

Univerzita Karlova v Praze

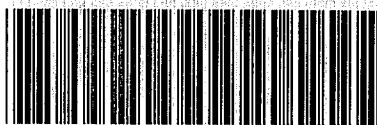
Evangelická teologická fakulta

Lenka Klodnerová Novotná

Dizertační práce

**Pokus o postižení role posvátna v hudbě.  
Povaha a uplatnění posvátna v hudbě Richarda Wagnera**

Knihovna UK ETF



3205198544

Katedra religionistiky  
Vedoucí: prof. ThDr. Milan Balabán

Univerzita Karlova v Praze  
Evangelická teologická fakulta  
2008  
Datum ..... 27. 12. 2008 .....  
Vydání ..... 1. 1. 08 .....  
Č. j. .... 8021/08 .....  
B. 2008

Prof. Janu Hellerovi (*in memoriam*)

*Prohlášení:*

Prohlašuji, že jsem předloženou dizertační práci vypracovala samostatně, na základě uvedené literatury.

*Lucie Klodová*

*v Brně 19. května 2008*

*Poděkování:*

Děkuji prof. Milanu Balabánovi za podporu a trpělivost během celého mého doktorandského studia a za cenné rady a podněty, pronesené při konzultacích.

Děkuji také prof. Janu Hellerovi (*in memoriam*) za to, že u mě probudil zájem a odvahu ke hledání tématu na pomezí teologie a hudby a podpořil mě v myšlence započítí doktorandského studia.

„Streben nach einfachen Verhältnissen –  
nach musikalischen Verhältnissen.“

„Instinkt ist Kunst ohne Absicht –  
Kunst ohne zu wissen, wie und was man  
macht.“

*Novalis*

„Nebesa vypravují o Boží slávě,  
obloha hovoří o díle jeho rukou.

*Svoji řeč předává jeden den druhému,  
noc noci sděluje poznatky.*

Není to řeč *lidská*, nejsou to slova,  
*takový* hlas od nich nelze slyšet.

Jejich tón zvučí celičkou zemí,  
zní jejich hovor po širém světě.“

*Ž 19, 1-5a (ČEP)*

# ERSTER AUFZUG.

Einleitung.

Langsam und schmachkend.

Richard Wagner.

2 Hoboen.

2 Clarinetten in A.

1 Englischs Horn.

1. u. 2. Fagott

Violoncelle.

Musical score for the first five instruments. The score is in 3/4 time and D major. It features a slow and fading tempo. The instruments are: 2 Oboes, 2 Clarinets in A, 1 English Horn, 1st and 2nd Bassoon, and Cello. The music is characterized by long, sustained notes and a gradual decrease in volume. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *cresc.*.

2 Flöten.

Hb.

Cl.

E.H.

1. u. 2. (in E)

4 Hörner.

1. u. 2. (in E)

1. u. 2.

3 Fag.

1 Bassclarinette (in A)

Violinen.

Bratschen.

Violoncelle.

Contrabässe.

Musical score for the remaining instruments. The score is in 3/4 time and D major. It features a slow and fading tempo. The instruments are: 2 Flutes, Horns, Bassoon, Bass Clarinet, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is characterized by long, sustained notes and a gradual decrease in volume. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *cresc.*, *f*, *piuf*, *ff*, *p*, *pizz.*, and *Bog.*.

## Anotace

Ve své dizertační práci – *Pokus o postižení role posvátna v hudbě. Povaha a uplatnění posvátna v hudbě Richarda Wagnera* – usiluji o hledání spojníc a rozdílů mezi oblastmi náboženství (a teologie) a hudby (a umění jako takového). Shledávám, že náboženská zkušenost člověka je příbuzná s estetickou zkušeností v její plnosti. Nejde však mezi nimi o poměr identický, nýbrž analogický. Jestliže se snažíme uchopit roli posvátna v hudbě, musíme zahrnout kontext historický, teologický, filosofický a estetický. Poté co veškerý kontext prozkoumáme a zhodnotíme, je třeba jej znovu odložit a osvobodit se od něj, abychom se mohli dopracovat jádra zkoumaného problému a nejhlubšího významu uměleckého díla.

Pro podrobnější zkoumání vztahu mezi náboženstvím a hudbou jsem zvolila dílo Richarda Wagnera. Důvodem byla skutečnost, že jeho dílo je plné protichůdných vlivů a vzájemně si odporujících zdrojů a je v něm vtěleno mnoho mimohudebního materiálu, včetně náboženských látek. Z tohoto hlediska je Wagner exemplárním příkladem dané problematiky. Je třeba se skrze všechny vrstvy postupně dopracovat až do samého středu uměleckého díla. Potom jsou závěry, které učiníme, výsledkem důkladného bádání a náš pohled se přibližuje vnitřní pravdě díla, které vnímáme a posuzujeme. Ambivalentní momenty ve Wagnerově životě a díle mají být uchopeny a pojmenovány a výsledně překročeny, abychom se dostali k pravému pokladu hudby, skrytému pod nánosy nejrůznějších významů a vlivů.

Shledávám oblast hudby příbuznou s oblastí náboženství v její vnitřní orientaci (dotýkání se hlubiny lidského života) a zároveň velmi rozdílnou, co se týče cíle a požadavků, které kladou na člověka. Náboženská zkušenost obrací oči člověka vždy k nějakému konkrétnímu úkolu či k celkové změně života, zatímco estetická zkušenost nás osvobozuje, ale nic po nás nežadá. Přesto se odraz posvátna zjevuje v umění, a zvláště v hudbě, jedinečným způsobem.

*Klíčová slova:* náboženství, posvátno, hudba, umění, estetická zkušenost, německý idealismus, existencialismus, mysticismus.

## **Annotation**

In my thesis - *An Attempt to Conceive the Role of the Sacred in Music. The Character and Application of the Sacred in the Music of Richard Wagner* – I aim to search for connecting points as well as differences between the field of religion (and theology) and the field of music (and the art as such). I find the religious experience of human being to be relative to the aesthetic experience in its fullness. However, there is a relation of analogy, not identity, between those. If we attempt to define the role of the sacred in music, we have to include the historical context, theological, philosophical and aesthetical issues and after having researched them, we are obliged to get rid of them, to become free to approach the depth of the problem.

For more detailed inquiry I chose the music of Richard Wagner. The reason for my choice was, that his music is full of contradicting influences and non-musical stuff included, so that it can serve as a perfect example of the problematics. We have to pursue the whole way of digging into the problem and the conclusions we make are a result of a complex inquiry of the field in our scope. The misleading moments in Wagner's life and work have to be named and explained, so that we can arrive at the real treasure of the music, hidden under the cover of different meanings and influences. I find the world of music relative to the world of religion in its inner orientation of touching the depth of human life and, at the same time, very different as for its goal and demands. Religious experience always turns the eyes of a human being to a concrete task or a change of life, whereas the aesthetic experience set us free from things but does not demand anything of us. And yet, the reflection of the sacred is apparent in arts, especially in music, in a unique way.

## **Úvod**

Důvodem volby tématu bylo pro mě především dlouhodobé střetávání protichůdných hledisek v oblasti teologie a hudby (obecněji můžeme říci religionistiky a umění), na něž jsem v praxi narážela. Jako člověk zabývající se současně teologií a provozováním hudby jsem znovu a znovu zjišťovala, jak různými způsoby se setkává náboženský projev s uměleckým v různých kontextech a jak rozdílně je na tento vztah nahlíženo. Současně jsem si uvědomovala, že vztah náboženství a hudby (či umění vůbec) je v jistém smyslu velmi

blízkým příbuzenstvím. Dospěla jsem k poznání, že to, co tvoří základ náboženské zkušenosti, je vodítkem k rozpoznání nejhlubší dimenze zkušenosti estetické, ačkoli jde o analogii a nikoli přímou shodu. Základ náboženské zkušenosti nazývám *posvátnem* a definuji je v souladu s teorií Rudolfa Otta, která mi připadá velmi pronikavá a příhodná pro účel, kterým se zabývám.

Ve své práci vycházím rovným dílem z vlastní zkušenosti v oblasti náboženství (teologie) a hudby (jejího studia, poslechu a nepřímo i interpretace) a ze studia religionistických, filosofických a hudebně i obecně estetických teorií s přihlédnutím k historickému rámci a životopisným otázkám, které si souvislosti vyžádaly připomenout. Problém úkolu, který jsem si zvolila, ale zároveň i jeho přitažlivost a vnitřní motivace, tkví právě v interdisciplinárním založení mé práce. Primárním zájmem je pro mě zasazení hudby a jejího působení do vztahu s oblastí náboženského vnímání, což ovšem znamená zahrnutí poměrně širokého kontextu, protože dějinné a filosoficko-teologické okolnosti hrají v tomto vztahu důležitou roli. Skutečnost, že při oddělování jednotlivých vrstev, postupem z vnějšku dovnitř problému, člověk naráží na mnoho nejednoznačností a zjišťuje, že není snadné zaujmout jednoznačné stanovisko, nutí člověka snažit se dospět až na samotné jádro problému.

V tomto ohledu je velmi vhodným příkladem hudba a osobnost Richarda Wagnera, protože právě u něho jsou vnější vrstvy, kterými je třeba se propracovat leckdy až odstrašující, ale skutečné jádro je svrchovanou odměnou vynaloženému úsilí. Fakta jako Wagnerův žlučovitý antisemitismus, některé odpudivé povahové rysy, egocentrický postoj vůči bližním, jeho sršatý postoj k církvím a ne zcela uctivé zacházení s náboženskými látkami v jeho díle, patří k oněm odstrašujícím skutečnostem, kterými je třeba se prokousat. Střed problematiky tvoří Wagnerova osobní zatíženost filosofií Schopenhauera, tedy idealistickou metafyzikou své doby a myšlenkové zasazení do rámce německého idealismu a romantismu devatenáctého století. Z pozice kritika-křesťana je toto zasazení další spornou záležitostí, se kterou je třeba se kriticky vyrovnat, a to zvláště proto, že se rovným dílem projevuje ve Wagnerově díle, neboť hudební drama, které je jeho vytýčenou hudební formou, reflektuje ve velké míře intelektuální obsahy, vedle emocionálních a estetických, což je problém, který při hodnocení děl z oblasti tzv. absolutní hudby do jisté míry odpadá. Tyto obsahy jsou vesměs velmi vzdálené a leckdy protikladné ke křesťanské věrouce a zvěsti evangelia a blíží se naopak mytologickému pojetí dějin a skutečnosti běžnému u starověkých národů, k němuž romantická estetika i filosofie německého idealismu s obdivem vzhlíží. Jádro Wagnerovy hudby, poté co je vydestilováno z osobnostních, dějinných a filosoficko-mytologických obalů,

skýtá opravdovou a ryzí kvalitu geniální hudby, která jako každá skutečná hudba promlouvá nonverbálním jazykem o hloubce a velikosti lidského života a právě tím se přibližuje samé hranici náboženské zkušenosti, která je ovšem vykročením dále či lépe řečeno kvalitativním skokem do jiné roviny skutečnosti.

Již název naznačuje, že tato práce má na zřeteli dva příbuzné cíle. *Pokus o postižení role posvátna v hudbě*; první část titulu sděluje obecný cíl práce, jímž je zmapování projevů posvátna v hudbě z historického, teoretického a praktického pohledu. Skutečnost, že jde o pokus znamená, že půda, na které se v tomto oboru pohybujeme, je v mnoha ohledech nepevná a leckdy není možné učinit jednoznačný závěr k dané otázce. Samotný průnik posvátna a umění (či konkrétně hudby) je věcí, která nemá jednoznačný charakter ani jasné řešení a nelze v jejím rámci mluvit o platném důkazu. Spíše se postupuje sledováním historických projevů v rámci dané problematiky a konečné závěry stojí na zhodnocení těchto projevů, konfrontovaných s vědeckými teoriemi, dějinnými i současnými, které se jich týkají. V neposlední řadě se posuzování dané oblasti řídí v některých momentech tíhnutím vlastní intuice pisatelky. Jde o body, založené více na subjektivním vnímání než objektivním věděním. V rámci dějinných projevů religiozity a jejich hodnocení ve spojení s pohledem na estetické projevy a otázky, týkající se vztahu posvátna a hudby, se značnému riziku upřednostnění subjektivního prvku nad snahou o objektivně platné závěry nelze vyhnout. Velmi citlivý a vyvážený přístup k problematice prezentuje Van der Leeuw, s jehož religionisticko-estetickými principy se nachází podstatná část mého záměru ve shodě.

Druhá část titulu – *Povaha a uplatnění posvátna v hudbě Richarda Wagnera* – sděluje úmysl ilustrovat vztah posvátna a hudby v podrobnějším náhledu na příkladu Wagnerovy hudby. Výběr právě tohoto hudebního skladatele proběhl na základě přesvědčení o velké exemplárnosti jeho díla vzhledem ke zkoumané oblasti. Wagnerovo dílo je totiž prochnuto náboženskými látkami, metafyzickou zátěží, načerpanou z filosofických proudů jeho doby a romantickou tendencí stavět umění co možná nejvýše (naroveň náboženství) na žebříčku lidských i obecných hodnot. Současně je Wagnerovo dílo z religionistického a filosofického pohledu velmi sporné, a to v mnoha ohledech. Konečným faktorem výběru Wagnerova díla k bližšímu zkoumání je skutečnost, že po hudební stránce jde nesporně o dílo jednoho z géníů světové hudby, které posunulo hudební vývoj naší civilizace o velký krok kupředu a jednou provždy obohatilo estetický rámeček západní kultury. Proto je Wagnerovo dílo hodno našeho zájmu nejen po stránce hudební, ale i poetické, filosofické, náboženské a z hlediska kultury obecně. Sporné body, které se vynořují při bližším rozboru Wagnerových děl a při pohledu na jeho životní pouť a bohatě literárně zdokumentované názory, slouží jako důležitý nástroj pro



tříbení úvah o možnostech (a nemožnostech) vztahu posvátna a hudby. Nakolik se zdaří pokus proniknout skrze jednotlivosti až na dno problému, zůstává zatím otevřenou otázkou.

Práce je členěna do čtyř velkých částí, z nichž každá má řadu podkapitol. První část je obecná a usiluje o podchycení vztahu posvátna a hudby z několika úhlů. Nejprve se snažím v co nejobecnější rovině vytýčit možnosti průniku náboženství a umění s tím, že trvám na zachování předělu mezi oběma oblastmi, který nelze zcela překlenout ani odstranit. V zásadě odmítám popření hranic mezi náboženskou (posvátnou) a uměleckou (estetickou) oblastí. Vzhledem k historickému exkurzu, který následuje, se odvolávám na původní jednotu všech uměleckých druhů a jejich přirozené zakořenění v kultu na počátcích lidských dějin. V raných historických stádiích tedy to, co dnes je pouhou fikcí (totiž splynutí a nedílné prolnutí umění a náboženství) představovalo danou skutečnost. Po zastavení se u umění jako celku přecházím ke vztahu náboženství a hudby. Opět využívám pohledu do historie, jednak připomenutím mýtického chápání hudby, které bylo běžné ve starověku, dále pak hudbu sleduji v konfrontaci s dějinami křesťanské církve. Důležitým bodem je nastínění teorie hudby jako hry, které považuji za velmi případné, zejména pro současnou hudební estetiku, v jejímž rámci ji aplikuje Huizinga, a dávám ji do vztahu s platónskou teorií dvou protichůdných sil v hudbě – dionýského a apolinského aspektu. Hudba jako hra, jako paralelní svět s vlastními pravidly, je značným odchýlením od původního modelu, který platil v raných stádiích dějin, kdy hudba, umění a ostatní složky lidského života tvořily nedílnou jednotu. Mám však za to, že postupné oddělování (specializace) jednotlivých složek lidské činnosti (včetně kultury) je přirozeným vývojem v rámci existence lidstva (popř. v rámci stvoření), jehož důsledky je třeba akceptovat, ačkoli přirozenou reakcí na ně je opětovná snaha hledat mezi jednotlivými oblastmi lidského vědění a činění nové spojnice.

Zhruba v polovině první části práce (v kapitole I / 9) se dostávám k předložení teorie posvátna podle Rudolfa Otta. Na jeho učení se odvolává můj celkový náhled na možné propojení umělecké a náboženské oblasti. Důsledky, které nakonec vyvozují, jsou v souladu s Ottovou koncepcí. Ottův celkový pohled na iracionální (*numinózní*) skutečnost posvátna aplikuji na obecně estetickou a posléze hudební oblast. Ottův princip analogie prožitku přejímám pro svůj další diskurz. Vyplývá z něho možnost velmi úzkého propojení posvátné a estetické oblasti, ale podstatný předěl mezi těmito dvěma oblastmi zůstává zachován. Konkrétní dopad průniku náboženství a hudby na poli světové hudební tvorby ilustruje několik posledních kapitol první části. Na příkladu J.S. Bacha, W.A. Mozarta a O. Messiaena přibližuji tři způsoby, jak lze hudbou zaujmout vztah k transcendentní, posvátné, realitě v rámci křesťanství. Zvolila jsem tři velké křesťanské osobnosti z dějin západní hudby,

nesporné co se týče významu v rámci hudebních dějin naší civilizace, každou z jiného historického období, tak aby každá z nich svou tvorbou výrazným způsobem reflektovala křesťanskou tradici. Zabývám se v tomto kontextu také možností „vyznavačského“ postoje v hudební tvorbě.

Druhá část práce se zabývá životním příběhem a myšlenkovým světem Richarda Wagnera. Nejprve stručně vymezuji vztah Wagnerových postojů a obsahu jeho děl s oblastí náboženství a posvátna. Jeho zasazení je v několika ohledech opačného rázu, než tomu bylo v případě tří uváděných „křesťanských“ skladatelů, o kterých pojednával závěr předešlé části. Právě ve světle tohoto vyostření rozdílů se snažím ozřejmit, že Wagner sice s oblibou využívá křesťanských i jiných náboženských látek pro svá díla i pro své teoretické uvažování, ale nakládá s těmito látkami velmi volně a nestandardně. Wagnerův postoj k duchovní oblasti jako takové je od podstaty křesťanství na hony vzdálen, což dokládám příklady z jeho života i exkurzem do oblasti dobových filosofických debat, jimiž se Wagner nechával ovlivnit a do nichž vstupoval. Životní příběh Wagnerův nastiňuji stručně, v rámci věcných souvislostí zkoumané nábožensko-filosofické problematiky. Vykresluji složitou osobnost Richarda Wagnera s jejími problematickými rysy i s velkým pozitivním vkladem, který spočívá nejen v enormním hudebním nadání, ale i ve velké intelektuální vybavenosti a všestrannosti zájmů.

Podrobně se zabývám vztahem Wagnera k filosofii, nejprve k levicově orientovaným autorům, jejichž četba se vztahuje k ranému Wagnerovu období, kdy byl revolučně činný. Bližší seznámení věnuji Wagnerově vztahu k Schopenhauerovu učení, které způsobilo ve Wagnerově myšlení zásadní zlom a ovlivnilo obrovskou měrou druhou polovinu jeho života. Tento nedocenitelný vliv je pro poučeného posluchače-diváka výrazně patrný i ve všech Wagnerových hudebních dramatech z této části jeho života. Jde o období po osobnostním přerodu, během něhož se z mladého levičáckého revolucionáře-optimisty stává apolitický pesimista metafyzického založení. Mé zpracování Wagnerova přístupu k filosofické tradici se v zásadní intenci opírá o poznatky současného wagnerovského badatele B. Mageeho. Věnuji zastavení Wagnerovu antisemitismu, který ovlivnil jeho postoje výraznou měrou a jehož projevy byly krajně nepřijatelné, dokonce i z hlediska tehdejší, celkově velmi antisemitské, společnosti. Na druhou stranu je třeba vzít v potaz, že Wagnerův antisemitismus byl v zásadě kulturního ražení a nelze jej považovat za přímý předstupeň pozdějšího nacistického řádění. Podrobně se zabývám i vztahem Wagnera a Nietzscheho a uvádím osobní i filosofické pozadí jejich pozdějšího rozkolu. Význam Nietzscheho kritiky Wagnerova díla je velký, protože filosof, ač byl pozoruhodnou měrou osobně zaujatý, znal Wagnerovu osobnost a jeho myšlenkový svět velmi dobře, takže jeho postřehy jsou trefné a mimořádně hluboké. Je jen

třeba při četbě Nietzscheho hodnocení Wagnera odmyslet oblak zbožného uctívání v ranějších pracích a příměs procítěného odporu a trpkého osobního zklamání z *Mistra* v Nietzscheho projevech pozdních.

Ke konci druhé části stručně shrnuji Wagnerův umělecký vývoj, aby vynikl posun, který Wagner způsobil v operní tvorbě a v dějinách hudby jako takové. Zasazuji Wagnera do hudebního rámce jeho současnosti se zřetelem na fakt, že jde o pouhou dokreslující kapitolu, protože tato práce nechce být zaměřena primárně muzikologicky. V rámci rozkrývání některých úseků z Wagnerova osobního života se zastavuji zvláště u jeho druhého manželství. Nedocenitelnou pomocnicí v poslední, nejúspěšnější části života, byla pro Wagnera jeho druhá žena, Cosima. Jejich vztah vznikl na troskách jejího prvního manželství a za cenu zrazení Cosimina prvního manžela, který byl Wagnerovým blízkým přítelem, a přesto připomíná tento vztah dokonalou romantickou lásku. Oddanost, se kterou se Cosima obětovala pro svého geniálního druhého manžela a jeho dílo, je z dnešního pohledu až zarážející. Díky jejímu literárnímu úsilí vznikl důležitý zdroj poznání Wagnerova osobního a společenského života a myšlenek, vztahujících se k jeho dílu. Zajímavé je, že typ lásky, který se mu podařilo realizovat s Cosimou, Wagner podvědomě hledal po mnoho let, neboť typ ženy schopné krajní sebeoběti vykresluje v řadě svých děl, raných i pozdějších.

Cosima s Wagnerem sdílí období, kdy konečně uspěl, za podpory krále, ve snaze vybudovat vlastní divadlo v Bayreuthu. Festival, který zde vznikl, založený na provozování výhradně Wagnerových děl, se ovšem stal místem kultu Wagnerovy osobnosti. Pseudonáboženské ražení Bayreuthu s jeho elitářstvím a předváděním luxusu z něj učinilo kontroverzní záležitost, a to v době vzniku i později. Na závěr druhé části souhrnně pojednávám o Wagnerových učeních, která jsou zachycena v řadě jeho literárních a teoretických statí a dokládají jeho bohatý intelektuální vývoj. Wagnerovy teze se zabývají nejrůznější problematikou, zejména hudební, uměleckou, obecně estetickou a filosofickou. Wagnerova literární a publikační činnost byla skutečně bohatá a na hudebního skladatele nebývala všezahrnující. Jeho přínos v tomto ohledu je však druhotný, zcela nesrovnatelný s významem jeho hudebně-dramatického díla. Wagner sice oplýval činným intelektem a měl řadu zajímavých a případných postřehů, ale ve svých myšlenkách často přestřeluje a občas dotahuje svou argumentaci za hranici vkusu.

Třetí, nejobsáhlejší, část mé práce, se zabývá rozbořením jednotlivých Wagnerových hudebně-dramatických děl, seřazených chronologicky. Občas chronologie selhává, a to tam, kde se kompoziční práce na jednotlivých dílech překrývala. Hudební vývoj jde u Wagnera ruku v ruce s vývojem myšlenkovým. Raná díla jsou poplatná stylům operní tvorby své doby,

ale díla pozdější jsou více a více revoluční, a to zejména po stránce kompoziční. Harmonicky a formálně Wagner tíhne k uvolněnosti, která předjímá pozdější hudební vývoj a ve své době naráží na odpor u odborníků i řadových posluchačů. Typ prokomponované opery klade velké nároky na posluchače, neboť po něm žádá absolutní koncentraci, potřebnou k pojetí velkého celku. Mnohé, po stránce obsahové, vyplývá z faktu, že Wagner tvoří poplatně filosofii *Kunstreligion*, tedy ve víře, že umělecké dílo je v zásadě náboženským počinem a vrcholným plodem ducha. Pro Wagnera je nesmírně důležité, aby dílo tvořilo nedílnou jednotu. Usiluje o to, aby všechny složky hudebního dramatu spolupracovaly ve vytváření efektu na diváka-posluchače tak, aby byl umocněn k zážitku, na kterém se účastní všechny složky jeho osobnosti. Proto Wagner upřednostňuje hudební drama před ostatními hudebními formami, protože je nejbohatší co se týče zahrnutí různých součástí vyjádření. Působí po stránce hudební na sluch, racionální, co se týče poetického textu i vizuální, co se týče scény a projevů zpěváků-herců, na něž Wagner kladl na svou dobu nebývale velké požadavky. Fakt, že Wagner napsal všechny literární předlohy ke svým dílům dokládá, jak mnoho mu záleželo na jednotě hudby a textu v díle. Při rozboru *Prstenu Nibelungova* vkládám exkurz, který se zabývá starogermánskou mytologií (s odvoláním na Miskotteho a Eliadeho), protože *Prsten* tuto mytologii výrazným způsobem reflektuje a kombinuje s dalšími, moderními, inspiračními zdroji. Nejvýraznějším filosofickým zdrojem bylo pro Wagnera Schopenhauerovo metafyzicko-pesimistické učení, které odráží všechna jeho díla vznikající od poloviny padesátých let devatenáctého století, kdy se s Schopenhauerovou filosofií seznámil, do konce Wagnerova života. Vrcholným dokladem tohoto vlivu je *Parsifal*.

Poslední část mé práce se vrací do obecnější roviny, ze které na začátku vyšla. Usiluji v ní o hledání souvislostí a možností pojetí vztahu posvátna a hudby, které by bylo přijatelné a přínosné pro dnešní dobu. Snažím se dospět k úhlu pohledu, který by učinil vztah náboženství a hudby plodným a inspirujícím a přitom se vyhnul synkretistické zvlí. Pohlížím na vztah hudby a posvátna jako na komplementární skutečnost, která se neustále proměňuje a zahrnuje mnoho projevů. Rekapituluji rozdílné možnosti průniku obou oblastí v praxi, poukazem na již zmiňované konkrétní hudební skladatele, reflektující náboženskou tradici. Poté se přesunuji do rozvlněných vod náboženského tíhnutí filosofie německého idealismu a konfrontuji jeho postoje s existencialistickou filosofií, která přináší osobité a často kontrastní prvky. Jelikož existencialisticky zaměřeni filosofové berou v potaz iracionální stránku člověka a význam jeho prožívání, relevantní v oblasti umění a estetiky, ale i ve zkoumání projevů posvátna v dějinách, daleko více než racionalisticky zaměřená tradice, jsou pro můj účel velkým zdrojem inspirace. Lehce se dotýkám i průniku naší problematiky s moderní

hermeneutickou metodou, prezentovanou zejména Ricoeurem, mystickou tradicí v čele se sv. Janem od Kříže, „teologem krásy“, a přístupem neoscholastiků, kteří se v naší době snaží oživit filosofický zájem o metafyziku (a obnovit v současnosti poněkud vybledlý respekt před ní).

V dalších dvou kapitolách se přesunuji z oblasti filosofie do oblasti teologie a zabývám se moderními přístupy, které se odvažují založit teologii na hodnotě krásy, tedy esteticky. Tyto pokusy, pokud zachovají střízlivost a ostré rozlišování, mohou osvětlit propojení oblasti náboženství a umění velmi originálním způsobem, aniž by vykročily z oblasti teologie do chaosu *συγκρησις*. Krása je chápána jako aspekt smyslové dokonalosti božího stvoření a kanál, umožňující člověku zakusit blaženost z projevů boží dobroty. Absolutní krása je pojímána jako atribut samotného Boha a člověku je dostupná pouze v případě dokonalého sjednocení s Bohem (tedy na věčnosti). Průkopníkem na tomto poli je Hans Urs von Balthasar. Osobitý postoj ke kráse reprezentuje tradice křesťanských mystiků. Z teologie krásy se vracím do oblasti posvátna obecně a reflektuji nejdříve aspekt *mysteria* s ohledem na kulturu a posléze aspekt *tremenda*, jehož projev osobitým způsobem odráží existencialistická filosofie. Poslední kapitolu mé práce tvoří zamyšlení nad působením hudby na vnitřní svět člověka, který je *de facto* rozhodující, pokud jde o její vlastní účel. Skutečnost, že působení hudby na mysl člověka se týká i jeho náboženského vyznání, respektive prožívání tohoto vyznání, je další ze spojnic, které mezi oblastí náboženství a hudby nalézáme.

## **I. Obecné postavení vztahu posvátna a hudby**

### **I / 1 Styčné body a rozdílnosti náboženství a umění**

Náboženství a umění jsou oblastmi, které se v několika zásadních ohledech protínají a v jiných ohledech se samozřejmě liší. Jak náboženství tak umění naplňuje nejhlubší potřebu lidského ducha. Tak jako člověk má potřebu odvolávat se k transcendentnu a hledat smysl svého života mimo hmotný svět, má také potřebu tvůrčího vyjádření sebe sama, uvolnění tvůrčího potenciálu, který v sobě pociťuje, a který by zůstal ležet ladem, kdyby se člověk spokojil s materiálním způsobem života. Nejdůležitější shoda mezi náboženstvím a uměním, alespoň z teologického hlediska, tkví v tom, že obé je svým způsobem odpovědí člověka na volání boží.<sup>1</sup> Tato teze vyplývá z uznání člověka obrazem Božím, který byl naplněn v Ježíši

---

<sup>1</sup> Viz VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, 330nn.

Kristu. Touha přiblížit se Bohu, který člověka volá nepostižitelným hlasem, se realizuje jak v náboženství, různými projevy náboženské praxe, tak v umění, které i člověku profánnímu zprostředkovává průnik do duchovního světa, a to přesto, že profánní člověk se na rozdíl od člověka věřícího či jakkoli náboženského nemusí snažit duchovní rovinu skutečnosti nikterak reflektovat. Odmyslíme-li aspekt křesťanského učení o Ježíši Kristu jako dokonalém obraze božím, který je garantován Ježíšovým synovstvím vzhledem k Bohu Otci, dostaneme se na ranější rovinu vztahu náboženství a umění.

Mohli bychom se zamýšlet nad starověkými náboženstvími, v nichž sepětí kultu a umění, ať už jde o umění výtvarná, o hudbu či tanec, je skutečně markantní. Pro primitivního člověka, který skutečnost vnímá podstatně celistvěji než člověk dnešní, je umění od kultu neoddělitelné. Šaman například je představitelem kultu a umělcem v jedné osobě. Kult a kultura v počátcích splývají a jejich oddělení je výrazně pozdní záležitostí. Zpočátku každý umělecký či múzický projev člověka je chápán jako projev náboženský nebo alespoň s náboženstvím související. Navíc podstatnou součástí umění je zařadit lidskou zkušenost do určitých kategorií či znovu seřadit životní skutečnosti do určitých vzorců a přetvořit lidskou zkušenost do podoby, která více uspokojí ducha.<sup>2</sup> Umění k nám promlouvá o vyšším, duchovním či alespoň duševním, životě člověka. Je nápodobou života ve vyšším smyslu slova a tuto skutečnost reflektují všechny starověké vyspělé civilizace. Proto ve staré Číně hudba byla chápána v úzkém sepětí s *tao*, podobně je hudba chápána v Japonsku v období *Tokugawa* i v pythagorejské a platónské škole.

Z prolnutí kultu a umění ve starověku lze tedy odvodit původní příbuznost náboženství a umění. Tou je vycházení obého ze spontánní, vrozené potřeby lidského srdce. Tuto potřebu můžeme nazvat různě, v obecném pohledu ji nazýváme potřebou duchovna v nejširším slova smyslu. Zatímco v náboženství se tato potřeba postupně racionalizuje směrem k navázání a udržení optimálního vztahu s božstvem, který má co dělat s chováním člověka na zemi, v umění se tato potřeba více a více soustřeďuje na svobodný projev lidského ducha, který pociťuje touhu tvořit něco svého, spontánně vydávat plody svého nitra, čímž se, ať už vědomě či nevědomě, reflektovaně či nereflektovaně, vlamuje do duchovního, transcendentního světa. Zatímco v náboženství se člověk vědomě snaží navázat a udržet harmonický vztah s nadlidským řádem<sup>3</sup>, v umění se člověk tohoto řádu mimoděk dotýká a prostřednictvím umění s ním na omezenou dobu souzní. Racionální složka člověka se v náboženství soustředí na vytvoření a pěstění kultu, tedy na prosazení a demonstraci posvátné zkušenosti a

---

<sup>2</sup> Viz BAILEY, A.E. *The Arts and Religion*.

<sup>3</sup> Viz WATERHOUSE, E.S. *The Philosophy of Religious Experience*.

posvátného vztahu. V umění naopak rozum člověka pracuje na technikách provádění směrem k ideálnímu vyznění smyslovému. Ve výtvarném umění jde o snahu dokonalostí provedení co nejvíce zaujmout a oslovit zrak člověka, v hudbě se usiluje o co nejdokonalejší zvukový výsledek, ať už kompozičně nebo posléze technikou provedení daného hudebního celku, v poezii se člověk snaží co nejlépe nakládat se slovem, případně hlasem, a v tanci co nejkrásněji využít pohybových schopností lidského těla. Zde se dostáváme k otázce estetiky, o níž ještě bude několikrát řeč. Skrze smyslový zážitek se člověk konfrontovaný s uměleckým dílem dostává do povzneseného rozpoložení, které je příbuzné stavu povznesení, jenž umožňuje náboženský prožitek. V případě povznesení způsobeného uměním se ovšem dostáváme do oblasti estetického krásna a jeho působení, zatímco v případě náboženského prožitku se setkáváme se zasažeností posvátnem. Jakkoli může jít o příbuzný prožitek, v jeho jádru narážíme na kvalitativní rozdíl.

Nyní se zastavme u náboženské zkušenosti, která konstituuje vztah člověka k duchovnímu světu a je primárně vnitřní. Zkušenost jako taková je surovým materiálem, který teprve rozum zpracuje ve znalost. O náboženské zkušenosti můžeme přes její neprobadatelnost říci, že je obecně lidskou zkušeností, která je značně spjata s podvědomím.<sup>4</sup>V pozadí jsou obecné náboženské představy jako pojem boha, vyšší bytosti a vztah mezi bohem a člověkem. Jde o představy odpovídající elementárnímu postoji mysli, doprovázenému pocitem strachu a úcty. Nezpochybnitelný pud sebezáchovy vede člověka k tomu, aby mocnosti vyšší než je on sám pozitivně vztahoval k sobě, popřípadě se je snažil ovládnout. Narážíme zde na předstupeň náboženství a magie. Co z obého bylo na světě historicky dříve je otázkou, na kterou neexistuje jednoznačná odpověď. Tyto dva směry se v řadě kultů prolínají a oba mají v lidských náboženských dějinách své místo. V náboženství však vítězí přirozená lidská úcta tváří v tvář posvátnému nad touhou transcendentními jevy a hodnotami manipulovat.

V pozadí náboženských projevů člověka je od počátku představa trvalosti, nesmrtelnosti a seberealizace. Náboženské vědomí v sobě obsahuje vůli věřit, která je spojena s náboženskými skutky. Praktický zřetel nemůže chybět, ačkoli náboženský život nabývá mnoha nejrůznějších podob a patří do něj i pocit vnitřního konfliktu, který vyplývá z narušení vztahu člověka s božstvem. Náboženská zkušenost se řídí intuicí, která může člověka vést až na úroveň mystickou, pokud se jí důsledně oddá. Jde ovšem o zkušenost zcela subjektivní, která sice dosahuje nejrůznějších podob sdílení, ale nelze ji nikdy objektivizovat ani využít

---

<sup>4</sup> Ibid.

pro vytvoření jakékoli filosofické konstrukce. Intuice je konstitutivní nejen pro náboženskou zkušenost, ale také pro vznik uměleckého díla. Každé umělecké dílo je záležitostí jedinečnou, v psychologickém kontextu zcela subjektivní, ačkoli svým dosahem míří k objektivizaci a obecnosti. V uměleckých dílech, podobně jako v náboženství, nacházíme tíhnutí k trvalosti. Vždyť umělec, zvláště v dobách minulých, často tvořil na úkor svého osobního štěstí a bez ohledu na to, zda mu umění přináší zisk. Přesto však umělecká díla osobu geniálního tvůrce daleko přežijí. Stávají se nezávislými na životních okolnostech a čase, který je tvůrcům vyměřen a žijí svým vlastním životem. Dokonce i stav mystického vytržení dosahovaný v náboženství jakožto vrcholná náboženská zkušenost, chceme-li zasaženost posvátnem, má svůj odlesk v oddaném a pozorném vnímání uměleckého díla.

Mnohem průkaznější než v umění je v náboženství existence sociálních a morálních aspektů, které se individuálně protlačují do náboženského života člověka. V tomto ohledu se náboženství a umění výrazně liší, neboť umění je v zásadě morálně indiferentní, zcela preferuje estetickou složku nad etickou, což v náboženství není možné. I v něm má estetická složka svou důležitost, ale bývá důsledně podřizována složce etické. Podřizování umění náboženství, které v počátcích lidstva bylo zcela přirozené a v pozdějších obdobích se stalo problematickou snahou omezit tíhnutí umění k nezávislosti a udržet ho v nepřirozeném područí, je užitečné nahlédnout právě optikou vztahu etického a estetického aspektu. Jakkoli je prožitek estetického krásna intenzivní a oblažující, jeho vliv na vůli a rozum člověka je v nejlepším případě druhotný. Proto lze pochopit, že etablované náboženství mělo vždy tendenci si umění podřizovat a cítit vůči němu nadřazenost, i když zdaleka ne vždy mohlo cítit reálnou převahu. Ambice náboženství a jeho apel na vůli člověka jsou totiž nesrovnatelně vyšší a hlavně zcela odlišné než ambice umění, které hledá *de facto* samo sebe. Vztahuje se k ideálu, který tuší, k ideálnímu obrazu uloženému na pozadí lidské mysli. Nazírání tohoto obrazu skrze umění člověka esteticky povznáší a dopřává mu spočinout ve snovém světě, mimo dotěrnou realitu každodenního života. Náboženství naopak mluví přímo do života člověka. Snaží se ovlivnit lidské činy a každodenní život. Jeho duchovní náplň je navázána na složku materiální, což v případě umění není nijak samozřejmé a není to ani nutné. Podstaty umění se to netýká.

Představa vcítění se do čehosi, co se nalézá mimo lidský subjekt a zapomenutí na sebe sama je ovšem podstatným momentem, který je náboženství a umění společný. Nemusíme chodit daleko pro příklad, stačí když si představíme vlastní prožitky při intenzivní modlitbě nebo při poslechu hudby, která nás obzvlášť zasáhla, při silném dojmu vzbuzeném pohledem na výtvarné dílo či zážitku z divadelního představení. Pravděpodobně pocítíme určitou



příbuznost těchto prožitků. Lidské vnímání při nich totiž dokáže překročit sebe sama a odpoutat se od hmotné roviny směrem k duchovním obzorům. Jestliže je v jednom případě prvotním činitelem prožitek duchovní a v druhém prožitek estetický, dopad na emocionální složku člověka je podobný. Ovšem dopad na rozum a vůli člověka je naopak rozdílný. Umělecký prožitek na nás neklade požadavky, chce být pouze zakoušen sám pro sebe. Duchovní zkušenost nás však vede a připravuje na větší či menší změnu postoje či jednání. Jak uvidíme později, umělecký a náboženský prožitek, přes svou příbuznost, nesmí být zaměňovány, protože vycházejí ze dvou různých kategorií. Oba mají nárok na svou vlastní absolutní hodnotu, jak to vyjádřil Eliade: „The complete unity of religion and art cannot be conceived, nor should it be desired, for both need to be absolute.“<sup>5</sup>

## I / 2 Jednotlivé umělecké druhy a jejich místo v duchovním vývoji lidstva

V období primitivních národů si byly náboženství a umění, jak již bylo řečeno, velmi blízké, dá se dokonce říci, že v mnoha ohledech přirozeně splývaly. V dobách, kdy každý čin byl považován za posvátný, píseň byla modlitbou, drama božským představením a tanec představoval samotný kult. Tehdy byla hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným nesrovnatelně tenčí než dnes. Postupně, jak roste lidská kultura, se tato hranice zvýrazňuje. Kulturu můžeme chápat jako pohyb člověka přírodou, při kterém ji přetváří k svému obrazu. V jejím rámci se postupně vydělují jednotlivé oblasti lidské činnosti, včetně vyhraňující se specializace uměleckých druhů. Tanec je některými považován za nejuniverzálnější a také nejstarší umění, protože v něm je nejspontánnějším způsobem využíváno lidské tělo jako prostředek k vyjádření nitra člověka. Z tance vzniklo posvátné drama, které bylo odedávna provozováno v pravidelných cyklech při určitých příležitostech, většinou spojených s přírodními ději a s některými lidskými činnostmi, jako bylo setí či sklizeň. Drama je spjato s plastickými uměními – hudbou, poezií a tancem. Staré posvátné hry (*sacer ludus*) měly liturgickou funkci a umění a kult v nich splývaly přirozeně v jedno. Patří sem například posvátný sňatek (ιερος γαμος). Prováděly se v maskách, takže se na nich podílel i prvek výtvarný. Umění, jak je patrné na posvátných hrách, není přísně vzato ani tak imitací života, jako spíše imitací estetické zkušenosti.<sup>6</sup> Drama je spolu s celou lidskou kulturou postupně sekularizováno. Napojení na kult se postupně oslabuje, až zcela mizí.

---

<sup>5</sup> Cit. in: VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. vi.  
<sup>6</sup> Ibid.

Náboženství, právě tak jako umění, mělo od počátku co do činění se slovem. Odjakživa byly oblíbené pracovní písně ke všem činnostem. Již primitivní člověk chápal, že slovo podložené rytmem vykazuje sílu, využíval běžně magické formule, zaříkání a podobné slovní prostředky k ovlivnění dění kolem sebe. Umění je, spolu s náboženstvím, od počátku spjato s mocí. Píseň byla využívána jako mocný magický prostředek. Spojilo se v ní několik mocných složek – slovo, rytmus, později melodie – a utvořily síť moci, která posloužila k prosazení přání člověka či kmene. V počátcích lidstva, jak již bylo řečeno, byly všechny sféry života propojené přirozeně v jeden celek. Až později docházelo vývojem lidského rozumu k jejich diferenciaci. Také umění tvořilo jeden přirozený celek, ze kterého se postupně vyvinuly jednotlivé umělecké obory, které se začaly nejdříve osamostatňovat a posléze opět cíleně propojovat. Podle této zákonitosti například o mnoho později Richard Wagner, umělec nespokojený jak se stavem současné opery, tradičního uměleckého žánru své doby, tak s převládajícím postojem společnosti k umění, dospěl k potřebě vytvoření *Gesamtkunstwerku*, který by znovu integroval různé umělecké projevy v jeden sourodý celek.

Od umění vnímaných ve vyměřeném čase se nakonec obraťme k uměním obrazovým, která lze chápat jako zmrazení pohybu do jednoho okamžiku. Toto zmrazení má souvislost s posvátným aktem. Nejde o realitu, ale o zdůraznění mocného aspektu. Obraz je v prvotním vnímání reprezentací, nikoli napodobením.<sup>7</sup> Obraz je vlastně zosobněním konfrontačního momentu.<sup>8</sup> Na tomto místě pomysleme na představu božího obrazu a na primitivní představy, které na základě strachu z Boha vedly k zákazu zobrazování. Dalším extrémem je uctívání obrazů a proti němu vystupující ikonoklasmus. V těchto dějinných peripetiích spatřujeme projevy paradoxu, podle něhož náboženství a umění jsou těsně spojeny a mnohdy prolnuty, ale zároveň se navzájem odpuzují, odporují si a soutěží spolu, nacházejíce se v neustálém vnitřním konfliktu. Od obrazu je již blízko k architektuře a dějinám božího domu, který odedávna měl být fixací boží síly na jedno místo. V pozadí je pradávna představa, že bůh potřebuje dům, která je později kritizována a korigována ve smyslu, že žádný dům nemůže Boha obsáhnout, a která nachází originální řešení v mystické tradici, podle níž se domem pro Boha stává lidské srdce. Na duchovní stránku architektury poukazuje symbolika Nebeského Jeruzaléma i celé dějiny sakrální architektury se svým těžištěm v gotice a její praxi stavění katedrál.

### I / 3 Hudba a náboženství

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Viz WAGNER, R. *Siegfried*, 1. akt.

Vzhledem k přirozené propojenosti života v počátcích dějin není nijak překvapivé, že hudba původně neexistovala jako zvuk o sobě, ale pouze ve spojení s tancem, poezií či prací. Šaman primitivních kmenů byl osobou ovládající náboženské i umělecké dění společnosti. Extatickým tancem spojeným se zpěvem a doprovodem na šamanský bubínek či další hudební nástroje dovedl přivolávat duchy, ovlivňovat přírodní děje, odvracet pohromy, zahánět nepřitele, uzdravovat nemocné nebo také přivodit někomu zkázu. Jeho moc byla nesmírná a vázala se na jeho umělecký projev, který se skládal z řady složek. Uměl jako jediný z kmene využívat nejrůznějších náboženských předmětů a symbolů, k nimž patřily i hudební nástroje, z nichž každému byla přisouzena zvláštní magická moc a symbolika. Hudba spolu s tancem šamana přenesla do tranzu, který ho napojil na oblast duchů. Hudbou a tancem šaman svazoval i rozvazoval mocnosti a tato tradice se převedla do pozdějších mysterijních kultů. Ve vyvinutější bohoslužbě byla na hudbu vázána propracovanější symbolika, začala se chápat jako opakování aktu stvoření a zdroj božského zjevení. Hudbou se znázorňovaly a opakovaly protichůdné přírodní děje. Hudba, stejně jako příroda, není statická, ale neustále se vyvíjí, plyne, má své chvíle mohutnosti a vrcholu, které střídá zklidnění a pokoj. Hudba tudíž pro primitivního člověka zosobňuje mystické proudění kosmu a má moc ho usměrňovat a ovlivňovat směrem k obnovení harmonie člověka či společenství s kosmem.

Hudba se vydělila z pouhého zvuku poté, co člověk objevil možnost modifikovat zvuk podle určitých kategorií. Tento proces souvisí s rozvojem lidské inteligence, a proto není divu, že primitivní kmeny ještě netvoří mnoho hudby, tak jako netvoří mnoho matematiky či jakékoli vědy. U hudby jako druhu je navíc problém, že nelze vystopovat její počátek, leda v oblasti mýtů. Hudba v nejstarších dobách, na rozdíl od ostatních uměleckých směrů, po sobě totiž nezanechává fyzickou stopu.<sup>9</sup>

Hudba primitivních lidí se zakládala na rytmu. Melodie se vyvíjela postupně a harmonie nějakou dobu zcela chyběla. Ať už bylo propojení složek hudby jakékoli, v raných stádiích dějin je hudba vždy spojena s mocným působením a je využívána k náboženským i magickým obřadům. Propojenost zvuku a síly je odvěká, což dokazují zejména zmíněné šamanské kultury. Ještě sv. Ambrož víceúčelově používá s oblibou slova *carmen*, což znamená současně píseň, modlitbu i zařikání. Užití písní a recitativů provází všechny typy bohoslužeb, kterých se v dějinách dopátráme. Úzký vztah a současně velké napětí provázejí vztah slova a hudby při bohoslužbách. Slovo podložené hudbou vyzní silněji, ale může také být hudbou

---

<sup>9</sup> Viz BAILEY, A.E. *The Arts and Religion*.

přehlušeno a zastřeno. Tento vnitřní konflikt během historie sílil, neboť sekularizace vydělila určité druhy hudby mimo církve a hudební projev jako takový přestal být postupně považován za přirozený.

