojedyncze dzieła) w celu ukazania nieziszczalności pojęcia istniejącego w mózgu. W gruncie rzeczy jednak takie samo przesłanie – dotyczące nieosiągalności pojęcia – wyrażają Dante, Tomasz Mann, Michał Anioł czy Cézanne. Czyż nie ma pewnego podobieństwa pomiędzy Cézanne’em, który w mózgu widza łączy w całość płótno zawierające wiele niedokończonych miejsc, a Wagnerem, który swą wieloznaczną operę, pełną nierozwiązanych, zawieszonych partii, spaja w mózgu słuchacza? Czy nie ma analogii między Balzakowskim Frenhoferem, który nie zrealizowawszy pojęcia mózgowego, przed śmiercią niszczy swój obraz, a Tristanem i Izoldą, którzy pragną śmierci, ponieważ nie mogą urzeczywistnić swojego pojęcia miłości? I czy wreszcie dążenie von Aschenbacha, aby osiągnąć doskonałość w nicości, nie przypomina dążenia Tristana i Izoldy do nicości mającej przynieść pełnię szczęścia? Z faktu, że całkiem odmienne wytwory ludzkiego umysłu traktują w zasadzie o tych samych pojęciach i zawierają podobne rozwiązania, płynie pewna nauka o naturze pojęć powstających w mózgu. Wszystkie te dzieła potwierdzają wyrażony w niniejszej książce pogląd na temat nieprzystawalności syntetycznych pojęć mózgowych do konkretnych doświadczeń w codziennym życiu. Z literatury miłosnej i dzieł sztuki wypływają ważne z punktu widzenia neurobiologii wnioski. Bezpośrednia analiza tych manifestacji pracy mózgu może dostarczyć dowodów na istnienie w sztuce i miłości pojęć mózgowych – świadectwa te dla neurobiologa będą miały wprost nieocenioną wartość²².

²² Podczas pisania tego tekstu korzystałem – oprócz wymienionych wyżej publikacji – również z książki: McGee B. (2000). *The Tristan Chord*. Nowy Jork: Henry Holt & Co.