Zajímavé jsou z tohoto hlediska dějiny sborového zpěvu v církvi. Původně stáli sboristé coby akolyté kolem oltáře a přímo se tak podíleli na sloužení bohoslužby. Ta byla chápána jako liturgické drama. Pozdější umístění varhan a sboru na opačnou stranu kostela znamenalo vlastně symbolické vyjmutí hudby z kultu a její vsazení do světa.<sup>10</sup> Také rozdělení hudby na duchovní a světskou probíhalo postupně, jako pozdější jev, reagující na čím dál větší diferenciaci života. Barokní formy oratoria, pašijí a kantáty leží například na hranici světské a duchovní hudby. Lze je právem provést jak v chrámu, tak v koncertní síni. Tyto formy mají svou autonomii, nepodléhají liturgii, a přesto jsou z hlediska liturgie lépe pochopitelné než nezávisle na ní. Zatímco Bachova oratoria mají jasné liturgické zacílení (*Vánoční oratorium*, *Velikonoční oratorium*), Händlova oratoria se nacházejí na pomezí duchovní a taneční hudby. Jde o hudbu, která sloužila současně světu i církvi. Zaměňování nápěvů pro duchovní a světské skladby bylo ovšem v baroku zcela běžné a nalezneme je i u Bacha. Odráží se zde skutečnost, že rozdělení hudby na duchovní a světskou je umělé, jedná se o pozdější záležitost. V jednotném chápání skutečnosti nebylo místa pro nadbytečné racionalizace účelu hudby. Chápala se v přirozeném sepětí s kultem. V okamžiku, kdy ji kult začal uzurpovat a omezovat její rozsah, začala se vzpírat a tíhnout k emancipaci od kultu. Později se však ukázalo, mimo jiné i v barokní oblibě zaměňovat světský a duchovní text v kombinaci s tímž nápěvem, že hudba je příliš univerzální a samostatná na to, aby se dala omezit nějakou z vnějšku přidanou kategorií.

Zmíněná diferenciacie společenského života, umění i hudby probíhala postupně. V hudbě došlo k výraznému posunu během renesance a baroka. Pravdou ovšem je, že i u vyspělých hudebních forem lze vystopovat kultický a magický původ. Refrén či závěrečné *Aleluja* má například kořeny v dionýském kultu a odkazuje k dávnému vyvolávání božstva. Také opakování, pro hudbu zcela přirozený a potřebný prvek *da capo*, má svůj původ v dřívější magii přesvědčování božstva. V dobách, kdy se hudba od kultu a liturgie přirozeným vývojem kultury oddělila, vedly snahy uvázat hudbu za každou cenu k liturgii k významovému a estetickému ochuzení. Vnitřní osamostatnění hudby a odpoutání se od liturgie probíhalo přirozeně a nevyhnutelně. Hudba jako velké umění tíhne svým vlastním směrem a služebnou rolí se nenechá určovat. Tak například duchovní, ba liturgické skladby

---

<sup>10</sup> Viz VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art.*

vyspělých období a velkých mistrů jsou vnějšně liturgické, ale vnitřně, hudebně, zcela samostatné. Uveďme například Bachovy či Beethovenovy mše nebo Mozartovo *Requiem*.

V dnešní době je oddělení hudby od náboženského života dávno dokonáno. I dnes sice vzniká účelově liturgická hudba na nejrůznějších úrovních, ale hudba jako taková je považována za svébytný obor. Dnes chápeme, že hudba může nejlépe vyjádřit posvátno právě jako nezávislé, svrchované umění, naplněním své vlastní podstaty. Servilnost kultu hudbě nikdy nesvědčila a nesvědčí jí ani dnes. V dějinách církevní hudby proběhlo několik silných období, a to vždy v situaci pocitu mocné povolání Bohem, kdy zároveň byla pocíťována ochota vyjít ven, do světa, a zvěstovat „novou píseň“. Svrchovaná hudebnost v kombinaci s pokornou zbožností se nám dávat nejlépe poznat v příkladu J. S. Bacha. Hudba, a to platí o umění obecně, má usilovat o zdravé sepětí se životem, nemá být od života odtržena. Totéž vyžaduje náboženství, má-li ve společnosti plnit svou úlohu. V tomto je zacílení shodné, pouze cesty k němu se u hudby a u náboženství liší. Obé má své vlastní určení, společné však mají dilema vztahu ke světu – konflikt mezi potřebnou autonomií a současně určitou nutnou vztažeností ke skutečnosti. Zjednodušeně by se dalo říci, že se jedná o konflikt mezi vnitřní a vnější stránkou. Jak hudba, tak náboženství tvoří „jiný svět“, své vlastní „nové stvoření“ a tíhne k absolutnu.

#### I / 4 Hudba a křesťanství

Křesťanství, které se nachází na špičce náboženského vývoje lidstva, přináší specifika, která mnohé skutečnosti, jež byly dřívějším náboženským systémům samozřejmě vlastní, problematizují. Problematizace se připravuje už v judaismu, který mnohé koriguje z důvodu striktního monolatriismu, jenž v době vzniku judaismu byl naprosté novum, a který směřuje postupně k monoteismu, přejatému později křesťanstvím. Mimo jiné se v křesťanství mění i postoj k hudbě jako součásti kultu. Prvním důvodem je pohanský kontext kultického muzicírování, zejména instrumentálního, který způsobuje, že kultická hudba jako taková zavání prvotním křesťanům modloslužebnictvím. Zásadním důvodem, hlubokým a teologickým je, že skutečnost Ježíšova ukřižování problematizuje každé umění a každou estetiku. Kříž odporuje pohanskému ideálu krásy, včetně řecké *kalokagathie*. Na druhou stranu ale máme řadu novozákonních hymnů. Odvozeniny slova zpívat či píseň nalezneme ve Starém (רָשָׁא, רָמַז) i Novém zákoně (ὕμνειν, ὕμνος, ψαλλειν) mezi nejčastějšími výrazy. Křesťanská obec od počátku zpívala ke chvále boží a tento zvyk převzala ze synagogální tradice. Jedná se o Novou píseň, která je hlásáním evangelia v hudebním provedení. Nový

zákon ovšem mlčí o doprovázené hudbě. Ta se uvádí jen v souvislosti s Nebeským Jeruzalémem. Doprovázená hudba totiž skutečně v novozákonní době příliš silně evokovala kulty, v nichž se používala k vytvoření démonické či orgiastické atmosféry. V Kol 3,16 jsme pobízeni chválit Boha žalmy a písněmi. Hymnická chvála Boha je legitimním projevem Ducha svatého a proto Augustin praví „*bis orat qui cantat*“. Přes všechny dějinné peripetie hudba neoddelitelně patří ke křesťanské liturgii: „Kde se člověk setkává s Bohem, tam si už s pouhou řečí nevystačí. Probouzí se ty oblasti jeho existence, které se samy stávají zpěvem.“<sup>11</sup> Současný papež označuje chrámovou hudbu za charisma, dar Ducha svatého, podle 1Kor 14,26 a J 16,14. Hudba se stává jazykem seslaným od Boha. Kritériem hudby vhodné pro křesťanskou bohoslužbu je přítomnost Ducha svatého, který vede k logu. „Ne každý druh hudby je vhodný pro křesťanskou bohoslužbu. Ta má své vlastní kritérium – a tím je logos.“<sup>12</sup> Logos je původcem a zdrojem krásy celého vesmíru a zaštiťuje i krásu a harmonii v umění.

Je třeba se zamyslet nad Ježíšovým přínosem v ukřižování a následného zmrtvýchvstání z hlediska dopadu na chápání hudby. Ježíš dobrovolně vstoupil pod kletbu Zákona, čímž na sebe vzal naše hříchy, abychom mohli být vykoupeni. Na jednu stranu jsme povoláni k následování Krista a spoluutrpení, na druhou stranu však věříme, že nás svým (před Bohem dokonalým) utrpením vykoupil, abychom my obdrželi radost a svobodu božích dětí. Nabytí této radosti a svobody je pro nás velkým důvodem k oslavě Boha. Vzdávat mu chválu hudbou je v tomto kontextu zcela správné a přirozené.<sup>13</sup> V křesťanství má tedy hudba své jednoznačné místo a účel. Má chválit Boha. Pro křesťana je hudba jedinečnou možností vyjádření svobody a radosti nad tím, že tváří v tvář Zákonu, který Ježíš naplnil, přece mohou žít ve svobodě a důvěře božího dítěte. Hudba jako hra božího dítěte je ozvěnou proměny věřícího v dokonalý obraz boží.<sup>14</sup> Musíme ovšem zachovat obezřetnost. Křesťan si nemůže dovolit chápat hudbu jako stvořitelství čin a tím ji povyšovat na rovinu posvátna, jako se tomu běžně činilo v ranějších stádiích náboženského vývoje. Hudba je pouze znamením mezi prvním stvořením světa a druhým stvořením božím v Ježíši Kristu. Hudba předznamenává proměnu světa, je předtuchou nového kosmu, realizovanou ve hře věřícího, skrze jeho naději a touhu. Je obrazem pravé svobody, ne však událostí konečného osvobození. Umění může mít v ideálním případě eschatologickou funkci. Proto Luther chválí hudbu jako předchuť budoucí nádhery a pocituje ji jako charisma, například proto, že v něm vzbuzuje chuť kázat Slovo

---

<sup>11</sup> Cit. in: RATZINGER, J. *Duch liturgie*, s. 119.

<sup>12</sup> Ibid., s. 132.

<sup>13</sup> Viz SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

<sup>14</sup> Ibid.

boží. Luther chápe hudbu jako průlom evangelia do tohoto světa a jako zbraň v boji se Satanem, který nenávidí skutečnou radost a prchá, je-li vyjadřována.

Stojí za připomenutí, že Wagnerova hudba je z křesťanského hlediska v několika bodech sporná, ačkoli se Wagner nikterak nevyhýbá křesťanským tématům. Sám chápe hudbu jako stvořitelství čin a je pro něj absolutní hodnotou. V duchu Schopenhauerovy filosofie Wagner spatřuje hudbu, zvláště tu svou, v oblaku metafyzické zátěže, díky které jí nic nemůže být nadřazeno. Pro křesťanského umělce je takový postoj vyloučený. Boží věci, zjevené v Kristu, pro něho jsou poslední instancí, nikoli hudba či jakákoli vlastní tvorba. Vzpomeňme Bachovo „*soli deo gloria*“, kterým pravidelně podtrhoval své právě dokončené skladby.

Jaké jsou tedy rozdíly mezi křesťanským a pohanským postojem k hudbě? Zatímco pro pohana hudba stírá rozdíl mezi Zákonem božím a člověkem, křesťan především i v hudbě uctívá jako Boha a Pána. V pohanském pohledu člověk v hudbě hledá zejména osvobození od světa. Křesťan však hudbu směřuje k oslavě boží ústy osvobozeného člověka. V pohanské hudbě obvykle překáží břemeno moralismu či orgiasmu, což můžeme nalézt hojně u Wagnera, jak uvidíme později. Naopak křesťanská hudba nalézá naplnění rozvíjením hry podle svobodně přijatých pravidel. Pohanská hudba se zoufale snaží překonat jak Zákon, tak hřích, zatímco křesťanská hudba jásá nad naplněním Zákona a přemožením hříchu.<sup>15</sup> To ovšem neznamena, že by v křesťanství existovala kritéria pro specificky křesťanskou hudbu. O to zde vůbec nejde. Problém je spíše ve vnitřním ladění hudby a jejím niterném zacílení. Rozhodně se nejedná o žádné zjevné měřítko, které by některou hudbu mohlo automaticky vyřadit, protože je „málo křesťanská“. Takzvaná hudba absolutní zaznívá (alespoň zdánlivě) mimo jakýkoli kontext, je „hudbou o sobě“. Přesto může být ve své podstatě křesťanštější než hudba, která byla napsána na křesťanské či dokonce biblické téma. Proto není zcela jednoznačné měřítko a neměli bychom se ukvapovat v posuzování pravověrnosti určité hudby. Jako v jiných oblastech, i zde „duch vane, kam chce“ a nesnese omezení či snahu o zaškatulkování. V křesťanství je překonáno dilema dionýského a apolinského kontrastu, stejně jako antinomie zákonictví a chaosu osvobozením vírou. Křesťan je ve světě, ale není z tohoto světa, nežije již pod kletbou tohoto světa, právě díky víře v Krista. Křesťan jde vstříc Novému stvoření, v němž už přirozenost a Zákon nejdou proti sobě a všechno své konání odevzdává s důvěrou do milosrdenství božího, včetně svého provozování hudby.

Určitou změnu postojů ve všech oblastech, se kterými se křesťanství stýká, přinesl věk sekularizace, který nastal po zlomu v pojetí přírodních věd. Vědecké hypotézy a poznatky

---

<sup>15</sup> Ibid.

začaly být dogmatizovány a přírodní vědy začaly projevovat téměř vykupitelské nároky. Tato tendence v podstatě pokračuje dodnes, ale ozývá se víc a víc hlasů proti ní. V hudbě zaznamenáváme coby protest proti její sekularizaci návrat ke starocírkevní formám, jako například gregoriánskému chorálu.

## I / 5 Slovo a hudba v bohoslužbě

V církevních dějinách se opakovaně vyskytl názor, že hudba by měla být vyloučena z bohoslužby, protože ji ohrožuje a rozbíjí chaosem pocitů a vede k ohluchnutí ke Slovu, kterým jedině promlouvá Bůh. Podobný radikalismus ovšem vždy vedl k zákonictví a ochuzení bohoslužby. Mnohem více se osvědčil typ bohoslužby doprovázené hudbou. Formy přítomnosti hudby mohou ovšem být různé a samozřejmě také různě vhodné. Jeden z postojů dává hudbě volnost ve spojení se slovem, přičemž toto spojení zůstává uvolněné, což znamená, že se hudba nesnaží slovo interpretovat. Na tomto principu fungoval už gregoriánský chorál. Tento přístup ovšem přináší tíhnutí k jistému formalismu, v němž *de facto* není inkarnace brána dostatečně vážně, protože jako by nebyla lidská skutečnost chápána ve své plnosti. Další možností je úzké sepětí slova a hudby, kdy se hudba snaží svými prostředky slovo interpretovat, podtrhovat a skutečně s ním rezonovat. Tento přístup protěžuje Albert Schweitzer a uvádí jako jeho dokonalý příklad Bacha, který slovo bral s velkou vážností a snažil se ho svou hudbou vykládat, a to i za pomoci propracovaných hudebních symbolů. I v takovém případě hrozí však jisté nebezpečí, které spočívá v riziku omezení svrchovanosti a svobody slova, podsunutím významu, který není případný, či zavádí na scestí. Hudba má totiž přirozenou tendenci se prosadit nad slovem.

Protože všechny uvedené formy sepětí slova a hudby při bohoslužbě narážejí na svá úskalí, Schlink doporučuje formu samostatného zahrnutí hudby do bohoslužby, nezávisle na slovu, formou instrumentálních předeher a meziher, aby zaznívala jako echo radosti božích dětí. Zdůrazňuje, že hudba má být chápána jako dar, který nevlastní každý ve společenství věřících, tudíž někteří hudbě nerozumí a je třeba ji pro ně interpretovat slovem. Nesmí se zapomenout, že společenství věřících je bez hudby myslitelné (třebaže je pak ochuzené), není však myslitelné bez slova.<sup>16</sup> Je jistě pravdou, že se v bohoslužbě nesmí připustit, aby hudba jakkoli převládla nad slovem v celkovém vyznění nebo aby slovo dokonce přehlušila. Schlinkův postoj se nicméně zdá být poněkud skrupulózním.

---

<sup>16</sup> Ibid.



Jistěže v hudbě určené pro bohoslužbu je třeba stanovit určitá měřítko pro její přijatelnost. Na druhou stranu však není nutné příliš obezřetně pečovat o to, aby slovo nebylo hudbou přehlušeno. Nejenže křesťanský hudebník si něco takového ani nepřeje a je mu obvykle vlastní zaběhnutá hierarchie bohoslužebných prvků, ale navíc Slovo boží se prosazuje samo, svou vlastní silou a nenechá se ničím snadno přehlušit, pokud mu naslouchá mysl jemu otevřená. Nenechá se hudebním doprovodem dezinterpretovat více, než třeba kázáním faráře. Člověk obvykle zavítá na bohoslužbu s cílem sloužit Bohu a jemu se klanět, ne si v první řadě poslechnout hudbu. Proto hudba sice může mít na věřícího účastníka se bohoslužby značný vliv, častěji pozitivní, ale Slovo boží, kvůli kterému na bohoslužbu přišel, si v jeho mysli najde svůj prostor, pokud mu člověk věnuje patřičnou pozornost. Duchovní písně, které podtrhují význam biblických čtení nebo kladou důraz na nějaký prvek zbožnosti, nemohou rozhodně odvést pozornost, ale spíše zklidní a připraví mysl člověka na bohoslužebné dění. Zazní-li při bohoslužbě hudební dílo v profesionálním provedení, zvláště je-li pozván vzhledem k nějaké zvláštní, slavnostní příležitosti hudební ansámbl, opět může takové obohacení bohoslužbě jen prospět. Problém bývá spíše organizačního rázu, kdy se mimořádný průběh bohoslužby nedokonale připraví, protože není čas ho vyladit se zaběhnutým řádem.

Argument, že hudba při bohoslužbě může přijít do rozporu s druhým přikázáním a ubírat Bohu na cti, mívá ovšem za některých okolností své opodstatnění. Duch svatý je v jednom ohledu hudbě protikladný, a to v naprosté duchovnosti oproti smyslovému charakteru hudby. Hudba je totiž oním zvláštním úkazem, který se projevuje na hranici duchovního a tělesného světa. Pokud by při bohoslužbě měl smyslový (dionýský) charakter hudby převážit nad duchovním, kerygmatickým, pak je třeba takovou hudbu z bohoslužby vykázat. Je ale nesmysl pro jistotu zapovídat bohoslužebnou hudbu jako takovou. Právě proto, že hudba obsahuje jak prvek smyslový, tak duchovní, dokáže tak silně působit na srdce člověka. Proto také může výrazně přispět k rozvoji zbožnosti člověka a zintenzivnit jeho modlitbu. Ovšemže je třeba hlídat určitou vyváženost, protože právě tak může hudba vést k tomu, že se člověk prostě jen oddá smyslovému estetickému zážitku. V tomto smyslu pak není jejím úkolem doprovázet bohoslužbu, ale jen povznést všední život člověka. V bohoslužbě je však kýženým cílem dokonalé sladění všech jejích složek ke sdělení *kérygmatu*.

I / 6 Propojení hudby s textem

Hudba využívá s oblibou lidského hlasu k zapojení textu do znějícího díla. Hudba instrumentální, taková, která se obejde bez lidského hlasu a bez textu, nemusí řešit problém sepětí hudby s textem. Naopak hudba vokální, založená na zpěvu nebo vokálně-instrumentální, kombinující hudební nástroje se zpěvem, tento problém řeší, protože přibírá dimenzi navíc, kterou je třeba zohlednit už při komponování. Tóny a slova odedávna patří dohromady. Písňe spontánně vznikaly od nejstarších dob. Ve starověku navíc byl běžný *Sprechgesang*, způsob vyjadřování na půli cesty mezi mluvou a zpěvem. Zajímavé je, že se někteří moderní skladatelé k tomuto způsobu vyjádření oklikou vracejí. U nás je to Leoš Janáček se svou nápěvkovou teorií a obecně se k tomuto způsobu vyjádření váže styl hudebního expresionismu dvacátého století v čele s Arnoldem Schönbergem. Ovšemže čím je propracovanější hudební dílo, tím komplexněji musí být zpracován vztah hudby s textem. Protože v dějinách došlo v rámci postupné specializace všech složek lidské činnosti k oddělení poezie coby mluveného slova od zpěvu, je o mnoho staletí později obtížné přirozené spojení těchto dvou složek znovu hledat v rámci hudebního dramatu, jak se o to snaží Richard Wagner.

Za dva největší deklamátory slova v dějinách hudby lze považovat Bacha a Wagnera. Ve tvorbě obou těchto osobností se dokládá zajímavý fakt, a to že kdykoli se slovo dostává do spojení s hudbou, je odsunuto na druhé místo, hudba přebírá automaticky hlavní roli. Bach vychází ve svých textech z křesťanské teologické tradice, Wagner z mytologií a náboženských tradic volně pojatých v duchu romantického světového názoru a německého idealismu devatenáctého století. Oba hudební velikáni však svou hudbou texty vysoko převyšují a zastírají. Případ, aby slovo bylo podpořeno hudbou a ta mu sloužila, je totiž zcela vyjíměčný. Ve spojení s hudbou slovo musí neustále bojovat o své místo, aby nebylo zcela přehlušeno. Wagner například byl autorem všech textových předloh ke svým operám a jeho původním úmyslem bylo složky v hudebním dramatu co možná zrovnoprávnit. Přesto však hudba v jeho dílech naprosto vyniká nad textem a v jeho pozdějších dílech role orchestru a objem instrumentálních ploch nabývá vrchu. Wagner tíhne čím dál zřetelněji k symfonické oblasti. Byl si v pozdějších etapách více a více vědom ovládající role hudby vzhledem k textu a jasně to formuloval například ve spise *Beethoven* z roku 1870. „Ze zkušenosti, že hudba neztrácí nic na svém charakteru, i když se jí podkládají velmi rozličné texty, vyplývá na druhé straně, že poměr hudby k umění básnickému je naprosto ilusorní: potvrzuje totiž, že když se k hudbě zpívá, nevnímá posluchač slova poetické myšlenky, kterých zejména při sborových zpěvech nebývá ani artikulovaně slyšet, nýbrž nanejvýš to, co v hudebníkovi podnítilo hudbu a co ho podnítilo k hudbě. Každé spojení hudby a básnického umění musí tedy vždycky stůj

co stůj dopadnout tou měrou v neprospěch umění básnického, že se na druhé straně vždy znovu divíme, když pozorujeme, jak hlavně naši velcí němečtí básníci neustále znovu pomýšlejí na problém spojení obou umění, a dokonce se o ně pokoušejí.<sup>17</sup>

Již Augustin si byl vědom toho, že srdce člověka jásá beze slov, a že hudba má moc, která slovu není dosažitelná. „*Cantare amantis est.*“ Řeč je oproti hudbě chudá. Proto Augustin varuje před možností nechat odvést pozornost od Slova božího k proudu hudby s jejími vlastními emocemi, ale na druhou stranu uznává a respektuje jedinečnou moc hudby vyjádřit plněji než řeč povznesení a radost člověka. Ve spojení s textem hudba používá slova jako výchozího bodu, k nastolení určité situace či nálady, ale pak slovo smete a přehluší je svým proudem. Ve své nejprostší formě je hudba pouhým rytmem. Ale již na této rovině se snaží vyjádřit něco nevyslovitelného a tím překonat slovo. Hudbě nejde o to, aby vyjádřila konkrétní realitu života. Jde jí o to, vyjádřit realitu jinou, vyšší, která je nad tím oním životem. Její ambice je tedy vyšší než ambice holého textu. Dokonce i při spojení s poezií nejvyšších kvalit hudba dominuje a proto se takové spojení neosvědčuje. Vynikající poezie si vystačí sama o sobě a hudba si žádá text v zásadě prostší, od kterého se lze snadno odrazit.

Máme z uvedeného vyvodit, že hudba je jednoduše lepší a bohatší než slovo, nad kterým si lehce získává vrch? To by bylo velmi ukvapené. Hudba sice vyniká nad slovem bohatými vyjadřovacími možnostmi i bezprostředně se projevující mocí, ale slovo je mnohem přesnější a určitější ve svém vyjádření. Každé zjevení bere nutně na sebe omezení; Slovo boží zachycené biblickým svědectvím je toho dokladem. Bůh si ze všech prostředků vyvolil právě slovo, kterým k nám promlouvá přímo. Hudba jako *vehiculum* náboženského zjevení je nepřijatelná, protože je až příliš neomezená a tudíž nejednoznačná ve svém vyjádření. „Schopenhauer had praised music because of its freedom from time and space. Yet precisely therein lies its impotence, its religious imperfection.“<sup>18</sup> Hudba, která má minimum omezení, nemůže interpretovat náboženské zjevení právě z důvodu své bezbřehosti. Zjevení musí totiž být interpretovatelné v rámci určitých pravidel a omezení, uvnitř prostoru a času, aby mohlo promluvit do situace člověka na světě. Kristus, jako nejvyšší možnost božího zjevení člověku, také přišel do tohoto světa a promluvil v rámci prostoru a času. Nemůžeme hledat zjevení věčného v čase pomocí umění, které má svou vlastní, svým způsobem absolutní přirozenost. Tvoří proto svůj vlastní, paralelní svět. Omezení světa je podstatné, protože je podmínkou pro zachytitelnost božského. Jelikož hudba je nejneomezenějším uměním, paradoxně zde trpí největším deficitem. Zatímco obraz či budovu a další projevy výtvarného umění lze využít

<sup>17</sup> WAGNER, R. *Beethoven*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 355.

<sup>18</sup> VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. 295.

jako náboženského symbolu, tóny nikoli. Hudba je příliš samostatná, příliš abstraktní. Proto jí někteří vyčítají, že je ve své podstatě chaosem<sup>19</sup>, což bývá vyčítáno zejména hudbě romantismu, v čele s Wagnerem. Nietzsche, svého času nadšený stoupenec Schopenhauera a Wagnera, později hudbě vyčítá, že je projevem degenerace.<sup>20</sup>

Pomineme-li však extrémní projevy antipatie slova a hudby, ke kterým se vztahuje řada dějinných polemik, můžeme prohlásit, že ve své podstatě kýženou jednotu slova a hudby lze alespoň předpokládat, když už ne uskutečnit. V konečném zacílení mají stejný základ, kterým je svaté, chápeme-li problém křesťansky. Hudebník tvoří vlastní skutečnost tím, že sáhne do nekonečnosti času a pokusí se učinit neslyšitelné slyšitelným. Tak jako prostor se stává viditelným v obrazu a slovu, čas se stává slyšitelným v rytmu a melodii. Takový čin je posvátný. Jistě ne nadarmo byly rytmus a píseň v počátcích lidstva považovány za projevy posvátné podstaty světa. Hudba má moc usadit člověka v čase, učinit z reálného času čas posvátný, boží, uzdravující, čas milosti - καιρος. V takové schopnosti zacházení s časem je hudba zajedno se slovem. V tomto bodě je hudba a slovo jedním, tak jako čas a prostor se stávají jedním, zavládnou-li ideální podmínky. Pokud se podaří dosáhnout harmonie mezi slovem, které je omezující svou podstatou, a hudbou, která je entuziastická, řeší se konflikt prosazení slova a hudby rovnocenným způsobem v hudebním díle. Alespoň na teoretické rovině je rovnováha představitelná.

Hudba patří v nejužším smyslu do oblasti lidské přirozenosti, je spontánní. Slovo naopak spadá spíše do oblasti lidské kultury a intelektu. Je později objevené v rámci vývoje člověka. Přitom hudba a slovo touží po doplnění se, tíhnou jedno k druhému. Současně však se snaží jedno od druhého oprostít, soupeří o nezávislost. Občas, jako zázrakem, nalezneme jedno druhé v přirozené jednotě. Takové okamžiky jsou vzácné. Můžeme v nich hledat období vzácného souznění kulturního dědictví s přirozeností člověka. Kultura a přirozenost jsou rovněž dvě složky, které se navzájem hledají i odpuzují, sváří se v člověku a každá z nich tíhne svým vlastním směrem. Přesto člověk nemůže ani jednu zcela potlačit či vyřadit ze svého života.

Hudební drama, které usiluje o harmonii vztahu hudby a textu, se vlastně pokouší o zrození svatosti, dokonalé vyváženosti, na poli umění. Cíl ovšem zůstává nedosažitelný, ve skutečnosti jde o pokusy o nemožné. Dokonalá harmonie na tomto světě neexistuje, stále probíhá a bude probíhat boj o rovnováhu. Přesto projevy touhy po dokonalé harmonii vidíme zřetelně také ve Wagnerových hudebních dramatech, konkrétně na příklad ve *Zlatu Rýna*.

---

<sup>19</sup> Viz WOLFSKEHL, cit. in: VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*.

<sup>20</sup> Viz NIETZSCHE, F. *Lidské, příliš lidské, Vůle k moci*.

V duchu Platóna se usiluje o zrození krásného v člověku, které se rovná zrození věčného v něm. Jelikož dokonalá harmonie slova a hudby je tak nedosažitelnou a tím i bolestnou záležitostí, mnozí umělci se raději spokojili s jasným rámcem své tvorby, ať už ryze hudebním či ryze slovesným. Homér, a stovky geniálních básníků po něm, byl mistrem slova a oblast hudby ponechal jiným, stejně jako Mozart či Beethoven a mnozí další, zejména stoupenců symfonické tradice, se raději vyjadřovali prostředky instrumentální, tzv. absolutní, hudby, ve které se obešli bez použití slova.

## I / 7 Hudba z hlediska starověké hudební teorie a církevní tradice

Rané hudební teorie vycházejí z magického a kosmického chápání hudby. Mají souvislost s mytologií kmenů a pozdějších národů. Jejich propracovanost souvisí se stupněm vývoje daného etnika. Nejstarší hudební teorie se dochovaly maximálně ve zmínkách pozdějších autorů. Každý národ má tendenci připisovat počátek hudby své vlastní mytologii. Starověké civilizace ve svých teoretických bádáních se však shodují na tom, že dosah hudby je kosmický, a že hudba koresponduje s kosmickým řádem. Staří Egyptané chápali hudbu symbolicky, a to jak zvuky, ze kterých se skládala, tak jednotlivé hudební nástroje, svázané s božstvy apod. Hudební symboliku se snažili přenést do emocionální oblasti. Jelikož se hudbě přisuzoval božský původ, byla prochnuta bohatou sémantikou a esoterikou. Za vynálezce hudby bývá označován Hermes a jiná tradice praví, že bohové, kteří stvořili svět a přírodu, sami lidem svěřili rituály a písně potřebné k udržení jejich chodu.<sup>21</sup> Nicméně z egyptských a mezopotamských teorií vyvozuje své bádání Pythagoras, později navazuje Platón a celá tradice řecká, která do značné míry přešla do rané fáze teoretizování křesťanského. Starověké mýty o všemohoucnosti hudby vykreslují Orfea, který tóny hudebního nástroje krotí divou zvěř a není mocnější zbraně, již by musel hledat. V biblické tradici zase mladý David uklidňuje emoce a démonické nálady krále Saula hrou na citaru a jeho hra je jediným lékem, který králi pomáhá. Stejně tak Tyrtaiovy válečné písně dokázaly Lakedémoňanům vydobýt vítězství nad Masséňany. Podobný účinek měly v izraelských dějinách trubky a bubny, které zajistily Izraelitům dobytí Jericha. Pozorujeme tedy dva druhy mocného účinku hudby, podle tradičních starých představ: prvním z nich je vzbouření emocí a vášní za účelem podpoření odvahy a bojechtivosti a druhým je naopak zklidňující účinek na

---

<sup>21</sup> *The Oxford History of Music I.*

okolí, je-li třeba naopak dosáhnout klidu a vyváženosti. První, vášnivý, styl zaštiťuje moc boha Dionýsa, druhý, uměřený a harmonický styl je vlastní Apolónovi.

Tradice babylonské hudební teorie je, stejně jako tradice egyptská, zajímavá bohatou hudební symbolikou, sepětím s číselnými hodnotami a propočítanými intervalovými poměry mezi tóny a také mohutným chrámovým kultem, který obnášel monstrózní hudební ansámby a jemuž odpovídá rozvoj chrámových škol pro výuku zpěváků i instrumentalistů. Mezopotamská kultura rovněž dospěla k pozoruhodné úrovni propojenosti hudby s textem, což je patrné z mezopotamských hymnů. Důležité je uvědomit si, že ve starověku se sice již vydělují v rámci hudby různé kategorie, ale vazba hudby na kult je dosud automatická. Rozlišují se již hudební žánry jako chvalozpěv či žalozpěv, svou symboliku mají hudební nástroje, odlišuje se tempo, melodie, rytmus, odstín hlasu a později i hudební módy. Rozlišovací možnosti hudby se rozšiřují, ale nikdy nejsou samoučelné, vždy souvisí s božstvem a spadají do kultického rámce, a to dokonce i v případě raných písní milostných a pracovních.

Dědictví starověkých vyspělých civilizací částečně přejímá a částečně koriguje starozákonní Izrael. Je známo, že extatický vliv hudby v prorockých školách byl využíván,<sup>22</sup> ale později se od něho lid Hospodinův distancuje a hudbu coby navození věšteckého vytržení přenechává pohanským kultům.<sup>23</sup> Nicméně se rozvíjí bohatá tvorba hymnická, což dokládá zejména kniha *Žalmů*. Hudba dostává těžiště ve vzdávání díky a chvály Hospodinu. Ať už jako kultické opěvování Hospodinovy slávy nebo jako výraz osobní zbožnosti, hudba je lidem Hospodinovým uznávána a hojně pěstována. Dokonce je jí připsána schopnost uzdravovat, jak o tom svědčí příběh Davida sloužícího u chorého krále Saula.

Dědictví řecké i dědictví starozákonní přejímá křesťanská tradice. Přes všechno napětí, které dějiny dokládají, zaznamenáváme téměř symbiotický vztah mezi hudbou a církevní bohoslužebnou praxí. Proč je hudba v kostele tolik žádaná a bohoslužba si nevystačí s mluveným slovem? O to spíše, že bylo mnohdy v dějinách hudbě vyčítáno, že odvádí pozornost od slova a rozostřuje jeho význam. Teologické traktáty o hudbě vznikají od počátku církevních dějin. Hudbou se podrobně zabýval sv. Augustin, navazuje na sv. Ambrože, výraznou pozornost jí věnoval Luther a řada dalších před ním i po něm. Nejde pouze o teologický, ale o filosoficko-estetický problém.<sup>24</sup> Luther hudbě prokazoval největší úctu po teologii, dokonce ji personifikoval (Paní hudba). Považoval ji za boží dar a součást

---

<sup>22</sup> Pís 7,1.

<sup>23</sup> Am 5,23.

<sup>24</sup> SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

vesmírného uspořádání, za mocný výchovný prostředek, ba za zbraň v boji se Satanem a předchůť nebeské slávy. Pro Luthera hudba nedílně patřila k teologii. Poukazuje na spojnici mezi slyšením Slova a slyšením hudby. Příbuznost obojího je dána už tím, že přichází k člověku skrze sluch, který nazýval „křesťanským smyslem“. Zázrak slyšeného pro něj jednoznačně převyšuje zázrak viděného. V duchu Pythagora a Boethia staví Luther hudbu na počátek věd i filosofie, což hlásá později i Schelling a další němečtí idealisté. Na rozdíl od Zwingliho a Calvina, kteří hudbu z bohoslužby vytlačovali a obávali se jejího působení, Luther ji vyvyšuje na důležitou součást božího stvoření a věří, že hudba má moc vést člověka k tajemství evangelia, dokonce víc, než leckterá teologie. Její moc je často výraznější i v boji se Satanem a v zahánění smutku či povznášení duše. Luther se některými tezemi blíží naturální teologii, když třeba spatřuje v ptačím zpěvu vepsáno evangelium.<sup>25</sup>

## I / 8 Hudba jako hra. Dionýský a apolinský aspekt

V hudbě nalézáme dva zásadní parametry, které se navzájem doplňují a někdy i sváří. Prvním z nich je řád a druhým svoboda. Oba mají stejnou důležitost a totéž opodstatnění. Řád určuje uspořádání tónů v rámci tónin a ustálených vzorců, rytmické uspořádání do taktů, period a větších celků, formu, tempo a další kategorie. Bez uznání určitých kategorií a limitů není hudby. Bez nich bychom vnímali leda zvukový chaos. Na řád v hudbě a jeho důležitost upozorňuje již Pythagoras a jeho škola, která hledá v lidské, znějící hudbě paralelu k neslyšné hudbě sfér, tedy vztah mikrokosmu k makrokosmu. Představa pohybu planet vydávajících zvuk, který má svou harmonii a tudíž ho lze označit za hudbu, navazuje na teorii harmonie vesmírné, od které se odvozuje uspořádání na zemi. V tomto bodě navazuje i teorie platónská, která rovněž pojímá hudbu kosmicky a zároveň eticky. Platón si cení hudby jako významného výchovného prostředku, spolu s tělovýchovou. Přisuzuje jí tedy mravní aspekt a má za to, že skrze ni člověk může rozpoznat kosmický řád. Tytéž zákony totiž platí pro chod kosmu a pro hudební dění. Platón navazuje na pythagorejské metrické proporce aplikované na etiku a estetiku.<sup>26</sup>Lidskou výsadou je rozpoznávat řád v pohybu. Také hudba a zpěv samy o sobě jsou velké dary, které lidé dostali do vínku. Hráli a zpívali i bohové.<sup>27</sup>Středověké chápání hudby v kultu vyplývá právě z platónské hudební teorie.

<sup>25</sup> Viz SÖHNGEN, O. *Theologie der Musik*.

<sup>26</sup> PLATÓN. *Zákony*, 654, cit. in: SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

<sup>27</sup> Ibid.

Vyvažující veličinou k řádu je v hudbě svoboda. Hudbu vnímáme v porovnání s ostatními uměleckými směry jako nejvíce oproštěnou od praktického života a jeho záležitostí, jako nejabstraktnější a nejduchovnější umění. Hudba se zdá být daleko více pro sebe, její řád je jiný než lidský řád etický, napodobující prvek je v hudbě podstatně slabší než u jiných umění. Hudebník se při provozování hudby osvobozuje od sebe sama, vnímání hudby má moc očištnou. Již Aristoteles hovořil v této souvislosti o καθαρισμός. Biblické svědectví v tomto bodě přináší příklad Davida, uzdravujícího krále Saula svou hudební produkcí. V dnešní době se k osvobození člověka od stresu a sevřenosti negativními prožitky využívá arteterapie a muzikoterapie, protože moderní psychologická bádání znovu objevují očištný a uzdravující účinek umění a hudby.

Podívejme se však na aspekt řádu a svobody z opačného hlediska, než jak to činí platónská teorie a její odnože, včetně teorie středověku. Moment řádu a moment svobody v hudbě se spojují v pojmu hry. Hra je vykročením ze života, je světem pro sebe. Současně je uzavřeným celkem se svým řádem a pravidly. Je opakovatelná a ohraničená. Hra nemá primární praktické zacílení, nýbrž je nadbytečná a neodvislá od praktických cílů. Svým konáním je proto svobodná. Nemá vlastně jiný účel než sebe samu. Přináší do světa dočasnou, ohraničenou dokonalost. Jediným ethosem hry jsou její vlastní pravidla, takže stojí mimo dobro a zlo a mimo kategorie moudrosti a pošetilosti.<sup>28</sup> Totéž co platí o hře se dá aplikovat i na hudbu, i ona má své zákony a je nezávislá na uznaných etických normách. Moment svobody a řádu je v neustálém napětí. Hudba tíhne k uvolňování a osvobozování od platných pravidel a směřuje k abstraktnímu vyjádření napětí mezi obecně platným řádem a subjektivně chápanou svobodou. Hudba je nejvyšší manifestací *facultas ludendi*, která je člověku vrozená, aby vyvažovala sféru nutnosti, účelovosti, praktické práce. Tuto tezi razí Huizinga, který svou teorií navazuje na Platóna a Aristotela.<sup>29</sup>

Možné protržení řádu v hudbě je však nebezpečné. Již Platón varoval před nepřehlednou, orgiastickou hudbou. Kde v hudbě chybí řád, vstupuje do ní chaos a stává se esteticky nepřijatelnou. Ve Starověkém Řecku se totiž právě z tohoto vědomí vytvořily dvě základní hudební tradice – dionýská a apolinská. Základní charakterové rozlišení je odvozeno od typu a atributů dvou významných božstev. Hudba dionýská je po vzoru boha Dionýsa výbušná, orgiastická, nevladatelná a strhující a má za cíl zlikvidovat zábrany, vzbudit vášně a uvolnit posluchače z každého pouta. Proto je původně vázána na slavnosti plodnosti a je s ní spjata příslušná symbolika. Naopak hudba apolinská je hudbou oslavující řád, působí klidně a

<sup>28</sup> Viz HUIZINGA, cit. in: SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

<sup>29</sup> HUIZINGA, J. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*.



vyrovnaně a odráží klid pokojné duše, která žije ve vyváženosti smyslové složky s racionální. Jejím výsledkem je utišení vášní a katarze. Podle Platóna je apolinská hudba jedinou přijatelnou, zatímco dionýská hudba (a s ní i některé rytmy a tóniny) má na člověka negativní vliv a proto k ní cítí nedůvěru a doporučuje se jí vyhnout.<sup>30</sup> Středověká církev přijala do značné míry platónské učení včetně částí, které se týkají hudby právě z toho důvodu, že udržuje hudbu v „patřičných mezích“ a nedovolí jí překročit řád, který určuje současně uznávaný *ethos*, v tomto případě *ethos* církevní.

Středověké traktáty o hudbě hovoří o harmonii sfér, o souznění chvály církve s chválou celého kosmu. Později se zabývají hudbou lutherští astronomové, jako například Kepler a odvozují hudební řád od řádu světa, protože obojí řád je založen na věčných proporcích. Moment řádu odkazuje k citu pro boží zákon, který je člověku vrozený. V srdci každého člověka se nalézá toto povědomí jako předchůť Nového stvoření. Moment svobody oproti tomu odráží touhu člověka po vykoupení z bytí tohoto světa. Můžeme ji chápat jako touhu po osvobození od zotročení hříchem, od existence hříchu a smrti, pod soudem božího zákona.<sup>31</sup> Lze ji však také pojmout ze světského pohledu jako touhu po osvobození od účelovosti života, která v našem životě, často proti naší vůli, převažuje, touhu po pouhém odpočinku a úniku do paralelního, vysněného světa.

Hudba se obrací k nejduchovnějšímu smyslu člověka, jímž je sluch, stejně jako tomu činí řeč. Shodným elementem obou je navíc čas, ve kterém probíhají a jsou vnímány. Hudba je však bezprostřednější než řeč, její bezprostřednost se zakládá na smyslovosti, zatímco řeč se filtruje skrze sluch a posléze rozum, než může opravdu působit. Slovo boží k nám přichází skrze řeč, nikoli skrze hudbu. Nicméně přesto lze hudbu chápat jako pokus vykoupit člověka ze světa hravým rozpoznáním zákona božího.<sup>32</sup> Toto rozpoznání spočívá v estetickém přitakání božimu řádu.

Je však správné hudbě určovat nějaký konkrétní řád zvenčí, jako například řád etický? Mnohdy právě to bylo činěno, na základě platónských představ, ale vždy došlo ke konfliktu. Jak už bylo řečeno, jakmile je hudbě podsouvána kategorie, jež jí není vlastní, nastává kolize. Tak se do platónské teorie nevešla hudba dionýská, tak se také později objevily veškeré diskrepance mezi církevními hodnostáři a církví zaměstnanými hudebníky, kteří se zdáli svou tvorbou příliš vybočovat z liturgického rámce. Budeme-li pokračovat v tomto duchu, vrátíme se k teorii hudby jako hry, která se řídí pouze svými vlastními pravidly a z obecného pohledu

---

<sup>30</sup> PLATÓN. *Ústava*, 399, *Zákony*, 800, cit. in: SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

<sup>31</sup> SCHLINK, E. *Zum theologischen Problem der Musik*.

<sup>32</sup> Ibid.

je zcela mimo etiku. Domnívám se, že tento pohled na hudbu je daleko méně zavádějící než předešlý, nicméně se zdá, že nás přivádí do opačného extrému. Musíme volit mezi etickou podřízeností či angažovaností hudby a její naprostou odloučeností od lidského dění? Nelze hledat názor někde mezi těmito dvěma póly, jakousi zlatou střední cestu?

Budeme směřovat k závěru, že pokud se hudba svobodně přimkne k nějaké duchovní hodnotě nebo se rozhodne vyjádřit určitý mimohudební obsah, dokáže s mimořádnou úspěšností promluvit do konkrétní lidské či dokonce společenské situace. Nesmí se jednat o vnější omezení, které hudbě ubírá na suverenitě, ale na druhou stranu hudba může svobodně převzít z mimohudební oblasti kategorie, ať už etické, duchovní či jiné, aby tak vyjádřila určité obsahy svým vlastním způsobem. Největší hudební díla zaměřená duchovně vznikla právě v rámci této tvůrčí svobody, která je pro hudbu nezbytná. V případě R. Wagnera vidíme markantní sepětí hudby s řadou mimohudebních podnětů a kategorií, které je z hlediska autora úmyslné a pečlivě volené. Pomocí tohoto sepětí hudby s mimohudebními kategoriemi Wagner dosahuje obrovského účinku na posluchače. Kdyby se však jeho hudba neřídila vnitřní, ale vnější nutností, ztěžilo by se představit, že by se Wagnerův génius dokázal projevit obdobným způsobem. Jedině ve vnitřní svobodě lze totiž doopravdy tvořit. V tomto bodě se hodí použít koncept hry, který zaručuje svobodu a nezátíženost. Hudba pojatá jako hra odpovídá svaté hře, kterou hraje Bůh s člověkem. Rámec hry také zaštiťuje nevinnost hudby, ve které není místa pro přetvářku.

## I / 9 Koncept posvátna R. Otta a jeho aplikace na hudbu

Ottův fenomenologický pohled se výborně hodí na uvedení posvátna do vztahu s hudbou, protože se zaměřuje na iracionální stránku posvátna. Právě iracionální aspekt v hudbě převažuje, pokud nás zajímá především dopad jejího působení na posluchače, ale také počátek vzniku geniálního hudebního díla. Iracionální stránka posvátna, která souvisí s prožíváním náboženské zkušenosti člověkem, je tedy styčným bodem náboženství a hudby. Otto zdůrazňuje, že racionální obsahy náboženství, které jsou poměrně snadno vědecky podchytitelné a zpracovatelné, zdaleka nejsou vyčerpávající, co se týče hodnoty a celkového obsahu náboženství. Popsat projevy členů náboženského uskupení, jejich učení, dogmata a dějinný vývoj nestačí k tomu, abychom se dostali k jeho významovému jádru, k podstatě zbožnosti jeho stoupců. Podstata náboženství totiž naopak tkví v jeho obsahu iracionálním,

kteřý je ovšem vědecky podchytitelný pouze s nemalými obtížemi, a to nikdy zcela vyčerpávajícím způsobem. Idea božství totiž stojí na iracionálním podkladě.<sup>33</sup>

Otto kritizuje racionalisty právě za to, že ideu božství zplošťují směrem k racionálním schémátům, čímž dochází k jejímu zkreslení a zásadnímu nepochopení. Jelikož v němčině *heilig* znamená jak posvátný, tak svatý, Otto vymezuje zvláštní termín *numinózní*, aby odlišil iracionální, eticky nezátíženou stránku posvátna, která ho zajímá nejvíce. Jedná se právě o posvátno mimo jeho racionální moment. Numinózní zkušenost stojí na pozadí každé náboženské zkušenosti. Nejvyšší projev numinózní Otto spatřuje v mystické tradici, kde má numinózní absolutní převahu nad racionálním prvkem, který bývá v různé míře potlačen. Otto dovozuje, že ačkoli na vyšší náboženské úrovni jednotlivých tradic posvátno přibírá morální aspekt, jeho raná představa je právě iracionální, vázaná na city, nikoli na rozum a vůli. Odpovídá tomu vývoj hebrejského קודש i řeckého αγιος či latinského *sacer*.<sup>34</sup> Původní, základní moment posvátna tedy Otto nazývá *numinózním*. Jedná se o bazální, pocitovou danost, a jako takovou ji nelze definovat, ale pouze popisovat.

Numinozita se v člověkově vědomí odráží jako pocit závislosti. Zde Otto navazuje na Schleiermachera, jehož koncept mu však připadá příliš analogický (málo původní) a tudíž nedost vyčerpávající. Otto proto pocit závislosti, který je příliš úzce spjatý s přirozenou oblastí života, nahrazuje *pocitem stvořenosti*, který odpovídá výhradně transcendentnímu chápání. Jedinec si před božstvem připadá nepatrný, nicotný a zcela podřízený. Pociťuje v hloubce svého bytí, že je nad ním něco vyššího, co způsobilo jeho existenci, která není svrchovaná, ale odvozená. Následný pocit závislosti vede k důslednému odhodnocení subjektu. Dalším termínem, který Otto zavádí, je *mysterium tremendum*, tajemný úděs.<sup>35</sup> Jde o pocit, kterým se projevuje posvátno v mysli člověka. Může na sebe vzít různé podoby od extáze až ke zděšení či démonické bázni, stále v něm však zůstává prvek tajemnosti, neproniknutelnosti. Vyhrocený projev *mysteria tremenda* vidíme v temné noci mystiků. Na vyšším stupni náboženského vývoje lidstva se pocit *mysteria tremenda* zušlechťuje, ztrácí prvek děsivosti a spěje ke zduchovnění a niternosti. Dalším momentem je *moment vznešenosti*. Vyplývá z božského majestátu, ke kterému se nelze přiblížit, který má absolutní převahu a oplývá nekonečnou mocí. Pociť vznešenosti může vést až k anihilaci sebe sama, která je příznačná pro mystiku. Mystiku označuje Otto za přepětí iracionálních momentů posvátna.<sup>36</sup> Důležitým prvkem *mysteria tremenda* je *moment energie*, který je nejvíce pociťován v ορηη, posvátném

<sup>33</sup> OTTO, R. *Posvátno. Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*, s. 18.

<sup>34</sup> Ibid, s. 21.

<sup>35</sup> Ibid, s. 26.

<sup>36</sup> Ibid, s. 33.

hněvu. Také láska boží bere na sebe různé podoby energie. Otto z tohoto pohledu posuzuje i vůli u Schopenhauera, která je pojímána démonicky, transcendentně. Kritizuje však romantický přístup Schopenhauerův, který je založen na mýtickém uvažování. Schopenhauer totiž přenáší přirozené predikáty, které se mohou pro nevýslovné jsoouco používat jen jako ideogramy, na iracionálně jako reálné znaky a symboly značící pocity bere jako adekvátní pojmy a jako základ vědeckého poznání.<sup>37</sup> Tentýž přístup ovšem od Schopenhauera přejal R. Wagner a budeme se jím podrobně zabývat později..

Momenty *mysteria* a *tremenda* jsou pro Otta neoddělitelné. Zdůrazňuje prvek nevyslovitelnosti a čehosi „zcela jiného“. Při pokusu náboženství dokonale popsat a zpřístupnit dochází k jeho ochuzení a zkreslení, protože se ruší právě moment *mysteria*, tajemna. Usoustavnění mýtu či rozvinutí scholastiky podléhá právě této chybě.<sup>38</sup> To, co je „zcela jiné“, nadpozemské, transcendentní, nemůžeme nikdy zcela vyjádřit, ačkoli to zakoušíme. Jde o něco, co se vymyká jasným pojmům. Otto ukazuje na příkladu posvátných hymnů skutečnost, že i hymny složené ke chvále boží, mohou být buď podložené racionálně a v zásadě nepoznamenané zážitkem numinózní nebo mohou být naopak sepsány na základě takového zážitku, což zcela mění jejich ladění, včetně volby slovní zásoby a výrazových prostředků. Podobně je tomu i s hudbou. Hudba sepsaná na zakázku, třebaže vázána k liturgickému užití, zdaleka nebude mít proto numinózní náboj. Naopak hudba složená ve stavu ponoření se do niterné zbožnosti nebo ze spontánní vděčnosti za boží dobrotu či k oslavě boží velikosti nabude někdy takový numinózní náboj, že se to mnohdy přeneso i na posluchače v zásadě nenáboženského, stačí aby byl vnímavý a otevřený. Ostatně bez duchovní citlivosti je člověk, podle Otta, k numinózním projevům posvátna imunní a ty zůstanou pro něj mimo dosah, jelikož jsou nepřenosné.

Další komponentou posvátna, která vyvažuje odstrašující stránku *tremenda*, je *moment fascinace*, který zrcadlí přitažlivost posvátna. Posvátno nás odstrašuje, ale zároveň i láká k sobě. Záleží, jak blízko se člověk posvátnu ocitne, ale fascinace nás žene směrem k extázi. Tato stránka posvátna je dionýská.<sup>39</sup> Dějinami je však i projev fascinace zušlechtěn a zjemněn směrem k „bytí v duchu“, touze po boží milosti a mystické blaženosti. Protože pocity vyvolané posvátnem se odrážejí ve smyslovém vnímání člověka, lze je analogicky převést na jiné oblasti lidského vnímání. Podobná harmonie kontrastů vládne v oblasti estetické, na kterou lze posvátnem vyvolané prožitky přenést pomocí *asociace pocitů*. Pojem vznešenosti

---

<sup>37</sup> Ibid, s. 35.

<sup>38</sup> Ibid, s. 37.

<sup>39</sup> Ibid, s. 45.

je blízký momentu krásy, který je pilířem estetiky. V posvátnu hraje *vznešenost* velkou roli, čímž se stává spojovacím článkem s estetickým (uměleckým) prožitkem krásy. Také *vznešenost* (*maiestas, Herrlichkeit*) působí na lidskou mysl dvojace, současně odpudivě i přitažlivě, stejně jako dříve zmíněné aspekty posvátna. Člověk se cítí *vznešeností* ohromen a přemožen. Tento moment, převedený na estetickou rovinu, je velice silný v případě Wagnerovy hudby. Je strhující, fascinující, vtahuje posluchače do sebe, ale leckdo ji odmítne právě pro její agresivitu a uzurpátorskou svrchovanost, která sama o sobě odpuzuje.

Otto zdůrazňuje, že *pocit posvátna* je kvalitativně zcela odlišný od ostatních pocitů, které mohou být vzhledem k němu pouze analogické. Estetické zakoušení *vznešenosti* tudíž pocitu posvátna v mnohém odpovídá a patrně se vyvinul později, na jeho základě, ale nemůže se stavět s pocitem posvátna na jednu rovinu.<sup>40</sup>

Vznešenost je od počátku spjata se svatostí; je jejím schématem. Stejně jako v posvátnu tak i v našem citovém životě dochází k pronikání racionálních a iracionálních složek. Nadracionální moment Otto spatřuje ve zhudebněné písni. „Text písně vyjadřuje přirozené city, třeba stesk po domově, naději při nebezpečí, důvěru v něčí dobro, radost z toho, co mám: samé konkrétní součásti přirozeného lidského osudu, které lze popsat a vymezit v pojmech. Samotná hudba však činí něco jiného. Vzbuzuje v našem vědomí potěšení a blaho, sklíčenost a tklivost, bouří a dmutí, aniž člověk umí říci nebo pojmem označit, co to s ním vlastně hýbe, co to je. (...) Hudba budí a rozechvívá zážitky zcela specifického, totiž muzikálního druhu.“<sup>41</sup> Píseň označuje Otto za racionalizovanou hudbu. Programní hudba je podle něj hudebním racionalismem, tedy zploštěním reality. Pojímá a užívá hudební myšlenku tak, jako by jejím obsahem nebyla mystéria, ale známá hnutí lidského srdce. Tím se však narušuje zákonitost hudby a hudební specifikum se zaměňuje za cosi podobného. Stejnou zkratkovitostí se posvátné *augustum*, velebnost, zaměňuje za mravní dobro. Otto nemá mnoho pochopení pro Wagnerovu ideu *Gesamtkunstwerku*, která podle jeho teze vychází právě z výše popsané chybné racionalizace, která se rovná zploštění. „Ba už i hudební drama, pokus o spojení a prolnutí hudby s dramatem, je proti iracionálnímu duchu hudby a proti svébytné zákonitosti obojího. Neboť schematizace iracionálního ducha hudby lidskými zážitky se daří jen místy a zlomkovitě, právě proto, že v hudbě není vlastním obsahem lidské srdce a hudba naprosto není jen jiným dialektem, kterým srdce mluví mimo obvyklou řeč, nýbrž je ‚něco zcela jiného‘.“<sup>42</sup> Kouzlo zhudebněného slova však vzniká právě

---

<sup>40</sup> Ibid, s. 56.

<sup>41</sup> Ibid, s. 58n.

<sup>42</sup> Ibid, s. 59.

v místech setkání hudby s řečí lidského srdce. I zde ovšem platí, že spojení se nevydaří, půjde-li o chtěnou racionalizaci, ale výhradně pokud jde o nepochopitelný, iracionální jev, jakési kouzlo nechtěného. Otto ovšem varuje před záměnou iracionality posvátna s iracionalitou hudby.<sup>43</sup>

Posvátno lze vyjádřit buď prostředky přímými či nepřímými. Přímou se vyjadřuje „živým hlasem“, „vanutím ducha“, které ovšem předpokládá jako příjemce „živé srdce“, jinak zůstává němý. Kdo čte *Písmo* v Duchu, ten žije v posvátnu, ať už své pocity reflektuje tak či onak. Naopak číst *Písmo* pouze jako literu duchovně těžko někoho pozvedne, i když je třeba schopen výborně analyzovat text. Jsou také prostředky nepřímé, kterými se vyjadřuje pocit posvátna, převzaté z přirozených oblastí posvátnu podobných či příbuzných. Patří k nim i prostředky umělecké. Nejvýraznějším uměleckým prostředkem k vyjádření posvátna je podle Otta vznešenost, která má svůj nejvýraznější projev v architektuře.<sup>44</sup> Umění má k dispozici dokonce i dva přímé prostředky k vyjádření posvátna, jimiž jsou *tma* a *mlčení*. Jsou to totiž způsoby, kterými se přímo vyjádří tajemství, neprůniknutelnost. Představme si působivost temných koutů gotických katedrál či působivost dlouhých či náhlých pomlček v hudbě, pomlček, které stupňují napětí a nechávají na rozhodující okamžik posluchače v nejistotě. Temno a mlčení v umění dávají prostor k tomu, aby se projevilo něco „zcela jiného“. Proto i mešní hudba umlká v nejtajemnějším okamžiku mše – při proměňování. Na Velký pátek odchází z chrámů hudba na celý den. Otto nazývá tyto momenty „rozeznáním ticha“. Též uvádí trefný příklad v Bachově *Velké mši h moll*, části *Incarnatus*, která ztvárňuje boží tajemství doslova na hranici ticha.<sup>45</sup>

V evangelické teologii je největší postavou ztělesňující kladný vztah k posvátnu Luther. Není náhodou, že právě Luther se vyznačuje ze všech teologů tím nejpozitivnějším a nejoddanějším vztahem k hudbě. Lutherův vztah k posvátnu (a jeho numinóznímu rázu) vysvítá jasně na pozadí jeho intenzivní, hluboké, a přesto jakoby rozervané zbožnosti. Lutherovi není numinózní pocit cizí, což opakovaně popisuje ve svých spisech, když hovoří o bytostných momentech svého života. Částečně u něho disponovanost ke vnímání posvátna můžeme přičíst jeho zázemí v katolictví, dokonce v řeholním prostředí. V katolictví je celkově iracionální stránka posvátna daleko více upřednostněna než v evangelictví. I v něm

---

<sup>43</sup> Ibid, s. 60.

<sup>44</sup> Ibid, s. 72.

<sup>45</sup> Ibid, s. 76.

ovšem leckdy bývá potlačována, vítězí-li racionalistické, tj. aristotelské proudy nad platónskými.<sup>46</sup>

Luther popisuje Boha a jeho vztah k člověku pomocí bohatých obrazů a důraz klade na boží moc a velikost, z čehož vyvozuje pro člověka nutnost zcela se na Boha upnout a plně mu důvěřovat, jinak člověk není ničím a odsuzuje sám sebe k záhubě. Všechny výše popsané zákonitosti posvátna a hlavní momenty jeho projevů najdeme u Luthera barvitě vylíčené – zná důvěrně *mysterium tremendum*, včetně jeho ambivalentních projevů jako je děs a určitý druh odporu, na vlastní osobě prožívá *pocit stvořenosti a závislosti*, obdivuje se božímu majestátu, zakoušeje *energii* i *fascinans* posvátna a básní s velkou představivostí o *vznešenosti* Boha Stvořitele. Iracionalita je Lutherovi zjevně daleko bližší než racionalita, protože v afektu napadá „nevěstku rozumu“ a v teologické argumentaci si občas protirečí a nedbá vždy na důslednost. Numinózní elementy Luther nejvíce vyjevuje ve spise *De servo arbitrio*.<sup>47</sup>

Podle Otta Lutherova teologie výrazně tíhne k mystice a řada pasáží z jeho děl snese srovnání s velkými mystiky minulých dob. Skutečně není náhodou, že Luther jako evangelický teolog nejvíce vyznávající vztah k posvátnu a jeho iracionálním formám, byl zároveň velkým ctitelem hudby a celkově mimořádně múzickou osobností. Jeho vnímavost vzhledem k posvátnu úzce souvisí s vnímavostí k hudbě, v čemž lze, v souladu s Ottovým učením o posvátnu, vidět jistou zákonitost. Vnímavost k posvátnu Otto chápe jako vlohu lidské duše, kterou člověk přináší do života. Zdůrazňuje, že se jedná o jakési předurčení k náboženství, jež se může probudit a projevit na základě určitého vzruchu. Jako jiné vlohy tak i tuto různí lidé dostávají od svého Stvořitele v různé míře. Tato vloha se v náboženských dějinách různými způsoby vyvíjí a projevuje. Posvátno je kategorie *a priori*, nikoli cosi odvozeného. Spadá tudíž do své vlastní třídy skutečnosti. Vloha k vnímání posvátna pak nalézá realizaci právě jen na půdě této třídy skutečnosti.<sup>48</sup>

„Schopnost vidět a poznávat ve zjevení pravou svatost můžeme nazývat *divinací*.“<sup>49</sup> V tomto bodě Otto opět navazuje na Schleiermachera a koriguje jej. Divinace v rámci křesťanského učení odpovídá pojmu *testimonium spiritu sancti internum*. Otto vztahuje soudy z čisté kontempace k estetickým soudům, což opět vypovídá o příbuznosti vnímání náboženského a estetického (uměleckého). Ani pro vnímavého člověka sebevíc nadaného vyjadřovacími schopnostmi není možné posvátno zachytit. Může pouze vyjavit pocity, které z něho nabyly a názory, které si na ně učinil. Schleiermachera Otto koriguje v tom smyslu, že

---

<sup>46</sup> Ibid, s. 95nn.

<sup>47</sup> Ibid, 102.

<sup>48</sup> Ibid, s. 110nn.

<sup>49</sup> Ibid, s. 134.

schopnost divinace je sice obecně lidská, ale to ještě neznamená, že jí je v reálu nadán každý člověk. Ve vyšší míře patří schopnost divinace k divinátorským povahám, což jsou lidé v tomto směru vyjímečně nadaní. Schopnost divinace podle Otta je vlastní řadě vynikajících umělců. Za příklad si bere J.W. Goetha, zejména jeho *Básnění*, v němž básník rozvíjí svůj pohled na démonično, které je nad rozumem. „V poezii je vždycky něco démonického, nevědomého, při čem rozum a rozmysl bývá vepsí, co působí nade všechny pojmy. V hudbě tak působí v nejvyšším stupni, v tak vysokém stupni, že ji rozum nepojme, přitom má hudba takové účinky, že opanuje všechno, a (přece) z ní nikdo není schopen vydat počet. Proto ani náboženský kult ji nemůže postrádat. Je jedním z hlavních prostředků, jak působit na člověka zázračně.“<sup>50</sup> Goethe rozumí iracionální stránce posvátna mimořádným způsobem a její zakoušení zrcadlí řada jeho děl. Tím, že ovšem hovoří v této souvislosti o démoničnu, jedná se o divinaci pohanskou, jež je pouhým předstupněm divinace božství a svatosti.<sup>51</sup> Celá řada vynikajících, zvláště romantickým umělců, třeba vzácně vnímavých, se pohybovala výhradně na této démonické úrovni posvátna. Nepochybně k nim patří také Wagner, o jehož přístupu bude podrobně pojednáváno později.

V náboženských dějinách, v nichž se rozvíjí vloha člověka poznávat posvátno, se vyvíjí idea božství a svatosti, jako výsledek růstu směrem k náboženské dospělosti lidstva. Posunout tento vývoj mohou jen nadaní, jako je tomu i v jiných oblastech lidského vědění a působení. „Nadání je pak vyšším stupněm, umocněním obecné vlohy, ta se od něho liší nejen stupněm, ale i druhem. Totéž zřetelně vidíme i v oblasti umění. Co je v mase lidí jen vnímavostí, prožitkem a posudkem 'koštěrů', to se na stupni umělce projevuje jako objev, tvorba, skladba, geniálně samostatně vyvolaná. A tento vyšší stupeň a vyšší potence hudební vlohy, která byla u jiných jen schopností hudebního prožitku, je zde schopností vytváření a zjevení hudby, a to zřejmě není jen rozdíl stupně. Podobně je tomu v oblasti náboženského citu, vyvolávání a zjevení náboženství.“<sup>52</sup>

## I / 10 Myšlenkový a dobový kontext Ottova díla

Kontextem Ottova vystoupení, podobně jako Schleiermacherova, byla sekularizace hrozící zničit veškerou náboženskou autoritu a okleštit křesťanskou víru. Jeho koncept posvátna je právě proto manifestem iracionálního bohatství náboženského života a citění. Je

---

<sup>50</sup> Ibid, s. 139.

<sup>51</sup> Ibid, s. 141.

<sup>52</sup> Ibid, s. 158.



mu protivný dobový redukcionismus, nemá rád ani naturální teologii, největší problém a nebezpečí pro lidstvo pro něj však skýtá probíhající industrializace a s ní spojená koroze náboženských hodnot. Otto odmítá každý pokus založit náboženství naturalisticky či intelektualisticky odvodit posvátno. Proto zdůrazňuje, že svatost, stejně jako posvátno, má dvě vrstvy, racionální a iracionální, kterou Otto nazývá numinózní. Jeho zajímá zejména ona iracionální, což je dáno jednak skutečností, že iracionální projev posvátna je oním základním, původním a bezprostředním, a pak také proto, že právě tento prvek je v sekularizované společnosti nejvíce opomíjen a zanedbáván. Fakt, že numinózní, iracionální, prvek posvátna stojí na začátku náboženské zkušenosti, Otto zkoumá a dokazuje na příkladu primitivních náboženství.

Otto, ve shodě se Schleiermacherem, tvrdí, že podstata náboženství se neodvozuje z Boha, ale z pocitu, jehož předmětem není (a nemůže být) Bůh, ale posvátno. Svě teze formuloval v rovině filosofické, teologické i fenomenologické. Podstatný postulát jeho tezí tkví v jistotě, že zkušenost numinózní hodnoty garantuje náboženství autonomii, což znamená, že náboženství vzniká ze svého vlastního, iracionálního zdroje v mysli a je „zcela jiné“ vůči realitě běžného. Zkušenost s posvátnem nám může umožnit pouze člověku vrozený *sensus numinis*, protože náboženská zkušenost má své jedinečné kvality a nemůže se odvodit ze zkušenosti jiné. Numinózní zkušenost může nabývat nejrůznějších podob. V principu jde o kontakt s božstvím, ale nejsou žádná pravidla pro průběh takového kontaktu. Numinózní zkušenosti spadají do jedné kategorie ne proto, že si jsou podobné, ale proto, že jde o zkušenosti nepodmíněné skutečnosti, skutečnosti *sui generis*. Numinózní zkušenost může být popsána, ale v zásadě je nepřenosná, nevypověditelná, zcela nekonceptuální. *Sensus numinis* bývá často vybuzen určitým kontextem, souvisejícím s estetickým zážitkem. Může se jednat o přítomnost v chrámovém prostoru, poslech hudby a podobně. Kontext ovšem ovlivní pouze toho, kdo disponuje duchovní citlivostí, která není dána každému a u toho, komu je dána do vínku, je třeba ji rozvíjet.

Trefné shrnutí vývoje bádání o posvátnu přináší M. Raphael. Od Schleiermacherovy estetické intuice přes moralistické teorie devatenáctého století Otto přivádí pozornost zpět k estetickému pojetí, ale přidává k němu axiologický a fenomenologický prvek: „ In the eighteenth century, Schleiermacher treated the holy as an aesthetic intuition of the infinite in the finite. In the nineteenth century, if any interest was shown at all, that interest was moral. By the twentieth century, with Otto, holiness is once again an aesthetic experience, but with the addition of two new elements. The first is axiological, drawing upon the work of

philosophical theologians, interested in the relation of religion and value, and the second is phenomenological.<sup>53</sup>

Je zajímavé si uvědomit také kontext teologický. V době svého vzniku Ottovo *Posvátno* tvořilo opoziční tezi k Barthovu *Römerbriefu*, v němž se činí ostré rozlišení mezi vírou a náboženstvím. Barthovi byla věnována daleko větší a trvalejší pozornost, což řada badatelů považuje za nespravedlivé vůči Ottovu přínosu.<sup>54</sup> Důvodem k určitému nedocenění Ottova díla může být i fakt, že jako religionista neoslovil teologickou obec tolik, jako Barth, který byl především teologem a vyznavačem. Otto ovlivnil více než teology historiky a fenomenology náboženství v čele s Eliadem a Van der Leeuwem. Pro Van der Leeuwa se hermeneutickým klíčem k posvátneu stala moc.<sup>55</sup> Eliade přejímá Ottův příspěvek k poznání iracionální, numinózní stránky posvátneu, ale chce představit posvátneu v jeho komplexnosti a pro ilustraci užívá rozlišení posvátneuho a profánního. Posvátneu hledá v dějinných projevech *hierofanie* v různých oblastech lidského konání.<sup>56</sup> Eliade ovšem zdůrazňuje, že v zásadě i profánní člověk je svým způsobem *homo religiosus*, což prozrazují kryptonáboženské projevy vlastní každému člověku. Navíc v počátcích lidstva za skutečné bylo považováno právě posvátneu, zatímco profánní bylo pouze pseudoskutečností. Dnešní pohled je z obecného hlediska právě opačný, což způsobil složitý dějinný vývoj.

Numinózní element, který je těžištěm Ottovi práce, vychází z předteologického zkoumání. Je základem posvátneu i svatosti, která už zcela spadá do teologické oblasti. Tvoří základní koncept teistických náboženství. Otto ovšem ani ve svých religionistických pracích teologa v sobě rozhodně nezapře. Hovoří-li o různých náboženských systémech, jednoznačně vyvyšuje křesťanství, které pro něj tvoří vrchol náboženských dějin a je s ním zacházeno, jako by patřilo do zvláštní kategorie. Politováníhodná je skutečnost, že Ottův koncept posvátneu byl zneužit nacistickou propagandou, která na posvátneou rovinu vyvýšila stranu a národ, což výsledně poškodilo Ottovu veřejnou reputaci.<sup>57</sup> Podobná dějinná nespravedlnost byla spáchána na řadě vynikajících tvůrčích osobností, k nimž lze, ještě v daleko větší míře než v případě Otta, počítat i Nietzscheho a Wagnera.

Posvátneu a svatost se v němčině setkávají ve společném termínu (*das Heilige, heilig*). V češtině a dalších jazycích jde o dva různé termíny. Otta zajímá, jak již bylo řečeno, zejména

<sup>53</sup> RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 84.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Viz VAN DER LEEUW, G. *Religion in Essence and Manifestation*, cit. in: RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 85.

<sup>56</sup> Viz ELIADE, M. *Posvátneu a profánní*.

<sup>57</sup> SHARPE. *Comparative Religion*, 173n, cit. in: RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 77.

skutečnost posvátna, ve které se jedná o větší podíl iracionality, numinozity, zatímco v případě svatosti přibývá kvalit racionálních a etických. Otto jako lutherán byl typický svým důrazem na vnitřní náboženskou zkušenost, která se posléze stala lákavou pro postmoderní spiritualitu. Podívejme se na různé způsoby, kterými se další badatelé vyrovnávají se sekularizací a úpadkem náboženských hodnot ve své současnosti. Söderblom proti sekularizaci vztyčuje tezi, že křesťanský koncept svatosti má kořeny v hebrejském termínu קדוּשָׁה. Zdůrazňuje moment vydělení z každodenního života a transcendentní kvalitu svatosti. Shodně s Ottem se snaží oživit iracionální a tajemné kořeny svatosti, kterou posléze, podobně jako Otto, zasazuje do etického rámce, v duchu evangelické tradice. Tillich oživuje starý boj mezi etickým a ritualistickým konceptem svatosti. Prohlašuje, že pokud posvátné předměty ztratí svou symbolickou funkci ukazatelů ke svatému a začnou se uctívat jako svaté samy o sobě, stávají se modlami a nabývají pak démonického a protibožského rázu.

Otto vidí počátek sekularismu v momentu, kdy morální zákon nahrazuje *tremendum* a *fascinosum* posvátna, které v důsledku toho ztrácí hloubku, tajemství a numinózní charakter. Ottovo radikální vystoupení proti sekularismu a absolutismu přírodních věd vyprovokovalo řadu kritik. F.K. Feigel na Ottovu koncepci zaútočil v jejím nejžehavějším bodě. Odmítl numinózní zkušenost proto, že jako zcela iracionální a neproniknutelná může pocházet jak od Boha, tak od ďábla. Už tím, že stojí mimo etické kategorie dobra a zla, se uzavírá možnosti stát se nosnou pro křesťanství.<sup>58</sup> John Oman kritizuje koncept posvátna pro nerozlišitelnost vyšších a nižších druhů posvátna. Emoce vyvolané numinózním předmětem mohou totiž být způsobeny přítomností duchů, hrůzných přírodních dějů či kontaktem se subteistickými supranaturálními bohy a démony. Oman tedy uznává numinózní zkušenost jako základ náboženské zkušenosti, ale prohlašuje, že jako pouhý pocit nepostačí k rozlišení nižších a vyšších druhů posvátna, ani k oddělení oblasti náboženství od oblasti pověr a magie. Kvalitu numinózních pocitů rozliší leda přihlédnutí k hodnotám či předmětům, k nimž se vztahují. Pouhý *sensus numinis* se může přimknout k nediferencovanému pohanskému posvátnu, které se nalézá zcela mimo skutečnou duchovní hodnotu a daleko od nejvyššího předmětu uctívání, jímž je Bůh prorockých náboženství.<sup>59</sup> Omanova kritika vychází z logické mezery mezi Ottovou koncepcí iracionální numinózní zkušenosti a racionální, konceptuální teologií. Numinózní zkušenost způsobuje temný smysl pro transcendentní „něco“, které pro křesťanskou, ani židovskou teologickou tradici není adekvátně identifikovatelné s Bohem.

---

<sup>58</sup> FEIGEL *Das Heilige*, s. 133, cit. in: RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 164.

<sup>59</sup> OMAN. *The Sphere of Religion, Natural and Supernatural*, cit. in: RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 165.

Lze hledat odpovědi na kritické hlasy v duchu Ottových tezí. Otto vychází z předpokladu, že božství nemůže být zkoumáno a popsáno jako jiné předměty. Je „zcela jiné“. Přesto uznává, že racionalizace tajemství je nutná a potřebná pro náboženskou praxi. Otto však trvá na zachování skrytého jádra jako pole pro samotnou zkušenost s Bohem či *voumev*, které je tou nejširší kategorií. *voumev* se proto může projevat i jako negativní, zlé a *nemusí* být vždy identifikovatelné s Bohem. Toto je nutné riziko, které Otto musel připustit, chtěl-li obhájit skrytost a neproniknutelnost, jež tvoří jádro náboženské zkušenosti. Jde o riziko, které má za následek možnost snadného zneužití a sakralizace nehodného. Může jít též o zneužití politické, jak připouští i M. Raphael, která je velkou zastánkyní Ottovy koncepce: „There is no doubt that, as a form of power, holiness is peculiarly susceptible to political misuse.“<sup>60</sup> Nelze skutečně ani na okamžik zapomenout, že numinózní oblast se nalézá mimo kategorie dobra a zla, a že křesťanství leží až na samém vrcholu směřování a vývoje náboženské zkušenosti v průběhu lidských dějin. V centru specificky křesťanské zkušenosti dochází k průniku sakrální a profánní oblasti ve vtělení, ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíšově. Nejvyšší formou numinózní zkušenosti je Bůh trpící na kříži.

Za povšimnutí stojí Ecovo zhodnocení Ottovy teze: „Otto's concept of holiness is grounded in the experience of dread and fascination: the ancient ambivalence of the holy. As Umberto Eco has observed, two ideas of God have peopled Western history. There is the personal, omnipotent, righteous Lord of Hosts. And there is a shadowy divine alter ego known to mystical and negative theology: the 'God who is not', the vortex, the silent abyss, the God who turns his back. 'This is the God that the sense of the sacred feeds upon, ignoring the institutional churches, as Rudolf Otto described it.“<sup>61</sup>

Obrovská dynamičnost Ottovy koncepce a její ekumeničnost spojená s nedogmatickým přístupem jí otevírá možnost uplatnění ve všech náboženských kontextech a poskytuje živnou půdu k tomu, aby se Ottovy teze staly hybnou silou i pro křesťanství moderní doby. V souvislosti této práce však bude náš zájem směřovat opačným směrem, neboť se domnívám, že Wagnerova hudba, která disponuje silným náboženským nábojem, a která svou působivostí na city vnímavého posluchače souvisí se zkušeností numinózní, tíhne k pohanským obsahům posvátna a k sakralizaci lidského údělu a lidských citů, nikoli ke křesťanské zvěsti Ježíšovy spásonosné oběti.

---

<sup>60</sup> RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 184.

<sup>61</sup> Viz ECO, U. *The Gods of the Underworld*, in: *Faith in Fakes*, s. 93, cit. in: RAPHAEL, M. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness*, s. 207.

Ottův náhled na vztah posvátna, které spadá do náboženské oblasti, a estetického krásna, které tvoří těžiště oblasti umělecké, zhruba vyplynul z výše uvedeného. Otto se často odvolává na úzkou spřízněnost obou oblastí, ale současně odtrhuje jedno od druhého jasnou dělicí čarou. Posvátno a estetické krásno sdílí řadu projevů, jimiž se odrážejí v prožívání člověka, ale na druhou stranu každé z nich vychází z kvalitativně odlišné roviny skutečnosti. Rovina náboženská podle Otta chronologicky předchází rovině umělecké (estetické), která na ni později navazuje a z ní se odvozuje. Citlivost náboženská i citlivost estetická patří k přirozeným lidským vlohám, kterými ovšem není ve stejné míře nadán každý jedinec, a které je třeba rozvíjet. Prolnutí obou oblastí může nastat v momentě, kdy se vysoký stupeň obou těchto vloh projevuje u téhož jedince. Domnívám se, že čítankovou ukázkou je J.S. Bach, jenž byl geniálním umělcem své doby a zároveň mimořádně duchovně citlivým a niterně zbožným člověkem. Toto spojení mu pomohlo vytvořit hudební dílo, které obsahuje hlubokou duchovní dimenzi a srší posvátným potenciálem.

Obecné vymezení vztahu posvátna a estetického krásna naráží na dvě extrémní tendence, reprezentované dvěma skupinami badatelů, podle specifikace hlavního zájmu jejich kompetence. Křesťané, kteří se zabývají studiem umění, ale jejichž zakotvení v církvi předčí jejich zájem umělecký, mají tendenci umění (zvláště hudbu) přísně podřizovat liturgii a podtrhovat jeho služebnou roli. Zdůrazňují, že umění je imanentní stvořenému světu, tedy neobsahuje transcendentní kvalitu. Znalci umění, kteří tvoří druhou kompetentní skupinu, považují naopak umění za jedinou součást života, která je hodna být nazvána posvátnou. Často se z nich stávají vyznavači a zbožňovatelé krásy a krása je jejich kultem. Ani jeden z extrémů není použitelný, pokud chceme seriózně a co nejpřesněji vymežit vztah mezi posvátnem a estetickým krásnem. Pro křesťana vede cesta k vymezení tohoto vztahu skrze pokorné přijetí božích odlesků v umění, které jsme schopni zachytit, jako božího daru. Pro znalce umění cesta vede skrze pokorné přijetí vyšší instance než je krása, projevená v umění, skrze uznání boží svrchovanosti, jež zastřešuje naše vnímání, včetně prožitku estetického krásna.<sup>62</sup>

Umění lze chápat jako smyslové vyjádření duchovních skutečností. Umění estetizuje život, zduchovňuje ho a činí krásným. Přes jeho povznášející roli nemůžeme umění prostě zahrnout do duchovní oblasti. Zůstává viset na pomezí materiální a spirituální skutečnosti.

---

<sup>62</sup> VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. 10nn.

Přesto, že posvátno a krásno jsou si v projevech podobné a neustále se v dějinách setkávají a prolínají, jejich jednota je pro člověka nedosažitelná. Na tomto světě zůstávají dvěma oddělenými entitami, spadajícími každá do své vlastní oblasti vnímání a působení. Van der Leeuw vystihuje situaci takto: „Religion and art are parallel lines, which intersect only at infinity and meet in God. If in spite of this we continue to speak of renewed unity, of influences by which holiness and beauty can meet, of a point at which religion and art meet in our world, actually we always mean a direction, a striving, a recognition, which ultimately must destroy itself.“<sup>63</sup>

Můžeme se tedy vůbec pokoušet o nějakou teologickou estetiku? Vyšli jsme sice z konstatování, že na počátku lidských dějin panovala jednota náboženské a estetické zkušenosti, oblast posvátna se s oblastí krásna přirozeně doplňovala a prolínala, ale je vůbec tato původní jednota pro nás dnes reálná? Můžeme se pokoušet ji vnímat jako ji vnímali primitivní lidé nebo ji historický vývoj lidského myšlení jednou provždy setřel a překonal? Právě tak jako, z hlediska teologie, není umění, které by bylo možno považovat za bytostně náboženské, protože umění je vždy především uměním, tak nelze žádné náboženství nazývat estetickým, protože náboženství je vždy především náboženstvím. Na druhou stranu ryzí umění obsahuje vždy také náboženský (duchovní, povznášející) prvek a náboženství ve své ryzosti, svatosti, obsahuje krásu. Přesto však posvátné s krásným nesmí být nikdy zaměňováno, nejedná se o totéž. Podle Eduarda Sprangera posvátno má ultimátní hodnotu, absolutní smysl, je konečným bodem všeho. Totéž nelze prohlásit o estetickém krásnu, které naopak jako částečné, ačkoli ryzí, vyjádření krásy bývá zároveň jen částečným, hádankovitým, vyjádřením svatosti.

V umění je chybou rozlišovat mezi profánním a sakrálním materiálem. Religiozita umění spočívá na zcela jiném základě. Tento základ je iracionální, emocionální. Vyjádření posvátna nelze dosáhnout použitím „správného“ materiálu, ale jedině vhodným uchopením silné, iracionální zkušenosti. Lidský duch se během dějin vyvinul směrem ke strukturálnímu rozlišení jednotlivých sfér lidské činnosti a celkové skutečnosti. Tak se umění postupně osvobozuje od organické jednoty s náboženstvím a náboženství se osvobozuje od samozřejmé jednoty s uměním. Jde o proces související s přirozeným vývojem lidského ducha a jeho schopností. Primitivní sféra magické kontinuity byla překonána směrem k důkladnějšímu pochopení skutečnosti. Skutečný umělec ovšem naráží i na okamžiky průniku směrem k počáteční jednotě. Zjišťuje, že je pozřen krásou, že jeho racionální duch ustupuje před silou

---

<sup>63</sup> Ibid, s. 333.

iracionálního prožitku, na jehož základě tvoří své dílo. Určitá oddanost „kultu umění“ je pro umělce potřebná k tomu, aby projevil plné nasazení a existenciálně splynul se svým dílem u jeho zrodu. Umělec tedy naráží na náboženský rozměr umění, který je reálný a o to větší může být pokušení ho zabsolutizovat a povýšit umění na náboženskou úroveň, jak se o to mnozí pokusili. To už je ovšem zkratka, která nemůže fungovat a které není práv ani umělec, ani znalec umění. Jako se máme vyvarovat povýšení umění do náboženského stavu, tak se ovšem vyvarujme i jeho ponížení do stavu služebného. Z tohoto důvodu není šťastný termín „duchovní umění“, protože evokuje služebnou roli, kterou se však umění po právu nechce spokojit. Stane-li se umění sluhou náboženství, nastává vždy krize a střet zájmů.

Vyhrocená snaha uchránit umění od zabřednutí do služebné role dala vzniknout *l'art pour l'art*. Umění pro umění je stylem, ve kterém jediným uměleckým měřítkem je krása, estetická kvalita. Jde o směr, který říká, že umění nemá jiný cíl než sebe sama a nemá se ničemu jinému podřizovat. Je pravda, že touto proklamací je umění chráněno před upadnutím do vnější tyranie či servilnosti. Tendence umění pro umění ale může být i nebezpečná a zavádějící. Pokud vede k úplnému odtržení od života, jedná se o tyranii jiného druhu. Výsledkem je násilné rozbití jednoty života, do něhož umění chtě nechtě patří jako jedna z řady složek. Umění přece má být přirozeně založeno na lidské zkušenosti, jinak lehce sklouzává do pózy, vyumělkovanosti. V sázce je opět ztráta zlaté střední cesty mezi lhosejností či bezduchostí a přehnanou angažovaností v mimoumělecké sféře.

Umění má být indiferentní v tom smyslu, že by se nemělo propůjčit k tomu, aby se stalo pouhým nástrojem společenské kritiky či lidových reforem. Na druhou stranu se ale nemůže vyhýbat tomu, aby zrcadlilo nějaký umělcův postoj nebo zkušeností ovlivněný názor, pokud toto zrcadlení přirozeně vyplyne na povrch při zrodu díla. Nejužší vztah mezi zkušeností a uměleckým vyjádřením spatřujeme v poezii. Báseň obvykle znamená transformovaný prožitek básníka nebo jeho názor či postoj. Proto v poezii nejlépe vysvítá společný základ bytí všech věcí, ze kterého umění vyrůstá. Z filosofického hlediska tuto jednotu nahlížíme ve skutečnosti, že krásné ve světě zkušenosti bývá s spojeno s dobrým a pravdivým. Umění zpracovává lidskou zkušenost a dává jí novou formu, která hodnotám vtiskuje nový modus reality a nový základ. Formování zkušenost povznáší. Formu od zkušenosti (obsahu) nelze oddělit, v tom smyslu umění je formální a autonomní současně. Kdyby umění pouze oslovovalo smysly a nemělo formu, nepůjde vůbec o umění, ale o otročení čemusi iracionálnímu. Umění je vždy transformací bezprostřední zkušenosti směrem ke vzniku něčeho nového. Na základě zkušenosti se vytváří nový svět. Pravé umění je analogií božího stvořitelského činu. Proto obsahuje něco „jiného“, ačkoli nejde o „zcela jiné“,

kteří zakoušíme v náboženství. Dokonce i když umění má náboženský náboj a charakter, nemůže *vyznávat* v pravém slova smyslu. Umění má totiž jiné zacílení než náboženství. Pokud se náboženské vyznání přesto objeví v uměleckém díle, jedná se o vedlejší produkt, o něco mimodělného a vzácného. Z tohoto úhlu lze nahlížet také Bachovo dílo.

Umění s náboženstvím spojuje určitá vzdálenost od běžné zkušenosti. Ze zkušenosti sice vycházejí, zpracovávají ji, ale výsledně se stávají na zkušenosti nezávislé. Zajímavé pojetí umění předkládá Wagner v *Mistrech pěvcích*, kdy ústy Hanse Sachse mluví o umění jako „*Morgentraumdeutweise*“, výkladu ranního snu. Na umění skutečně má být cosi snového, neskutečného, umění má přicházet jakoby z jiného světa. Van der Leeuw v tomto bodě hledá další spojnicí mezi náboženstvím a uměním: „Only the fact that both construct their own, different worlds out of the ground of all things, and that both religion and art seek to leave the boundaries of this world, binds them by nature. Artists and believers have both awakened and now interpret their dreams.“<sup>64</sup> Proto má jak náboženství, tak umění absolutistický charakter. Každé vládne ve svém vlastním světě. Zde je opět případné připomenout Huyzingův koncept hudby jako hry, která je odděleným světem s vlastními pravidly. Z toho můžeme vyvodit paralely na psychologické rovině. Jak náboženství, tak umění prýští z hlubin lidské duše a odpovídá na niternou potřebu, člověku vrozenou, která v každodenním životě zůstává nenaplněna. Jak náboženství, tak umění touží po vzdálení se od každodenního života, po vytvoření nového, vlastního světa. Nový svět náboženství je „zcela jiný“, zatímco nový svět umění je pouze „jiný“.<sup>65</sup>

Umění zůstává o rovinu blíže k přirozenému, praktickému životu než náboženství. Náboženství nás vede až na rovinu ryzí transcendence, směrem k eschatologickému obzoru, do hájemství onoho světa. V duchu Otta předpokládejme, že umělecká zkušenost estetická vznikla později jako derivát zkušenosti náboženské, ze které se vydělila a můžeme konstatovat, že estetická zkušenost za jistých okolností může (ale zdaleka nemusí) přecházet ve zkušenost náboženskou. Je zde ovšem zásadní rozdíl, který tkví v pojetí formy. Umění hledá formu, ke které se posléze upne, kterou naplní a v jejímž rámci se realizuje. Již bylo řečeno, že umění bez formy je nemyslitelné. I po naprostém uvolnění formy v hudbě zůstane stále formální aspekt hudebního díla. Impresionistické hudební formy jsou sice maximálně uvolněné, ale nemohou vymizet. V případě náboženství je však přílišné lpění na formě hříchem. V náboženském životě sice forma figuruje, ale měla by zůstat něčím vnějším,

---

<sup>64</sup> Ibid, s. 282.

<sup>65</sup> Ibid, s. 285.



vzdáleným podstatě. V mystické tradici, kterou lze chápat jako vrchol náboženské zkušenosti, dochází často k úplnému vymizení formy.

Středem teologické estetiky je ponechání prostoru pro posvátnost krásy a krásu svatosti. Zaujímá-li umění teologickou pozici, musí vycházet z obrazu božího. Podle řádu stvoření si musí být vědomé své stvořenosti a úkolu odrážet a velebit boží slávu svými jedinečnými prostředky. Zatímco náboženství má korelát ve víře, která vede k bohoslužbě, umění tento typ omezení nezná. Proto se objevují pokusy uctívat krásu jako samostatnou transcendentní hodnotu, které však vždy vedou jen k imitaci náboženství. Náboženství je odpovědí na otázku víry, ale na co odpovídá umění? Umění vychází pouze z vnitřní potřeby a odpovídá-li na otázku, pak na otázku, která zůstává nevyřčena, i když výsledně směřuje stejným směrem jako náboženství. „Religion is the human answer to faith. Art has no inherent faith. It possesses neither dogma nor metaphysics. Nevertheless, it is also an answer, and indeed, to the same faith which religion answers.“<sup>66</sup>Boží sláva a nádhera se zjevuje jak v mnohosti forem posvátných, náboženských, tak v mnohosti forem estetických, uměleckých. Dokonalost, o kterou umění marně usiluje, možnost úplné, absolutní krásy, spadá totiž do oblasti náboženské. Proto výsledkem teologické estetiky z hlediska křesťanství je pochopení inkarnace Ježíše Krista a vykoupení člověka skrze Kristovu oběť. Jedině v tomto pochopení, které na člověka čeká v *eschatu*, je možno uvažovat o naplnění ideálu absolutní krásy, který je na tomto světě nerealizovatelný. Řada věřících umělců také vědomě tíhla svým uměním do vyšší sféry s vědomím, že umění na věčnosti již nebude. Pouze odlesk věčnosti, který umění zachytí se vymyká pomíjivosti, nikdy umění jako takové.

## I / 12 Hudební směřování k posvátnu

Výše již zaznělo, že hudba bývá považována za umění, které je náboženství nejbližší. Jakýkoli typ bohoslužby je bez hudby ztěžil představitelný nebo přinejmenším ochuzený. Hudba je nejduchovnějším uměním, protože je nejméně vázána na hmotu a smysly, ačkoli do vědomí člověka vniká skrze sluch. Hudba také nejlépe ze všech umění ukazuje za sebe samu, prožitek hudby nejvíce tíhne ke zduchovnění, transcenci. Hranici věčnosti ale ani hudba nedokáže překročit, protože ani ona není vyňata ze zátěže pozemskosti. Hudba je prodchnuta hudební strukturou. Hovoříme-li o hudbě, bereme v potaz její strukturu, ale zajímá nás zejména hudba o sobě. Busoni hovořil o tonálním umění, o povznesení hudby na hlubokou,

---

<sup>66</sup> Ibid, s. 339.

duchovní rovinu, na níž hraničí s tichem, nevyslovitelností.<sup>67</sup> Hudba vyjadřuje bitvu o dosažení „zcela jiného“, které však nemůže nikdy vyjádřit. Mezi sluchem postižitelnou krásou a posvátnem vždy zůstává propast. Ačkoli umělec tíhne výš, zůstává „pouze“ umělcem. Hudba nemůže plánovaně vyjádřit posvátno, ale posvátno se násilně dere hudbou na povrch skrze krásno. Jedná se o boj, který sebou nese mnoho napětí. Tam, kde napětí končí, zůstává melancholie, protože dokonalé jednoty posvátna a krásna hudba nemůže dosáhnout. Můžeme hovořit o předchuti nebeské harmonie, která se často odráží v Mozartově hudbě, vzhledem k jeho dětské duši, která zůstávala otevřená a jiskřila nápady a bezprostředností.

Opakem dětské otevřenosti umělcovy duše je umělecká pýcha, která naopak uzavírá každou možnost nechat se oslovit něčím vyšším. Tento druh pýchy vede umělce k tomu, aby sám sebe a své umění bral smrtelně vážně a považoval se za nejvyšší instanci. Na tomto základě vznikla i Schopenhauerova metafyzika hudby, kterou do praxe nejlépe uvedl Wagner. Hudba chápaná metafyzicky umožňuje přímé zjevení tajemství z onoho světa, vyjádření hlubší pravdy, protože je jí připsána absolutní hodnota.<sup>68</sup> Ačkoli hudební metafyzika naráží na zásadní úskalí, právě je na ní pochopení, že hudba jde do hloubky skutečnosti. Umožňuje rozlišit mezi podstatou a nahodilostí, protože vše nahodilé odbourává. Navíc je hudební metafyzika nejlépe ze všech teorií doložena živou hudbou, protože Schopenhauera po praktické stránce oddaně následoval Wagner, jehož hudbu lze od určitého bodu považovat za hudební metafyziku v praxi. Je ovšem velký rozdíl mezi metafyzickým a teologickým přístupem k hudbě. V metafyzice se vychází z absence obrazu, který nahrazuje idea. V teologii se naopak obraz chápe v první řadě jako obraz boží a každý umělecký počín jako paralela božího stvořitelského činu. Věčné hodnoty metafyzického idealismu stojí v metafyzice hudby proti teorii stvoření jako výchozímu bodu.

Podle metafyzické teorie hudby je hudba univerzální idejí, která je považována za skutečnost, ačkoli jí není a být nemůže. Ve skutečnosti je hudba do značné míry mimetickým uměním, stejně jako umění ostatní. Přesto zůstává faktem, že moment nápodoby je v hudbě slabší než v jiných druzích umění. Hudba má větší autonomii v uchopení a přetváření skutečnosti, než ostatní umělecké obory. Navíc hudba využívá dramatického vyjádření obecných hodnot a emocí, čímž vede k zakoušení elementárních pocitů a vytváří dojem totality. Jedná se ale o hudební svět, o „nové stvoření“, které hudba uskutečnila, o svého

---

<sup>67</sup> Viz BUSONI, F.B. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*.

<sup>68</sup> Viz HEIM, K. *Glaubensgewissheit*, cit. in: VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*.

druhu nápodobu. Náboženský charakter hudby je v jejím dramatickém hnutí pouhým odrazem, nikoli těžištěm.

Pohlédněme na hudební estetiku a dělení hlavních přístupů v jejím rámci podle Felixe Gatze. V prvním bodě se zabývá hudbou jako *imitací skutečnosti*. Hudba pouze imituje lidské city a je schopna reprodukovat jejich podstatu. Rozhodně se ale nelze spokojit se stanoviskem, že hudba má pouze formální význam a nic nevyjadřuje. Jedná se o všudypřítomný protiklad formy a obsahu. Druhým bodem je tzv. *inkarnační estetika*, která řeší protiklad zdání a podstaty. Osou teorie je teze, že hudba je zjevením podstaty světa, vtělením základu bytí, jak to vidí Schopenhauer. Tato teze je více než idealistická, je v podstatě sakramentální, když chápe hudbu jako zjevení vlastní přirozenosti všech věcí. Třetím bodem je *teorie autonomie*, kterou vyznává Eduard Hanslick, velký kritik Wagnera, který do hudby nepřipouští nehudební obsahy a chápe hudbu výhradně jako spouštěč pohybu lidských emocí.<sup>69</sup> Každá z výše uvedených teorií má své slabiny. Hudba nemůže být zcela autonomní, protože obsahuje formu a řadu dalších kategorií, na nichž je závislá. Navíc proč by hudba nemohla být vlastním zjevením toho, co svět zjevuje nedostatečně? Hudba svým dílem přispívá k poznání skutečnosti. V hudbě dochází k prostupování kategorií prostoru a času. *Parsifal* je skvělým příkladem *plynutí prostoru*, dokonalého prolnutí prostoru a času. Co se týče mimohudebních obsahů, o jejich vztahu k podstatě hudby již byla několikrát řeč. Mimohudební obsahy hudba může využívat volně, pokud se vyhne tendenčnosti a okleštění, pokud to nenaruší vnitřní svobodu, která je pro hudební tvorbu (jako každou jinou tvorbu) nezbytná. Důsledný zákaz použití mimohudebních obsahů by pro hudbu znamenal hrubé omezení.

Hudba ve svém konečném zacílení je, spolu s náboženstvím, bojem o vykoupení, které by ovšem znamenalo konec vši hudby. Tímto způsobem hudba tíhne k překročení sebe samé. Dá se hovořit o konečném tíhnutí k tichu, které má hudba společné s mysticismem. Také v náboženství jde o boj za vykoupení, které přinese konec všeho náboženského. Pravá, skutečně absolutní hudba může existovat leda v nebi. Přesto právě k této nebeské hudbě pozemská hudba tíhne. Programní hudba, proti které brojil Schopenhauer a další, je regulérní. Nesmí jít o program ve svazujícím, omezujícím smyslu, ale o orientaci, inspiraci, který absolutnost hudby neruší. Vždyť ke skutečné absolutnosti může hudba stejně pouze směřovat a ta netkví ve vnější, ale naopak vnitřní svobodě. Z tohoto poznání vychází *teorie metahudby* Camilla Mauclaira. *Metahudba* je nejvyšším jazykem, je skryta za znějící hudbou, sama o

---

<sup>69</sup> Cit. in: VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. 220nn.

sobě není slyšet.<sup>70</sup> Tato teorie tíhne k sakralizaci hudby v pythagorejském duchu a dopouští se přílišného propojení hudby s náboženskou oblastí. Opět jde však o vystižení vzácného charakteru hudby, tak blízkého duchovnímu světu. Vždyť hudba je chválou Boha nejen v pozemském, ale i v eschatologickém výhledu. Podle *Zjevení* je poslední věcí, která zbývá při konci světa. Pomine chrám i obrazy, ale zbývá znějící, nebeská hudba, oslavující Pána. Nebeská píseň ovšem nemůže být na zemi slyšet. Pozemská hudba k ní je schopna leda odkazovat. Nejkrásnější hudba je echem nebeského *Gloria*. Můžeme tedy, v duchu Luthera, vidět v hudbě božího služebníka s kněžskou funkcí, který hovoří o nevyslovitelném a reprezentuje „*loci de sacerdotio et de finibus*“.<sup>71</sup>

Skutečně duchovní hudba je hudbou v tomto nejvyšším slova smyslu, hudbou, která naplňuje dokonale svoji funkci. Teprve o takové hudbě lze právem hovořit jako o absolutní a skrze ni se zjevuje svatost společně s krásou. Hudba v tomto smyslu však zůstává na tomto světě nedosažitelnou metou. Nelze opomenout důležitý fakt, že akt vztahování k duchovnu (k Bohu) přichází do hudby zvenčí. Nepatří k hudbě jako takové, není její přirozenou součástí. Duchovno není vlastností hudby, ale spočívá v zacílení a pojetí hudby. Záleží v rozhodnutí subjektu vpustit duchovno do hudby a nechat ho skrze ni promluvit, pokud se dostaví boží milost umožňující toto prolnutí. V tomto pojetí není místa pro historizující postoj k hudebnímu stylu, který má tendenci „posvětit“ určitý hudební styl nebo vyvyšovat starou hudbu na úkor nové<sup>72</sup>. Nejde o rozdělení hudby na duchovní a světskou nebo starou a novou. Důležité rozdělení je na hudbu dobrou (pravou) a špatnou (nepravou, prázdnou).

Hudbu ovšem můžeme chápat také skrze neosobní přístup k posvátnu, jak to činí nemateriální, spirituální teologie. Pak dospějeme k vyvýšení hudby na piedestál všech umění, na podstatu náboženství, na duchovní entitu, která nechává obraz za sebou jako nepotřebný. Touto cestou se vydal Schopenhauer ve své pateticko-mystické hudební metafyzice. Historická, transcendentální teologie, která je osobní a soustředí se na Krista, tíhne ovšem spíše k tomu, vidět ve středu umění obraz. Hudba v tomto pohledu patří spolu s tancem spíše do nediferencované oblasti primitivního náboženství a v neposlední řadě také mysticismu. Jedná se o oblasti, které neznají omezení obsahu ani vnější hranice. Proto je pro křesťanskou teologii snazší vidět propojení krásného a svatého v obraze a slovu, než v hudbě. Konečně člověk je obrazem božím a Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Osobní aspekt tu vysvětluje zcela zřetelně, zatímco hudba přirozeně směřuje vždy spíše neosobním směrem.

---

<sup>70</sup> Viz MOCLAIR, C. *Essais sur l'emotion musicale, II. Religion de la Musique*.

<sup>71</sup> Viz VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. 262.

<sup>72</sup> Viz EGGBRECHT, H.H. *Hudba a krásno*.

Nyní se ale obraťme k několika vybraným příkladům z dějin klasické hudby, ve kterých je doložena velká dávka věrnosti a propojenosti umění s náboženskou oblastí, a to křesťanského ražení. Tyto příklady mají kontrastovat s naším hlavním tématem, jímž je odraz posvátna a náboženství v hudbě Wagnerově. O to užitečnější je těchto několik kontrastujících příkladů uvést, protože na pozadí kontrastu tím více vynikne charakter náboženského cítění a tíhnutí, které je typické pro Wagnera.

#### I / 13 J.S. Bach jako příklad „teologického hudebníka“

Bach je v rámci dějin západní hudby v několika ohledech vyjímečným zjevem. V jeho díle, které je mimořádné již svým rozsahem, dochází k syntéze všech výrazných prvků mohutného období baroka. Bach celé období geniálně završuje, dovádí jeho tendence k dokonalosti a naznačuje přechod k dalšímu vývoji. Stupeň, na který přivedl vývoj kontrapunktu, ve formě fugy, nemohl být již dále zdokonalován, a proto byl kontrapunkt dále už leda uvolňován. Formální a kontrapunktická dokonalost Bachových děl je provázána dokonalostí stránky harmonické, melodické a instrumentální. Vedle hudebního génia byl Bach ovšem také velikánem ducha. Jeho kantorská činnost předpokládala intelektuální rozhled a jeho luthersky laděná zbožnost ho vedla k tomu, že se stal laikem dobře obeznámeným s teologií. Tato stránka osobnosti ovšem ovlivnila pouze jeho život soukromý a nevedla ho k ambicím na přímé uplatnění mimo jeho kantorskou či kapelnickou sféru.

Duchovní obzor Bachových děl tkví v jejich intenzitě a niternosti. Oplývají úžasným přirozeným vnitřním řádem, který částečně určují kompoziční normy platné v Bachově hudbě. Duchovní kvalita však nespočívá v dodržování norem. Ty jsou pomíjivé a každá doba má své vlastní. Přicházejí jiné prostředky a jiná měřítká, kterými opět lze spět k vyjádření duchovna, ale jiným způsobem. Řád, příznačný pro Bachovu hudbu, je tedy z části daný naplněním dobových norem, ale z větší části je plodem Bachovy vnitřní usebranosti a jednoty. Duchovní prvek, silně zastoupený ve všech jeho skladbách, nevycházel u něho z nutnosti komponovat výhradně církevní hudbu, ale spíše ze stavu jeho mysli a vlastního tíhnutí jeho osobnosti. Podívejme se ale nyní na díla, která Bach přímo, tedy textem, motivoval teologicky.

Teologický horizont obsahuje velké procento Bachových děl. Proslulé jsou duchovní kantáty, jichž napsal nespočet, ač se z celkového počtu dochovala jen část, dodnes jsou s oblibou prováděné několikery pašije, oratoria a mše, v čele s úchvatnou *Velkou mší h moll*. Oblast vokálně-instrumentální nejlépe reprezentuje Bachův přístup k duchovním textům. Další rozlehlou oblast tvoří Bachova varhanní tvorba, ve které se alespoň volně k textu váží

varhanní chorální přehry, kterých se dochovaly desítky. Bachova hudba je však důkazem toho, že i dílo, které zbožným textem podloženo není, je například ryze instrumentální, může obsahovat nedozírný duchovní obzor, hloubku a niternost. Bach sám nečinil rozdílu mezi hudbou duchovní a světskou. Stejně tak nebylo pro něj zásadního rozporu mezi nebeskou a pozemskou láskou. Byla jen jedna Láska a hudba buď dobrá nebo špatná. Ve výběru duchovních textů Bach nebyl na svou dobu nijak originální. Kantátové texty byly vesměs zduchovnělou verzí bohoslužebných biblických čtení. Šlo o verze přizpůsobené chápání tehdejších posluchačů, zvyklých na alegorický výklad bible, vícevýznamovost, hledání paralel s duchovním životem věřícího. Dnes nám naopak tehdejší duchovní texty připadají vzdálené a nesrozumitelné. Tehdejší způsob kázání na biblická témata měl své vlastní zákonitosti. Celkové zacílení kantátových textů bylo díkyvzdání a chvála. Bach napsal řadu motet ke stému výročí reformace, která oslavují reformační teologii a zásady. Bachova zbožnost se vyznačovala hlubokou niterností, ale žádným novátorstvím. Byla zcela v pořádku po formální stránce. Bach představoval úctyhodného, řádného člena své církve.

Uveďme příklad známé Bachovy kantáty pro doložení charakteru kantátového textu. Kantáta *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 je měšťanská svatební kantáta. Text se zabývá mystickým sňatkem Krista s duší, *unio mystica*, které bylo jedním z nejoblíbenějších témat dobové protestantské lidové literatury. Hlavním tématem svatební kantáty je tedy věčný život, vysoce teologické, duchovní téma. Zrcadlí se zde tehdy rozšířený rys pietismu, oblíbeného druhu zbožnosti, spočívajícího v důrazu na pokoru a mírnost křesťanského smýšlení a jednání. Pramenem k poznání napětí mezi racionálním protestantismem a pietismem sedmnáctého a osmnáctého století je *Šest knih o pravém křesťanství* Johanna Arnda, který se snaží o vyvážení obou směrů. Oblíbené tehdy byly alegorické výklady *Písně písní*, kázání oplývající mystickou zbožností a barvitými představami o naturální povaze Kristovy lásky k člověku.

Již od doby bachovského bádání Alberta Schweitzera se nastoluje otázka, zda lze Bacha pokládat za mystika. Podle Schweitzera Bach vychází ze dvou předpokladů, které mu jeho doba připravila. Prvním je lutherská ortodoxie a druhým mystika. Vykresluje portrét Bacha jako člověka, který se pokorně těší ze života pozemského, ale vnitřně tíhne ke smrti, k *eschatu*. Bachovo myšlení je eschatologicky projasněné, jeho osobnost projevuje extatické sklony, jež jeho hudební dílo odráží. Schweitzer považuje Bacha za mystika: „Seinem innersten Wesen nach ist Bach eine Erscheinung in der Geschichte der deutschen

Mystik.<sup>73</sup> Schweitzerův názor je užitečný zejména v opozici vůči názoru opačnému, podle kterého Bachovu hudbu je třeba brát výhradně z estetického úhlu a duchovní měřítko jí nepřísluší. Bachovu hudbu je však ve skutečnosti užitečné zasadit do hlubších než estetických souvislostí, jinak zůstane nedoceněna. Přesto se zdá, že hovořit o Bachovi jako mystikovi je zřejmě příliš. Jeho postoje vyplývají spíše ze zvnitřnělé, opravdové zbožnosti, spojené s teologickou obeznámeností, která se nevyhýbá napětí slova a Ducha v duchu Johanna Arnda. Arnd byl oblíbeným teologem, který hledal cestu k přímému propojení teologie a osobní zbožnosti. Hlásal, že to, co Písmo učí, musí člověk vírou přijmout a zbožností zpracovat, aby Slovo mohlo přinést plody. Pro Bacha, který se Arndovou teologií inspiroval to znamenalo možnost prožívanou spiritualitou přivést víru do vlastní tvorby. Hudba při bohoslužbě pak rezonuje s božím uspořádáním a její kvalita se vymyká pouhé estetické roli.<sup>74</sup> Lze v tomto případě uvažovat o inspirovanosti hudby spojené s duchovním textem, o možnosti podat svědectví Ducha svatého hudbou? „Auch seine Leipziger Kirchenmusik ist ja nicht deshalb in überzeugender Weise kirchlich, weil Bach ein frommer Christ und Theologe war, sondern weil er das Ingenium besaß, mit kompositorischen Mitteln aus lutherischer Theologie gute Musik zu machen.“<sup>75</sup> Svědectví Ducha je v tomto případě umožněno vzácným uchopením teologického či duchovního textu geniálním hudebníkem, který má vnitřní předpoklady transformovat text směrem k hudebnímu vyznění a vzájemnému souznění textu a znějící hudby.

Svou roli hraje i skutečnost, že jako lutherán Bach zdědil pozitivní vztah teologie k hudbě, jejímž byl sám Luther nadšeným vyznavačem. Proto Bach nemusel svým dílem přehodnocovat či posouvat význam, ale pouze zasadil lutherskou teologii do hlubokého, hudbou vyjádřeného obsahu. Ve vztahu k duchovnímu textu Bach zůstává svobodný a přesto pravověrný, vychází z Písma a vydává hudbou svědectví Ducha svatého. V dosažení takové jednoty hudby s duchovním vyznáním je Bach ojedinělým zjevem. Bach tvoří podle svého nadání a hudebních zákonitostí své doby a přitom zůstává otevřený svobodnému působení Ducha. To, co teologie popisuje, Duch oživuje a tím vzniká a je pěstována žitá spiritualita, podepřená živou vírou. V Bachově případě probíhá tento proces bez výrazného narušení, a proto je Bach schopen vzdávat svým dílem Bohu úctu a tvořit k boží, nikoli ke své, velikosti a

---

<sup>73</sup> SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*, s. 147.

<sup>74</sup> Viz KIRSTE, R. in: PETZTOLDT, M. *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, s. 85.

<sup>75</sup> Viz GECK M. *Bachs künstlerischen Endzweck*, in: PETZTOLDT, M. *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, s. 89.

oslavě. Právě Bachova schopnost odstupu od vlastní tvořící osobnosti je jedním z důvodů, proč jeho dílo působí i na generace značně vzdálené jeho současnosti nadčasově.

Bach ve svém zacházení s duchovními texty vychází z dobové obliby symbolického myšlení a respektuje vědomě *sensus mysticus* božího Slova. V jeho duchu může církevním tradicím dávat vlastní výraz. Biblické texty ovšem dokáže věrně a účinně vtělit do hudby především díky tomu, že jim umí do hloubky porozumět a samozřejmě proto, že jeho hudební schopnosti jsou mimořádné. Používá s největší oblibou citáty z evangelií, na druhém místě pak ze *Žalmů*. Dobová obliba symbolického vyjadřování Bachovi umožňuje interpretovat zjevení i pouhou hudbou, bez použití slov. Používá navíc určité prostředky k vyjádření určitých obsahů. K těmto prostředkům patří užití lineárnosti, kánonu, určitých rytmů, číselné symboliky, citací, harmonizace i symboliky tónin. Přesvědčivé zprostředkování mezi hudebními vyjadřovacími formami a teologickými obsahy je u Bacha výsledkem spolupráce řady faktorů: znalosti hudební symbolické tradice spolu s teologicko-dogmatickým a liturgickým horizontem své doby.<sup>76</sup>

Za pozastavení stojí přízvisko nadčasovosti a objektivnosti, které je Bachově hudbě s oblibou a právem přičítáno. Jeho hudba působí s odstupem věků stále nadčasově, a to navzdory řadě faktorů. Bach byl v mnoha ohledech typickým člověkem své doby. Byl vychován k věrnosti své církvi a lutherské ortodoxii, nenechá se příliš ovlivnit novými pietistickými proudy, ale na druhou stranu přitakává životem i tvorbou určitým dobovým tendencím, jež ho obklopují. Nemá potřebu brojit proti něčemu nebo rvát se za nějaké převratné ideje. Romantická představa nadčasového génia by ovšem něco takového nutně předpokládala. Bach dokonce do značné míry respektoval barokní interpretační praxi, protože po sobě nezanechal žádný teoretický traktát, což učinili mnozí jeho současníci, ve kterém by prosazoval nové postřehy a prostředky interpretace. Jediné, o co se Bach ve svém životě přel, byly podmínky pro jeho práci – kantorskou a uměleckou. Proto zažíval únavné spory s nadřízenými. Nešlo ani tak o problémy ideové jako praktické. Bach usiloval o prosazení důstojných podmínek pro svou hudební činnost a vzhledem k tomuto prostému cíli se nebál popustit uzdu svému temperamentu a jít do konfliktu.

Interpretační praxe Bachovy doby byla mnohem volnější než je tomu dnes. Interpret měl od autora daleko větší svobodu v použití ornamentiky, prvků improvizace a dalších projevů svobody hry. Ve vztahu díla a jeho interpreta nevládl perfekcionismus, který je běžný v dnešní době. Interpret měl uplatnit svůj dobrý vkus a vlastní nápaditost a vzlet. Svoboda

---

<sup>76</sup> Viz ZELLER, W. in: PETZTOLDT, M. *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs.*



barokní hry nedává ovšem prostor zvůli. Je třeba ji chápat jako uvolnění v rámci pravidel a zákonů, zapojení fantazie v rámci řádu. Dobové trendy se ovšem změnilly a to, co bylo v baroku samozřejmé se dnes při interpretaci barokní hudby musíme pracně učit. Bachův notový zápis byl na svou dobu poměrně podrobný. Vypisoval některé ozdoby, označoval příležitostně tempové určení a dynamiku a někdy vepsal k varhanním skladbám registrační a manuálový pokyn. Měl tedy na svou dobu velmi jasnou představu o interpretaci svých děl a svobodu interpreta často omezil natolik, aby byla zajištěna věrnost provedení autorově představě.

Způsobů jak interpretovat Bachovu hudbu je z dnešního pohledu celá řada. Stoupenci tzv. dobové či historicky poučené interpretace se snaží co nejvíce přiblížit barokní praxi. Vraccí se k dobovým nástrojům, učí se zacházet s hlasem, jak tomu bylo zvykem v barokní době, podle dobových traktátů znovu objevují interpretační zvyklosti, prstoklad, užití temp, agogiky a podobně. Druhý extrém v přístupu je interpretovat Bacha tak, jak se interpretují díla pozdější, být co nejblíže hudebnímu zápisu. Samozřejmě existuje mezi těmito dvěma extrémy celá škála kompromisních přístupů. Je zajímavé, a konstatuje to řada hudebníků, že Bachovo dílo jako by projevovalo neuvěřitelnou odolnost vůči různým přístupům k jeho interpretaci. To, co je na něm cenné a jedinečné, vystoupí na povrch, ať už člověk zvolí ten či onen způsob podání. Profesionální hudebníci v roli posluchačů bývají samozřejmě citlivější na způsob provedení než laici, ale obecně se dá říct, že z Bachovy hudby vždy jako by vyniklo to podstatné, bez ohledu na způsob jejího provedení. Mnohem důležitější se zdá být připravenost a vnímavost posluchače sdělení Bachovy hudby přijmout a zpracovat.

## I / 14 Bach a posvátno

Vzhledem k řečenému je zjevné, že Bachova hudba je vyjádřením výrazných duchovních proudů své doby. Bach je zakotven v racionalistické, osvícenské lutherské ortodoxii a současně tíhne k niterné zbožnosti mystického, spíše než pietistického, zabarvení. Někteří jsou dokonce nakloněni pokládat Bacha za mystika, jak bylo zmíněno. Bach nesporně měl mystické spisy v oblíbě, četl Arnda, Taulera a další. Obliba mystických spisů ale nemusí souviset s darem mystického prožívání. Tato otázka nás zajímá proto, že podle Ottovy teorie mystická tradice je nejvyšším vyjádřením posvátna v náboženství, protože nejvíce preferuje iracionální prvek nad racionálním a dokáže člověka na cestě náboženského života dovést nejdále. Bachova hudba působí na posluchače často fascinujícím, mystickým účinkem. O tom, že by Bach prožíval ve svém duchovním životě mystické stavy, však nemáme žádnou

zprávu. Mystik se mimo jiné vyznačuje velkým odstupem od vlastního já. V Bachově hudbě je skutečně odstup od vlastní osoby tvůrce značně patrný. Mystik sám svou osobnost vyprazdňuje, aby se stal schopným přijmout vjemy z duchovní oblasti mimo tento svět. Bachovo „*soli deo gloria*“, kterým zakončoval své skladby, vypovídá o jeho mystickém pochopení vzniku vlastní hudby. Vzniká ke slávě boží a jako boží dar a neplyne z ní pro Bacha žádný důvod k vyvyšování sebe sama, jak se to objevuje u řady jiných umělců všech dob, nejvíce však romantismu, kde se tento přístup stal obecně platným. Bach navíc tíhne k mystické jednotě pronikání protikladů ve své hudbě a k hledání vyšší jednoty skutečnosti. Toto hledání zaštiťuje mimořádná integrita Bachovy osobnosti. Jeho záliba v symbolice, která je ovšem značně dobově podmíněná, taktéž může ukazovat směrem k mystickému prožívání. Je však třeba si uvědomit, že s číselnou i hudební symbolikou pracuje Bach na přísně racionálním základě, používá ji jako pouhý prostředek. Bach zřejmě projevuje mystické sklony výhradně na poli hudby a doplňuje je rovným dílem koncepcí racionální. V osobním životě je pouhá záliba ve čtení mystických spisů málo k tomu, abychom z našeho hlediska Bacha označili za mystika.

Bach byl podle všeho člověk praktický, řídící se v záležitostech života selským rozumem. Byl vychován k řádnosti a zbožnosti a celý život prohluboval svou víru. Proto také označoval za cíl (*Endzweck*) své tvorby církevní hudbu. Když se mu však nabídla možnost výhodného uplatnění ve službách kalvínského knížete v Köthenu, kde byla jeho úkolem hudba světská, s radostí nabídku přijal. Předtím se dočkal coby dvorní varhaník ve Výmaru zklamání, když marně čekal na povýšení, které si zasloužil a přesto mu bylo odpíráno. Později, v Lipsku, se ovšem ke svému původnímu záměru věnovat se církevní hudbě naplno vrátil a zasvětil jí závěrečné období svého plodného tvůrčího života. Můžeme pouze konstatovat, že Bach byl zjevně vyváženou osobností, která svým životem nevybočovala zvláště z řady; racionální a iracionální prvek totiž tvoří přirozenou jednotu v Bachově osobním životě. Jako jiní lidé usiluje Bach o to, aby zajistil přiměřené živobytí pro sebe a svou rodinu, jako ostatní touží po určitém stupni uznání a respektu ve svém povolání.

O něco více Bach vybočuje z řady svou teologickou erudicí a osobní, niternou zbožností. Čím pak vybočuje zásadně je jeho hudební génius, pomocí kterého dokáže veškeré své prožitky transformovat do hudby, ve které se vytváří nedozírné prostory pro projevy posvátné podstaty skutečnosti, jak je Bach ve svém životě zakouší, podobně jako většina z nás, nanejvýš částečně a v náznaku. Jelikož jeho hudební talent se naopak naprosto vymyká všemu, co je většině lidí dostupné, právě díky tomuto talentu, skrze svou hudbu, umožňuje ostatním nahlédnout hluboko pod povrch každodenní skutečnosti, která nás obklopuje. Je to

právě jeho hudba, daleko více než jeho život, v níž se projevuje posvátná, mystická kvalita skutečnosti. Vždyť Bach sám sebe chápe jako obyčejného člověka, kterému Bůh svěřil velký dar a úkol. Duchu, který vane, kam chce, se zalíbilo v Bachově hudbě. Dobové ocenění Bachových hudebních schopností zaznívá věrně z nekrologu, který zesnulému Bachovi napsali Carl Philipp Emanuel Bach a Johann Friedrich Agricola: „Jestliže nám kdy nějaký skladatel ukázal polyfonii v její největší síle, pak to byl náš zesnulý oplakávaný Bach. Jestliže kdy nějaký hudebník využil nejskrytějších tajů harmonie s největším mistrovstvím, byl to zajisté náš Bach. Nikdo nikdy nepřinesl tolik důmyslných a neobvyklých nápadů v dokonale vypracovaných skladbách, které by za jiných okolností představovaly suchá technická cvičení. (...)“<sup>77</sup>

Racionalistický pohled na Bachovo dílo je vždy zužující a jednostranný. Celkový pohled směřuje k odhalení jeho mystického charakteru. Bach ve své tvorbě kloubí oddanost své tradici ve víře s maximální tvůrčí svobodou, v jeho skladbách nacházíme svobodu hry a nezátíženost. V jeho použití číselné symboliky mnozí hledají podobenství proporcionálního uspořádání makrokosmu. Většina Bachových děl vzniká z jednoho středu, tvůrčího centra, pořadajícího ostatní části v jednotu, jež vzniká uchopením strukturálních protikladů oním středem. Výsledkem je živé dílo, které se vyznačuje nadracionální celistvostí, neochvějným soustředěním skrze mnohost na  $\tau\ \eta\upsilon$  - Jedno, *Logos*. Schwebsch vidí mystický charakter Bachova díla také v jeho oblibě cyklické formy, k jejímž vrcholům patří *Umění fugy*, *Hudební oběť*, *Goldbergovské variace*, *Varhanní mše*.<sup>78</sup>

Pozoruhodné je pojednání Hermana Rutterse o *Umění fugy*. Poukazuje na skutečnost, že jde o dílo sestávající *de facto* z pouhého notového záznamu. Neobsahuje žádné určení obsazení, dynamiky, žádné interpretační pokyny. Dá se hrát nejrůznějším možným způsobem. Jeho charakter je blízký totální hudební abstrakci, ryzí a čisté, blízkí se maximálně duchovnímu světu. Téma, které je v díle mnohokrát zpracováno, působí jako tajemná magická formule. Bach nás vede co nejbližší k tajemství tvořícího umělce. Celek díla je impozantní, panuje v něm dokonalý řád, působí jako chaos tónů přetvořený v kosmos. Chybí asociace se světem, s lidskými emocemi, dílo se vyhýbá možnosti napodobení či parafráze. Vznikla zde hudba vymykající se všemu materiálnímu, fyzickému, transformující tóny v celek směřující k mysterióznímu, metafyzickému vyjádření skutečnosti. Jde o symbolickou, nejčistší manifestaci absolutní hudby, hudby hraničící s abstrakcí. Ovšem už zvuk sám je veličinou

<sup>77</sup> DOWLEY, T. *Bach*, s. 119.

<sup>78</sup> Viz SIEGELE, U. *Schöpfungs- und Gessellschaftsordnung in Bachs Musik*, in: PETZTOLDT, M. *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, s. 217nn.

konkrétní. Když *Umění fugy* hrajeme, stahujeme ho z absolutní abstrakce do konkrétního světa. Je to jediný způsob, jak ho přivést do našeho života. Toto uvedení do znějícího stavu s sebou nese nutnost rozhodnutí o konečné podobě tohoto znění, nutnost určení kategorií, které Bach záměrně nechal otevřené. Tím vlastně dílo omezujeme, zužujeme mu obzor, vkládáme do něho vlastní vůli. Již bylo naznačeno, že dokonalá hudba, hudba nebeská, je hudbou ticha, podobně jako dokonalé náboženství směřuje k mysticismu a nevyhovitelnosti. Protože naše hudba musí být znělá a barevná a brát na sebe kategorie našeho smyslového světa, musí v jejím pozadí stát velké mlčení boží, které jí dovoluje skutečně vyznít.<sup>79</sup>

#### I / 15 Ekumenická objektivita Bachova díla v Lipském období. *Hohe Messe*

V posledním období svého života se Bach naplno vrací ke službě církvi a společensky klesá z postu knížecího kapelníka na post městského kantora. Vydává se tak všanc dvojímu tlaku, tlaku vrchnosti světské, kterou reprezentuje město a tlaku vrchnosti církevní, kterou reprezentuje konzistoř. Dostává se do situace, kdy je přetížen povinnostmi, materiálními těžkostmi a vstupuje do ostrých konfliktů s nadřízenými i kolegy, kterými je mimo jiné podceňován pro absenci plného, univerzitního vzdělání. Zužován nepřízní osudu, nepříjemnostmi každodenního života a zdravotními problémy, Bach dospívá ke konci života do stavu určité rezignace. Celý život však byl člověkem optimistickým, přímým a pozitivním a důvěru v lidi si alespoň částečně podržel i v posledním obtížném období. Okolnosti ho zatáhly do určitého ideového boje. Nastupující osvícenství a hudební klasicismus přinášely tendence, které byly Bachovi, baroknímu člověku, cizí. Proto jeho tvorba víc a víc tíhne k objektivitě, abstrakci, oblasti ležící mimo stylové spory. Dotahuje k dokonalosti vše, co v životě vyznával a tvořil. Subjektivní výraz z jeho hudby ustupuje a místy zcela mizí. Jako by ho obtížnost života vedla k oproštění se od něho, k prožívání skutečnosti *sub speciae aeternitatis*. Smrt začíná chápat jako bránu k věčnému životu. Staví se zcela do služeb křesťanského vyznání, tvoří výhradně *ad maiorem dei gloriam*. Z hudby Lipského období poznáváme, že Bach tvoří jako člověk uzavírající se do sebe, nepřístupný vnějším vlivům, s pohledem upřeným k nekonečnu.

Jedním z velkých děl, na kterých Bach pracuje v Lipském období, je *Hohe Messe* (*Velká mše h moll*). Nesporně je jedním z vrcholů Bachova díla. Jde o dílo velmi diskutované.

---

<sup>79</sup> Viz VAN DER LEEUW, G. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, s. 250nn.

Objevují se pochybnosti o jednotě díla, protože jednotlivé části mešního *Ordinária* vznikaly v různých obdobích Bachova života, byly prováděny samostatně a souhrnný název *Hohe Messe* vznikl navíc až po Bachově smrti. Přesto ze značné části Bach dílo zpracoval a uvedl v celek v posledním období a tvořil je paralelně s *Hudební obětinou* a *Uměním fugy*.

Vyvstává zajímavá otázka: Proč Bach, jako člověk celoživotně věrný protestantské tradici, sáhl po formě mše, která byla skrz naskrz katolická? Odpověď zřejmě spočívá v Bachově tíhnutí k objektivitě a abstrakci hudby z posledních let jeho života. Objektivita s sebou pro něj nesla i výzvu ekumenismu. *Velkou mši h moll* Bach skutečně vykračuje z jedné konfese a stává se katolickým, v prvotním smyslu, tj. obecným, nadkonfesijním.<sup>80</sup> *Mše h moll* ztělesňuje v rámci hudebního vyjádření dokonalým způsobem podstatu křesťanského vyznání. Jednotlivé části jsou velké svým rozsahem i zpracováním. Člověk, který se opravdu zaposlouchá do kterékoli části *Mše h moll*, pocítí potřebu sklonit se před tajemstvím, zůstat beze slova stát před nejduchovnějším vyjádřením hudebního krásna, které bere na sebe podobu křesťanského vyznání. Je-li možno náboženské vyznání vyjádřit hudbou, pak se to podařilo Bachovi ve *Velké mši h moll*. V případě puristy, který trvá na tom, že něco takového prostě možné není, je třeba trvat alespoň na tom, že se Bach v tomto díle dostal na samou hranici vyjádřitelnosti náboženského vyznání hudbou.

Pozoruhodný je i fakt, že ve *Mši h moll*, která je komponována na pevný latinský text mešního *Ordinária*, dochází k dokonalému propojení hudby s textem. Hudba text nepřebíjí, nesnaží se ho interpretovat svým vlastním směrem ani překonat. Hudba text dokonale realizuje a vyjadřuje, skutečně s ním souzní. Tam, kde text sděluje důvod ke křesťanské radosti, v *Gloria* či *Et resurrexit*, hudba jásá a kulminuje v nadšený proud nezměrné duchovní radosti. Tam, kde je třeba vyjádřit důstojnost a vznešenost boží, například v *Sanctus*, hudba zní vážně a svátečně, dokonale podtrhující charakter důstojnosti, který je třeba navodit. V místech, kde je třeba pokleknout před božím tajemstvím, v *Incarnatus* nebo *Crucifixus*, hudba ustupuje na samou hranici ticha a vede posluchače téměř k zadržení dechu. Dochází ke zcela vzácnému propojení hudby s textem, což je v dějinách hudby opravdovým úkazem.

Přes svoji genialitu (nebo právě i díky ní) Bach dožil své dny ve stavu duševní únavy z prázdných a vleklých sporů s městskou radou, týkajících se jeho služby kantora, ve zdrcenosti zdravotními problémy (v čele se slepotou) a v nevalném ekonomickém prospěchu. Po několika generacích byl jeho odkaz zanedbáván a opomíjen a až v devatenáctém století ho F. Mendelssohn-Bartholdy a poté další hudebníci objevily jako hudebního génia, od kterého je

---

<sup>80</sup> Viz SCHERING, A. *Albert Schweitzer*, DENHART, M. cit. in: ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*.

mnoho co se učit. Z pohledu dnešní současnosti nikdo nepochybuje o tom, že pokud Bacha neoznačíme za největšího hudebníka všech dob, rozhodně je alespoň jedním z největších hudebníků naší historie. Odkaz celého Bachova díla směřuje k vrcholu estetické dokonalosti a krásy, které je člověk schopen dosáhnout. Odkaz jeho posledních děl je navíc zřetelnou směrůvkou do oblasti eschatologie, transcendence, do které člověk může pronikat jen mimoděk, na základě zvláštního uschopnění Duchem svatým, kterého se mu darem dostává, zcela nečekaně a nezaslouženě. Bach je si tohoto daru a této mimořádnosti dobře vědom a jeho lidská pokora sleduje cíl, který je mu shůry určen, v usebranosti a skromnosti člověka, který celý život usilovně a věrně pracuje na svém postu pro budování Božího království a nyní dochází pomalu k cíli své cesty, unavený celoživotní prací, ale vyrovnaný a odcházející v naději, že ho čeká spočinutí tam, kam již dlouho neúnavně směřuje. Průzor do tohoto nového hájemství, do *Eschatu*, Bach zprostředkovává těm, kteří na světě pobývají, když on už jej opustil, skrze svá poslední díla, která oplývají vědomím transcendence a objektivním rozměrem duchovní skutečnosti.

#### I / 16 Mozart jako klasicistní umělec tíhnoucí k transcendenci

„Music is the most ineffable art because it is the most immediate.“<sup>81</sup> Bezprostřednost hudby je doložitelná na hudbě Mozartově lépe než na jakékoli jiné hudbě, vytažené z proudu bohatých dějin klasické hudby. W. A. Mozart je po Bachovi dalším zjevem vyčnívajícím z dějin hudby jako kolos. Mozart, podobně jako Bach, byl v některých ohledech poplatný zvyklostem své doby a tedy i klasicistní estetiky, životem i dílem, zatímco v jiných ohledech se výrazně vydělil svým vlastním směrem a posunul dějiny a teorii hudby o značný krok vpřed. I u něho vidíme geniální hudební nadání v rozporu s každodenním životem, který přináší své běžné obtíže a komplikace. Mozartova osobnost oplývala velkou vzdušností a svobodou ducha, což odráží i jeho dílo. Podle pramenů byl člověkem mimořádně bezprostředním a lidským, se vším, co takové vlastnosti obnášejí. Mozart příslušel ke katolické církvi a ztělesňoval ve své době typ osvíceného, svobodomyšlného katolíka, což naráželo na nepochopení ze strany církevní vrchnosti a vrhalo ho do konfliktů s konzervativní církví, zejména když byl poddaným arcibiskupství. Přesto bývá jeho hudba označována za „božskou“ či „nebeskou“.<sup>82</sup> Duchovní disponovanost u Mozarta vyplývala z jeho otevřenosti duchovním (i jiným) vjemům a z jeho nepředpojatosti vůči životu a nejrůznějším situacím,

<sup>81</sup> VON BALTHASAR, H.U. *Die Entwicklung der musikalischen Idee*, s.7.

<sup>82</sup> Viz BARTH, K. *Kirchliche Dogmatik*, III/3.

keré přináší. Proto Mozartova hudba spadá do okruhu hudby zrcadlící a vyjevující svým způsobem *ineffabile mysterium*. U něho jde ještě ve větší míře než u Bacha o hudbu převážně instrumentální, neúčelovou, nepoznamenanou náboženskou tematikou. Přesto právě tato hudba nám umožňuje vnímat v sobě „stopy transcendence“, pokud se otevřeme a tomuto vlivu se vystavíme.<sup>83</sup>

V historii se vyskytuje řada teologických zbožňovatelů Mozartovy hudby. Jmenujme Karla Bartha, Hanse Urse von Balthasara, Hanse Künga či papeže Benedikta XVI. Ten například rozpoznal, že hravost a lehkost Mozartovy hudby nemá člověka zmást k tomu, aby v ní slyšel pouze hudbu zábavnou, ale že se naopak pod povrchem Mozartovy hudby zrcadlí celá tragika lidské existence.<sup>84</sup> Proto také Mozarta dokázali ocenit i existencialisté, v čele s jeho velkým obdivovatelem Kirkegaardem. Barth vyvyšuje Mozarta nad všechny ostatní hudebníky a dokonce i nad řadu teologů. Zmiňuje se dokonce o tom, že Mozarta by katolická církev měla blahořečit. Hlavní Barthovo ocenění Mozarta vychází z poznatku, že Mozartova hudba odráží dobré boží uspořádání stvoření.<sup>85</sup> Na rozdíl od ostatních hudebníků a řady teologů si byl Mozart vědom celkové dobroty božího stvoření navzdory všem těžkostem a nedokonalostem života. To je, podle Bartha, hlavní rozdíl mezi Mozartem a většinou ostatních hudebníků i teologů. On totiž dokázal být po celý život „chudý duchem“. Odráží to jeho hudba, která je ve svém celkovém ražení vlídná a sluchu příjemná, nepodléhající násilnosti či potřebě prudkých zvratů. Mozart totiž nemá tendenci přehánět. Jeho hudba je přirozená, odpovídající přirozenému řádu. Výsledkem je maximální vyváženost jednotlivých komponentů, která je vrcholem klasicistního tíhnutí k souměrnému uspořádání. Barth připisuje velké části Mozartovy hudby charakter zobrazení božího stvoření před Pádem či předobrazu Království božího.<sup>86</sup> Barth poněkud inklinuje k naturální teologii hudby, což má společné s Lutherem.

Barth navíc spatřuje u Mozarta vrchol rozvinutí *hry*. Mozartova hudba naplňuje možnost dokonalosti dětského vědění, kterého se dosahuje skrze krásnou hru. Proto je jeho hudba spontánním prostředkem a výrazem prosté lidské radosti. Proto je také nejbližší nebeské chvále boží ze vší hudby, co kdy byla napsána.<sup>87</sup> U Mozarta nacházíme čisté, nezátížené muzicírování. On se nebojí přiznat si vlastní nedostatky a nedokonalost života, protože je si tajemně vědom, že ty nejsou tím zásadním na lidské existenci. Proto mu je dáno realizovat

<sup>83</sup> Viz KÜNG, H. *Mozart. Stopy transcendence*, s. 50.

<sup>84</sup> RATZINGER, J. *Salt of Earth*, cit. in: MC COSKER, P. *Blessed Tension. Barth and Von Balthasar on the Music of Mozart*.

<sup>85</sup> BARTH, K. *Kirchliche Dogmatik*, III.

<sup>86</sup> BARTH, K. *W.A. Mozart*.

<sup>87</sup> *Ibid.*

dokonalost umění. Mozartova hudba vzniká v ovzduší jeho dětské, spontánní důvěry v Život a v důsledku toho je jí vlastní neomezená svoboda, hravost a lehkost. Dokonalost v umění, které tvoří, Mozart vidí, a proto svým životem oddaně slouží umění, podobně jako Bach, a není tomu nikdy naopak. Mozart navíc neuznává žádnou metafyziku. Skutečnost chápe nerozděleně a neproblematicky, přirozeně jako dítě a hudbou ji pouze reflektuje, zůstává tajemně a pevně zakotven v pevném středu existence, jímž je Bůh. Tak jako se Mozart nenechá polapit ani zmást jakýmkoli metafyzickým konceptem, nenajdeme u něho nic démonického. On sice reflektuje i negativní stránky života a skutečnosti, ale nikdy do nich plně nevstupuje. Zajetí negativního mu zůstává cizí.

Hans Urs von Balthasar vidí Mozarta jako vlídného člověka, který miluje své bližní a jeho hudba to odráží. Konstatuje rovněž, že Mozartova hudba bere na vědomí i negativní stránky lidství a stavy duše a zrcadlí je, ale neutápí se v nich. V této hudbě nikdy negativní zdroje nepřevládají. V hudbě se setkává lidské s božským, čas s věčností, protiklady si přestávají protiřečit. Hudba je na pomezí apofatického a katafatického. Mozartova hudba dokonale zhodnocuje přítomnost v její celistvosti, čímž má na posluchače vtahující vliv, který mu nedá prostor zabývat se minulostí či kalkulovat nad budoucností. Ve chvíli setkání s Mozartovou hudbou je člověk schopen plně prožít přítomnost. Dalším prvkem, který Balthasar oceňuje u Mozarta je fakt, že jeho hudba dokonale řeší napětí mezi řádem a svobodou. Zní zcela svobodně a přitom obsahuje dokonalý řád. Protikladem k této jednotě svobody a řádu je hudba orientovaná na prudké emoce a předvedení démonické krásy, kterou bychom mohli hledat u řady romantiků a mimo jiné také u Wagnera. Plnost hudby v důsledku znamená propojení lidského a božského a v tomto bodě lze uvažovat o christologickém rozměru hudby. Mozart jakoby právě sem svou tvorbou náležel. Výsledkem je transfigurovaná, zářící krása, která je ozvukem nebeské harmonie a božího vykoupení.<sup>88</sup> Proto Balthasar vidí v hudbě možnost vyjádření křesťanské pravdy, která je sama o sobě symfonická. Souzní v ní drama i sladké spočinutí, napětí a disonance nachází své rozvedení a uklidnění a tím je možno toto napětí chápat jako požehnané.

Právě Mozartova hudba na mnohého působí vlivem uvedení do stavu vyrovnanosti a klidu, který přesahuje všechn filosofický a teologický rozmysl. V hudbě často nalezneme vyjádření *coincidentia oppositorum*, schopnosti sjednotit protiklady a zobrazit je zároveň, což v běžném diskurzu není možné. Zakoušení jednoty protikladů je v duchovní oblasti příznačné pro mystiky. Mikuláš Kusánský prohlašuje, že schopnost sjednocení protikladů je bytostnou

---

<sup>88</sup>

MC COSKER, P. *Blessed Tension. Barth and Von Balthasar on the Music of Mozart.*



vlastností boží. Proto Adorno popisuje situaci takto: „Když poslouchám velkou hudbu, pak mám dojem, že vím, že to, co tato hudba říká, nemůže být nepravda.“<sup>89</sup>V duchu Mozarta, který hudbu, vlastní tvorbu i život dokázal přijímat z božích rukou spontánně jako dítě, můžeme při setkání s hudbou procítit sjednocení s vyšší rovinou skutečnosti: „Hudba už není něco proti mně, nýbrž to, co mne pohlcuje, co mnou proniká, co mne zevnitř obšťastňuje, co mne celého naplňuje. Vnucuje se mi věta: Jí žijeme, hýbáme se a trváme.“<sup>90</sup>Takové prožití hudby je ovšem dopřáno jen zcela mimořádně citlivému a vnímavému člověku. Rozumově vzato se pak dostáváme na hranici korektnosti, necháme-li se cele unést jakýmkoli estetickým zážitkem, hudební nevyjímaje. Rozum má také říct své slovo, které na tomto místě může uvést na pravou míru vztah zjevení a hudby. Hudba není náboženským zjevením. Může nás ale na cestě za zjevením posunout o velký krok dopředu.

Oproštěnost, spontánnost, jiskřivost a svoboda jsou hlavními dojmy, se kterými se setkáme při zakoušení požitku z Mozartovy hudby. Ať už se jedná o jeho symfonie, sólové koncerty, komorní skladby, opery či vokálně-instrumentální duchovní díla jako jsou Mozartovy mše či *Requiem*, ve kterých se objevují ve větší míře prvky dramatické, vždy narazíme na geniální způsob zprostředkování emocí hudbou, nevyčerpatelný zdroj tvůrčí nápaditosti, ideální využití instrumentace a velkou nenapodobitelnou schopnost povznést posluchače nad obzor jeho běžného života. Právě v této schopnosti povznesení je asi nejlépe patrné tíhnutí k transcendenci, které u Mozarta dlouhá řada více i méně poučených posluchačů vnímá. Silné vědomí transcendence u Mozarta, zrcadlí se v jeho hudbě, je o to úžasnějším jevem, když si uvědomíme, že klasicismus byl epochou racionalismu a oslavy všeho pozemského. Přestože i Mozartův život reflektuje typické klasicistní zalíbení v pozemském životě se všemi radostmi, které skýtá, jeho dílo má moc povznášet ducha vstříc radostem nadpozemským.

## I / 17 Olivier Messiaen jako příklad „teologického hudebníka“ dvacátého století

Nazývat Bacha „teologickým hudebníkem“ je dnes už určitý *usus*. Bachovi jako by byl tento post vyhrazen, protože historický vývoj prokázal, že si ho Bach skutečně zaslouží. Vedle řady skladatelů, kteří byli v souladu s křesťanskou teologií duchem svého díla jaksi mimoděk, jako například Mozart, je ovšem možno nalézt po Bachovi další skladatele

---

<sup>89</sup> ADORNO, T.W. – KOGON, E. *Offenbarung oder autonome Vernunft*, in: *Frankfurter Hefte*, 13, 1958, s. 484-498.

<sup>90</sup> KÜNG, H. *Mozart. Stopy transcendence*, s. 47n.

„vyznavače“, kteří své dílo vědomě zasvětili do služeb duchovna, které sami zakoušeli, setkávali se s ním a měli o něm určitou velmi konkrétní představu, o níž svým dílem referovali. Do skupiny vyznávajících hudebníků patří beze sporu O. Messiaen, u něhož lze, navzdory časovému odstupu několika staletí, objevit řadu paralel s Bachem.

Podobně jako Bach, Messiaen vyrostl uvnitř církevní tradice, v jeho případě katolické, jíž se celoživotně oddal, prohluboval svou víru, pracoval pro církev jako varhaník a skladatel a svá díla orientoval přímo misijně, vzhledem k ateistickým tendencím, které převládaly v duchovním klimatu 20. století. Messiaen podkládal svým skladbám biblické či liturgické pasáže do nadpisu či podtitulu, velká část jeho děl má duchovní názvy a v neposlední řadě rád hovořil o svých dílech z pozice jejich duchovní orientace. Messiaenovo dílo je úzce spojené s jeho životním vyznáním a filosofií. Podobně jako Bach měl Messiaen velký intelektuální rozhled i v dalších oblastech lidského působení, nejen co se hudby týče. Ve své době byl přímo renezanční osobností, měl řadu vážných mimohudebních zájmů, byl literárně činný, přednášel po celém světě a jeho filosoficko-teologický vhled se vyznačoval hloubkou a komplexností. Messiaen měl za to, že rozvoj vědeckého bádání, kterým byla jeho doba typická a v němž se viděl hlavní pokrok lidstva, nečiní člověka vnitřně bohatším ani šťastnějším, ale naopak ho spíše odcizuje sobě samému. Člověk, který dopodrobna rozumí přírodním vědám a věří jen matematickému důkazu a vědeckému pokusu, postupně ztrácí sebe sama a prohlubuje svou existenciální nejistotu. Podstatu našeho bytí a smysl toho, co jest, nalezneme na zcela jiné rovině skutečnosti, totiž v oblasti víry. Postoupit na tuto rovinu znamená vykročit z časných starostí a zájmů a projít smrtí a vzkříšením. Vykročení z okruhu časných věcí umožňuje, usnadňuje a připravuje mimo jiné také hudba, která je symbolem, obrazem tohoto vykročení. „The musician who thinks, sees, hears, speaks, is able, by means of these fundamental ideas, to come closer to the next world to a certain extent.“<sup>91</sup>

Messiaen při komponování vycházel z několika tvůrčích zdrojů. Hlavním z nich byla jednotlivá tajemství křesťanské víry. Svou teologickou reflexi se pokoušel převádět do své hudby. Proto také vyžadoval od interpretů své hudby, zejména z řad svých žáků, aby se snažili porozumět obsahu a pozadí jeho děl, aby následovali intenci, se kterou dílo skládal. Svou vlastní hudbu chápal Messiaen z velké části jako plod svého náboženského vyznání. Hudbu však považoval za univerzální jazyk, který je a má být schopen oslovit každého člověka. Využíval i řady jiných zdrojů, než křesťanské duchovní tradice. Svým založením byl Messiaen ekumenickým člověkem a navíc ho fascinovala východní náboženství. Protože

---

<sup>91</sup> RÖSSLER, A. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*, s. ii.

miluje rytmus, který je podstatnou složkou jeho díla, Messiaen vypracovává vlastní rytmický systém, do něhož zařazuje oblíbené indické rytmy. Fascinuje ho čas, veličina v hudbě klíčová, a proto lpí na správné volbě a dodržení tempa u svých skladeb. V oblíbě má velmi pomalá tempa, ve kterých se inspiruje buddhistickým viděním světa a představou věčnosti. Jeho celoživotní zálibou je zpěv ptáků, evropských i exotických, který studuje, zapisuje ptačí motivy do not a využívá je ve své hudbě. V ptačím zpěvu vidí Messiaen vzor svobody a přirozenosti, která může člověka inspirovat. Svoboda v hudbě je pro Messiaena jednou z nejdůležitějších podmínek. Jde o svobodu, ke které se člověk ale musí dopracovat skrze sebekontrolu, obdiv ke všemu stvořenému a hledání respektu vůči bližnímu. Právě svoboda, která byla Mozartově hudbě vlastní zcela přirozeně a podvědomě, je u Messiaena cíleně dosahovaným pokladem, hodnotou, o kterou je třeba bojovat.

Důležitou složkou Messiaenovy hudby je, taktéž ve shodě s Mozartovou tvorbou, vyjádření radosti. Jeho hudbě je blízké abstraktní a esoterické vyjádření *theologia gloriae* ve středověkém duchu. Oproti boží slávě a lidské radosti z Kristova vítězství nad zlem a smrtí, bohatě zastoupené v jeho hudbě, Messiaena mnohem méně inspiruje Ježíšovo utrpení a ponížení, jehož odraz v Messiaenově díle nalezneme minimálně. Je si sice vědom utrpení ve světě a vyznává, že proto Kristus přišel na svět, aby nás vykoupil z utrpení a hříchu, ale jeho osobně daleko více fascinuje otevřený eschatologický pohled směrem ke vzkříšení, novému životu a věčné radosti božích dětí. Messiaen volí cestu povznesení, žije život naděje a radosti, oči upřené nahoru a dopředu, zapomíná v hudbě na obtíže každodenního, vezdejšího života. Vytváří svůj vlastní hudební *langage communicable*, symbolický jazyk, který dává zaznít všemu nadpozemskému, zakládající se na víře v propojenost různých oblastí vnímání. Pokouší se převést strukturu jazyka do hudby. Principem se odkazuje k Wagnerovu *leitmotiv* a podstatou k celostnímu pojetí skutečnosti. Messiaen sám byl totiž člověkem mimořádné vnímavosti, navíc obdařeným tzv. *barevným slyšením*. Různé zvuky, tóny, akordy se mu v mysli automaticky spojovaly s barvami. Tato schopnost ho samozřejmě vedla a inspirovala při komponování.

Messiaen hudbě přisuzuje posvátnou kvalitu. Jeho vlastní rozdělení hudby spadá do oblasti posvátna. Všechna hudba je pro něho *musique sacrée*, ve které rozlišuje *musique liturgique*, v rámci níž jednoznačně vyvyšuje gregoriánský chorál, *musique religieuse*, v čele s varhanní chrámovou hudbou, ale do této kategorie spadá každá hudba, která se snaží vyjádřit boží tajemství a uchopuje jeho téma s úctou. Třetí kategorií je *musique colorée*, která vychází z propojeného chápání zvuků a barev jako *duhy* zvuků a barev, z jednoty vnímané skutečnosti. „These two phenomena are connected to the sensation of the sacred, to the

dazzlement which gives birth to Reverence, Adoration and Praise.“<sup>92</sup> V komplementárním vnímání se totiž propojí přirozená znějící rezonance s komplexem barev a vytvoří se „*sensation of sacred*“. Messiaen si je vědom, že ne každý je nadán potřebnou vnímavostí, ale přesto se cítí fascinován projektem sensuálního přístupu k posvátnému skrze vjem propojení zvuku a barvy. „Let us allow a priori that we are all capable of connecting sound to colour and colour to sound. Let us allow a priori that we are all capable of being amazed, of being dazzled by these sounds and these colours, and of touching, through them, something of that beyond, and this means that all sacred art – be it musical painting or coloured music – ought to be from the start a sort of rainbow of sounds and of colours.“<sup>93</sup>

V Messiaenově přístupu ke smyslové realitě určitého stupně jakožto k realitě posvátné, vidíme ozvuk Ottovy teorie posvátna. Messiaen se vlastně vyznává ze silného prožitku momentu fascinace v setkání s posvátnem na bazální úrovni. Krása smyslového světa přefiltrovaná prostřednictvím hudby mu skýtá průnik do oblasti posvátna, ve které se propojuje s intelektuálními obsahy jeho vědomí, především s jeho křesťanským vyznáním a náboženskými prožitky z něho vycházejícími. Smysly jsou pro Messiaena branou k hlubšímu poznání skutečnosti. Skrze smyslový prožitek člověk pocítí údiv a je fascinován skutečností, která se mu dala nově poznat. Tento údiv a fascinace by člověka měly vést směrem k duchovnímu pochopení stvořeného světa a k vyznání svatosti a velikosti Stvořitele. Krása světa vypráví o boží lásce, bez které by svět nikdy nevznikl. „All these dazzlements are a great lesson. They show us that God in beyond words, thoughts, concepts, beyond our earth and our sun, beyond the thousands of stars which circle around us, above and beyond time and space, beyond all these things which are somehow linked to him. He alone knows himself by His Word, incarnate in Jesus Christ. And when musical painting, coloured music, sound-colour magnify it by dazzlement, they participate in this fine praise of the Gloria which speaks to God and to Christ: Only thou art Holy, thou alone are the Most-High! In inaccessible heights. (...) They are an excellent ‚passage‘, an excellent ‚prelude‘ to the unspeakable and to the invisible.“<sup>94</sup>

Branou smyslů pronikáme tedy k posvátné skutečnosti a jsme vedeni výš, k Bohu, který nám poslal vtělené Slovo, Krista, a jehož svatost a vznešenost na vrcholu posvátného prožitku zakoušíme. Ryzí prožitek hudební by tedy ve své vrcholné fázi, podle Messiaena, měl vést k vyznání trojjediného Boha. Tento prožitek má mít i etický dopad na naše jednání,

---

<sup>92</sup> Ibid, s. 62.

<sup>93</sup> Ibid, s. 63.

<sup>94</sup> Ibid, s. 64n.

má nás učinit lepšími. Hudba by se ve své ideální podobě měla stát přechodem a předeherou k nevyslovitelnému tajemství. Sluch a zrak, nejvznešenější lidské smysly, vnímá tedy Messiaen propojeně a jejich nejvyšší účel vidí v tom, že mají uvést do pohybu emoce člověka směrem k posvátnému údivu, který nás postrčí dál, než sahají naše schopnosti rozumové i naše intuice, výše než tam, kam dosáhne naše intelektuální pojetí skutečnosti, směrem k *víře*. Víra nás logicky směřuje směrem ke kontemplaci a vizi posmrtné blaženosti. Messiaenovo výsostné pojetí hudby hraničí s hudbou nebeskou, našimi smysly nepostižitelnou. Táhne ke koncepci hudby božích dětí, které již poznávají Boha skrze Krista v intenci J 17,3. „This knowledge will be a perpetual dazzlement, an eternal music of colours, an eternal colour of music. In Thy Music, we will SEE the Music, in Thy Light, we will HEAR the Light...“<sup>95</sup>

Messiaenovo chápání hudby se dá nazvat mystickým. Hudba je pro něj branou k posvátnému vnímání skutečnosti. Svou vlastní hudbu protkává bohatou hudební i mimohudební symbolikou, využívá bohatých inspiračních zdrojů a snaží se do ní vtělit své náboženské vyznání se zapojením biblických citátů a důležitých momentů křesťanské tradice. Protože byl Messiaen po celý svůj život váženým chrámovým varhaníkem v Paříži, jeho osobní sepětí s církevním prostředím se neustále utužovalo. Projevilo se to nejen v jeho postojích a hloubce vyznání, ale i v přístupu ke kompozici. Dílo, které napsal pro varhany, vychází ze zvukových kvalit francouzských romantických varhan a má-li být interpretováno na rozdílném typu nástroje, naráží hudebníci na řadu interpretačních problémů a nutnost činit zvukové kompromisy. Messiaen sám ovšem kladl větší důraz na interpretovo porozumění duchu díla než na odpovídající kvalitu nástroje a prostředí. Faktem přesto zůstává, že barevnost francouzských romantických varhan a neskutečné akustické vlastnosti gotické katedrály dodají hudbě působivost, které se za jiných okolností prostě nedá dosáhnout.

V Messiaenově pojetí hudby kulminuje řada tendencí, které byly počátečních kapitolách popsány či zmíněny. V jedné řadě s Bachem stojí Messiaen ve vyznavačské pozici, kterou svou hudbou hlásá. *Kérygma* křesťanství, jak on je chápe, Messiaenova hudba cíleně reflektuje. Další podobností s Bachem je Messiaenova niternost a hloubka pochopení křesťanské zvěsti. Messiaenova hudba, stejně jako Bachova, nese mystické rysy, působí na posluchače transcendentně. Dalším kulminačním bodem v Messiaenově postoji k hudbě je jeho teoretický přístup k propojenosti estetického krásna a posvátna. Sepětí smyslové, estetické zkušenosti se zkušeností posvátna, je v Messiaenově pojetí reálnou záležitostí,

---

<sup>95</sup> Ibid, s.66.

kteřou on sám zakouší a tento zážitek posléze popisuje, aplikuje na hudbu a dotahuje důsledky tohoto zážitku směrem k přijetí a hlubšímu pochopení křesťanské víry.

Na obecné rovině je úplné sepětí estetické zkušenosti se zakoušením posvátna dosti ošidnou záležitostí, jak bylo výše naznačeno. Jedině při pevném zakotvení ve vlastní náboženské tradici a jasném pořadí hodnot lze teoretizovat tímto směrem, aniž by člověk uvízl na nepevné půdě. Messiaen však podmínky zakotvenosti a jasného pořadí hodnot splňuje. V jeho případě teoretizování na hranici přijatelnosti nesklouzává k náboženské herezi, ale tíhne spíše k mystické neuchopitelnosti a příchodu na hranici nesdělitelnosti bezprostředního prožitku. Navíc je jeho bádání podloženo osobní zkušeností, na jejímž základě se odvíjí. Můžeme Messiaena považovat za mimořádný zjev novodobých dějin nejen ve smyslu hudebním, ale i ve smyslu komplexního a integrovaného chápání skutečnosti na filosofické a náboženské rovině. Jeho myšlení je na jedné straně přísně pravověrné a na straně druhé velmi odvážné v tíhnutí směrem ke komplexnímu chápání pluralitní lidské zkušenosti. Messiaen dokáže tuto polaritu zachovat a v jejím rámci rozvinout skutečně mimořádné a hluboké myšlenky, obohacující oblast nejen hudby, ale i filosofie, teologie a estetiky.

## **II. Život a myšlenkový svět Richarda Wagnera**

### II / 1 Wagner a posvátno

Setkání s posvátnem v osobě a díle Richarda Wagnera nás zavede na zcela odlišnou cestu než tu, po níž jsme kráčeli při sledování projevů posvátna v hudbě Bacha, Mozarta či Messiaena. U oněch osobností jsme se pohybovali daleko více na „pravověrné“ půdě. Jednalo se o projevy posvátna ve své zduchovnělé, vyspělé a vyhraněně pozitivní podobě, která bytostně vychází z křesťanské tradice, ať už se na ni váže přímo (cíleně) či nepřimo. V případě Wagnera a jeho hudby však zavítáme na půdu posvátna v jeho základnější, ambivalentnější podobě, v níž je zastoupeno více projevů negativních, démonických či temných. Náboj Wagnerovy hudby je třeba posuzovat podle řady dobových vlivů a okolností, kterými se budeme zabývat. Ve Wagnerově osobním životě se rovněž proplétá mnoho protichůdných vlivů a tendencí, které je třeba brát v potaz. Ačkoli byl Wagner člověkem v zásadě cíleně nenáboženským, ve svých dílech zpracovává řadu náboženských látek, včetně křesťanských. Co z toho pro nás, posluchače a kritiky jeho díla, vyplývá, není zdaleka vždy jednoznačné.

Je třeba brát na vědomí, že Wagner sice studoval náboženské tradice a jejich látky s oblibou zpracovával ve svých dílech, ale činil tak volně, bez nutného myšlenkového zakotvení v dané tradici. Cítil obdiv k náboženským tradicím východu, zvláště buddhismu, fascinovaly ho severské mýty a mytologie antického Řecka a přitahovaly ho i látky křesťanské, například legendy o svatém grálu. O jednotlivých případech zpracování těchto látek budeme podrobněji hovořit v rozborech Wagnerových hudebních dramát. Posvátný rozměr Wagnerova díla není dán hloubkou a niterností prožitku víry, jako tomu bylo u Bacha či Messiaena, ani pevným zakotvením v náboženské tradici. Je určen spíše intenzitou jeho emocionálních prožitků v kombinaci s jedinečným, geniálním způsobem jejich vyjádření v hudebním dramatu. Wagner svým dílem nevyznává konkrétní duchovní hodnoty, ale spíše sleduje stopu „čehosi vyššího“, poddává se vnitřnímu, částečně nereflektovanému puzení svého génia, který ho vede ke vzniku mocně působícího, velkého díla. Vnitřně dlouhodobě oddán je Wagner ovšem pouze Schopenhauerově filosofii; pokud nás zajímá období jeho zralosti a pokud ponecháme stranou jeho oddanost vlastnímu dílu. Rozhodně však není oddán žádné konkrétní náboženské tradici, tím méně křesťanské. Podstatě křesťanství je naopak svým smýšlením na hony vzdálen, ačkoli rád využívá pro svou kompozici dramatu velkých křesťanských témat jako jsou spása, věčná láska či oběť. Wagnerovo pojetí božského prvku je veskrze pozemské. Rád se zabývá jak charakteristikami pohanských bohů a mýtů, tak křesťanskou či východní náboženskou tradicí. S náboženskými látkami však bez rozdílu zachází jako s výtvarnými lidství, podle Feuerbachova a Schopenhauerova pojetí a podle momentálního vlastního tvůrčího záměru.

Může být zajímavé uvést případ bagatelizace Wagnerova zacházení s náboženským pojmem vykoupení z pera Nietzscheho, kterou je jistě třeba brát *cum grano salis*, ale mohou z ní pro vnímavého pozorovatele vyplynout některé pravdivé konotace. Nietzsche uvádí, že Wagner pojmu vykoupení ve svém díle nadužívá a že jeho opera je vlastně „operou vykoupení“, protože ve Wagnerových dílech je někdo vykoupen na každém kroku. Jako řadu dalších věcí považuje Nietzsche Wagnerovu posedlost vykoupením za přemrštěnou a hodnotí situaci tak, že vykoupení je Wagnerův *problém*. Je údajně jedním z projevů Wagnerovy nabubřelé hlubokomyslnosti: „Wer lehrte uns, wenn nicht Wagner, daß die Unschuld mit Vorliebe interessante Sünder erlöst? (der Fall im Tannhäuser). Oder daß selbst der ewige Jude erlöst wird, *seßhaft* wird, wenn er sich verheiratet? (der Fall im Fliegenden Holländer). Oder daß alte verdorbene Frauenzimmer es vorziehn, von keuschen Jünglingen erlöst zu werden? (der Fall Kundry). Oder daß schöne Mädchen am liebsten durch einen Ritter erlöst werden, der Wagnerianer ist? (der Fall in den Meistersingern). Oder daß auch verheiratete Frauen

gerne durch einen Ritter erlöst werden? (der Fall Isoldens). Oder das ‚der alte Gott‘, nachdem er sich moralisch in jedem Betracht kompromittiert hat, endlich durch einen Freigeist und Immoralisten erlöst wird? (der Fall im ‚Ring‘). Bewundern Sie insonderheit diesen letzten Tiefsinn! Verstehen Sie ihn? Ich – hütete mich, ihn zu verstehen...“<sup>96</sup>

Nietzsche podobně zlehčuje a ironizuje i další Wagnerovo zacházení s pojmy - jako například ctnost, manželství a láska apod. A to vše při tvrzení, že Wagner byl pro něj osobně *osudem*. Wagnerovo volné zacházení s výdobytky kultury, obecného lidského myšlení či náboženství Nietzsche ovšem pokládá za největší příklad sebepřecenění v dějinách umění. Na konci *Parsifala*, zdánlivě nejkřesťanštěji laděné Wagnerovy opery, vyřčené heslo „*Erlösung dem Erlöser!*“ parafrázuje Nietzsche za sebe a diváky Wagnerova díla na „*Erlösung vom Erlöser!*“, aby se totiž uvolnila dusná atmosféra jeho dramatu a dalo se dýchat... *Parsifala* Nietzsche atakuje coby „atentát na mravnost“. Nietzsche Wagnera demaskuje jako toho, kdo obléká nihilismus buddhistického ražení do hudby a za náboženské hodnoty schovává vše obskurní, nepřátelské životu a přežití, které schová za náboženskou a jinou symboliku. To, co vyrostlo na půdě zuboženého života, maskuje prý Wagner za transcendentní a tvoří velkou, nezdravou, velikášskou iluzi.

Prudký odsudek a ironie, kterou pozdní Nietzsche zasahuje Wagnera a jeho dílo, odráží sice z velké části osobní hořkost zhrzeného přítele, ale nese v sobě pravdivé jádro. Nietzsche skutečně náboženské a lidské hodnoty transformuje do svérázného dramatického pojetí zcela podle svých představ, bez ohledu na jejich pravý význam a myšlenkové zasazení. Jeho genialita ovšem tuto velkou tvůrčí licenci většinou v konečném důsledku ospravedlní, protože výsledný tvar jeho dramatu má svou *skutečnou* hloubku; v tomto ohledu je Nietzsche k Wagnerovi nespravedlivý, když to popírá či přinejmenším ignoruje. Jde spíše o to, že osobitost obvykle u Wagnera převládá nad věrností či alespoň korektností vůči nějaké tradici či náboženské oblasti, ze které si zcela svévolně vypůjčuje materiál. Mnohem autentičtější jsou u Wagnera konkrétní konotace filosofické než náboženské, přestože těch druhých nalezneme v tvůrcových dramatech rovněž nespočet.

## II / 2 Rodinné zázemí Richarda Wagnera a jeho doba

Richard Wagner se narodil 22. května roku 1813 v Lipsku. V té době Napoleon shromažďoval své jednotky před rozhodujícím úderem na Prusko. Válčením zubožení

---

<sup>96</sup> NIETZSCHE, F. *Der Fall Wagner*, in: *Werke*, II, s. 908.



francouzští vojáci plundrovali domovy saského obyvatelstva. Návist Sasů vůči Francouzům vrcholila. Krátce po narození Wagner ztratil svého otce, policejního úředníka, který zemřel zásluhou válečného stavu, v němž se země nalézala, na tyfus. Zanechal po sobě vdovu a osm nezaopatřených dětí. Za svého života holdoval Friedrich Wagner, Richardův otec, zálibě v divadlu, které věnoval svůj volný čas a v jejímž okruhu si získával přátele.

Jedním z rodinných přátel Wagnerových byl Ludwig Geyer, patřící rovněž k divadelnímu okruhu. Geyer trávil volné chvíle s Johannou Rosine Wagner, Richardovou matkou, a jejími dětmi a po smrti jejího manžela nahradil rodině otce, o kterého přišla, a převzal jeho místo. Stal se Richardovým otčímem a nechal mu, když se ho rozhodl adoptovat, přidělit své příjmení, což několik let po otčímově smrti, když Richard dosáhl věku čtrnácti let, bylo zrušeno a vrátilo se mu původní příjmení Wagner. Na svého nevlastního otce má Richard pěkné vzpomínky, obeznámí se díky němu v nejranějším věku s divadlem a malířstvím.<sup>97</sup>Když Ludwig Geyer zemřel, bylo ovšem Richardovi pouhých osm let. Od té doby byla jeho výchova v rukou matky a starších sester, což u něj zřejmě způsobilo trvalý pocit neklidu a nezakotvenosti během dětství a mládí. Osobu otce velmi postrádal. Vyrostl však v prostředí plném umění, zvláště hudby, což prohloubilo a znásobilo jeho vrozenou citlivost a vnímavost.

Poté co Wagner získal vzdělání a hudební školení u svatotomášského kantora Weinlinga v Lipsku, začal si tvořit jasnější názor na život a svět kolem sebe a vyrostl postupně v typický produkt německého revolučního myšlení. Postnapoleonská společnost, ve které žil, ho odpuzovala a jako mnoho jeho vrstevníků toužil po změně. Proto se stal levicovým revolucionářem, nechal se fascinovat novými politickými trendy, tíhnoucími k idealistickému pojetí kýžené společenské změny a začal se stýkat s významnými osobnostmi, které se angažovaly v práci pro převrat. Mladý Wagner byl optimistou, který věřil, že společnost je schopna transformace směrem k umožnění poskytnout ve svém rámci sobě vlastní lidské uplatnění a vnitřní naplnění všem svým členům. O tento optimismus i o své levicové revoluční nadšení Wagner později nenávratně přišel. Za mlada však překypoval nadšením a nápady, vyžíval se ve filosoficko-politických diskuzích s přáteli, četl všechny vznikající revoluční spisy a sám vyvíjel bohatou publikační činnost. Vrcholem jeho revolučních aktivit byla účast na vedení revolučního povstání v Drážďanech v roce 1849. Stál na barikádách po boku nejvýznamnějšího anarchisty své doby, Michaila Bakunina. Revoluční aktivity ukončily šestiletou etapu jeho kapelnického působení u drážďanské opery. Za tu dobu

---

<sup>97</sup> WAGNER, R. *Mein Leben*, s. 10nn.

na jevišti uplatnil *Rienziho*, *Bludného Holandana* a *Tannhäusera*. V době, kdy se stal politickým psancem a musel zmizet ve Švýcarsku v exilu, měl již připraveného k provedení i *Lohengrina*.

Wagner byl od mládí velmi intelektuálně čilým člověkem. Zajímal se o dění kolem sebe, o kulturu, filosofii, politiku, literaturu, jazyky a dějiny umění a divadla, o vědách týkajících se hudby nemluvě. Intelektuální aktivity, které vyvíjel, se neodehrávaly pouze na rovině receptivní. Wagner naopak celý život čile publikoval články, recenze, vydával letáky a úvodníky, psal vědecké statě básně, i povídky. Jeho intelektuální všestrannost a sečtělost je v řadách hudebníků dosti neobvyklá. Za mlada horlil pro starořecké ideály *kalokagáthie*, souladu člověka s přírodou, bezstarostné užívání života v umírněnosti a se zřetelem na krásu a vyváženost těla i ducha. Zastával „řecký optimismus“ a mluvil o sobě jako o „Řekovi“. Pro vlastní tvorbu mu bylo vzorem řecké drama. Zřeknutí se řeckého humanismu a víry v lidské bohy bylo, podle Wagnera, trestuhodným krokem, který lidstvo kdysi učinilo. S onou situací souvisel úpadek řeckého dramatu, jež měla na svědomí degenerace starověkých Řeků. Později se dalších zásadních chyb dopustili křesťané. Křesťanský postoj ke světu a k životu považoval Wagner za zhoubný a ignorantský. Křesťanství lidi odnaučilo věřit, že lidská existence je cílem sama o sobě a obrátilo jejich pozornost k nebi. Z lidského těla, které Řekové uctívali jako něco krásného a obdivuhodného, učinili křesťané předmět hanby. S tím souvisí postoj k sexu, který dříve byl zdravě považován za nejvyšší výraz lásky mezi dvěma bytostmi a ctěn jako počátek nového života, ale křesťané ho ocejovali jako cosi hříšného a nemravného. Wagnerovi-optimistovi se přičilo i to, že křesťané podle něj na svět pohlíželi jako na slzavé údolí a své naděje směřovali na onen svět, který on považoval za církevní výmysl.

Díky svému neutuchajícímu zájmu o svět kolem sebe se Wagner seznámil, coby hledající mladík, s politickým novinářem Heinrichem Laubem, vůdčí osobností hnutí *Mladé Německo*, jejímž stoupencem se záhy sám stal. Jedním z cílů hnutí bylo přimět současnou německou společnost, aby se aktivně zotavila z marasmu, který zemi způsobily napoleonské války a začala se nově rozvíjet na demokratickém základě po vzoru francouzském a britském. Německé klasicistní vzory, jako byli Goethe a Mozart, odvrhli a raně romantické, jako Hoffmanna či Webera, rovněž. Mladí Němci budovali ideál svobody, který měl překonat konvenční a konzervativní tendence ve společnosti. Jako jednotlivci se snažili jednat podle svých ideálů, žít a jednat v naprosté svobodě, podle svého přesvědčení, nikoli podle diktátu autorit. Mladý Wagner se cítil v ideálech *Mladého Německa* jako doma a s nadšením je převzal a uvedl do praxe. V době svého mladického nadšení potkal herečku Minnu Planerovou, která se později stala jeho první ženou.

Podobně jako se cítil mladý Wagner nespokojen se současným společenským zřízením a panujícími poměry, cítil se nespokojen i v raně romantické estetice, která byla uměleckým principem doby. Přesto Wagnera můžeme považovat v hlavních rysech za typického romantického umělce. Jeho dílo apeluje na smyslovou složku člověka, rozehrává bohatou směs emocí a nejrůznějších citových rovin, libuje si v mýtech, fantazii a tajemnu, oslavuje silného hrdinu a romantickou lásku spolu s dalšími „velkými“ ideály, vyjadřuje respekt vůči přírodě a oplývá subjektivním výrazem. Záliba raného romantismu v malých formách a niternosti je však Wagnerovi cizí. On směřuje výš, k ohromnému, uvolněnému pojetí hudebního dramatu, které postupně reformuje ke svému obrazu a vytváří z romantické opery olbřímí, komplexní žánr. Stává se jedním, z průkopníků *novoromantismu*, spolu s Ferencem Lisztem a Hectorem Berliozem, které však ostře kritizuje a zařazení vedle nich odmítá. Wagner definitivně odvrhne německou operní formu *Singspielu* i současný tvar operní formy francouzské a italské a vědomě se snaží je překonat. Nalezení svébytné linie vývoje u Wagnera předchází usilovné hledání a praktické vyzkoušení všech existujících operních forem. Ačkoli Wagnerovo dílo nese řadu ambivalentních rysů a reakce na ně se pohybují od zbožné adorace až po rozhodné odmítnutí, důležitost jeho přínosu pro vývoj opery a hudební vývoj vůbec nemůže nikdo seriózně zpochybnit.

S uvolněným, osvobozeným stylem převzal Wagner z ideálů *Mladého Německa* také nadšení pro socialistické směřování společenské změny. Vypěstoval v sobě levičáckou nenávist k privilegované skupině, která nespravedlivě tyje ze zbytku společnosti a vykořisťuje jej, a která zodpovídá i za komercializaci umění. Když se ovšem účastní povstání v Drážďanech, které neuspěje, ocitne se na seznamu hledaných, které čekají přísné tresty a jen náhodou unikne uvěznění, rád opustí svou vlast na cizí pas a dvanáct let žije ve Švýcarsku jako emigrant. Jeho revoluční činnost se omezí na chrlení revolučních traktátů. Je mu vyčítáno, že usiluje o společenskou změnu jen kvůli přítomnému stavu umění, potažmo kvůli tomu, že mu současná společnost nedovolila vyniknout jako umělci. Jeho první opery totiž zapadly. O mnoho let později, kdy se stal Wagner naopak uznávanou uměleckou osobností, začal sám tvrdit, že revoluční úlety jeho mládí byly pouze přechodnou pomýleností, za kterou mohla jeho neznalost politiky, a kterou prý tehdejší veřejnost a policie směšně zveličila.<sup>98</sup> Ve skutečnosti ale utopický socialismus vyznával řadu let poté, co se aktivně účastnil revolučních bojů Mladého Německa. Četl Proudhona, otce anarchismu a v době své dirigentské činnosti se přátelil s Augustem Röckelem, svým kolegou a politickým soukmenovcem, který působil

---

<sup>98</sup> WAGNER, R. *Mein Leben*, s. 456nn.

jako politický aktivista. V jeho domě se také poprvé setkal s Bakuninem. Na Bakuninovi Wagnera fascinoval mimo jiné jeho destruktivismus, jehož ozvuky nalézal ve své vlastní duši. Jeho touha zničit vše staré ho fascinovala. Wagner se nevyhýbal krutým a násilnickým zmínkám o zamýšleném spálení Paříže, spálení Židů či vyhlazení jezuitů. Podobných zaznamenaných výroků u něj lze najít nespočet.<sup>99</sup> Idea utopického socialismu se u něj proplétala s instinktivní touhou všechno zničit, protože skutečnost je skrz naskrz prohnílá a svět si nic jiného nezaslouží. Věkem se tento rys Wagnerovy osobnosti nevymazal, ale nabyl rozdílné podoby. Spíše než k aktivnímu zničení světa směřoval později k jeho popření. Tento směr mu vytýčila Schopenhauerova filosofie, kterou od chvíle, kdy se s ní v dospělosti seznámil přejal na celý zbytek svého života.

## II / 3 Osobnost Richarda Wagnera

Wagnerova osobnost se vyznačovala složitostí a nevyrovnaností. Některé jeho rysy již byly zmíněny v souvislosti s jeho rodinným zázemím a krystalizací jeho myšlenek raného věku vzhledem k politickému a myšlenkovému klimatu doby. Vedle velkého hudebního a dramatického nadání byl Wagner obdařen výraznou inteligencí a všestranností. Díky ní dokázal vedle své hudební činnosti v tak ohromné míře studovat, psát a angažovat se v řadě oblastí. Bez Wagnerovy korespondence bylo jeho literární dílo vydáno v neuvěřitelných šestnácti svazcích. Mohli bychom ho směle nazvat renezanční osobností. Byl navíc obdařen rysem suverenity vystupování a značného sebevědomí, takže se neostýchal považovat se za kompetentního v té či oné oblasti, které se právě věnoval. Pokládal se nejen za hudebníka, ale i dramatika a básníka, což dotvrdil skutečností, že všechna libreta pro své opery napsal vlastní rukou. Navíc si byl vědom toho, že spojení různých nadání, kterými vládne, je mimořádné, takže tíhl spíše k přecenění a zveličení vlastní osobnosti než naopak. V jeho deníku se najdou poznámky typu: „je to otázka závěrů, které pouze já mohu učiniti, protože se ještě nenašel člověk, který by byl básníkem a hudebníkem současně jako já, jemuž jsou umožněny takové vhledy do vnitřních procesů, jaké se nedají čekat od nikoho jiného.“<sup>100</sup> Falešnou skromností Wagner rozhodně netrpěl. Naopak je v jeho povaze stále přítomno určité megalomanství, touha po sebeprosazení za každou cenu, veřejném uznání, velikosti. Právě tímto rysem jistě zaujal později Hitlera, který si oblíbil a přivlastnil jeho hudbu a tím způsobil Wagnerově pověsti nenapravitelnou újmu z hlediska dějinného vývoje.

<sup>99</sup>       MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 46.

<sup>100</sup>      Cit. in: MAGEE, M. *Wagner a filosofie*, s. 31n.

Wagnerova ješitnost, dravost a touha vyniknout za každou cenu, vedoucí k ventilování přirozené agresivity, jsou vlastnosti, které se zrcadlí ve většině Wagnerových děl. V pozdější době, kdy Wagner konečně došel ocenění a uznání a založil vlastní divadlo v Bayreuthu, se naplno projevil jeho rys ješitnosti a touhy po lesku, protože kolem sebe ochotně nechal budovat kult vlastní osobnosti, k čemuž výrazným dílem přispěla i jeho druhá žena Cosima. Wagnerovi určité uctívání vyhovovalo a lichotilo a navíc byl přesvědčen, že si je plně zaslouží. Svými postoji si znepřátelil řadu bývalých přátel, v první řadě svého dlouholetého oddaného přítele a obdivovatele Friedricha Nietzscheho. Wagner se projevoval vždy extrovertně, všechny emoce dával bez rozmyslu najevo a měl tendenci k ironii, teatrálnosti a vztahu zjištění ke svým bližním. Byl totiž velkým egoistou, který si šel zcela bezohledně za svými cíly. Tím, že byl přesvědčen o své genialitě, v jeho případě po právu, se negativní rysy jeho osobnosti ještě stupňovaly.

Wagner se za svého života rozhodně neprojevoval jako diplomat. Zcela soustředil svou pozornost na sebe sama a své cíle a leckdy nechápal, že to ostatním nepřipadá samozřejmé a že se poslušně nepodvolují jeho zájmům. Egocentrismus byl jednou z jeho kmenových vlastností. Dovedl si lidi znepřátelit na život a na smrt, někdy i takové lidi, kteří mu chtěli a mohli poskytnout pomoc. Byl totiž člověkem vznětlivým, dokonce výbušným a navíc chorobně podezíravým. Dokázal třeba i podlézat a vnucovat se, pokud byl přesvědčen, že jedná v zájmu, který je třeba prosadit, ale jakmile nabyl dojmu, že ho někdo zklamal či podvedl, což bylo v jeho případě velmi snadné, obrátil se proti němu a vyléval si na něho svou zlobu, ať už přímo či za jeho zády, jak jen to šlo. Dokladem této tendence je trapná aféra s Meyerbeerem.

V mládí, o řadu let dříve, než se mu podařilo dosáhnout uznání, žil Wagner v Paříži a snažil se prorazit v tamním operním světě. Současným pánem pařížské operní scény byl Giacomo Meyerbeer a po něm Halévy. Oba významní pánové byli židé. V té době pařížská opera vládla ohromným kapitálem, který byl právě v rukou těchto pánů. Wagner jim jejich situaci nepokrytě záviděl a z hloubi duše jim jejich postavení nepřál. On sám byl mladý skladatel a dirigent, skálopevně přesvědčený o vlastní genialitě a pro vlivné šéfy opery měl pouze pohrdání. Věděl, že jsou horší operní skladatelé než je on sám. Zatímco oni však byli bohatí a úspěšní, on živořil ve skutečné bídě, zadlužoval se, kde jen mohl, až mu hrozilo vězení pro dlužníky a doslova trpěl hlady a zimou. Svou situaci pocíťoval jako velmi nespravedlivou. Jelikož měl v povaze paranoidní sklony, zážitek mezní bída a nespravedlnosti, namířené vůči jeho osobě, ho vedl k teorii spiknutí, které posléze zcela propadl. Vzal si do hlavy, že bohatí páni opery, vydavatelé hudebnin, hudební kritici a

novináři se navzájem podporují, aby se udrželi nahoře a sráží k zemi skutečně nadané lidi, které mezi sebe odmítají pustit, aby neohrozili jejich postavení. Navíc tito lidé, kteří uzurpují všechnu moc a vliv ve společnosti, jsou všechno židé. Přesto se Wagner snažil Meyerbeerovi vnutit a vlichotit, dochoval se například podbízivý dopis, který mu Wagner odeslal a v němž ho prosí, aby si ho doslova koupil a vyznává se mu ze svého zoufalého postavení, protože se chce stát „Meyerbeerovým otrokem“. Tento dopis je podepsán „Váš majetek, Richard Wagner“.<sup>101</sup> Wagner vůbec neřešil otázku sebeúcty či hrdosti. Pro prosazení svého díla byl ochoten obětovat cokoli. Podle všeho mu dokonce Meyerbeer skutečně chtěl pomoci, ale Wagner si jeho jednání mylně vyložil a nedůvěřoval mu. Za vším naopak viděl jen rafinovanou snahu o zničení vlastní osoby. Obrátil se tedy proti Meyerbeerovi jako jeho úhlavní nepřítel, začal ho skutečně nenávidět a publikovat pod pseudonymem články, kterými ho očerňoval a shazoval, jak jen se dalo.

Dostáváme se k dalšímu rysu Wagnerovy povahy. Byl velkým emotivním extrémistou. Jeho projevy se pohybovaly na nejširší možné škále. Jednu chvíli byl extaticky nadšený a dával to všemi způsoby najevo, dokázal se třeba postavit na veřejnosti na hlavu, v druhém okamžiku byl bez sebe vzteky, křičel a chtěl všechno zničit. V jednu chvíli se stavěl do role podlézavého, přehnaně pokorného prosebníka a v dalším sledu se stal nebezpečným, rafinovaným a nenávisným nepřítelem. S tímto extremismem a nevyrovnaností souvisí i značná nespolehlivost, pokud šlo o praktický život. Jeho příznačné zadlužování nebralo konce. Dokázal svým přátelům i cizím lidem naslibovat hory doly, aby z nich vymámil peníze, o jejichž vrácení příliš neuvažoval. Jeho excentrické chování neslo v sobě prvek tragikomičnosti. Wagnerovi bylo vrozené herecké nadání, které se v běžném životě projevovalo právě příděchem komičnosti a přehranosti životních postojů. Několikrát si díky tomu vysloužil přídomek „komediant“, a to nejen od Nietzscheho prozřevšího z opojného zbožňování „mistra“.

Některé rysy Wagnerovy povahy jsou skutečně na hranici, ne-li za hranicí, patologie. Nechyběly v ní ani sebevražedné sklony, kterým sice nikdy nakonec zcela nepodleh, ale s nimiž bojoval ve svém životě opakovaně. Jako osobnost mimořádně tvůrčí, zasahující do řady oblastí, zaslouží Wagner ovšem úctu i obdiv. Jako člověk, v jehož blízkosti bychom toužili žít, se Wagner, podle svědectví dějin, většinou z nás jevit nebude. Nicméně coby tvůrce jedinečného, vnitřně bohatého díla se řadě lidí zdá jeho génius nepostradatelným v rámci

---

<sup>101</sup> Ibid, s. 310.

vývoje naší kultury. Alespoň Wagnerovo přesvědčení o vlastní genialitě se zakládalo na pravdě, na rozdíl od řady přesvědčení pochybených, na která byl jeho život dosti bohatý.

## II / 4 Wagnerův postoj k filosofické tradici

V obrysech již byla vykreslena doba Wagnerova života, kdy jako mladík horoval pro ideály *Mladého Německa*, dokonce se sám výrazně angažoval v politice a své naděje vkládal do společenské proměny. Scházel se s lidmi připravujícími revoluci a četl klíčové levičácké spisy. Na filosofické rovině patří k nejvýznamnějším autorům této oblasti Ludwig Feuerbach se svou *Podstatou křesťanství* a *Základy filosofie budoucnosti*, důležité jsou též spisy Fichteho. Idealistickou koncepci dějin a filosofii připravované společenské proměny propracoval Hegel, pro kterého se Wagner rovněž svého času nadchl. Prakticko-politickou část společenského problému předložil Marx. Wagner, který se mohl považovat za skutečného intelektuála, dopodrobna studoval filosofická díla zmíněných autorů, vedle řady dalších, a svůj světonázor se snažil důkladně racionálně podepřít.

V libretu *Prstenu*, které vznikalo kolem revolučního roku 1848, proto nacházíme myšlenky, které jsou poplatné Feuerbachovi. Wagner je psal v době, kdy byl materialistickou a socialistickou filosofií přímo opojen. Poznatek, že lidé jsou tvůrci boha či bohů, nikoli naopak, jak to tvrdí křesťanství, Wagnera nadchl. Pochopil, že náboženství jako záležitost vynalezenou lidmi je třeba nově, správně pochopit. Vypovídá přece důležité pravdy o člověku, svém tvůrci. Vyřazení transcendence a představa neomezené moci člověka Wagnera fascinovala. Feuerbachovo chápání náboženství Wagner převzal a vlastně si je ponechal do konce, ačkoli veškerý zápal pro politiku, revoluci a socialistické ideály časem zcela odvrhl. Bohové vystupující v *Prstenu* jsou v duchu Feuerbacha zbožštěné lidské bytosti, které neoplývají žádnou mravní převahou nad lidmi.

Z tohoto ideologického důvodu také Wagner sice respektuje církev, ale k žádné se výslovně nehlásí a chápe je výhradně na jejich instituční rovině. Víru v duchovní, transcendentní svět v mládí Wagner neuznával. Věřil, že jediný svět, který existuje je empirický svět, který člověk obývá a zakouší. Z toho důvodu Wagner cítil hlubokou úctu k přírodě, jako nenahraditelné hodnotě, ze které člověk čerpá důležité zdroje pro svůj život a měl by ji tudíž šetřit a snažit se žít s ní v harmonii. Protože lidé musí obývat jeden svět, je třeba, aby spolupracovali a vycházeli spolu. Každý nemůže obsáhnout všechny činnosti, vzniká tedy specializace a vzájemné sdílení jak zdrojů, tak výtěžků lidské práce. Součástí tohoto pohledu na svět je nezbytný altruismus. Emocionální výbava člověka mu dopřává

přirozený pocit uspokojení, když dělá něco pro druhé. Cítí k nim lásku, kterou také sám potřebuje od nich dostávat zpět. Hnacím motorem člověka a nejvyšším smyslem života je tedy potřeba milovat a být milován.

Mladý Wagner vidí tragédii současnosti v tom, že se chopili vedení společnosti nesprávně, nehodní lidé, znerovnoprávnili životní podmínky členů společnosti a celých skupin a vykořisťují ostatní, aby se měli lépe než oni. Proto existuje tolik sociální nespravedlnosti a utrpení ve světě. Bohatí mají obrovské vlastnictví a kontrolu nad ostatními, které si podřizují a tyjí z nich. Proto mladý Wagner touží po revoluci, která změní společenské poměry a nastolí spravedlnost. Revoluce má obnovit přirozený řád, který bude vyhovovat všem a nebude důvod ho měnit. Z dnešního pohledu je tato teorie naivní a nereálná, ale nesmíme zapomenout, že dějinná zkušenost dnešního Evropana je značně odlišná od té, jaká byla aktuální v první polovině devatenáctého století. Dnešní pohled na Wagnera je ovlivněn jeho pozdějším myšlenkovým vývojem a ještě více tím, že byl po smrti onálepkován jako předek nacistů a zavilý antisemita (kterým *de facto* skutečně byl, ale za jiných okolností a jiným způsobem, než jak je to dnes běžně chápáno).

V dospělosti Wagner prožívá životní zlom, který ho vede k přehodnocení celého dosavadního života a postojů. Zcela se odvrací od politiky. Zažívá odpad od svých mladických, revolučních nadějí a hořké zklamání nad neúspěchem svých politických ambicí. Přestává věřit, že problémy, kterými se zabýval mají politické řešení a obrací se zády k politice jako takové. Řešení začne hledat v jiných oblastech. U Wagnera tento obrat znamená přerod z mladého nadšence a optimisty v pesimistu. Od politiky se postupně přiklonil k *metafyzice*. Svůj světonázor, ze kterého mu zbyl kritický postoj ke společnosti, začal budovat znovu, na odlišných základech. Vedlo ho k tomu více důvodů než jen zklamání v politice. Prožil také krach v osobním životě, vleklý rozpad prvního manželství, krajní materiální bídu, nemožnost prorazit se svým dílem, o němž byl přesvědčen víc než o čemkoli jiném na světě. Deprese, která se Wagnera díky peripetiím života zmocnila, ho směřovala k novému hledání hodnot a k usilování o znovunalezení plodného vztahu k životu. Pomocnou ruku, kterou vděčně přijal a vděčností nepřestal překypovat do konce života, mu podala četba Schopenhauerovy filosofie.

## II / 5 Wagner a Schopenhauerova filosofie

Schopenhauerovo klíčové dílo *Svět jako vůle a představa* četl Wagner poprvé na podzim roku 1854. Jeho četba Wagnera zcela uchvátila, takže dílo nejen důkladně



prostudoval, ale později se k němu neustále vracel a snažil se dokonce o jeho osvětu mezi okruhem lidí, na které dokázal zapůsobit. Nejdůležitější ovšem je fakt, že ze Schopenhauerova díla čerpal inspiraci pro komponování svých dramát, že se bytostně ztotožnil se Schopenhauerovou filosofií a na jejím základě začal nově chápat své vlastní dílo i svůj život. Opery, které vznikly v době Wagnerovy znalosti Schopenhauerova díla, nesou bez výjimky pečeť jeho filosofie. Schopenhauer znamenal pro Wagnerovu existenci nejsilnější vliv v oblasti života i tvůrčí inspirace.<sup>102</sup> Wagner byl nadšen Schopenhauerovým pojetím *hudby jako metafyziky*. Svým dílem ji postupně začal uvádět do praxe. Navíc v Schopenhauerovi nacházel odpovědi, ke kterým instinktivně tíhl, ale nedokázal by je precizně formulovat. Obdiv a úctu, kterou Schopenhauera zahrnul, nikdy neodložil, protože chápal filosofa jako zachránce svých existenciálních hodnot a neocenitelnou celoživotní inspiraci pro své dílo. Ke konci života nabyt Wagner přesvědčení, že Schopenhauerovo dílo *Svět jako vůle a představa* a jeho vlastní *Tristan a Parsifal* jsou korunou lidského poznání.

Schopenhauer vystavěl svou filosofii na kantovském základu. Kant vychází z předpokladu, že vše, co vnímáme se děje závisle na tom, jak pracuje naše fyzická výbava. Neumíme si představit, jak by něco mohlo existovat samo o sobě, aniž by bylo námi zakoušeno. Náš svět je tudíž světem naší zkušenosti. Vnímáme realitu, *jak se nám jeví*, ne realitu *o sobě*. To, že pokládáme věci zakoušené naší zkušeností za věci nezávisle existující, je omyl, ke kterému člověk přirozeně tíhne. Naše zkušenost platí jen v oblasti našeho subjektivního vnímání. Přesto máme tendenci ji objektivizovat. Struktura zkušenosti nemůže existovat nezávisle na naší zkušenosti a cokoli vnímáme, vnímáme v prostoru a čase, které jsou formami naší smyslovosti. Sféra zkušenosti vytváří hmotné objekty a příčinná spojení, která brání zkušenosti upadnout do chaosu. Poznáváme ovšem pouze část celkové reality, část, která je přístupná naší zkušenosti. Celkovou realitu poznat nemůžeme, je nám nepřístupná a můžeme jen předpokládat, že jest. Zda je Bůh, duše a další duchovní veličiny, tedy není v naší moci poznat. Tento moment Kantovy filosofie znamená zlom v dějinách filosofie jako takové.

Schopenhauer na Kanta navazuje a velkou část jeho pojetí užívá jako podstavce pro vytvoření vlastního filosofického korpusu. Za jeden z Kantových omylů však Schopenhauer pokládal Kantovo uznání možnosti, že by v realitě existující mimo naši zkušenost mohly být věci v množném čísle. Schopenhauer měl za to, že mimo oblast naší zkušenosti existuje nerozdělená skutečnost *Jednoho*, v jejímž rámci neplatí žádná z našich kategorií. Vedle

---

<sup>102</sup> NEWMAN E. *Život Richarda Wagnera*, II.

oblasti jevů stojí oblast *numenální*, která je nehmotná, nerozlišitelná, dosahu člověka zcela vzdálená. Kant měl za to, že vztah mezi *numenální* a *fenomenální* oblastí je kauzální. Schopenhauer naopak tvrdí, že tyto dvě oblasti jsou jednou realitou, vnímanou dvěma odlišnými způsoby a kauzalita mezi nimi neexistuje, už proto, že spadá výhradně do oblasti jevů. *noumenon* Schopenhauer chápe jako vnitřní význam jevu, jeho pravé, ale skryté bytí. Duši člověka chápe jako vnitřní, skutečné já, zatímco tělo jako jakýsi obal. *Fenomén* a *númenon* jsou dva aspekty téže věci, vnější a vnitřní, ale jeden není příčinou druhého.

Etické důsledky Schopenhauerovy vize spočívají v poznání, že všichni lidé jsou v konečném důsledku totéž, že v pozadí skutečnosti, včetně lidské existence, stojí nerozdělená jednota. Tento názor relativizuje všechno utrpení ve světě i veškeré lidské osobní prožitky. Schopenhauer byl filosofickým pesimistou, praktickými důsledky své filosofie blízkým myšlenkové oblasti východních náboženství, zvláště buddhismu. I v tomto bodě ovlivnil Wagnera, který se začal na jeho popud zajímat o východní náboženství. Sjednocující element lidstva nepramení, podle Schopenhauera, z rozumu, ale z *existenciální podstaty konečné jednoty bytí*. Pro člověka je nejlepší cestou popření svých tužeb, *de facto* popření smyslového světa, který na nás útočí a přitahuje nás, ale vlastně je pouhou *iluzí*, něčím pomíjivým a nepodstatným. Pro tento rozpor mezi podstatným, které je v pozadí a zdánlivě podstatným, které na člověka dotírá a uvádí ho na scestí, je život člověka *osudově tragický*. Nejlepší možností je žít jej pokud možno bez vnitřní účasti na běžných lidských tužbách. Neustálé *chtění*, ke kterému člověk přirozeně tíhne, je třeba překonat a popřít. Každé štěstí je pomíjivé a klamné a nestojí za to se za ním pachtit. Čím více člověk dosahuje, tím více chce a skutečného štěstí touto cestou nikdy nedosáhne. *Touha* člověka, která ho žene k různým formám seberealizace v životě, zůstává věčně nenaplněna. Tato touha je *vůlí*, kterou je třeba překonat a popřít sám v sobě. To je, podle Schopenhauera, jediná správná cesta, kterou může člověk v životě zvolit.

Schopenhauer byl osobně lhostejný k náboženství, ale respektoval přínos velkých náboženských tradic pro lidské poznání. Kritizoval však balast, který s sebou každá náboženská tradice vleče, a který obvykle v praxi převáží nad tím podstatným, co náboženství přináší. Respekt ovšem zaslouží *mystické tradice* ve všech náboženstvích, protože právě v nich se lidé dostali blízko tajemství života. Mystický prožitek je však vyjimečný a dostane se jej pouze nepatrné části lidstva. Pro běžného člověka však existují dvě průnikové oblasti, ve kterých může tajemství života nazřít alespoň na okamžik. První oblastí je *sex* a druhou *umění*. Metafyziku fyzické lásky Schopenhauer zakládá na skutečnosti, že každý člověk vzniká právě díky ní. Bez fyzické lásky by se lidé nerodili. Sexuální touha patří k nejsilnějším

instinktům člověka. Schopenhauer dospěl k závěru, že pochopení sexuality člověka je klíčem k pochopení jeho osobnosti. Navíc připodobnil extázi dosahovanou při sexuálním styku k extázi mystika, která je ovšem trvalejšího rázu. Ovšem i prchavá extáze přibližuje člověka k podstatě věcí a účelu existence a vytrhává nás z vlastního, svazujícího já.<sup>103</sup>

*Umění* je poslední oblastí, která má moc vytrhnout nás ze zajetí vlastního já. Když se ponoříme do vnímání uměleckého díla, zapomínáme na čas i na vlastní osobu. Dochází pro nás k zastavení času, protože se jako vnímající subjekty přestáváme pohybovat v čase a prostoru. Umělecká díla nám předvádějí *univerzalitu v jednotlivostech*. Schopenhauer užívá Platónovy teorie forem. Ideální formy jsou abstraktní realitou, existující mimo čas a prostor. V uměleckém díle se dostáváme do kontaktu právě s realitou mimo čas a prostor, která je nám jinak uzavřena.

*Hudba* má ovšem mezi uměními jedinečné postavení. Není obrazná, takže nemůže být znázorněním platónské formy. Hudba je, podle Schopenhauera, vyjádřením něčeho, co nelze znázornit, *númenon*. Hudba je hlasem metafyzické vůle. Proto k nám promlouvá z hlubin nepřístupných rozumovému poznání, její podstata je mnohem hlubší, než je tomu v případě jiných umění. Hudbu lze považovat za alternativní způsob existence pro samotný svět, protože jak jevový svět, tak hudba jsou projevem metafyzické vůle. Hudba se vyvyšuje nad ostatní umění jako něco radikálně odlišného, vyššího, jakési *superumění*. „Hudba stojí stranou všech ostatních umění. Nepoznáváme v ní nápodoby, opakování nějaké ideje bytostí ve světě; přesto je tak velkým a nádherným uměním, působí tak mocně na hlubiny lidského nitra, je jím tak dokonale a hluboce chápána, jako zcela obecná řeč, jejíž zřetelnost dokonce překonává zřetelnost názorného světa.“<sup>104</sup> Velcí skladatelé jsou vlastně metafyziky, pronikajícími do podstaty věcí. „Skladatel odkrývá nejvnitřnější povahu světa a vyjadřuje tu nejskrytější moudrost jazykem, který jeho logické myšlení nechápe.“<sup>105</sup> Schopenhauer věří, že hudba vyjadřuje niterně a pravdivě, univerzálním jazykem tónů podstatu světa, jak ji nic jiného vyjádřit nedokáže. Jedinečný potenciál hudba získává v opeře, ve spojení se slovy a dramatem. „Poskytuje ty nejhlubokomyslnější, vrcholné a tajné informace o citech vyjadřovaných slovy, nebo o činech líčených v opeře. Vyjadřuje jejich skutečnou a pravou povahu a seznamuje nás s nejvnitřnější duší událostí a příhod, jejichž pouhý plášť a tělo jsou uváděny na jevišti.“<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> SCHOPENHAUER, A. *Rukopisy z pozůstalosti*, III, s. 262, cit. in: MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 159.

<sup>104</sup> SCHOPENHAUER, A. *Génies, umění, láska světec*, s. 63.

<sup>105</sup> SCHOPENHAUER, A. *Svět jako vůle a představa*, I, s. 260.

<sup>106</sup> SCHOPENHAUER, A. *Svět jako vůle a představa*, II, s. 448.

Schopenhauer vytvořil metafyziku hudby, která se stala velmi spornou z hlediska hudební estetiky. Povýšení hudby na paralelní svět, který zjevuje podstatu světa skutečného, se mnohým jeví jako čin přehnaný a celou koncepci lze pak snadno považovat za zavádějící. Nicméně důležité momenty, které se v teorii hudební metafyziky objevují, stojí za to promyslet a snažit se ocenit jejich hodnotu. Pro Wagnera se Schopenhauerova metafyzika hudby stala podstatným vodítkem ve vlastní tvorbě a její praktické důsledky lze takřka dokonale vypořádat právě na Wagnerově díle z té části života, ve které se stal Schopenhauerovým obdivovatelem a mluvčím. Wagner pociťoval k velkému filosofovi nesmírný obdiv a dokonce určitou plachost, jež byla pro jeho povahu jinak zcela atypická. Díky ní se s Schopenhauerem nikdy osobně nesetkal, pouze mu poslal svou báseň o *Nibelunzích*, což bylo gesto, na které filosof nereagoval. Zřejmě si do konce života neuvědomil, jak mocně ovlivnil jednoho z nejvýznamnějších hudebníků své současnosti.<sup>107</sup>

## II / 6 Wagnerův antisemitismus

Při přetřásání ožehavé otázky Wagnerova antisemitismu je nejdůležitější si uvědomit rozdílnosti společenského prostředí tehdejší doby s dobou dnešní. Tehdejší době byl antisemitismus vlastní. My naopak na něj pohlížíme optikou dějinné zkušenosti nacistických vyhlazovacích táborů. Není spravedlivé považovat Wagnera za předchůdce Hitlera a jeho kumpánů. Wagnerův osobní i ideový antisemitismus sice překračoval normu jeho současnosti, ale jeho politická orientace byla zásadně levičácká, doprava se nikdy skutečně neobrátil. Ke konci života se jen připojil ke vzedmuté vlně národního nadšení v důsledku úspěšného sjednocování Německa a jeho nacionalismus zesílil. Wagner se však nepodílel na příčinách vzdouvajícího se německého nacionalismu, leda na jeho projevech.

Opodstatnění Wagnerova antisemitismu i německého nacionalismu bylo v zásadě kulturní. S antisemitismem, který vedl k *holokaustu*, se v některých důležitých ohledech nedá vůbec srovnávat. Podobného ražení byla i Wagnerova nenávist vůči Francouzům. Vyplývala z kulturní nadřazenosti Francie vůči Německu, která trvala po staletí. Paříž se suverénně považovala za světové hlavní město moderní kultury a civilizace a určovala obecný směr a vkus. Německo se muselo spokojit s napodobováním Francie a výtkou provinčnosti, což velkým osobnostem vyšlým z německého národa pochopitelně nebylo po chuti. Wagner, který po značnou část života zažíval mnohá ponížení a nactiutrhaní na své vlastní osobě, o to hůře

---

<sup>107</sup> Viz MAGEE, B. *Wagner a filosofie*.

nesl, že i jeho národ a jeho země snášejí porobu a vegetují v nedůstojném, vazalském postavení vůči jinému národu. Wagner byl přesvědčen, ne neprávem, že německá kulturní, zvláště německá, tradice ve skutečnosti ční nad francouzskou, protože osobnosti jako Bach, Mozart, Haydn či Beethoven jsou jejím jedinečným produktem, nemajícím obdoby v kulturní tradici jiných národů, včetně Francouzů. Jak Wagnerova nacionální hrdost, tak jeho xenofobní nenávisť vyplývala tedy z velké části z kulturních zájmů a argumentace umělce-intelektuála, příslušníka svého národa.

Do roku 1848 byl Wagnerův antisemitismus latentního ražení. Až někdy před rokem 1850 se stal jeho vyznáním a nabyl militantního rozměru. Začal Židy označovat za jakési *podlidi* a sršet proti nim nenávisť a pohrdáním. Došlo k tomu po zmiňované aféře s Meyerbeerem z roku 1847. Dalším podnětem k Wagnerově vyostřené nenávisťi bylo pobouření, které u něho vzbudilo stažení Laubeho hry *Struensee* v Berlíně a jeho vlastní nesnáze spojené s provedením opery *Rienzi*. V pozadí všech problémů stál nenáviděný Meyerbeer. V téže době Wagner zapudil svého přítele Heinricha Heineho, pro jeho návrat k židovství. Dosud však vyznával Heineho myšlenku souvztažnosti revoluce a umění, podle níž umění je bohyně a umělec snícím prorokem, který skicuje vizi nového ideálu lidství. Jedná se o romantický poetický mýtus, který se má stát novým způsobem zjevení revoluce.<sup>108</sup>

Způsob, jakým Wagner dával najevo své antisemitské názory byl zcela jistě obludný i v rámci antisemitské společnosti, ve které se pohyboval. Budil svými postoji pohoršení a šokoval své okolí, což mu vzhledem k jeho hereckému, provokativnímu naturelu nijak nevadilo, spíše naopak. Vadilo to spíše jeho blízkým. „Mnozí, kteří mu byli nejbliž, ho kvůli tomu plísnil, včetně jeho první ženy; a také si stále mezi sebou stěžovali. Připadalo jim, že už je to příliš, že je to přehnané, nenormální a že to může jenom budit pohoršení. V některých případech se jejich protesty týkaly skutečných případů společenské ostudy.“<sup>109</sup>

Vzniku Wagnerova abnormálního antisemitismu dopomohla z velké části jeho paranoidní povaha. Snadno si vzal do hlavy teorii spiknutí Židů proti své osobě a podřídil jí své myšlenky a postoje. První velký případ toho byla aféra mladého Wagnera s Meyerbeerem v Paříži. Zkušenost tohoto životního období Wagnera negativně poznamenala pro zbytek života. Byl dohnán na pokraj zoufalství, vážně uvažoval o sebevraždě a žil v neúnosné bídě, na pokraji smrti hladem. Bohužel trauma, které tehdy prožil vyústilo u něj ve zcestnou teorii, že hlavními viníky jeho situace jsou Židé. Nenávisť, kterou v něm toto podezření vzbudilo, se přenesla do jeho uvažování, mluvy i publikační činnosti. Dalším impulzem pro posílení

<sup>108</sup> Viz ROSE, P.L. *Wagner. Race and Revolution*.

<sup>109</sup> MAGÉE, B. *Wagner a filosofie*, s. 308.

Wagnerovy zvrácené představy o židovském spiknutí proti jeho osobě byl bouřlivý ohlas a nevole, kterou vzbudilo opublikování jeho protižidovského článku *Das Judentum in der Musik*. Opět vinu připsal židovskému spiknutí v řadách pracovníků tisku a mocných Židů, kteří je ovlivňují. Pro paranoidní podezření Wagner nikdy nešel daleko.

Dalším reálným důvodem Wagnerovy nenávisti vůči Židům byl jeho zlozvyk ve vypůjčování prostředků. Jelikož žil ve stavu neustálého zadlužení, které mu působilo řadu nepříjemností a stresů, včetně hrozby vězení pro dlužníky, musel se po vyčerpání ostatních možností často obracet na zastavárny, kterými byli většinou Židé. Jeho egoistická povaha mu neumožnila hledat problém v sobě, takže považoval zastavárny za parazity, kteří se na něm přiživují a vykořisťují ho. Aby se zachránil před nesplnitelnými požadavky, které na něj věřitelé kladli, musel lhát, podvádět, schovávat se a uhýbat, což byla praxe, kterou až do své padesátky nedokázal změnit.<sup>110</sup> Wagner nesnášel Židy, kteří dělali zastavárny, z osobních důvodů. Jako socialista a revolucionář v mládí nesnášel instituci soukromého vlastnictví vůbec. Nenávist k majetku si dokonce podržel i na pozdější dobu. Pociťoval dlouhá léta jako obrovskou křivdu, že on, génius, dává světu maximum a nedostává za to nic, musí žít v bídě a zadluženosti. Nemorální rozdělení majetku a společenské zlo s tím spojené považoval Wagner z velké části opět za přičinění Židů.

Z těchto zdrojů vykryštoval Wagnerův sveřepý, záštiplný antisemitismus, který průběžně přižívoval a do něhož zahrnul často i věci, za které Židé vůbec nemohli a neměli s nimi nic společného. Snahou o objektivitu Wagner nikdy nevynikal, takže mu nečinilo problém dopouštět se na někom nespravedlnosti. Horší však bylo, že se rozhodl vyhlásit ideologickou válku proti všemu židovskému vlivu v hudbě, čímž propůjčil své averzi ke všemu židovskému jednou provždy veřejný rozměr. Přesto měl Wagner po celý život řadu židovských přátel a některých Židů si osobně velmi cenil, ať už se jednalo o židovského učence Samuela Lehrse či Heinricha Heineho, Carla Taussiga, Josepha Rubinsteina nebo dirigentů Wagnerových děl Angelo Neumanna a Hermanna Leviho. Vynikající hudebníci z řad Židů, kteří přišli po Wagnerovi, většinou jeho dílo bezmezně obdivovali a řada nejlepších dirigentů Wagnerových děl byli až do dnešní doby opět Židé. Wagnerova ideologická pomýlenost a osobní nesnášenlivost se naštěstí nevyučovala se vznikem geniálního, významově hlubokého díla, které mluví samo za sebe řečí, daleko přesahující osobní nedostatky a leckdy podivné vrtochy svého tvůrce.

---

<sup>110</sup> Ibid, s. 312.

V roce 1850 publikoval Wagner v časopise *Die Neue Zeitschrift für Musik* článek *Das Judentum in der Musik*. Článek byl z části namířený osobně proti Meyerbeerovi, teze, které hlásal, byly však adresovány židovství jako takovému. Článek obsahuje řadu hrubých urážek na adresu Židů, jejich náboženských zvyků, jejich charakteru a dokonce i vzhledu. Hlásá emancipaci od judaismu jako základní uměleckou potřebu a vyzývá k neúprosnému demaskování všeho, „co nenávidíme na židovské povaze“. Wagner prohlašuje, že averze ke všemu židovskému je člověku přirozená, protože Žid je „odporný rozmar přírody“. Bohužel je pravdou, že Wagnerův nechutný článek vyjadřoval leccos ze skutečných názorů a obav současné společnosti. Vzbudil sice rozruch a vlnu odsouzení, ale našlo se i dost těch, kterým mluvil z duše.

Některé teze Wagnerova článku se přesto zakládaly na pravdě. Obvinil židovskou hudbu z napodobivosti a mělkosti. Něco z jeho kritiky lze přijmout spolu s vysvětlením, že Židé, odsouzení po dlouhou dobu k existenci na okraji společnosti, v ghetech, neměli možnost se plně asimilovat a sžít s většinovou kulturou, takže nebyli ani schopni vyjádřit její bytostnou povahu a hodnoty, které vyznávala. Tato skutečnost je předurčila k tomu, aby buď pěstovali vlastní umění, pro zbytek společnosti cizí a nesrozumitelné nebo aby napodobovali umění většinové společnosti, protože neměli možnost na tomto poli vytvořit něco skutečně osobitého. K tomu jim chybí hloubka čerpající z nevědomí. Wagner obviňuje Židy, že v současnosti se protlačili do středu společnosti pomocí finančních prostředků, které nashromáždili a způsobili neplodný stav stagnace umění, tíhnutí ke komerci a prázdnotě obsahu. „Z toho, s čím se velcí umělci lopotili po dva tisíce let, Žid dnes udělá umělecký byznys...nemusíme dokazovat, že moderní umění ovládli Židé; to je fakt, který bije do očí.“<sup>111</sup> Wagner ve článku neadresně tupí Meyerbeera, který ovládl současnou operu a zploštil ji na neúnosně plytkou úroveň. Je pravda, že Meyerbeer psal opery zaměřené na lesk a efekt a filosofická rovina jeho oper nestojí vůbec za řeč. Podobný posudek se týká i Meyerbeerova kolegy Halévyho. Komerce a povrchnost, která díky Meyerbeerovi ovládla dobovou pařížskou operu je z historického hlediska faktem.<sup>112</sup> Nakolik zde má či nemá podíl Meyerbeerův židovský původ je zcela jiná otázka. Na koncertní scéně tehdy vynikal opět Žid, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Na rozdíl od Meyerbeera Mendelssohn patřil k Židům, které Wagner respektoval. Cítil k němu dokonce osobní sympatie. Přesto mu ve článku vytýká, že

<sup>111</sup> WAGNER, R. *Židovstvo v hudbě*, cit. in: MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 315.

<sup>112</sup> ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*, s. 244n.

přes nesporné kvality svého díla nedokáže posluchače pohnout k tak silným citovým hnutím a „hlubinám našeho bytí“ jako velcí umělci nežidovského původu.

Seriózní argumenty, které Wagner v článku *Das Judentum in der Musik* vznesl, nikdo po vyjití článku zvláště neprobíral. Naopak snůška urážek a nízkých výpadů proti Židům vzbudila vlnu velkého rozruchu a odporu. Článek sice vynesl Wagnerovi popularitu v době, kdy měl dosud problém s uměleckým sebeprosazením, ale tato popularita byla veskrze negativního rázu. Článek pobouřil jak Židy, tak i liberální nežidy. Ač ho Wagner publikoval pod pseudonymem, nikdo nebyl na pochybách, kdo je pisatelem. Liszt, který byl nejvlivnějším zastáncem Wagnerova zneuznaného génia, projevoval rovněž jen zděšení. Wagner však trval na svém a jakýkoli projev lítosti či alespoň uznání, že útok poněkud přehnal, u něho naprosto nehrozil. Naopak byl rád, že jeho píchnutí do vosího hnízda se neminulo účinkem. V následujících letech mnozí napadli v tisku Wagnera podobným způsobem, což byly zřejmé pokusy o pomstu, ale jediné čeho docílili u Wagnera bylo, že článek ve stejném znění publikoval v roce 1869 podruhé, jako jasnou provokaci. Pozoruhodné je, že ačkoli Wagner zůstal nesnášenlivým antisemitou do konce svého života, začal mít v sedmdesátých letech sny o smíření s Židy, se kterými se za života setkal, včetně Meyerbeera.<sup>113</sup> Wagnerova nenávisť, byť její projevy nabývaly leckdy výrazných, zrůdných a agresivních podob, zřejmě nikdy zcela nepřevážila pozitivní potenciál skrytý v jeho mysli.

## II / 8 Wagner a Nietzsche

Wagner a Nietzsche se potkali v roce 1868, v době, kdy Wagner konečně dosáhl úspěchu a stával se po zásluze uznávaným umělcem. Nietzsche byl o celou generaci mladší, tehdy ještě zcela neznámý klasický filolog nesmírného nadání, který se snažil prosadit jako filosof. Nietzsche se od mládí zajímal o hudbu, sám dokonce komponoval a uvažoval o dráze hudebníka. Wagner zase projevoval mimořádný zájem o filosofii a neúnavně se jí ve volném čase věnoval po celý svůj život. Navíc v době, kdy se Wagner a Nietzsche seznámili, sdíleli spolu dvě velké vášně, a to vášně pro Schopenhauerovu filosofii a nadšení pro kulturu a filosofii antického Řecka. Nietzsche se rychle stal Wagnerovým upřímným obdivovatelem a blízkým osobním přítelem. Wagnerovi zprvu dělal dobře zejména Nietzscheho obdiv a intelektuálně ho uspokojovaly učené debaty, které spolu dokázali hodiny a hodiny vést a postupně si k Nietzschemu vytvořil specifický, částečně otcovský, důvěrný vztah.

---

<sup>113</sup> Viz WAGNER, C. *Die Tagebücher*, II.



Prožívali oboustranné potěšení ze zaujatých diskuzí na témata, která je oba zajímala, jako Schopenhauerova filosofie a její důsledky pro sebeepochopení člověka, starořecké drama, různé otázky z dějin filosofie, současné společnosti, politiky, literatury či náboženství. V Nietzscheho díle se nám dochovala jedinečná reflexe Wagnerových názorů a postojů. Nietzsche také potvrzuje, že je třeba brát vážně Wagnerovy intelektuální schopnosti, jeho vhled do nejrůznějších problémů, k nimž se vyjadřoval a jeho filosofické znalosti, které rozhodně nezůstávaly na povrchu problémů.<sup>114</sup> V době, kdy přátelství Wagnera a Nietzscheho bylo na vrcholu, se mladý Nietzsche stal řádným profesorem klasické filologie na univerzitě v Basileji, se specializací na řecké drama. Svými odbornými znalostmi v této oblasti se stal pro Wagnera mimořádně inspirativním.

Přátelství dvou velikánů různých oborů, jakým vztah Nietzscheho a Wagnera rozhodně byl, nemá v dějinách obdoby. Nicméně z psychologického a celkového pohledu se jedná o vztah problematický a od počátku asymetrický. Jak již bylo řečeno, v roce 1868, kdy se Wagner a Nietzsche poprvé setkali, byl Nietzsche plachým mladým mužem, dosud zcela neznámým nadaným studentem. Wagner byl ve věku Nietzscheho otce, ocital se na prudkém vzestupu své slávy a přirozenou dominantností své osoby měl tendenci se nad Nietzscheho povyšovat, jako ostatně nad většinu jiných lidí ve svém okolí. Dokonce i po letech, kdy i Nietzsche měl za sebou několik pozoruhodných úspěchů a domohl se určitého uznání ve své oblasti, Wagner měl tendenci ho brát v obecném významu na lehkou váhu, protože se příliš soustředil výhradně na vlastní úspěch. Nietzscheho s naprostou samozřejmostí odsoudil k životu ve vlastním stínu. Další problematickou stránkou vztahu Wagnera a Nietzscheho je jejich totální odcizení po fatální roztržce, ke které mezi nimi po letech důvěrného přátelství došlo. V jednom bodě se jejich cesty rozešly a už se nikdy nesešly. Od onoho bodu začalo být zřejmé, že Nietzscheho pohled na Wagnera nabývá velmi negativních podob. Od obdivu se uchýlil k radikální, někdy nevybíravé, kritice. Před roztržkou Nietzsche Wagnera ve všem podporoval, jeho názory respektoval a řadu cílů s ním sdílel. Wagnerovou hudbou byl okouzlen. Souhlasil s Wagnerem, že jde o hudbu budoucnosti, hudbu génia, anticipujícího dějinný vývoj. Ideový podklad Wagnerovy tvorby Nietzsche rovněž schvaloval. Přesto osobní Nietzscheho inklinace k hudbě měla daleko tradičnější zaměření, což ani jeho intenzivní vztah s Wagnerem trvale nezměnil. Jeho vkusu byl nejbližší Robert Schumann a upřímně se obdivoval též Beethovenovi a Mozartovi.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup>       MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 258n.

<sup>115</sup>       Ibid, s. 262.

Během svého přátelství s Wagnerem Nietzsche dospěl ve vztahu k němu ke skutečnému zbožňování. Stal se rodinným přítelem Wagnerových, dvořil se Wagnerově druhé ženě Cosimě a rád setrval v domově rodiny Wagnerových, skoro jako by byl jedním z jejích členů. Wagner je tomu rád, protože mu Nietzscheho obdiv lichotí a vzájemné rozpravy ho obohacují a těší. Svůj vztah k Wagnerovi prožívá Nietzsche jako naplňující a oblažující. Wagnera, podobně jako Schopenhauera začne skutečně uctívat. „Nejlepší a nejvelebnější okamžiky mého života jsou spojeny s vaším jménem a znám jenom jediného druhého člověka, vašeho duchovního bratra Arthura Schopenhauera, na něhož pohlížím se stejnou úctou, ba s *religione quadam*.“<sup>116</sup> Wagner a Schopenhauer se stali pro Nietzscheho členy božského pantheonu. Emocionálně k nim přilnul natolik, že si je pro sebe skutečně zbožštil. Nelze se ubránit myšlence, že Nietzsche, ač geniální myslitel, na emoční úrovni trpěl určitou infantilitou a nevyspělostí, a to ještě předtím, než se u něho začaly projevovat příznaky duševní choroby. „Wagner a Schopenhauer nyní splynuli a stali se v emocionální rovině novým náboženstvím Nietzscheho.“<sup>117</sup> Přátelství Nietzscheho a Wagnera bylo velmi plodné a nějakou dobu se jevilo vsutku idylicky. Nietzsche trávil s Wagnerovými i vánoce, stal se kmotrem Wagnerova jediného syna Siegfrieda, jehož narození byl svědkem, revidoval tři čtvrtiny Wagnerova vlastního životopisu, při slavnostním kladení základního kamene Wagnerova divadla v Bayreuthu v květnu 1872 cestoval Nietzsche s Wagnerovými k ceremonii v jejich voze a s největší pravděpodobností po celou dobu důvěrného vztahu k Wagnerovým tajně miloval Wagnerovu ženu Cosimu, zcela platonicky ovšem, které podivným způsobem v dopise vyznal lásku v době své duševní choroby, v roce 1889, několik let po Wagnerově smrti.<sup>118</sup>

Nietzscheho inspirovalo několik myšlenek Wagnera o řeckém dramatu a dál je sám rozvinul. Hlavní takovou myšlenkou je, že drama je zviditelněnou hudbou a druhou, že řecká tragédie vznikla sloučením apolinského a dionýského aspektu. Raná Nietzscheho díla jsou poplatná Wagnerovi, což je nejvíce patrné v jeho spise *Zrození tragédie z ducha hudby*. Tento spis je nejen obsahem, ale i stylem, zpracováním Wagnerova materiálu. Pozdější Nietzscheho vyhraněnost a britkost vyjadřování je mu zcela cizí. Přesto *Zrození tragédie* v sobě nezapře pečeť Nietzscheho osobitého génia, byť oblečeného do wagnerovského hábitu. Nietzsche, v duchu Wagnera, vychvaluje řeckou tragédii na vrcholu starořeckých dějin, zosobněnou Aischylem a Sofoklem. Tragédie je tvořena tokem bouřlivých citů dionýské povahy, který

---

<sup>116</sup> *Dopis Nietzscheho Wagnerovi z 22. května 1869, cit. in: MAGEE, B. Wagner a filosofie, s. 265.*

<sup>117</sup> HOLLINGDALE, R.J. *Nietzsche*, s. 70.

<sup>118</sup> Viz KÖHLER, J. *Friedrich Nietzsche a Cosima Wagnerová. Škola podmanění.*

ovládá lidský život. Tyto city jsou však prosety skrze síto mýtů, snů a fantazie, tedy poznamenány apolinským prvkem, a zpracovány pro divadlo. Forma, která touto kombinací vznikla, je z uměleckého hlediska jedinečná a její působení ohromující. Proud společenské dekadence a rozvoj kritického myšlení ve starověkém Řecku, který vyvrcholil Sokratem, začal drama tvarovat do roviny důsledné sebereflexe a rozumové poznatelnosti, čímž došlo k jeho zploštění a umenšení.

Euripidés vůdčí princip poznání v praxi přenesl do řeckého dramatu a tím zpečetil jeho osud. Zmařil jeho schopnost umělecky vyjádřit iracionalitu a jeho mocný účinek na podvědomí a nevědomí člověka. Euripidova tragédie je mělká a nemá moc zaujmout diváka takovou měrou jako Sofoklova či Aischylova tragédie, takže forma postupně ztrácí oblibu a upadá. Vnitřní kvalitu, která propůjčuje tragédii její čarovnou moc a umožňuje jí zapůsobit na nejzazší hlubiny lidské duše nazývá Nietzsche *duchem hudby*. Vychází ze Schopenhauerovy definice hudby jako věrného obrazu vůle, jako metafyzické veličiny. Uznává i nadřazenost hudby nad ostatním uměním. Hudba patří mezi *universalia ante rem*, disponuje univerzální řečí, které rozumíme bezprostředně, na předrozumové úrovni, protože je řečí vůle. Pojmy a obrazy patří naopak mezi *universalia post rem* a je třeba je dešifrovat rozumem, druhotně. Připojují se k výpovědi hudby. Melodie je abstraktum skutečnosti, vyznačuje se proto obecností, která jinde není dosažitelná. V tomto bodě je Nietzsche zajedno se Schopenhauerem i Wagnerem. Hudba nejlépe ztvární mýtus, volání po věčnosti a jednotě s přírodou. Vývoj a úpadek řeckého dramatu pro Nietzscheho symbolizuje trvalý boj mezi teoretickým a tragickým viděním světa, boj vědy a umění. Moc hudby vytvářet mýtus je napadána vědeckým viděním světa. Odráží to nedionýský duch, který se projevuje v pozdějším řeckém dramatu. Starší tragédie je naopak vyjádřením *metafyzické útěchy*, jak to nejlépe ztvárňuje *Oidipus*. Když je koncipující génius hudby posléze odstraněn z tragédie, tragédie je mrtva. Metafyzická útěcha se ztrácí. Místo ní se hledá pozemské řešení, nastupuje nepřesvědčivý, vykonstruovaný princip *deus ex machina*. Tragické nazírání světa bylo prosazením nedionýského prvku zatlačeno do podsvětí, do oblasti mysterijních kultů.

Sokratovská kultura vyplodila mimo jiné prázdnou, bezduchou operu, která pouze napodobuje život, ale nevyjadřuje jeho hloubku. Proto je třeba vrátit operu k přírodě, k životu. Je nutno obnovit dionýsko-apolinskou polaritu dramatu, harmonicky propojit hudbu se slovem a obrazem. „So wäre wirklich das schwierige Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisieren: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache Dionysus: womit

das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“<sup>119</sup> Opera musí zračit řeckou krásu, veselost a harmonii. Symbol Sokrata pěstujícího hudbu je pro Nietzscheho nadějí na znovuzrození tragédie. Nietzsche vyvyšuje Wagnera jako moderního obnovitele a pokračovatele vrcholné formy dramatu po Sofoklovi a Aischylovi.

Wagner vrací dramatu jeho bohatství rovin, emocionální pluralitu a vypjatost, vtiskuje mu vnitřní kvalitu a velikost, jež je potřebná k tomu, aby drama našlo důstojné postavení ve společnosti, jako tomu bylo ve vrcholném období starověkého Řecka. Wagner je, podle raného Nietzscheho, nadějí pro německou kulturu a v jeho rukou se nachází možnost znovuzrození tragédie, které je dnes tolik potřebné. „Musik und Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysische Befähigung eines Volkes und voneinander untrennbar.“<sup>120</sup> Teoretická kultura, která zahubila klasickou tragédii, je neštěstím pro moderního člověka. Snaží se totiž o nemožné, pomocí kauzality chce vysvětlit nejvnitřnější bytí věcí. Prostor, čas a kauzalita se mylně považují za bezpodmínečný zákon všeho. Kant a Schopenhauer mají velkou zásluhu na tom, že všemocnost vědy zpochybnili, když oba shodně prohlásili, že nelze poznat celou skutečnost, že teoretické myšlení *není* všemocné.

To podstatné zůstává v hlubinách, skryto racionálnímu myšlení a poznání člověka. Tomu nás, podle Nietzscheho, přibližuje mýtus či hudba, zahrnující harmonii dvou doplňujících se principů, dionýského a apolinského. „Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so das diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genötigt sind.“<sup>121</sup> Tragický mýtus a hudba hrou napravují špatný svět. Vznešená iluze, apolinský závoj krásna, přikrývá disonanci, kterou představuje člověk, podléhající dionýskému založení světa. Prolínání obou principů je neustálé, podle Nietzscheho je třeba sloužit současně oběma bohům. Rozpracování vztahu dionýského a apolinského je skutečně originálním přínosem Nietzscheho ve spise *Zrození tragédie*.

V době, kdy psal Nietzsche rané spisy, v čele se *Zrozením tragédie*, utužovalo se víc a víc jeho přátelství s Wagnerem. Nietzscheho těší, nakolik se spolu názorově a myšlenkově shodují, považuje sebe a Wagnera za spojence se společnou velkou budoucností. Ve jménu Wagnera píše Nietzsche „*Výzvu německému lidu*“, jejímž účelem je zajistit prostředky na

---

<sup>119</sup> NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: NIETZSCHE, F. *Werke*, I, s.

120.

<sup>120</sup> Ibid, s. 133.

<sup>121</sup> Ibid, s. 133.

vybudování festivalového sálu v Bayreuthu. Výzva oplývá podlézavou rétorikou a nebyla naštěstí publikována k určené příležitosti, ale až posthumně.<sup>122</sup> Nietzsche v době svého wagnerovského nadšení sní o založení jakéhosi spolku spřízněných duší. Centrem takového spolku měl být Bayreuth a cílem vnitřní obnova německé kultury a společnosti na pozadí myšlenek Schopenhauera a Wagnera. Nietzsche spřádal plány, jak elitní skupina pokrokových intelektuálů bude společně žít a pracovat, sdílet a diskutovat své myšlenky a postupně prokvasí úpadkovou většinovou společnost silou svých postojů. Tomuto ideálu věřil Nietzsche až do roku 1876.<sup>123</sup> O to větší zklamání zažíval od chvíle, kdy začal chápat, že celý projekt nebyl víc než jeho vlastní utopie.

Idylická část vztahu Nietzscheho a Wagnera se odehrála zejména v době Wagnerova nuceného pobytu ve Švýcarsku. Wagner obýval luxusní dům v Tribschenu se svou druhou ženou Cosimou a pracoval na *Mistrech pěvcích*, *Siegfriedovi* a *Soumraku bohů*. Právě tak jako byl Wagner vzorem Nietzscheovým, stala se Cosima vzorem Nietzscheho sestry Elisabeth, která Nietzscheho přežila o mnoho let (stejně jako Cosima Wagnera) a strávila značnou část života jako fanatická nacistka a později také oddaná obdivovatelka „Vůdce“. Podobně jako se později stala Cosima hlavní spolutvůrkyní mýtu o Wagnerovi, tak se stala po Nietzscheově smrti Elisabeth mluvčím poněkud pokřiveného tvaru Nietzscheho filosofie, aby jí zajistila co největší slávu a uznání. Taktéž se pokusila v Nietzscheho rodném Naumburku založit Naumburskou wagneriánskou společnost.

Odchýlení od Nietzscheho názorů, které Elisabeth ztělesňovala, bylo nesmírné. Nietzsche sám nesnášel primitivní nacionalismus a hrubý antisemitismus, běžný v jeho okolí. Absolutně se názorově rozcházel se svou sestrou a tím více jejím manželem, též nebezpečným fanatikem. Přídech ohavnosti vyvolávají historická svědectví o tom, jak se Elisabeth snažila utvořit kult kolem bratra dosud žijícího, ale již živořícího směrem ke smrti, který se postupně propadal do temnoty, umíraje na paralytickou psychickou poruchu. To, že ho sestra přežila a vzala vydávání a prosazování jeho díla do svých rukou, bez ohledu na bratrovy skutečné postoje a cíle jeho díla, napomohlo značně k jeho pozdějšímu společenskému odsudku, kvůli údajným pletkám jeho filosofie s nacismem. Fakt, že šlo do velké míry o falešnou představu, uměle a účelově vybudovanou po jeho smrti, řadě posuzovatelů vůbec nepřišel na mysl, stejně

---

<sup>122</sup> MACINTYRE, B. *Ve službách germánského ducha. Elisabeth Nietzsche a poslední árijská kolonie.*

<sup>123</sup> MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 270.

jako zřejmá skutečnost, že Hitler s největší pravděpodobností nepřečetl jedinou Nietzscheho knihu. Jde o příklad jedné z velkých dějinných ironií.<sup>124</sup>

## II / 9 Rozkol mezi Wagnerem a Nietzsche

Od zlomového bodu Nietzscheho života se mění všechny jeho dosavadní hodnoty a vztahy k lidem rovněž. Velké rozčarování, které Nietzsche zažívá po dlouho krystalizující roztržce s Wagnerem, ventiluje ve svých spisech zcela otevřeně a rozpor, který vyjadřují je maximálně vyostřený. Mění se výrazně styl Nietzscheho psaní, mění se i jeho filosofie a z přátelství s Wagnerem se stává prudká averze a ostré vymezení se vůči němu. Nietzsche se podobně ostře, ba urážlivě, vyjadřuje vůči většině dalších osobností, dosud žijících i patřících minulosti. Fakt, že sesadil svou největší modlu, Richarda Wagnera, z nebeského panteonu a učinil z ní jeden z objektů svého intelektuálního pohrdání, je ovšem alarmující. Nietzsche začne otevřeně pohrdat také obecně přijímanou morálkou, všemi společenskými klišé a koncentruje se na koncepci *nadčlověka* a vůle k moci. V jeho díle o mnoho větší měrou než dříve převažuje kritika. Předmětem kritiky a pohrdání se mu stává téměř vše, co ho obklopuje, zejména křesťanská tradice a společenské zvyklosti a normy z ní vycházející. Neúprosné kritice podrobil i Schopenhauera, kterého dříve zbožňoval stejně jako Wagnera. Všechna agresivita a nesouhlas, který v sobě Nietzsche po léta dusil, vyplouvá od určité chvíle napovrch a spojuje se s jeho vůlí k samostatnosti a myšlenkové nezávislosti, na kterou se dříve nezmohl. Výsledkem je brilantní, originální, pronikavá filosofie, která do sebe zahrnuje básnického ducha a aforistické vyjadřování, literárně a stylisticky je nesmírně na výši, ovšem trpí určitou myšlenkovou nesoudržností, mnohoznačností a roztržitostí, kterou zvýrazňuje všudypřítomný polemický náboj. Nietzsche se příliš nezabývá tím zda a jak mu bude rozuměno. Srší vtípem, postřehy a zejména ironií zaměřenou na všechny strany.

Oddělení se Nietzscheho od Wagnera mělo po psychologické stránce povahu otcovraždy. Léta se Nietzsche k Wagnerovi choval jako vzorný syn ke svému otci a on mu oplácel stejnou mincí. Jeho potřeba osamostatnit se od Wagnerova dominantního vlivu ale postupně rostla a nedala se trvale potlačit. Bolestný proces odtržení komplikovalo jejich rozdílné založení a skutečnost vypěstované závislosti v jejich vzájemném postoji. Wagner byl člověk mimořádně společenský, měl celou řadu styků s významnými lidmi a neustále komunikoval a prosazoval se ve společnosti tak či onak. Nietzsche byl naopak plaché, spíše

---

<sup>124</sup> MACINTYRE, B. *Ve službách germánského ducha. Elisabeth Nietzsche a poslední germánská kolonie.*

samotářské povahy. Navíc měl Wagner tendenci lidi kolem sebe bezostyšně využívat ve svůj prospěch. Pro Wagnera byl vztah s Nietzsche prakticky přínosný a výhodný a proto ho považoval za uspokojivý a nic dalšího neřešil. Nietzsche byl však v jiné situaci. Pochopil, že jeho uctívání Wagnera ho stahuje k zemi a omezuje rozlet, ke kterému jeho osobnost tíhne a zmobilizoval všechny síly k tomu, aby se z područí vymanil.

Ke zlomovému bodu ale došlo po létech tiché přípravy. Nietzsche si postupně uvědomoval, že ve Wagnerově společnosti není schopen být sám sebou a že ho obdiv k Wagnerovi svazuje. Svářely se v něm dvě protichůdné emoce, z nichž nakonec zvítězila ta novější, vedoucí k osamocení, intelektuální dospělosti a nezávislosti. Změnu, kterou Nietzsche prošel, Wagner ovšem považoval za pomýlenost a bláznovství, ze kterého snad mladý přítel vystřízliví, jako řada dalších, kteří se na revoluční změnu Nietzscheho postaví a psaní dívali podobně. Nietzsche ovšem v tomto směru ve skutečnosti projevil větší prozíravost než jeho bývalý idol - Wagner. Pochopil, že cesta kultu osobnosti není cestou k pravdě, dokonce ani v případě, že by byl uctíván nadčlověk. Každý je povinen hledat pravdu na vlastní pěst, sám za sebe se neustále ptát a demaskovat faleš kolem sebe. Wagner se naopak nechal opojit vlastním úspěchem, na nějž tak dlouho čekal, a přestal být kritický, a to bohužel nejen k sobě, to stejně nedokázal nikdy, ale i k té části okolí, která mu mohla být prospěšná. V Nietzscheho očích se Wagner stal zrádcem společného ideálu a otrokem vlastního úspěchu, který mu správně měl být pouhým prostředkem. Založení vlastního divadla, kde se hrají výhradně Wagnerova díla, se minulo svým vysokým, duchovním cílem. Bayreuth se stal chrámem uctívání Wagnerovy osoby tupým davem, prosazujícím vlastní fiktivní nadřazenost nepřijatelným způsobem, místo aby byl realizací ideálu duchovní pospolitosti vybraných duchů, těch nejušlechtlejších z celé současné společnosti. Právě v takový konec však Nietzsche dlouho předtím doufal, takže ho opačný výsledek nejen zklamal, ale i smrtelně urazil jeho vytríbený smysl pro vše skutečně vysoké a pravé.

Nietzscheho svědectví o Wagnerovi, kterého nacházíme v jeho spisech značné množství, je jedním z nejcennějších zdrojů hlubokého poznání Wagnerovy hudby a myšlenkového pozadí, na jehož základě vznikala. Jelikož Nietzsche Wagnera důkladně poznal, včetně jeho názorů, slabin a důvěrných stránek jeho osobnosti, dovedl proniknout velmi hluboko pod povrch jeho děl. Nietzsche odkrýval bez problému filosofii zakomponovanou bytostně ve Wagnerových operách, což většině dalších kritiků neumožnila jejich nedostatečná znalost filosofie či Wagnerova myšlenkového zázemí. Od naprostého obdivu však Nietzsche ve vztahu k Wagnerovu dílu procházel řadou proměn, jež směřovaly směrem k dvojznačným hodnocením a posléze k nelítostné kritice a odsudku.

V roce 1876 byl Nietzsche přítomen bayreuthským oslavám, které předcházely slavnostnímu otevření divadla světovou premiérou souborného provedení *Prstenu*. V té době se Nietzsche jasně vyhranil proti Wagnerovým cílům a životnímu i uměleckému směru. Jako bývalý nadšenec a příznivec idealistického projektu vybudování Wagnerova divadla v Bayreuthu se cítil být zhnusen, když viděl, že se na slavnosti sjela buržoazní šovinistická smetánka nově triumfující Německé říše a podobná společenská sestava ze zahraničí, které Wagner poklonkoval a pro kterou zpřístupnil svůj dům. Wagner se rozplýval před významnými hosty, vesměs povrchními snoby, a zanedbával své skutečné přátele, což introvertního Nietzscheho ranilo. Navíc v jeho očích zrazoval jejich společný ideál elitního společenství spřízněných duší, když se paktoval s těmi, kdo mají peníze a moc, místo aby zůstal věrný těm, kteří mají shodné ideály a potřebnou intelektuální úroveň.

Duchem Bayreuthu vládl antisemitismus a hrubý německý nacionalismus, který se Nietzschemu protivil. Najednou filosof viděl, jak se jeho přítel stává dekadentem, který se plazí před vším oficiálním, včetně církve, zrazuje hodnoty ducha a propadá opravdu zhoubnému působení antisemitské ideologie. To vše v době, kdy Nietzsche, vážně nemocný, se začal cítit unavený z idealistické lživosti současné společnosti a hledal spočinutí v něčem reálném. Říšskoněmecký element prodchnutý teatrální samolibostí se skutečně začal na bayreuthském festivalu projevovat velmi záhy. Vyvrcholil dlouho po Wagnerově smrti, v době Hitlerovy převahy, kdy Wieland Wagner spolu se svou matkou Winifred osobně vítali Hitlera na bayreuthském festivalu. Nietzsche nebyl zřejmě zcela mimo realitu, když již v počátcích kritizoval bayreuthský kult osobnosti jako nebezpečný pro mládež. Tendence nastartované v počátcích se opravdu v jisté době vymkly kontrole. Nakolik to však bylo přímým zaviněním samotného Wagnera, to je otázka. V případě bayreuthské nabubřelosti šlo v jeho případě hlavně o úlitbu mocným za účelem prosazení svého díla než o vlastní ideologickou pobloudilost.

## II / 10 Nietzscheho hodnocení Wagnera

Přes trpké osobní zklamání však Nietzsche do konce života nepřestal považovat svůj vztah s Wagnerem za to nejcennější ve svém životě. Wagnerovo dílo však v období deziluze podrobí skutečně sžíravé a leckdy nespravedlivé kritice, která vyjadřuje více osobního zklamání, než čehokoli jiného. Jedná se o kritiku, která je sice vybroušená a pronikavá, ale neustále přestřeluje, úmyslně zavírá oči před skutečnou hodnotou díla a často se zaměřuje na osobní urážky. Wagnera opakovaně označuje za šarlatána a podvodníka a nemá s ním



slitování: „Ach ten starý kouzelník, kolikrát ten nás napálil! ... To je ale chytrá zmijs!“<sup>125</sup>Wagnerovu hudbu označuje za strojenou, prodchnutou Wagnerovou teatrálností, nezdravě dusnou a pompézní. „Je tak odporná, jako – jako – jako tisíc věcí – například, jako Schopenhauerova filosofie. Je to hudba hudebníka a člověka, který zabloudil – ale velkého herce.“<sup>126</sup>V postoji Nietzscheho k Wagnerovi se však projevuje dvojznačnost, ze které je patrné, že v hloubi duše jeho obdiv k němu nikdy zcela nevymizel. V poslední fázi krátkého života se Nietzscheho rozervanost rozplynula v noci šílenství, které mu znemožnilo pokračovat jak ve svém slibně se vyvíjejícím díle tak ve svém v podstatě strastiplném životě.

Cenné postřehy o Wagnerovi a jeho díle nacházíme v Nietzscheho dílech raných, kde ovšem musíme odpreparovat balast obdivu a zbožnění, zejména pak v dílech středního období, kde se prolíná upřímné ocenění s kritickými momenty. Takovým příkladem je spis *Richard Wagner in Bayreuth*. Kritizuje například Wagnerovu komediálnost, grotesknost a teatrálnost, ale přesto uznává Wagnerovu velikost. „Das Leben Wagners, ganz aus der Nähe und ohne Liebe gesehn, hat, um an einen Gedanken Schopenhauers zu erinnern, sehr viel von der Komödie an sich, und zwar von einer merkwürdig grotesken. Wie das Gefühl hiervon, das Eingeständnis einer grotesken Würdelosigkeit ganzer Lebensstrecken auf den Künstler wirken mußte, der mehr als irgendein anderer in Erhabenen und im Über-Erhabenen allein frei atmen kann, - das gibt dem Denkenden zu denken.“

Velikost a mimořádný ponor Wagnerových oper Nietzsche zatím nezpochybnil: „Wo ist das ritterliche Mittelalter so mit Fleisch und Geist in ein Gebilde übergegangen, wie dies im Lohengrin geschehen ist? Und werden nicht die Meistersinger noch zu den spätesten Zeiten von dem deutschen Wesen erzählen, ja mehr als erzählen, werden sie nicht vielmehr eine der reifsten Früchte jenes Wesens sein, das immer reformieren und nicht revolvieren will und das auf dem breiten Grunde seines Behagens auch das edelste Unbehagen, das der erneuernden Tat, nicht verlernt hat?“ Nietzsche také lépe než kdokoli jiný dokáže odhalit ve Wagnerovi filosofa a v jeho díle filosofii prvního řádu vpracovanou do hudby: „Wagner ist dort am meisten Philosoph, wo er am tatkräftigsten und heldenhaftesten ist. Und gerade als Philosoph ging er nicht nur durch das Feuer verschiedener philosophischer Systeme, ohne sich zu fürchten, hindurch, sondern auch durch den Dampf des Wissens und der Gelehrsamkeit, und hielt seinem höheren Selbst Treue, welches von ihm Gesamttaten seines

---

<sup>125</sup> NIETZSCHE, F. *Případ Wagner*, cit. in: MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 291.

<sup>126</sup> NIETZSCHE, F. *Dopis z roku 1885*, cit. in: *ibid*, s. 292.

vielstimmigen Wesens verlangte und ihn leiden und lernen hieß, um jene Taten tun zu können.<sup>127</sup>

Wagnerově hudbě přiznává Nietzsche ty největší kvality a vyvyšuje ji nad ostatní umění: „... so daß dem, welcher sie hört, zumute wird, als ob fast alle frühere Musik eine veräußerlichte, befangene, unfreie Sprache geredet hätte, als ob man mit ihr bisher hätte ein Spiel spielen wollen, vor solchen, welche des Ernstes nicht würdig waren, oder als ob mit ihr gelehrt und demonstriert werden sollte, vor solchen, welche nicht einmal des Spieles würdig sind.“ Nietzsche vyvyšuje Wagnera jako hudebníka, který nechává svou hudbou promlouvat samotnou přírodu. Navíc skvěle parafrázuje a aplikuje na Wagnera Schopenhauerovu metafyziku hudby: „Von Wagner, dem Musiker, wäre in allgemeinen zu sagen, daß er allem in der Natur, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache gegeben hat: er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse. Er taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen, ein tönendes Dasein.“<sup>128</sup>

Je až smutné, že ve svých pozdějších dílech označuje Nietzsche Wagnera za dekadenta, dítě své doby, její špatné svědomí, dokonce za jednu ze svých nemocí, z níž se uzdravil. Osočil Wagnera, že jeho dílo je popřením života, je příliš nabubřelá a hřmotná, jeho opery jsou nesnesitelně dlouhé, melodie nekonečné, orchestrální zvuk hrubý... Nietzsche vychvaluje Bizeta ve všem, v čem je odlišný od Wagnera; v lehkosti, hravosti, božské jednoduchosti a nezátíženosti. Nietzsche zdůrazňuje vlastní náklonnost k jižanskému, živočišnému, prosluněnému naturelu, který je zdravý a hudba z něj vzniklá blahodárně působí na lidský organismus. Wagnerova je pro něj pravým opakem, je lidskému organismu nepřátelská a oslabující, svazující a navíc člověka zavléká do nebezpečné iluze o lepším světě, ze které nám pak naráz dává šokem vystřízlivět a vrhne nás přímo zpět do zkaženosti světa. *Parsifal* je pro Nietzscheho velkou filosoficko-náboženskou absurditou. Zveličením moci ženské lásky, která je oblíbeným Wagnerovým tématem, je stejně protismyslné jako to, že pointou Wagnerových oper bývá zločin učiněný tím nejvyšším a nejsvětějším. Když se Nietzsche hořce ptá, zda je Wagner vůbec člověkem, zda není spíše nemocí a volá: „*Luft!*

---

<sup>127</sup> NIETZSCHE, F. *Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Unzeitgemässe Betrachtungen*, in: *Werke* I, s. 376nn.

<sup>128</sup> Ibid, s. 417n.

*Mehr Luft*<sup>129</sup>, je nám poněkud úzko z toho, v jakou skepsi vyústil bezmezný obdiv a jedno velké přátelství dvou mimořádných osobností.

Nietzsche však nikdy zcela neodložil myšlenku neomezené možnosti a velikosti lidského ducha. V tomto bodě zůstali s Wagnerem vnitřně zajedno i poté, co se mnohé mezi nimi změnilo. Nietzsche nepřestal v duchu Wagnera považovat za největšího umělce své doby. Také osobité pojetí samotného umění Nietzschemu zůstalo až do konce. Pravdu považoval za ošklivou, pro umění nezajímavou; úmyslně protiřečil vžité filosoficko-estetické představě. Právě proto, že pravda je hrozná a těžko se snáší, její alternativou je umění, které je maskou, kterou si pravda nasazuje. Příkladem jsou mu Olympané, které si coby zkrášlující paralelu skutečnosti vytvořili staří Řekové. Umění je iluze, jejímž účelem je zastřít a zkreslit nesnesitelnou skutečnost, učinit ji tak snesitelnou a tím i život přijatelným.<sup>130</sup>

## II / 11 Wagnerův umělecký vývoj

Pohlédneme-li na Wagnerovo dílo skrze historické zdroje hudební inspirace, nalezneme několik výrazných vlivů. Wagner se ve skladbě vztahuje k velkým německým skladatelům historie, v čele s Beethovenem. Ze současných hudebníků ho ovlivnil zejména Liszt a Berlioz, ačkoli měl k jejich stylu programní hudby velké výhrady a celý novoromantismus výslovně odmítal. Přestože s nimi sdílí některé výrazové prostředky a způsoby zpracování hudebního materiálu, Wagnerova hudba je skutečně originální. Nikdo nemůže pochybovat, že jde o hudbu velkého umělce. Osobitý přínos vyjádřil Wagner „bytostným uskutečňováním romantické touhy po syntetickém spojení hudby s básnictvím a výtvarným uměním, a umění s filosofií.“<sup>131</sup> Jeho dílo je zároveň poznamenáno typickou německou metodičností a schopností dotahovat myšlenky do nejzazších důsledků. Wagnerův sloh krystalizuje postupně.

V mládí na něho nejvíce působily Beethovenovy symfonie. Přitom ovšem cítí a projevuje značnou nedůvěru k absolutní, tj. ryze instrumentální hudbě.<sup>132</sup> K symfonickému slohu se začne čím dál více přibližovat až ke konci života. Ač se Wagner cítil zásadně nespokojen se stavem současné opery, nejprve uznával a nechal na sebe působit Gluckovu školu a raného romantika Webera. Jeho první opera *Víly* je poplatná rané romantické opeře ve stylu Webera a Marschnera. *Zákaz lásky* zrcadlí vliv Auberův a ozvuky vlašské melodiky.

<sup>129</sup> NIETZSCHE, F. *Der Fall Wagner*, in: *Werke* II, s. 912.

<sup>130</sup> HOLLINGDALE, R.J. *Nietzsche*, s. 188.

<sup>131</sup> ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*, s. 253.

<sup>132</sup> Viz WAGNER, R. *Opera a drama*.

*Rienzi* se blíží pompéznímu stylu současně nejúspěšnějšímu typu opery, francouzské velké opeře typu Meyerbeerova, kterou později Wagner nejostřeji odvrhl a odsoudil. Prohlásil s pohrdáním, že francouzská a italská opera jsou dekadentní formy, nehodné následování. *Bludný Holanďan* je proto návratem k německé romantice, ale obsahuje již řadu originálních inovačních prvků. Uzavřená operní čísla se spojují ve větší celky, motivicky se zdůrazňuje jednota a do popředí vystupuje orchestrální složka. Wagner zde mnoho vytěžil z Berlioze. Upřednostňuje dramatické vyznění podstaty, k čemuž využívá symfonickou malbu moře.

V *Bludném Holanďanovi* Wagner projevuje většinu hlavních uměleckých cílů, jež v pozdějších dílech dále rozpracovává a dotahuje. Lze již mluvit o hotovém, osobitém, vyspělém stylu. Následuje *Tannhäuser*, ve kterém Wagner stupňuje nově nabyté kompoziční vymoženosti. Dramaticky se oživuje melodika a prohlubuje se melodické využití orchestru. Nejlépe to dokládá dnes notoricky známá, velkorysá ouvertura a předehra ke třetímu jednání, která by se dala považovat za samostatnou symfonickou báseň. V *Lohengrinovi* Wagnerův styl krystalizuje směrem k zahuštění a uvolnění harmonie, zmenšuje se rozdíl recitativních a ariózních částí, který někde dokonce zcela mizí. Wagner zde vyvíjí vlastní polyfonickou práci pomocí soustavné práce s *leitmotivy*. Uzavřená místa se objevují řídkěji, jen tam, kde je pro to pádný důvod. Význam orchestru stále roste a profiluje se směrem, který si Wagner určuje k dosažení požadované barevnosti. Dechové dřevěné nástroje obsazuje trojmo a často dělí smyčce. Místo ouvertury se začíná hovořit o předehře, kterou pak Wagner otvírá všechna svá následná hudební dramata. *Lohengrin* je hudebně přelomové dílo v tom smyslu, že je důsledně vyladěno do jedné atmosféry, čímž se maximálně přibližuje formě hudebního dramatu, ke kterému Wagnerův umělecký vývoj tíhne.<sup>133</sup> Wagner důkladně zvažoval, kterým směrem zaměřit další vývoj díla a přes pět let prakticky neskládal, zato psal teoretické práce a hledal tímto způsobem vlastní cestu. Tak vzniká *Opera a drama*, *Umění budoucnosti* a *Sdělení pro mé přátele*. Když začal Wagner po pauze znovu komponovat, tvořil vrcholná díla, která jsou plodem období jeho umělecké zralosti.

Wagnerovo hudební drama je jedním z vrcholů novoromantismu. Dlouho se k němu dopracovával, nejprve studiem všech dostupných operních a dramatických forem, současných i historických, a čím dál větším soustředěním na vztah básnického slova a hudby v opeře. V tomto bodě Wagner spatřoval hlavní problém a slabinu převážné části operní tvorby. Pevné a dokonale homogenní sepjetí slova a hudby směrem k přesvědčivému dramatickému vyznění se neúnavně snažil realizovat ve svých dílech. Vrcholem bylo romantické hudební drama

---

<sup>133</sup> ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*, s. 255.

uskutečněné ve Wagnerových zralých opusech. Když k této osobité formě dospěl, ocitl se v kýženém cíli svého formálního snažení. Hudební drama je pokusem o syntézu všech uměleckých druhů. Umění slova, hudby, výtvarné i pohybové umění se spojuje v jeden celek, což má vést ke znásobení účinku na diváka. Každý z uměleckých druhů má v hudebním dramatu plně rozvinout své prostředky a výsledkem je nový, komplexní tvůrčí čin.

Wagnerovým původním cílem bylo vytvořit tzv. *Gesamtkunstwerk* (všeumělecké dílo), které by se stalo zcela originálním uměleckým počinem. Jeho myšlenka je fascinující a Wagner ji dokonale propracoval, ovšem po praktické stránce narazil na řadu problémů. Není totiž reálně dosaženo v jakémkoli díle dokonalé vyváženosti všech složek. Vždy jedna složka dominuje nad ostatními, jiná složka ustupuje do pozadí. Fascinujícím rysem Wagnerovy koncepce *Gesamtkunstwerku* je zaměřenost na co nejvýstižnější podchycení *centrální ideje* celého díla, ke kterému má vést právě optimální zpracování a zharmonizování jednotlivých složek díla v jeden shodně působící celek. *De facto*, přestože to odporuje Wagnerově intenci, je Wagnerův *Gesamtkunstwerk* především dílem hudebním, obrovskou *programní symfonií*, podobně grandiózního vyznění jako u Berlioze, které básnické slovo dodává pojmové a dějové zakotvení a umění výtvarné a pohybové vizuální zpodobení. Jednotlivá umění účastníci se celkové jednoty hudebního dramatu se musí zároveň přizpůsobit. Proto takřka mizí sbory a uzavřená zpěvní čísla. Nová melodika zpěvu spojuje ohebnost s deklamační přesností, čímž vzniká nový styl, *Sprechgesang*, který je na pomezí zpěvu a mluveného slova, což je vlastně obdoba staré zpěvní praxe.

Hudební obsah a výraz ve Wagnerově hudebním dramatu ovšem není nesen zpěvem, ale orchestrem. Symfonický orchestrální proud zpracovává *leitmotivy*, které Wagner nazýval také *Grundthemen*. *Leitmotivy* promlouvají za určitý charakter, ideové hodnoty, stavy či věci. Obměňují se, kombinují a zpracovávají různým způsobem podle nároku složitosti dramatického děje. Tento způsob vedl Wagnera k častějšímu užití chromatiky, většímu uplatnění polyfonie a ke změně instrumentačních zvyklostí. Instrumentace se individualizuje a zaměřuje se na vystupňování. Zralé Wagnerovo období zahrnuje zejména ohromnou tetralogii *Prstenu Nibelungova*, čtyři velké opery patřící do jednoho celku: *Zlato Rýna*, *Valkýra*, *Siegfried* a *Soumrak bohů*. V *Prstenu* Wagner využívá asi devadesát *leitmotivů*. Chromatika a rozšířená tonalita je nejrevolučnější v *Tristanovi*. Toto dílo znamená samo o sobě jeden z nejvýznamnějších přelomů v dějinách hudby. Zaběhnutá tonalita je natolik zahuštěna a znejistěna, že její rozšíření je otevřenou branou k jejímu pozdějšímu opuštění a vydání se na nepevnou půdu atonální tvorby. „*Tristanovský akord*“ byl pro svou dobu něčím zcela nepochopitelným a nezařaditelným do používaných harmonických měřítek. Vysloužil

Wagnerovi nejen obdiv a úctu, ale zprvu zejména odsouzení a nepochopení odborných kruhů.

Totéž platí o Wagnerově novém přístupu k hudebním formám. Jeho tendence propojovat jednotlivé kusy ve velké celky snášela zpočátku také více kritiky než porozumění. Byla považována za *nedostatek* formy. Posléze se však vžila a následní novoromantici se předháněli ve velkorysých pojetích hudební formy v rámci postupného uvolňování. Wagner vycházel z předpokladu, že pravidla vycházejí z uměleckého díla, nikoli naopak. V *Mistrech pěvcích* postupuje Wagner dějově i kompozičně archaizujícím směrem, využívá diatoniku, hudba je dělena do řady uzavřených útvarů a dílo obsahuje četné sborové výjevy. Ty mají svůj podíl také v *Parsifalovi*, posledním Wagnerově díle, kterým se završuje jeho vývoj směrem k hlubokému ponoru a introvertní vážnosti. Vývoj, který se v *Parsifalovi* završil, ve Wagnerových očích dopěl ke svému vrcholu a závěru. Wagner operu jako žánr, který přerostl v hudební drama, dostal tam, kam potřeboval a byl sám s výsledky své práce spokojen. Dospěl na vrchol i po stránce zapracování filosofie do hudebního díla, protože *Parsifal* je patřičně prosycen Schopenhauerem, přičemž není narušena organická jednota díla. V době, kdy Wagner komponoval *Parsifala*, již dávno opustil svou dogmatickou představu *Gesamtkunstwerku*, kterou úžasně propracoval po teoretické stránce, ale praxe ho postupně přesvědčila, že tato myšlenka zdaleka není tak životaschopná a perspektivní, jak se zdála. Kdyby žil Wagner déle, zřejmě by se vrhl do komponování symfonií, tak to alespoň měl podle dochovaných svědectví v úmyslu. Vyplývá to také z logiky jeho uměleckého směřování; jelikož symfonický ráz jeho dramát se stupňoval, role orchestru byla stále výraznější a bytostné založení geniálního hudebníka ve Wagnerovi stále vystupovalo na povrch, vzdor jeho všestrannosti a propojujícím ambicím.

Wagnerova hudba bývá někdy považována za příliš pompézní, agresivní a nacionalistickou. Podobná hodnocení vyplývají často z neporozumění a neznalosti či znalosti příliš povrchní. Má na nich podíl také špatná pověst Wagnera-člověka a nešťastné historicko-politické konotace. Pochopitelně se Wagnerova hudba nemusí každému líbit a nemusí být leckomu blízká. Do hry vstupuje osobitý vkus, který se u každého posluchače liší. Navíc Wagnerova hudba se vyznačuje poměrně svébytným, originálním výrazem, se kterým nedokáže každý souznít. Uznat však vysoké kvality Wagnerova díla a jedinečnost jeho hudby by dobře obeznámenému člověku mělo připadat jako samozřejmost. Subjektivní stránka zaslouží celou škálu možných hodnocení, ale objektivní kvality pouze chtějí být uznány. Wagnerovo dílo je technicky dokonale propracované a zároveň emocionálně angažované a výrazově bohaté. Vyznačuje se sofistikovaností a rafinovaností, kterou mu mohl vdechnout jen vysoce inteligentní, univerzálně smýšlející tvůrce. Výrazová škála, kterou Wagner

v dílech rozehrává se pohybuje od jemnosti, něhy a usebrání až k bombastickým, mohutným vrcholům, odpovídajícím romantické filosofii, které působí omračující silou. V orchestrální barevnosti a bohatosti zvukové a dynamické škály se projevuje mistr instrumentace. Ani v mohutných vrcholech ovšem Wagner nepředstavuje pouhou hrubou sílu. Vždy jde o sílu filtrovanou hlubokým psychologickým a filosofickým porozuměním.

Vedle všech podivností Wagnerova života i osobnosti bylo jeho dílo něčím, co jej vedlo a drželo při životě. Byl si hluboce vědom, že je mu souzeno vytvořit velké dílo, které nikdo jiný za něj neuskuteční. Přes dlouhodobé nepochopení a vnější neúspěchy šel díky vnitřnímu hlasu za svým a budoucnost mu dala za pravdu, jak to s velkými umělci bývá. Psychologicky navíc u Wagnera fungoval mechanismus útěku od životních peripetií ke své tvorbě, která bezpečně dávala smysl a naplnění, ačkoli v životě obojí často chybělo.<sup>134</sup> Tvořil ve světě fantazie, v němž jeho unavené nervy našly jedinečné spočinutí. Cítil se dlouhodobě nemocný a nervově vyčerpaný a právě tento únik do světa fantazie zachraňoval základ jeho integrity: „Feverish excitement and exhaustion, sickeningly uneasy numbness of the brain, melancholy, fear of all work; I am often so tired that I can walk only very slowly; then again a little better, but with the tendency toward excitability. That I cannot get well again, in the sense that you imagine it, is as clear as day: I ’m mentally ill – and mental illness is incurable. (...) The world has escaped my heart; I loathe it; I cannot love it: this way it is no longer an object of sentiment for me, but only of fantasy; only through the activity of my brain can I communicate with it. (...) Thus, extremely sensitive as I am, I can only feel sadness: my theoretical contacts with the world cannot bring me any happy emotions. Under ‚theory’ I also include here all my artistic creativeness, because I cannot produce a real work of art with only artistic means at my disposal.“<sup>135</sup>

Wagner se skutečně v některých obdobích cítí natolik znechucen a vyčerpan skutečným životem, že vědomě uniká do světa fantazie, který tvoří svými díly, a shledává, že jedině tento svět je pro něj snesitelný. Jeho smyslový život je natolik intenzivní, že ho vnitřně ničí a on se pak cítí nucen prchnout do virtuálního světa svého díla, do abstrakce a teorie, kterou sám vytváří. Sám si je přitom vědom, že tento svět umění je pouhou iluzí. Jde však o iluzi, kterou pociťuje jako momentálně spasitelnou. Vidíme tak dva póly neúnavné, překypující kreativity velkého umělce. Na jedné straně je to vědomí velkého úkolu, předurčené geniálním nadáním a na druhé straně lidské dispozice, které jsou natolik extrémní

---

<sup>134</sup> Viz *Dopis Ferdinandu Heinemu* z roku 1854, in: BURK, J.N. *Letters of Richard Wagner*, s. 142nn.

<sup>135</sup> *Dopis Benediktu Kietzovi ze září 1852*, in: *ibid*, s. 192.

ve své intenzitě a kombinaci, že člověk nalézá prostředek k jejich smíření opět jen ve vybití svého génia.

## II / 12 Vztah Richarda Wagnera a Cosimy Wagnerové

Wagnerův postoj k druhému pohlaví byl problematický, jako ostatně řada jiných věcí a postojů v jeho životě. Erotika hrála ve Wagnerově prožívání významnou roli, což spolu s jeho extrovertní povahou způsobilo, že prožil mnoho vztahů k ženám na mnoha rovinách. Velkým počtem vztahů se snažil přemoci pocit vlastní emocionální a psychické izolace od svého okolí, která byla dána jeho vlastním obrovským nadáním a pocíťovanou předurčeností k velkým cílům. V ženách obvykle nenacházel to, co potřeboval po psychické stránce vztahu, protože toužil po ženě, která by ho bezvýhradně respektovala a uznávala, i když by nechápala jeho cíle a ambice. Jelikož sám byl velmi náročnou, expanzivní osobností, musela by takové žena *de facto* obětovat svůj život ve prospěch jeho. Není divu, že nemohl dlouhá léta kýžený trvale uspokojivý vztah nalézt. Spíše lze mluvit o velkém štěstí či neobvyklé přízni osudu, že nakonec našel Cosimu, která splnila všechny jeho tužby a skutečně se mu dobrovolně a cele doživotně oddala.

Wagner se poprvé oženil v mladém věku, a to s ženou starší, která již měla odrostlou dceru. Manželské soužití trvajícím od roku 1836 přes dvacet let bylo poměrně divoké a nestabilní od samého začátku. Minna Planer, Wagnerova první žena, byla úspěšnou herečkou a obdivovanou krasavicí a současně se Wagnerovi upřímně oddala. Věřila v jeho nadání a úspěch. Prožila s ním léta největší bídy a trpělivě čekala na obrat situace k lepšímu. Postupně se však mezi manželi rozvíjelo příliš mnoho sporů a hádek. Hlavní výtkou, kterou Wagner od Minny slýchal neustále dokola bylo, že by dávno mohl dosáhnout úspěchu a zajistit jim oběma pohodlný život, kdyby se jen trochu přizpůsobil obecnému vkusu. V zásadě to byla pravda. Ovšem Wagnerovy cíle byly vysoké a o nějakém přizpůsobování u něho vůbec nemohla být řeč. Minna navíc těžce nesla Wagnerovy plotky s politikou a pronásledování, které to jim oběma přineslo. Emigrace spolu s extrémní chudobou pro Minnu byla příliš. Nakonec, po mnohých roztržkách, od Wagnera definitivně uprchla ke své matce. On sám ostatně rovněž dlouho uvažoval o konci jejich vztahu, protože výstupů a scén přibývalo a bylo jasné, že jejich životní cesty se třístí jedna o druhou.

Jelikož byl Wagner egoista, který netrpěl zbytečnými skrupulemi a ohledy, nebylo výjimkou, že se „spustil“ se zadanou ženou, manželky svých přátel nevyjímaje. Díky tomu, že byl romantikem tělem i duší a k tomu žil v dlouhodobě rozháraném, citově i jinak nestabilním



manželství, hledal úniky v podobě mimomanželských vztahů jako záchranu v nouzi. Narůstající řady jeho obdivovatelek mu k tomu poskytovaly čím dál víc příležitostí. Na první pohled spadá do této pochybné kategorie i počátek jeho vztahu s jeho druhou ženou Cosimou, která se narodila rok poté, co se Wagner poprvé oženil. Hans von Bülow, její první manžel, se kterým měla tři děti, byl Wagnerův dobrý přítel a kolega. Vztah Wagnera s Cosimou započal v době, kdy byl u Bülowa, který ho duchovně i umělecky podporoval, častým a vítaným hostem. Trávil s Bülowovými společný čas ve Frankfurtu a Berlíně v roce 1863. Jejich vztahy jsou čím dál užší a brzy se z rodinného přátelství vyklube vzájemný intimní vztah mezi Wagnerem a Cosimou von Bülow. V téže době získává Wagner podporu krále a otevírá se mu reálná možnost zbudování divadla v Bayreuthu.

V roce 1865 diriguje Hans von Bülow, nuceně smířený se stavem věcí, *Tristanu* v mnichovském Hochtheatru, dva měsíce po narození první dcery Wagnera a Cosimy. O půl roku později umírá Wagnerova žena Minna a brzy nato se Cosima s dětmi stěhuje, zatím přechodně, k Wagnerovi do Tribschenu. Navštíví ho zde tajně král Ludvík II. a vezme Wagnera i manžele Bülowovi pod svou ochranu. V roce 1867 se narodí Wagnerovi a Cosimě druhá dcera. V Tribschenu je navštíví Cosimin otec a Wagnerův přítel a zastánce Franz Liszt, který se dlouho vzpíral přijmout vztah své dcery s Wagnerem a nějakou dobu se jich kvůli tomu stranil. Od roku 1868 Cosima bydlí s Wagnerem v Tribschenu permanentně, s jejich dvěma dcerami, a opouští formálně svého dosavadního manžela Hanse von Bülow. Brzy nato v Tribschenu poprvé hostuje Nietzsche, což se posléze stává častou praxí. Narodí se Wagnerův jediný syn Siegfried. Cosima se nalézá pro svůj mimomanželský vztah s Wagnerem a nemanželské děti, které spolu zplodili, v nezáviděníhodném společenském postavení. Navíc prožívá psychická muka, protože dobře ví, že zrazuje ve svém prvním muži hodného a obětavého člověka, jemuž je za mnohé vděčná, ale cítí, že pro ni není jiné cesty. Cosima prosí Hanse, aby jí umožnil rozvod, k němuž definitivně dojde o rok později. Měsíc po rozvodu, v červenci 1870, si Cosima konečně vezme Wagnera v Luzernu za muže.<sup>136</sup>

Část života, kterou tráví Wagner po boku své druhé ženy je dobou, kdy se mu velmi daří po všech stránkách. Do konce života zažívá z objektivního pohledu skutečně šťastné období. Částečně je tomu proto, že konečně sklízí plody zaslouženého úspěchu, na němž léta pracoval a který ho stál mnoho odříkání, částečně je to také velkou zásluhou Cosimy. Cosima byla v mnoha ohledech vynikající ženou velkého rozhledu a vzdělání, navíc bezvýhradně oddanou svému druhému muži a jeho cílům. Žádná oběť jí nebyla příliš velká, pokud se

<sup>136</sup>

DRUSCHE, E. *Richard Wagner*, s. 178nn.

jednalo o jeho osobu a dílo. Věřila bezvýhradně v jeho génia a poznala jeho osobnost více než kdokoli jiný. Byla přesně typem ženy, kterou Wagner hledal a potřeboval a po létech neúspěchů konečně našel. Jakoby je k sobě přitahovalo jakési osudové předurčení, opustila vše a všechny a vrhla se do společného života s Wagnerem, který se pro oba nakonec ukázal být tím pravým.

Není mým úmyslem posuzovat vznik jejich vztahu po etické stránce, to by byl úkol nejen nevděčný, ale z našeho hlediska nadbytečný. Spíše se hodí zamyslet se nad celkovou, idealistickou hodnotou jejich vztahu a povahou zřejmého intelektuálního a niterného souznění, které společně našli. Nesporně se jednalo o vztah jedinečný, skutečný a nefalšovaný, který přinesl své dobré ovoce. Díky svědectví Cosimy se dozvídáme řadu okolností a podrobností o Wagnerovi a jeho životě, zejména o pozadí vzniku jeho děl. Wagner na sobě nese, stejně jako řada dalších uměleckých osobností devatenáctého století, rysy romantického hrdiny. Žije si po svém, navzdory nepřízni osudu i okolnostem všeho druhu, jde si za svým cílem do posledního důsledku a v zásadních věcech neslevuje. Dokáže na sebe upoutat pozornost veřejnosti, a to jak v pozitivním, tak v negativním smyslu, prožívá v životě velká dobrodružství a zvraty, krajní nouzi i obrovský úspěch, obdiv a bohatství, vede plný leč neučesaný citový život, ale nakonec nalezne ženu svých snů a jeho ideály dojdou naplnění.

První signál toho, že on a Cosima jsou spojeni jakýmsi tajemným a hlubokým poutem vzájemné sounáležitosti, Wagner zachytil již v roce 1862. Na Cosimu udělal velký dojem už v době její svatební cesty s prvním mužem. Když Wagner přednášel přátelům při večíрку *Wotanovo rozloučení*, Cosimino zaujetí mu prozradilo její náklonnost, kterou posléze zaznamenal do životopisu. „Hier war alles Schweigen und Geheimnis, nur nahm mich der Glaube an ihre Zugehörigkeit zu mir mit solcher Sicherheit ein, daß ich bei exzentrischer Erregung es damit selbst bis zu ausgelassenem Übermuth trieb.“<sup>137</sup> Wagner se vyznává z oboustranného silného zaujetí, jež se projevilo v nejranějším stádiu jejich vztahu a později nemizelo, ale naopak nabývalo na síle. V roce 1864 se Cosima stává nedocenitelnou Wagnerovou pomocnicí, kterou zůstane až do jeho smrti. Píše podle jeho diktátu Wagnerův *Vlastní životopis*, nadšeně se nechává zasvěcovat do jeho tvůrčích záměrů a bezmezně ho obdivuje, což je pro Wagnera samo o sobě velkou vzpruhou. Když u něho Cosima nemůže být, protože nějakou dobou vede podvojný život mezi ním a svým prvním manželem, Wagner ji bolestně postrádá a má pocit, že bez ní nemůže pracovat. „Du lockst mir noch mein Werk

---

<sup>137</sup> WAGNER, R. *Mein Leben*, s. 709.

aus der Seele. Ach, aber! Gieb mir Ruhe dazu! Bleibe bei mir, geh´nicht wieder. Sag´s dem armen Hans offen, dass ohne Dich es mit mir nicht mehr geht. O Himmel, könntest Du ruhig vor der Welt mein Weib sein!“<sup>138</sup>

Veřejnost byla v době nejasnosti vztahů Bülowových a Wagnera plna zášti a klepů, otevřenému skandálu čelili všichni tři snahami kamuflovat situaci a nenechat se zaplést dovnitř intrik, které směřovaly proti nim. Leckdy byla v jejich pozadí závist, že Wagner získal prominentní postavení u krále, který ho podporoval čím dál víc a se kterým Wagner čile korespondoval a nazýval jejich vztah přátelstvím. Pro Wagnera však byla situace o to choulostivější, protože nebylo samozřejmě snadné si prominentní postavení za daných okolností udržet. Ve svých análech si v roce 1868 Wagner poznamenává: „große Wildnis der Empfindungen: stets neue Schwierigkeiten, nusäglicher Liebeskummer. Bin zu Flucht und Verschwinden geneigt: Harz, Eisleben!“<sup>139</sup>

Plak který situace na všechny tři zúčastněné vyvíjela, byl dlouhodobě neúnosný. Proto v listopadu 1868, po poslední návštěvě u prvního manžela v Mnichově, Cosima natrvalo přesídlila k Wagnerovi do Tribschenu. Tento otevřený krok ovšem znamenal společenskou ostudu, kterou Cosima v té chvíli vědomě zvolila jako menší zlo. Své rozhodnutí Cosima činí s vnitřním přesvědčením, z jakéhosi hlubokého pocitu nutnosti, jako „Werk der Liebe“.<sup>140</sup> Nakonec i ukřivděný a spravedlivým hněvem nalomený Hans von Bülow změkne a poté, co se narodí Wagnerovi a Cosimě syn Siegfried, dá svolení k rozvodu. Kolem rozvodu ovšem Cosima prožívá dosud muka a výčitky svědomí, kdy si připadá špatná a bezcenná. Svůj žal však později dokáže transformovat v pozitivní poselství o poslání ženy, které adresuje zejména svým dcerám. „Wir Frauen müssen den Männern den unerschütterlich festen, heilig geheimnisvollen Boden darstellen, darin sie ihre Gedanken und Gefühlskeime niedresenken können, ohngefährdet von den Lebensstürmen.“<sup>141</sup> Jistě byla ženou, která dobře věděla, o čem mluví, protože skutečně obětovala mnoho muži, kterého si za dramatických, dokonce skandálních, okolností vyvolila. Přijala však svou roli ochotně, jako osud či vnitřní nevyhnutelnost a zhodnotila ji pozitivně, nakolik jen dokázala.

Kvalita soužití, které dokázala spolu s druhým manželem realizovat, přes jeho problematickou a nevstřícnou povahu, dokazuje, že Cosimin čin nebyl chybným krokem, ale vyzrálým životním rozhodnutím, které ji nutila učinit obtížná situace. Vzájemné ocenění obou manželů Wagnerových činilo jejich vztah oboustranně plodným. Samozřejmě na prvním

---

<sup>138</sup> *Braunes Buch*, s. 46n, cit. in: DRUSCHE, E. *Richard Wagner*, s. 28.

<sup>139</sup> Cit. in: DRUSCHE, E. *Richard Wagner*, s. 29.

<sup>140</sup> WAGNER, C. *Die Tagebücher*, I, 1.1. 1869.

<sup>141</sup> WAGNER, C. *Die Tagebücher*, I, *Vorwort*, s. 16.

místě byly Wagnerovy tvůrčí zájmy, kterým se vše podřizovalo, ale Wagner Cosimě na oplátku dával neustále najevo, jak je pro něho vzácná, cenná a nepostradatelná, což byla pravda. Cítil, jako by Cosima prosvětlnila jeho život a dala mu nový smysl. Prohlašuje, že bez ní by nenapsal jedinou notu, že je mu žena nedílnou součástí jeho tvůrčího pohonu. Oba jsou si navzájem vším a dávají si to vzájemně najevo. Prožívají skutečné osobní štěstí. Cosima píše v euforickém nadšení do svého deníku: „Alles ist mir Richard gewesen, er einzig hat mich geliebt.“<sup>142</sup>

Období, které Wagner prožívá začátkem sedmdesátých let je mimořádně plodné a úspěšné, ale jeho veřejné úspěchy ho vedou k novému, byť pro tentokrát pouze účelovému, zapletení do politiky. Snaží se taktizovat, aby si udržel maximální podporu krále, se kterým čile koresponduje, posléze se setkává dokonce s Bismarckem a Bayreuth se stává výsluním bohatých a mocných Německé říše i okolní Evropy. S plným vědomím důležitosti svých postojů Wagner hodnotí německo-francouzskou válku z let 1870/71: „... daß wir dies erleben, die Demütigung der französischen Nation, ja das, und eine Frau und einen Sohn dazu, ist das nicht ein Traum.“<sup>143</sup> Jako symbol Wagnerova nového nacionalismu vzniká účelově zkomponovaný *Kaisermarsch*, působící jako úlitba umělce dobytému úspěchu. Aktivní zapojení se do politiky už Wagner, po bědných zkušenostech z mládí, nepokouší. Víc a víc se zaměřuje na vyšší cíle, veden Schopenhauerovou filosofií, která nepřipouští upínat se k pozemským ambicím a ideálům. Nejmarkantněji projevuje tuto tendenci ke konci života, kdy postupně nachází větší odstup od společenského lesku a ambic. Přeje si, aby jeho hodnoty, spolu s rozpoznáním úpadku lidství v současné společnosti, hlásal i *Bayreuther Blätter*: „das Dringen auf Gründung einer Ethik, geistig würden die Menschen immer ungleich sein, aber man könnte auf eine größere moralische Gleichheit zielen.“<sup>144</sup> Wagner pociťuje na konci života spolu s nalezeným odstupem také skepsi a celkový pesimismus, který vyjadřuje čím dál častěji: „Nein, wer es sich verbergen will, daß wir in einer ungläublichen Décadence sind!“<sup>145</sup>, jakoby ztratil naději v dobrý běh světa, pokud ji kdy vůbec měl, vyjma jeho levičácké mládí: „Nicht einen Schimmer von Hoffnung habe ich, nichts, woran ich eine Hoffnung anknüpfen könnte.“<sup>146</sup> Ztráta iluzí jako by se u Wagnera rovnala ztrátě naděje: „Nicht eine Illusion habe ich mehr!“<sup>147</sup> Můžeme si Wagnerovu deziluzi vyložit z křesťanského hlediska jako deficit skutečné víry. Wagner se celý život čile zajímal o

<sup>142</sup> Cit. in: DRUSCHE, E. *Richard Wagner*, s. 30.

<sup>143</sup> WAGNER, C. *Die Tagebücher*, I, 14.10. 1870, s. 298.

<sup>144</sup> Ibid, II, 29.11. 1880, s. 626.

<sup>145</sup> Ibid, II, 6.4. 1878, s. 79.

<sup>146</sup> Ibid, II, 9.7. 1879, s. 380.

<sup>147</sup> Ibid, II, 18. 3. 1880, s. 506.

záležitosti všech oblastí lidského vědění a konání, které mu byly dostupné, ale šlo vždy o výdobytky lidské. Křesťanství se pro něj nikdy nestalo skutečnou životní alternativou, leda volnou inspirací pro dílo. Není divu, že ho postupně všechny lidské koncepce, kterým se rozhodl věřit, zklamaly, až na Schopenhauerovu filosofii, které se držel do konce života, ale která byla sama o sobě natolik pesimistická, že ho v upadání do skepse spíše podpořila. Wagnerovy cíle se upínaly v druhé části života směrem k mocenské realizaci, spojené s prosazením jeho díla, k hrdinskému sebezdokonalování člověka po vzoru Nietzscheho nadlidství, což znamenalo, že musel nutně narazit na meze a upadnout do deziluze, přestože v životě dosáhl víc, než většina lidí, a to nakonec v oblasti profesní a hmotné, v oblasti vědění i v osobním životě.

Cosima pomáhala Richardovi zcela obětavě ve všem, čeho bylo třeba. Jeho dílo a jeho osobní blaho se stalo její vášní. Zcela ztratila zájem o vlastní osobu, pokud nebyla v přímém vztahu s Wagnerem a jeho dílem. Od životní skepse konce života však manžela uchránit nedokázala. Sdílela s ním jeho pocity i obavy, věrně zapisovala vše, co se ho týkalo do svých deníků a byla mu soustavnou oporou. Objektivní zásluhy Cosimy jsou z historického hlediska nepominutelné. Nejenže podle diktátu sepsala Wagnerův životopis *Mein Leben*, na němž začal pracovat v roce 1864 na přání krále Ludvíka II., ale další tisíce stránek popsala ve svých *Tagebücher*, které pokrývají léta 1869 až 1883, skončila tedy rokem, kdy Wagner zemřel. Tento fakt je příznačný, protože celé deníky, které adresovala svým dětem, se zabývají osobou jejího manžela a jejím vlastním soužitím s ním. Deník končí 12. únorem, den předtím, než Wagner umírá v Benátkách, v hotelu Vendramin. Cosima se však na dotváření a udržování manželovy pověsti podílela ještě dlouho po jeho smrti, protože ho přežila o mnoho let. Jednak byla o dvacet čtyři let mladší než on a navíc se dožila vysokého věku. Umírá až roku 1930 a ve stejném roce zemře i jejich syn Siegfried Wagner.

Cosima se stala spolutvůrkyní *wagnerovského mýtu*, podobně jako Nietzscheho sestra Elisabeth vytvořila zcela podle svých představ, poněkud bezohledně, veřejný profil svého bratra a jeho filosofie. Elisabeth ovšem měla nesrovnatelně méně porozumění pro práci Nietzscheho než Cosima pro práci svého manžela a dosah Elisabetiny manipulace byl převážně ničivý. Cosima se upřímně snažila jít v duchu ideálů svého zbožňovaného manžela a sloužit jim i po jeho smrti co nejvěrněji. Elisabeth, která z bratra chtěla vytvořit hrdinu ducha a německého národa bez poskvrny, z něj učinila pro pozdější generace jakési amorální monstrum, předchůdce a propagátora nacismu, a to skutečně neprávem. Jelikož však byla ženou cílevědomou, důslednou a neúnavně aktivní, dosáhla dokonce před Cosiminou smrtí

formálního smíření rodu Wagnerů a Nietzscheů, které spolu obě ženy uskutečnily v zastoupení svých dávno zesnulých slavných protějšků.<sup>148</sup>

## II / 13 Hlavní myšlenky Wagnerových teoretických spisů

O politické angažovanosti Wagnerových mladých let bylo výše pojednáno. Mnohé z názorů, které tehdy Wagner vyznával se promítly do jeho teoretických prací i do jeho operních děl, což bude přiblíženo v dalších kapitolách. Protože byl Wagner po celý svůj život mimořádně čilý po literární stránce, nedá se zcela opomenout poselství jeho teoretických spisů, jehož hodnota se ovšem nedá srovnat s hodnotou jeho hudební tvorby. Jako hudebník – intelektuál reflektoval Wagner ve svých teoretických pracích motivace a inspirace svých děl a celé intelektuální pozadí jejich vzniku, které je v jeho případě velmi bohaté. Mimoto se Wagner, jak již bylo řečeno, s oblibou fundovaně vyjadřoval o kultuře, politice, budoucnosti umění a hudby, o filosofii a dalších oblastech lidského vědění. Z jeho spisů navíc vysvítá několik osobitých koncepcí, které postupně vytvořil a stojí tedy za to se u nich zastavit, pokud se snažíme proniknout hlouběji do podstaty Wagnerova díla, úzce souvisejícího s jeho osobním vývojem a intelektuálními zálibami.

Ve Wagnerových spisech a člancích se jasně projevuje životní zlom, který nastal po revolučních aktivitách spojených s koncem čtyřicátých let devatenáctého století. Wagner ze svého nadšení pro revoluci a politiku vůbec postupně zcela vystřízlivěl a máje v povaze tendenci k extrémním postojům, postavil se posléze na zcela opačnou stranu barikády. S odstupem viděl své revoluční aktivity a politické snahy jako pouhou epizodu mládí a měl sklon své postoje spojené s onou dobou zlehčovat a relativizovat. Proto píše ve stati *Über Staat und Religion* z roku 1864: „Gewiss war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, dass ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb.“ Výroků zlehčujících Wagnerovu politickou angažovanost by se dalo nalézt požehnaně. Jsou zcela v rozporu s výroky a tezemi, dokonce i činy, které razil před svým vystřízlivěním ze socialistických a revolučních ideálů. Projevuje se jako oportunist, a to v zájmu prosazení svého díla, který je pro něj zcela prioritní.

Rozporuplnost je ovšem pro Wagnera typická a on je si jí dokonce vědom a snaží se ji vědecky vysvětlit. Z celé přírody je totiž logika přítomna pouze v lidském mozku. Jak zbytek

---

<sup>148</sup> MACINTYRE, B. *Ve službách germánského ducha. Elisabeth Nietzscheová a poslední germánská kolonie.*

přírody tak lidství samo sestává ovšem z dalších složek, takže logika v přírodě nedominuje. Proto je vůle člověka rozporuplná. Rozumné v člověku bojuje neustále s nerozumným, které je *de facto* přirozené. V tomto pohledu Wagner v druhé polovině života vidí účel politiky. Potřebná je, pokud přináší prospěch, ale její dosah je omezený na přímou účelovost. „Politisch sein gilt, nach meiner jetziger Erfahrung, soviel, als immer nur das Nächstmögliche im Auge halten, weil nur hier Erfolg möglich ist, ohne Erfolg eine politische Tätigkeit aber ein reiner Nonsens ist.“<sup>149</sup> Rozpory, které se u Wagnera často objevují Chamberlain připisuje nutné rozporuplnosti každého génia, který současně reflektuje všechny jednotlivosti a bohatost skutečnosti a současně za tím vším tuší a neúnavně hledá konečnou jednotu, ke které bez vyhrocení protikladů nelze dojít, protože bez ní není plnosti prožitku. Chamberlain na rozpory a protiklady u Wagnera pohlíží optikou konečné sounáležitosti a nazývá je plastickými. Srovnává v tomto bodě Wagnera a Goetha.<sup>150</sup> Tento výklad je do značné míry poznamenán osobním a ideovým obdivem a z dnešního hlediska nepůsobí příliš přesvědčivě. Spíše si povšimneme potvrzujících se deficitů Wagnerova charakteru a ukvapenosti jeho povahy.

Důležitým rysem Wagnerových spisů je jejich němectví, vlastenectví někdy zacházející až do neblahých extrémů. Wagnerova teorie skutečně vychází z předpokladu nadřazenosti indogermánské rasy, která jediné může dospět k vyššímu lidství. S tím bohužel souvisí jeho extrémní podhodnocení židovské rasy, nejmarkantněji předvedené v politováníhodném spise *Das Judentum in der Musik*. V němectví viděl Wagner sílu, která může spasit svět.<sup>151</sup> Jako ideální politické uspořádání označuje Wagner ve zralém věku království. Opět narážíme na rozpor. Chce spojit svobodný lid a absolutní království. Neomezená svoboda lidského jedince je totiž jednou z hodnot, kterou se Wagner přes prosazování monarchie nechce vzdát. Při doporučení království jako ideálního zřízení vychází Wagner z předpokladu, že lid je svobodný tehdy, když mu vládne jedna autorita, ne pokud jich vládne více. Království chápe Wagner jako posvátný střed státu. V praxi to ukazují díla *Lohengrin* a historické drama *Friedrich der Rotbart*. Wagnerova obliba království souvisí s odvržením socialismu, který dříve vyznával: „Der Sozialist plagt sich mit fruchtlosen Systemen.“<sup>152</sup> Rozporuplný je i Wagnerův postoj k náboženství. Na jednu stranu se o něm vyjadřuje velmi kriticky, často přímo nepřátelsky, zejména co se týče historických projevů křesťanství, na druhou stranu nepřestává prohlašovat, že v náboženství tkví skutečná hodnota

<sup>149</sup> *Dopis A. Röckelovi ze 6. března 1862*, in: BURK, J.N. *Letters of Richard Wagner*.

<sup>150</sup> CHAMBERLAIN, H.S. *Richard Wagner*, s. 158nn.

<sup>151</sup> „Die Welt veredeln und erlösen“, in: WAGNER, R. *Das Kunstwerk der Zukunft*.

<sup>152</sup> WAGNER, R. *Oper und Drama*.

lidství, což je postulát Schopenhauerův. Náboženství je také pramenem všeho umění. Samotné existující církve a dogmata, která vytvořily a přijaly zůstávají Wagnerovi celoživotně cizí. Antagonismus mezi náboženstvím a církví je ve Wagnerově vnímání přítomen od začátku až do konce, což je ovšem v souladu s celkovým zaměřením období romantismu.

Wagner opakovaně řeší vztah umění a náboženství a nepřestává tvrdit, že jsou vzájemně podmíněné, tedy se jedno bez druhého neobejde a obojí neodlučně souvisí s možností vývoje lidství směrem k lepší budoucnosti.<sup>153</sup> V ranějších spisech je Wagner ke křesťanským církvím vyloženě nespravedlivý, hovoří o zneužití božského zjevení ke světským účelům spojeným s mocí a o pokrytectví hodnot, které církve zastávají. Později své nejostřejší postoje koriguje. Náboženství, včetně alespoň některých svých dějinných projevů, je pro lidstvo nepostradatelné a týká se to i německého vlastenectví: „Mit der Religion nimmt der Deutsche es ernst.“<sup>154</sup> Wagner však hledá vysoký ideál, jak v náboženství, tak v umění. Cítí potřebu očistit je od všeho pokrytectví, právě tak jako očištění vyžaduje básnictví, stát, patriotismus a další důležité oblasti. Wagner zdůrazňuje pravdivost a nutnost demaskovat a odvrhoval lži, což platí na prvním místě pro umění, které je jeho hlavním zájmem. V některých statích jde Wagnerova snaha propojit náboženství a umění do extrému: „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion“. Tento ideál naplňuje vědomě v *Parsifalovi*. Jeho pojetí náboženství je navíc v podstatě synkretické: „Jesu, der für die Menschheit litt, und Apollon's, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob.“<sup>155</sup> Náboženství Wagner viděl jako nezbytný základ sociálního života, vedoucí k ideálu „eine Religion und gar keinen Staat.“

Wagnerovy pozice se v nejednom bodě protínají se Schillerovými. Schiller označuje současný stav společnosti za nouzový, oscilující bezradně mezi nepřirozeností a pouhou přirozeností. Také Schiller hledá nové uspořádání, které by se v budoucnosti mělo realizovat a které nelze očekávat od současného státu, jenž je příliš pošpiněný a vyčerpaný.<sup>156</sup> Wagner se s Schillerem shoduje ve sklonu považovat současný stav společnosti za přechodné stádium chaosu, které je třeba překonat. Stav nouze má přejít ve stav svobody a umění má v tomto společenském přerodu sehrát klíčovou roli. Cíl má Wagner se Schillerem společný, ačkoli on se odvolává v první řadě na řecké umění, zatímco Schiller na Kanta.

---

<sup>153</sup> WAGNER, R. *Religion und Kunst*.

<sup>154</sup> WAGNER, R. *Was ist deutsch?*

<sup>155</sup> WAGNER, R. *Die Kunst und die Revolution*.

<sup>156</sup> SCHILLER, F. *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, cit. in: CHAMBERLAIN, H.S. *Richard Wagner*, s. 173n.



Se společenským uspořádáním souvisí Wagnerův postoj k anarchii, který procházel řadou proměn. Jako raný ctitel Proudhona se hlásil k idejím právě vzniklého anarchického hnutí, ale i ve druhé polovině života slova anarchie užíval s oblibou. Dokonce v souvislosti se svým posledním dílem, *Parsifalem*, hovoří o anarchii, kterou lze uplatnit jako schůdný model uspořádání tam, kde je společnost dostatečně vyspělá a připravená: „Anarchie, indem ein jeder täte, was er wolle, nämlich das Richtige.“ Anarchie je chápána jako projev svobody, spojený ovšem nutně s dostatečně vysokou úrovní lidství. Aby každý dělal spontánně to, co je správné, zavání v každém případě nadsázkou a utopií.

Společenské ambice, které Wagner velkoryse koncipoval a promítal do svých spisů i dramatických děl, bývají hodnoceny jako vizionářské sny, spíše než prakticky využitelné modely.<sup>157</sup> Geniální projev těchto snů však spatřujeme ve Wagnerových hudebně-dramatických dílech, která jsou v souladu s jeho ambiciózními nároky, jež kladl na umění jakožto nejvyšší metu lidského poznání a nazírání světa: „Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, weil alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung niemand sich vorzuführen vermag, - da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – dem Menschen – verlangt.“<sup>158</sup>

Zlatou nití, kterou jsou protkány pozdější Wagnerovy spisy, je diskutovaný vliv Schopenhauerovy filosofie. Nebudeme se zabývat jí samotnou, protože to se dělo v některých z předchozích kapitol. Důležité ale je mít na paměti tento vliv neustále, ať se zabýváme Wagnerovým hudebně-dramatickým dílem nebo jeho teoretickými spisy. *Metafyzika hudby*, zakotvená pevně v Schopenhauerově filosofii, je nejlépe uchopitelná ve Wagnerově spise *Beethoven z roku 1870*. V něm Wagner dosahuje největší filosofické a metafyzické hloubky a transformuje po svém části Schopenhauerova učení, které považuje za zvláště důležité. Ze Schopenhauera vedle celkového pesimismu čerpá Wagner oporu v učení o mimořádné roli umění a jeho nejhlubším, metafyzickém významu a původu. Lepší budoucnost světa může být nastolena výhradně za pomoci umění, jež se má zasloužit o obrodu lidství. Dotažení Schopenhauera v praxi Wagner načrtl v plánované opeře *Die Sieger*, která měla být inspirována zejména buddhismem, což dokazuje libreto, jež ovšem zůstalo nezhudebněno. Wagner přes svou náklonnost k Schopenhauerově filosofii není důsledným metafyzikem. Je

---

<sup>157</sup> CHAMBERLAIN, H.S. *Richard Wagner*, s. 178.

<sup>158</sup> WAGNER, R. *Oper und Drama*.

v mnoha ohledech umělcem-praktikem, kterému metafyzika slouží jako nástroj a zbraň v boji s jevy, kterým se staví svým dílem na odpor.

S metafyzickou rolí hudby a umění vůbec souvisí Wagnerova trojí *nauka o regeneraci*. Ke konci života se *Regenerationslehre* stala pro Wagnera shrnutím jeho tezí o potřebě radikální obnovy lidství, které v současném světě zaznamenává nebyvalý úpadek. *Regenerationslehre* vede Wagnera k radikálnímu popření některých současných jevů a stejně radikálnímu přitakání jevům, které hodnotí jako pozitivní. Cíl jeho učení je zásadně praktický, nikoli metafyzický. Náboženství a umění v něm hrají významnou roli. *Regenerationslehre* sestává ze tří částí: *praktické, filosofické a náboženské*. Filosofická část se, podle očekávání, odvíjí od Schopenhauerovy filosofie. Její součástí je teze o metafyzickém znovuzrození a obrácení vůle. Náboženská část vyplývá z předpokladu obnovy lidské religiozity směrem k původním náboženstvím, která nebyla zanesena společenskými klišé a utvrzovala vztah člověka s přírodou. Uzdravená náboženská je předpokladem k úspěšnému provedení regenerace na celé ploše lidského bytí. „Nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion können der Antrieb und die Kraft zur Durchführung der Regeneration erwachsen.“<sup>159</sup> Možnost regenerace předpokládá nutnost rozpoznání současného úpadku hodnot. Jedině z tohoto rozpoznání může vyrůst přitakání víře v možnost změny k lepšímu. Wagnerova *Regenerationslehre* je popsána nejvíce ve spisech ze závěru života: *Religion und Kunst* (1880), *Wollen wir hoffen?* (1879), *Offene Schreiben an Herrn Ernst von Weber, über die Vivisektion* (1879), *Was nützt diese Erkenntnis?* (1880), *Erkenne dich selbst a Heldentum und Christentum* (1881). Poselství těchto spisů se protíná se spisy ranějšími v tom, že umění není sto hrát klíčovou roli v životě člověka a společnosti, která mu přísluší, v dnešním zkaženém světě, ale že ji bude hrát naplno ve světě obnoveném, lepším.

Tři pole, na kterých se regenerace lidství má odvíjet lze pojmut také jako *materiálně-empirické, transcendentně-metafyzické* a konečně *mysticko-religiózní*.<sup>160</sup> Umění protíná všechna tato pole, protože jeho forma je materiální, jeho obsah je transcendentní a jeho význam je mystický. Proto právě umělecky založený génius má nejlepší předpoklady pro realizaci regenerace lidství. Proto umění je jednotícím prvkem *Regenerationslehre*. V ideálním případě má být umělecké dílo živě představeným náboženstvím, což je odvážná teze, kterou Wagner rozvíjí ve spise *Kunstwerk der Zukunft*. Umění má ukazovat směr, je jediným prostředníkem k nápravě, protože prostředkuje společnou řeč náboženství a světu.

---

<sup>159</sup> WAGNER, R. *Was nützt diese Erkenntnis?*

<sup>160</sup> CHAMBERLAIN, H.S. *Richard Wagner*, s. 230.

Tato teorie vychází z výsostné představy, že umění je metafyzickou hodnotou, jak jej koncipuje Schopenhauer.

Umění podle metafyzické teorie zachraňuje jádro náboženství, které náboženské dějiny postupně zakrývají a pošpiňují, umění také vyslovuje to, co je pro filosofii náboženství nevyslovitelné. Wagner jde tak daleko, že připisuje umění spasitelskou úlohu a prohlašuje, že umění je dědicem křesťanského myšlení v jeho původní čistotě, kterou církev nedokázala udržet. Na vině je z velké části židovství, jež proniklo do církve od samého začátku a na jehož základě vznikla církevní dogmata. Tak se, podle Wagnera dostal do křesťanství barbarismus a vnitřní rozkol vedoucí k úpadku od samého začátku.<sup>161</sup> Právě, očištěné náboženství má ovšem nerozlučně propojovat estetickou, uměleckou hodnotu s etickou. Krása se v něm snoubí s pravdivostí. Výsostné umění se tak stává náboženským zjevením. Na nejvyšší rovině je náboženství s uměním nerozlučně spojeno. Proto je ve Wagnerově hudbě zpracováváno tolik náboženských látek a proto ve svých teoretických spisech volá po „*die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft*“. Nejvyšším uměleckým druhem, který uchopuje lidství v jeho hloubce a velikosti je pro Wagnera hudební drama.

V nauce o regeneraci Wagner vychází z předpokladu výchozího pozitivního, „rajského“ stavu lidstva, jakéhosi zlatého věku, na nějž se odkazuje většina náboženských tradic. Dokud žil člověk v souladu s přírodou a tudíž i vlastní přirozeností, lidstvo bylo šťastné. Později se však odcizilo přírodě a sešlo na scesti. Cílem je vrátit jej do původního stavu nevinnosti. Zkaženost lidstva je dána postavením jeho zásad na lži a je třeba vrátit mu ducha pravdy, který ho od lži osvobodí a povede po cestě pravé: „Unsere Kultur und Zivilisation als die eigentliche Lügengeburt des missleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit.“<sup>162</sup> Pohanství, které bylo původním náboženstvím, považuje Wagner za čistší a přirozenější než křesťanství, ze kterého církev učinila právě nástroj lži a manipulace. Proto mluví o „*impotent gewordene kirchliche Religion*“. Poetická Wagnerova povaha ho ovšem vede cestou přitakání všemu pozitivnímu, které spatřuje zejména v pravém umění, dále pak ve všem přírodním a přirozeném. Absolutní popření je snad realizovatelné ve filosofii, jestli vůbec, ale nikoli v umění. Umění ze své podstaty tvoří a jestliže také ničí, nesmí jeho ničivá moc předčít jeho moc tvořivou.

Některé teze, jež Wagnerovo učení obsahuje, jsou poněkud choulostivé a svým dosahem velmi pochybné. Hlavní z nich je teze o tzv. *prokletí krve*, čímž je míněna především

---

<sup>161</sup> WAGNER, R. *Religion und Kunst*.

<sup>162</sup> WAGNER, R. *Heldentum und Christentum*.

krev židovská. Není třeba znovu otevírat otázku Wagnerova antisemitismu, stačí pouze připomenout, že vycházel z hlubokého, byť nešťastného přesvědčení, které bylo v tehdejší společnosti vžit. Wagner staví nepoužitelnost židovského elementu do protikladu „pravého lidství“, jehož základem může být jedině element germánský. Wagner sice teorii rasové nerovnosti nevymyslel, ale byl jejím sveřepým zastáncem. Fakt, že měl většinou ty nejlepší úmysly, vycházející z jeho velkého vlasteneckého cítění, rozhodně neomlouvá destruktivní potenciál, který se skrývá v jeho vlastním teoretizování o nerovnosti ras a podřadnosti židovstva. Wagner je přesvědčen že právě židovský vliv stojí v pozadí celkového úpadku lidství a demoralizace společnosti. Tato teze patří nesporně k Wagnerovým nejzbloudilejším, ač právě ona není nikterak ojedinělá a mnozí jiní ji rozvíjeli s podobným zájmem a přesvědčením. Ti prozíravější z onoho bludu stihli za svého života vystřízlivět, což se podařilo Friedrichu Nietzsche, ač to jeho pozdější obecné reputaci nebylo moc platné. Wagnerovi se vystřízlivět nepodařilo a útěchou nám může být jen to, že jeho přínos lidstvu tkví ve zcela jiné oblasti než jsou jeho nevyrovnané myslitelské pokusy.

Dalším poněkud obskurním rysem Wagnerova regeneračního učení je zdůrazňování zdravé, přirozené výživy, se zákazem či později alespoň omezením konzumace masa a alkoholu. „Die Entartung des menschlichen Geschlechtes sei durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden.“ Zkaženost lidstva založená na teorii nesprávné výživy působí na většinu z nás komickým dojmem. V podstatě se jedná o jeden z Wagnerových myslitelských excesů; v tomto případě šlo však o exces mnohem méně nebezpečný a v důsledku méně destruktivní než tomu bylo v případě teoretizování o prokletí krve. Jistě mělo protěžování zdravé, ba vegetariánské výživy co do činění s Wagnerovým nadšením pro východní náboženství, ve kterém ho podpořila četba Schopenhauera. V mládí, kdy se Wagner považoval za „Řeka“, horoval pro ideál *kalokagáthie*, která působí o mnoho přijatelnějším dojmem. Nějakou dobu byl Wagner pro zdravý životní styl doslova fanaticky nadšen. Některé důrazy jeho tezí byly velmi oprávněné a prozíravé, byť celek jeho učení nepůsobí dostatečně přesvědčivě a obsahuje i zcela nepřijatelné komponenty. Wagner kritizoval také konzumní utápění se v přebytcích praktikované v současné západní společnosti, které člověku činí život pohodlnějším, ale výsledně mu škodí. Rovněž bojoval za lepší zacházení člověka se zvířaty. „Mangel an gesunder Nahrung auf der einen Seite, Übermass üppigen Genusses auf der anderen Seite, vor allem aber eine gänzlich naturwidrige Lebensweise in allgemein haben uns in einen Zustand der Entartung gebracht, der nur durch eine gänzliche Erneuerung unseres

entstellten Organismus gehoben werden kann. Überfluss und Entbehrung, das sind die zwei vernichtenden Feinde unserer heutigen Menschheit.“<sup>163</sup>

Samotný návrat k přírodě ve smyslu Rousseauových ideálů je pro mnohé přijatelnou filosofickou základnou. Racionálně můžeme přijmout ozdravující vliv přirozeného, zdravého životního stylu i esteticky motivující, ducha oblažující vliv pobytu v nezkažené přírodě. Otázkou je spíše míra prosazování zásad přirozenosti a jejich stavění do vyhrocené opozice ke zkaženosti současného světa. Přehnutí tendencí návratu k přírodě již vedlo k mnohým výstřelkům, před Wagnerem, ale i po něm. Nejde zjevně o hodnotu, kterou by bylo zdrávo ideologizovat. Nehledě na to, že u Wagnera, který žil v druhé polovině svého života relativně velmi blahobytně a potrpěl si na společenský úspěch, nepůsobilo nabádání ke skromnosti a návratu k přírodě příliš autenticky.

Zajímavější jsou jistě Wagnerovy teze týkající se regenerace světa na náboženské rovině. Úlohu náboženství vnímá jako vedoucí jednak k pravé svobodě, jednak k etické bezúhonnosti. Skutečná náboženskost je jediným pravým základem regenerace. Své stanovisko vyslovuje k této otázce v klíčových verších *Parsifala*: „Bekanntnis wird Schuld und Reue enden, Erkenntnis in Sinn die Torheit wenden!“. V *Bekanntnis* (přiznání či vyznání) jde o úpadek a jeho překonání, zatímco v *Erkenntnis* (poznání), které navazuje, jde o nápravu, která by bez prvního nebyla možná. Umění jako prostředník náboženství vůči světu má pozvedat svět z trosek, směrem k vyššímu poznání a zároveň má činit život snesitelnějším.<sup>164</sup> K tomu si ovšem umění bere látku i formu ze skutečného života. Umění, které se nevztahuje k životu, nemůže být skutečné. Umění má být nejvyšším momentem života, nikoli něčím od života odtrženým. Ideální tvar pravého umění vidí Wagner ve starořeckém dramatu, totiž tragédii, která ovšem v pozdějších dějinách starověkého Řecka upadá a umění se od života nenávratně odděluje.

Wagner cítí jako úkol pro současné umění dosáhnout vrcholu uměleckého poznání a umělecké pravdivosti a sám se o to pokouší ve svých hudebních dramatech. Umělecké poznání má navázat tam, kde končí poznání vědecké. Vědecké poznání má zase nalézt své naplnění a vykoupení v poznání uměleckém, které představuje člověka a přírodu v jejich bezprostřednosti a neoddělitelnosti. Podstatnou roli nachází umění též ve vzdělání. V hudbě člověka vzdělává řeč tónů, ve které člověk poznává sebe sama, očišťuje se a zapadá do řádu. „Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder ..... durch das Gehör nimmt er das wahr, worüber ihn sein Leben in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich dass sein

---

<sup>163</sup> *Dopis Uhligovi z 20. října 1850, in: BURK, J.N. Letters of Richard Wagner.*  
<sup>164</sup> WAGNER, R. *Beethoven*.

innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und dass nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge ausser ihm wirklich erkannt wird.“<sup>165</sup>

Umění nekončí tím, že vede člověka k poznání, ale také ho vzdělává. Učí ho poznávat přírodu. V souladu s Novalisem vidí Wagner jedinečnost umělce v tom, že spatřuje jedinečným způsobem smysl světa. Právě umění tíhne k obecnosti, ke společné sdělitelnosti s lidstvím jako takovým. Umění se stává spásonosným, protože vytrhuje člověka z rozdělenosti a roztržitosti, do které ho každodenní život vrhá. Právě umění je spásonosné i pro vědu, protože tam, kam už lidská racionalita nedosáhne a kde se vědec zastaví před metafyzickou skutečností, nepřístupnou jeho metodám, tam může a má promluvit umění. To, co věda dopodrobna prozkoumala v jednotlivostech, umění navrácí do původní jednoty a dává tomu smysl. Umění zjevuje jednotu v mnohosti, pokoj v pohybu, věčné v pomíjivém. V přirozeném propojení protikladů může jedině umění osvobodit lidského ducha skrze zjevení věčně jednoduchého. Toto je nejvyšší povolání umění v duchu Wagnerových tezí.<sup>166</sup>

Protože za nejvyšší umělecký druh považuje Wagner drama, je třeba hledat nejvyšší formu dramatu, která by byla dokonalým ztvárněním dramatu lidského života.<sup>167</sup> Toto drama má znamenat schillerovský návrat k přírodě skrze umění, má dokonale spojovat hudbu, poezii, pohyb a svět obrazu. Takové drama předpokládá plné nasazení umělců, ale i diváků, protože vyžaduje ponor do toho, co je nejčistším lidstvím, ztvárnění lidství jako takového. Tento ponor předpokládá zapojení všech smyslů, zrak i sluch mají být vedeny dramatem k maximálním prožitkům, vzájemně se propojit a dovést lidskou mysl k povznesení a nejvyššímu možnému účinku. Přitom drama a hudba jsou chápány nerozlučně, jedno druhému nepřekáží, ani se navzájem neomezují. Hudební drama je podle Wagnera nerozlučným celkem, který má metafyzický cíl. Vztah hudby a básnického textu v hudebním dramatu je u Wagnera problematičtější. Sám ho později považuje za iluzorní, poté co se vzdá marné snahy o ideální vyváženost.

V tomto bodě se Wagner postupně vzdaluje od velikána klasicistní opery Ch.W. Glucka, kterého jinak velmi uznává. Podle Gluckovy zásady měla hudba podtrhovat text. Wagner však nakonec dospívá k naprostému upřednostnění hudby před textem: „Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muss daher stets zu einer Geringsstellung der letzteren ausschlagen.“<sup>168</sup> Stejně jako básnický text, stojí i ostatní složky hudebního dramatu

---

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> CHAMBERLAIN, H.S. *Richard Wagner*, s. 259n.

<sup>167</sup> „Das aus unserem schweigenden Innern zurückgeworfene Spiegelbild der Welt“, in: WAGNER, R. *Die Kunst der Zukunft*.

<sup>168</sup> WAGNER, R. *Kunstwerk der Zukunft*.

ve službě celkového efektu, neseného zejména dramatickým dějem a hudbou. Na to, že se chtěl Wagner v jednom okamžiku svého mládí stát básníkem, stával se z něho později více a více hudebník *par excellence*. Přitom jeho poezie, zachycená zejména v libretech oper, je hodnotná sama o sobě. Wagner umí mistrně pracovat se slovem, využívat zvukomalebné možnosti jazyka a hledat působivé termíny pro to, co chce právě vyjádřit. Je ovšem pravda, že ve srovnání s Wagnerovou hudbou jeho poezie nedosahuje zdaleka takové hodnoty a vlastně nepřináší nic zcela nového či přesvědčivě originálního. V jeho případě jde poezie od počátku v závěsu za hudbou, ačkoli s ní většinou dokáže tvořit pozoruhodnou jednotu.

V raných spisech byl Wagner, co se týče vztahu hudby a slova v hudebním dramatu, idealistou. Básník a hudebník se v dramatu podle něho nemají vzájemně omezovat, ale naopak v lásce rozněcovat svou mohoucnost. Zaniknou-li navzájem jeden v druhém, drama dochází naplnění. Básnický záměr a hudební výraz jdou ruku v ruce. Komponování hudebního dramatu začínal Wagner od „vůně hudby“, letmé hudební představy, kterou nechal uhnízdit v mysli a z níž pak vycházel při psaní libreta a později komponování celku. Až později však Wagner, letitou tvůrčí zkušeností, došel k tomu, že hierarchie mezi složkami hudebního dramatu je nutná, a že hudba má přednost před slovem. Dokonalé vyjádření citů, které je kýženým cílem hudebního dramatu, stojí na básnickém záměru, podloženém hudebním výrazem, který je nositelem obsahu. „*Řeč tónů* je počátek a konec řeči slovní, tak jako *cit* je počátek a konec rozumu, *mýtus* počátek a konec dějin, *lyrika* počátek a konec básnictví. Prostřednicí mezi počátkem a středem, stejně jako mezi středem a východiskem, je *fantazie*.“<sup>169</sup>

### III. Operní dílo Richarda Wagnera

*Předběžná poznámka:*

V této části se snažím o postižení základního charakteru a hlavních rysů Wagnerova díla v jeho konkrétních projevech. Pokouším se o rozbor Wagnerových hudebních dramát, které ovšem nelze brát jako klasické hudební rozbor, ale spíše rozbor speciálně zacílené. V klasických hudebních rozbořech by bylo třeba jít do daleko většího detailu s ohledem na partituru, což by bylo mimo rámec mé práce, a to jak z důvodu délky, tak z důvodu jejího účelu. Zcela na okraji ponechávám, z týchž příčin, otázku vizuálního působení Wagnerových

---

<sup>169</sup> WAGNER, R. *Opera a drama*, s. 146.

dramat v prostředí divadla. Jedná se totiž o samostatnou, rozsáhlou oblast bádání, která daleko přesahuje rámec mého bezprostředního zájmu.

Rozbory, které předkládám, nejsou ani rozbory prvoplánově textovými či literárními, ačkoli o básnický text se v nich zajímám a uvádím řadu citací z originálu libret. Text libret je důležitý zejména proto, že jej Wagner ke všem svým dílům sám sepsal a také z toho důvodu, že trval na důležitosti propojení hudby a textu v maximální možné míře. Cílem mých rozborů Wagnerových děl je především nastínění komplexního charakteru díla vzhledem k jeho hudebnímu, obecně estetickému a emocionálnímu působení na posluchače. Faktické a teoretické pozadí, které dokládám, má pomoci hlubšímu pochopení a možnosti bezprostřednějšího vcítění do povahy díla. Dalším velkým zájmem mých rozborů je zprostředkovat šíři a intenzitu pronikání autorových filosofických a náboženských postojů do jeho děl a doložit charakter jeho zacházení s náboženskými látkami. Z rozborů by měl vysvitnout i samotný Wagnerův vztah k posvátnu a eventuální projevy posvátna či možné průniky hudby s oblastí posvátna v rámci Wagnerových děl. Již samotný způsob vystavění příběhů a styl nakládání s náboženskými a filosofickými látkami o tom mnohé vypovídá.

### III / 1 Rané opery

Kmenovým hudebním žánrem Richarda Wagnera je opera. Vede ji postupně k přesahu formy směrem k hudebnímu dramatu, ale stále jde o žánr, spojující dohromady vedle hudby několik dalších složek. Wagner o dramatu i opeře dosti teoretizoval, takže tvar, ke kterému postupně dospěl byl výsledkem skutečně důkladné, dlouhodobé krystalizace a reflexe. Ačkoli se Wagner snažil dosáhnout vyrovnané role jednotlivých složek hudebního dramatu, stejně nakonec dospěl k obecně rozšířenému poznání a zákonitému pravidlu, že hudba v opeře nad ostatními složkami přirozeně dominuje. Obvykle je to právě hudba, která rozhoduje o tom, zda ta či ona opera přežije nebo zanikne. Libreto může mít všelijaké nedostatky, slabý příběh, vykonstruované zápletky, nevěrohodné charaktery postav, což se často stává, ale pokud je hudba dostatečně nosná, opera je úspěšná, publikum si ji oblíbí a operní scény si ji ochotně předávají. Je-li však hudba opery slabá, i kdyby libreto a ostatní složky byly geniální, na mezinárodním operním žebříčku se taková opera nikdy neudrží. Důležité však je, aby hudba opery skutečně vyjadřovala dějovou a emocionální náplň libreta, aby složky opery byly vzájemně proporčně vyvážené a držely pohromadě v jednom celku. Je zajímavé, že příliš dobré literární texty zdaleka nebývají ideálními librety oper. Geniální literární text má totiž tendenci být samostatný a nezávislý. Nechce se nechat vstřebat hudbou, která tíhne k jeho



přemožení a transformaci ke svým vlastním účelům. Proto dobrá libreta bývají texty po literární stránce spíše průměrné a schematické, které dávají hudbě prostor k tomu, aby je dotvořila po svém.

Ve Wagnerově době koexistovaly tři typy oper, které se tvořily a prováděly. Wagner, který se důkladně seznámil s vývojem dramatu a opery po teoretické stránce, postupně vyzkoušel všechny tři současné operní typy a až poté se rozhodl, že je třeba vytvořit typus nový, protože ty staré jsou neuspokojivé a volají po překonání. Mladému Wagnerovi byla nejdostupnější německá raně romantická opera, zastoupená zejména Carl Maria von Weberem a posléze menšími skladateli jako byli Lortzing či Marschner. Tento typ opery využíval přirozené prostředí pro předvádění nadpřirozených událostí. Orchester ve weberovském typu opery měl vedoucí úlohu a jeho barevnost a sytost odpovídala naturelu německé hudby. Dalším užívaným typem dobové opery byl typ italský, usilující o romantický realismus. Liboval si v rozvíjení milostných příběhů na pozadí nezvyklého prostředí, ať už současného či historického. Lyrický hudební styl dopřával větší důležitost hlasům oproti orchestru, kterému byl svěřen doprovod, v souladu s čímž se užívalo lehčí orchestrace. Operními mistry tohoto druhu byli Rossini, Bellini a Donizetti. Třetí dobový typus představovala velká francouzská opera, vycházející z představy velkoleposti a maximalizace dosahovaného efektu na diváka. Jádrem provedení francouzských oper byly výkony pěveckých hvězd a velká scénická podívaná, odvíjející se většinou od historických námětů. Scény davové a panoramatické byly ve velké oblibě, stejně jako pochody a procesí, zahrnutí baletu nevyjímaje. Francouzské opery byly dlouhé a inscenace velmi nákladné, ovšem stávaly se mimořádnou společenskou událostí a těšily se nemalému veřejnému ohlasu. Mistry francouzské opery ve Wagnerově době byly Spontini, Auber, Meyerbeer a Halévy, kteří vládli opernímu centru, jímž byla Paříž.

Wagnerovou první dokončenou celovečerní operou byly *Die Feen* (Víly). Dílo odpovídá německému raně romantickému typu ve stylu Webera. Wagner ji dokončil v roce 1834. O dva roky později přichází s operou *Das Liebesverbot* (Zákaz lásky), která se inspiroje pro změnu stylem současné italské opery, a konečně v roce 1840 přichází *Rienzi*, stylem velká pařížská opera Meyerbeerova ražení. Zatímco německou romantickou operu považoval Wagner za vývojeschopnou, italský a francouzský model později zcela odepsal jako dekadentní, protože došel k názoru, že se nachází na konci vývojové řady a nemá se již kam vyvíjet. V dalším komponování proto Wagner navazuje na německou tradici a snaží se ji reformovat a vývoj německé opery posunout dopředu, což se mu přirozeně daří, až ke konečnému překročení modelu směrem k hudebnímu dramatu.

Opera *Vily* je velmi dobrou operou na dvacetiletého skladatele. Dokazuje, že Wagner jako mimořádně nadaný hudebník tíhne právě ke komponování oper. *Vily* jsou založeny na stavbě chorálu, která je Wagnerovi blízká již proto, že byl v době komponování *Vil* regenschorim ve Würzburgu. Orchestrace i melodika je působivá a dokládá talent a velký potenciál mladého skladatele. Dílo se vyznačuje dravostí a energií, prozrazuje mladické nadšení svého původce. Stavba libreta je nosná a přirozená. Příběh přináší dvě dramatická témata, opakující se posléze v dalších Wagnerových dílech. Prvním z nich je muž spasený sebeobětavou láskou ženy, tedy dobře známé vykoupení skrze lásku, druhým tématem je láska mezi člověkem a nadpřirozenou bytostí. Pro Wagnera zůstane typickým naturalistické ztvárnění prolínání přirozeného s nadpřirozeným i v dalším vývoji. Svě první tři opery Wagner nicméně s odstupem času označoval za „vyrobené“, což je sice způsob práce, který mnozí operní skladatelé užívají běžně a jiný styl kompozice ani neznají, on však má vyšší ambice.<sup>170</sup> Chce, aby opera byla vyjádřením vnitřního světa svého původce, aby hovořila jazykem jeho srdce. Jinak se opera nemá právo nazývat uměleckým dílem, ale je pouhým zbožím. Skladatele má vést tvůrčí intuice, obsah jeho podvědomí má být v díle rovněž vyjádřen, transformován uměleckými prostředky. *Vily* za Wagnerova života nebyly provedeny a *Zákaz lásky* pouze jednou. Ani jedna z oper nebyla ve své době úspěšná.

Pozdější bohatství citu a hloubka prožívání postav vdechnutá autorem je v *Zákazu lásky* pouze tušena. Jedná se o dílo komediální, takže zlehčení a zkratka je na místě. Libreto přesto již v této opeře dokonale vykresluje životy postav. Již na rané Wagnerově opeře je typickým wagnerovským rysem délka. *Zákaz lásky* se dnes ovšem uvádí spíše ve zkrácené verzi. Italský typ opery, který zde Wagner převzal, předpokládá symetrii, která je v souladu s libozvučností a zapamatovatelností melodií. Wagner v tomto díle vítá každý způsob pro vyjádření lehké ironie, která je mu vlastní. Děti slunce, které se vymaní z okovů, jsou zároveň posmívány i následovány, láska jde ruku v ruce s rozčarováním a posměšky nadřazeného. *Zákaz lásky* je typickým plodem intelektuálního hnutí své doby, *Mladého Německa*; zjevně se ztotožňuje s jeho ideály. Nejen zde, ale i v několika dalších Wagnerových operách se objevuje motiv touhy po nespoutané sexualitě. Zde nakonec nespoutaná láska vítězí. Zápletka libreta je vypůjčena z Shakespearovy hry *Oko za oko*, ale děj se odehrává na Sicílii za germánského období. Německý guvernér utlačuje skupinu rozmařilých, bezstarostných lidí, kteří žijí své životy zalité sluncem. Smilstvo je však náhle postaveno mimo zákon a trestá se smrtí. Proto je také zakázáno konání předem plánovaného karnevalu v Palermu. Lid se však vzepře a

---

<sup>170</sup> MAGÉE, B. *Wagner a filosofie*, s. 29.

karneval přesto slaví. Regent Friedrich, který karneval zakázal, má první oběť, Claudia, který byl přistižen se svou dívkou a má být popraven. Přimlouvá se za něho jeho sestra, novicka v klášteře, pro kterou Friedrich zahoří vášní. Prohlásí, že za schůzku s ní ušetří Claudia, ona souhlasí, ale pošle místo sebe Mariannu, zavrženou ženu, ve které posléze Friedrich poznává svou tajnou manželku. Demaskován před lidem, chce se nechat usmrtit, protože cítí velkou hanbu, ale lehkomyšlní občané Palerma ho propustí a pokračují ve svých oslavách. Wagner touto operou oslavuje latinský přístup k sexuálním prožitkům i politické autoritě.<sup>171</sup> Skladatelským vzorem *Zákazu lásky* je Bellini, kterého jako jediného z italských operních skladatelů Wagner celoživotně ctil.

Opera *Rienzi* je vědomým Wagnerovým pokusem napsat úspěšnou operu francouzského typu, kterou by přijala Paříž. *Rienzi* byl prvním dílem, které Wagnera proslavilo, i když ne v Paříži, ale v Drážďanech. Zpětně však Wagner s *Rienzim* nebyl spokojen. Považoval jej za dílo prázdné a příliš účelové. *Rienzi, poslední tribun*, je grandiózní operou o pěti dějstvích, jejíž děj se odehrává ve starověkém Římě. Premiéru měla v roce 1842 v Drážďanech. Postava Rienziho má za předlohu historickou osobu, známou z románového zpracování. Opera působí skutečně monumentálně a je v ní již zřetelný skutečný dramatický talent autora. Povrchní efekty, ve kterých si libují pařížské opery zde nenajdeme. Děj se odehrává v Římě, kde se zpupně vyvyšuje šlechtický rod Orsiniů a notář Rienzi se snaží před nimi bránit svou sestru Irenu. Rienzi kritizuje římské šlechtice, že se chovají bezohledně a ubližují lidu, když ruší jeho klid neustálými loupežemi a vzájemnými boji. Rienzi je požádán lidem, aby jej i nadále bránil a osvobodil od zpupné šlechty. Když však ho chtějí provolat králem, Rienzi odmítá. Stává se tedy tribunem lidu a ujímá se vedení státu. Když napomíná šlechtice k poslušnosti zákonů a prosazuje ideál rovnosti, vznikne proti němu spiknutí, kterému velí Steffano, otec Adriana, jemuž Rienzi svěřil do ochrany svou sestru Irenu. Rienzi prohlašuje svobodu a nezávislost římského státu vůči německému císaři. Spiklenci se pokusí Rienziho zabít, což se nepodaří a jsou pochytáni a vsazeni do vězení. Z vězení ovšem v noci uprchnou a ohrožují lid. Dochází k boji, lid vítězí a Steffano je zabit. Jeho syn Adriano přísahá Rienzimu pomstu. Podněcuje tedy podezření lidu vůči Rienzimu a provokuje další spiknutí. Papežský legát uvrhne Rienziho do klatby. Zůstává při něm pouze jeho sestra Irena, která odmítá prchnout s Adrianem. Rienzi se marně snaží znovu získat důvěru lidu, což se mu nedaří. Poté jde se stoickým klidem vstříc smrti ve svém hořícím domě. Spolu s ním umírá i jeho sestra a také Adriano, který se jí naposledy vrhá v ústrety.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Ibid, s. 34.

<sup>172</sup> HOSTOMSKÁ, A. *Opera. Průvodce operní tvorbou*, s. 243nn.

Také *Rienzi*, podobně jako *Zákaz lásky*, je ovlivněn filosofií *Mladého Německa*. Negativní vidění hrstky privilegovaných a tribun lidu, který prosazuje společné zákony pro všechny a ideál rovnosti navzdory vlastnímu neprospěchu, jsou motivy, které odpovídají Wagnerovu socialistickému smýšlení jeho mladého věku. Zároveň Wagner užívá římského modelu jako ideálního vzoru pro moderní německý stát. Hudba opery vyznívá mocně a agresivně právě s úmyslem ztvárnit ideu mocného státu. Právě proto si ji zřejmě oblíbil později Hitler. Wagner sám se ovšem právě na tuto operu s odstupem díval s určitým despektem a nepovažoval ji za srovnatelnou se svými vyspělými díly, jež vznikala v následujících letech jeho života. Přesto řadu idejí použitých v *Rienzim* rozvíjí i nadále a ani v pozdějších dílech se jich nevzdává. Silný jedinec, *Rienzi*, který se postaví do čela lidu, je sice přemožen, ale umírá v optimismu a pevné víře, že po něm přijdou další, kteří budou hájit obecný ideál, až nakonec dojde naplnění. Dalším motivem, který Wagner zpracuje ještě mnohokrát, je čistá, nezištná láska ženy, která jde až za hrob. Oba tyto motivy nalézáme také v *Prstenu*, který je jedním z vrcholných Wagnerových uměleckých počinů.

### III / 2 *Der fliegende Holländer*

Nápad zkomponovat operu na téma Bludného Holanďana Wagner získal na základě události z roku 1839, kdy se plavil se svou první ženou a psem z Pilau, malého königsbergského přístavu, do Londýna na obchodní lodi *Thetis*. Tato plavba se odehrávala za dramatických životních okolností manželů Wagnerových, neboť byli na úprku z Rigy, předešlého Wagnerova působiště, kde se nešťastník zadlužil natolik, že se již na místě nemohl vyhnout perzekucím a musel zmizet. Ještě než vůbec dorazili k pobřeží, prožili oba manželé zběsilý útěk po pevnině, při kterém Minna došla úrazu a podle některých pramenů dokonce potratila. V úžině mezi Dánskem a Švédskem, po týdenní klidné plavbě, loď stihla velká bouře a Wagner si prožil krušné chvíle, stížen mořskou nemocí a schovaný s manželkou v úzké kapitánské kabině. Wagner žil v té době velmi divoce. Scény plné žárlivosti a afektů s Minnou, dluhy všude, kde se dalo, shánění možnosti pracovně se usadit, opět s problémem finančního zabezpečení, kterého se manželům trvale nedostávalo. Po bouři, již na moři prožili, musel kapitán lodi přistát na norském pobřeží, kam je hnal silný vítr. Wagnera fascinoval příběh Bludného Holanďana již dříve a nyní, po silném zážitku na moři, kdy byli vydáni napospas živlům, se začal vyptávat námořníků na podrobnosti legendy a v hlavě se mu začala utvářet hudební i dějová tvář opery. Stará legenda o lodi zavržených, řízené osudem, mu učarovala. Dobrodružná mořská cesta Wagnerových, jež stála na počátku *Bludného Holanďana*, měla ještě pokračování v podobě několika kolizí a jedné zvláště silné bouře, kdy

se málem ocitli v nebezpečí života. Námořníci navíc pokradmu podezírali Wagnera, který byl zjevně na útěku a vetřel se jim na palubu, že je to právě on, kdo jim přináší smůlu. To je patrně jeden z důvodů, proč se Wagner silně ztotožnil s tragickou postavou Bludného Holanďana.

Po krátkém oddechu v Londýně Wagnera čekal obtížný čas v Paříži, kde se snažil prosadit za pomoci Meyerbeera, ale dočkal se spíše frustrací než úspěchů. Na podzim roku 1841 dokončil *Bludného Holanďana* a s Meyerbeerovou pomocí ho dostal o několik měsíců později na scénu berlínské opery, poté co rezignoval na možnost úspěchu v Paříži. Počátek přijetí jeho díla na německé půdě byl předzvěstí obrovských úspěchů v celoevropském měřítku, které na Wagnera čekaly v pozdějších letech. V době realizace *Holanďana* byl však dosud mladým, excentrickým hudebníkem, který potřeboval soustavnou finanční podporu svých přátel, aby vůbec přežil.

Postava Bludného Holanďana poněkud připomíná mýtickou postavu Ahasfera, Věčného Žida. Protože však Wagner považoval Židy za rasu nehodou uměleckého ztvárnění, tuto podobnost lze považovat spíše za nahodilou. Holanďan pro Wagnera zosobňuje vznešené ideály a hrdinu, který hledá vykoupení skrze pravou lásku, což jsou věci, které by vzhledem ke svému antisemitismu Wagner příslušníku židovského národa nikdy nepřiřkl. Naopak lze vidět židovské rysy, tak jak je vnímal Wagner, v postavě lakotného kapitána Dalanda a jeho přízemně se projevující družiny. Ahasferovský mýtus byl Wagner sto pojmout leda negativně, z hlediska zavrzelého, nevykupitelného pseudo-lidství příslušníka židovského národa.<sup>173</sup>

Předehra opery je dramatická a pochmurná, hned v počátku podbarvená motivem mořských vln, které znázorňují působivé lomené laufy ve smyčcích, často chromatické. Nad nimi vystupují horny a ostatní žestě ve výrazném fanfárovém motivu, laděném ovšem do chmurné nálady. Následné ztišení a zpomalení pohybu do melancholického úseku později opět vystřídá živý pohyb a dramatická nálada. Ke konci se charakter předehry přeladí do optimističtějšího, durového tónu neumírající naděje.

*První dějství:*

Norský kapitán Daland byl počasím přinucen zakotvit nedaleko svého domova. Triumfálně hlásí posádce, že se nalézají jen malý kousek, tedy na dohled, od svého přístavu, ale nemohou se tam v bouři dostat, takže nezbývá než zakotvit v kryté zátocě a čekat, až se udobří počasí. Hudba navodí stav bouře na moři s mohutnými vlnami pomocí pasáží ve smyčcích a podbarvení bicích. Kormidelník je pověřen hlídkou, zatímco ostatní odpočívají.

---

<sup>173</sup> ROSE, P.L. *Wagner. Race and Revolution*.

Únava však muže na stráži přemůže, když si zpívá líbeznou píseň a vzpomíná na svou milou, zdřímne si a přehlédne, že se poblíž vynořila neznámá loď. Strašidelná černá loď s červenými plachtami zakotví vedle Dalandova plavidla a kapitán vystoupí na zemi. Jde o Bludného Holanďana, který je odsouzen navěky brázdit moře se svou posádkou a nikdy nezemřít.

Motiv, který ho označuje je přízračný a temný. Holanďan si ponuře zpívá o svém údělu, hlavní melodie jeho písně se však bojovně zdvihne: „*Wie oft in Meeres tiefsten Schlund/ stürzt'ich voll Sehnsucht mich hinab:/ doch ach! Den Tod, ich fand ihn nicht!/(...)* Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,/ trieb mein Schiff ich zum Klippengrund:/ Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!// Dies der Verdammnis Schreckgebot.“ Jedinou nadějí na vykoupení Holanďan dostává jednou za sedm let, kdy může vystoupit na břeh a hledat lásku věrné ženy, která jediná ho může zachránit. O své naději zpívá s něžným zaujetím. Zatím se však jeho snahy nalézt ji nesetkaly s úspěchem, takže nešťastník marně touží po smrti a zapomnění a bloumá bezcílně světem. Dramaticky a temně odkládá svou chabou naději stranou: „*Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!// Wann brichst du an in meine Nacht?// Wann dröhnt er, der Vernichtungs Schlag,/ mit dem die Welt zusammenkracht?// Wann alle Toten auferstehn,/ dann werde ich in nichts vergehn./ Ihr Welten, endet euren Lauf!// Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*“

Když Daland zjistí, že tajemná loď je poblíž a hlídka spí, výbojně osloví kormidelníka, který zanedbal svou povinnost, k čemuž se pokorně přiznává. Kormidelník se snaží napravit, co pokazil, pozdvihne svůj hlas a dvakrát volá směrem k cizí lodi: „Wer da?“, ale odpovědí je mu jen dramatické ticho. Daland zmužile oslovuje kapitána cizí lodi a podaří se mu navázat s ním rozhovor. Cizinec si posteskuje ve smutné árii, že putuje daleko od domova a nemá šanci se tam vrátit, ač má loď naloženou bohatstvím a poklady. Když se Holanďan dozvídá, že Daland má mladou dceru, nabízí mu obrovské bohatství, které si veze na své strašidelné lodi, když mu ji dá za ženu. Dalanda oslní nabídka jmění, cizinec na něj působí solidně a tak s nadšením souhlasí. V tanečně laděném projevu si Daland libuje, jakého štěstí se mu dostalo, že dceři přiveze lukrativního ženicha. Dvojzpěv Dalanda s Holanďanem je plný optimismu a spokojenosti. „*Ja, dem Mann mit Gut und Hohem Sinn/ geb' froh ich Haus und Tochter hin!*“ - (Daland) - „*Ach, ohne Hoffnung, wie ich bin,/ geb' ich mich doch der Hoffnung hin.*“ - (Holanďan) Počasí se mezitím uklidní a Daland směřuje ke svému nedalekému domovu, zatímco Holanďan mu slíbí, že ho bude brzy následovat, jakmile si jeho posádka odpočine. Dějství končí jásavým sborem námořníků, kteří se radují, že úspěšně zakončili plavbu a dorazili domů.

*Druhé dějství:*

Dívky v Dalandově domě předou a vesele si zpívají, za dohledu staré chůvy Mary. Sbor dívek je založen na rozverném, snadno zapamatovatelné melodii, která se stále opakuje a svým charakterem připomíná vrčení kolovrátku. Senta, Dalandova dcera, je zasmušilá a neúčastní se činnosti ostatních, za což si ji dobírají. Senta je osudově fascinována obrazem tajemného muže, který visí na zdi a legendou, která se k němu vztahuje. Jako by nemohla pohledu na obraz neznámého uniknout. Vyčítá chůvě, že jí jeho příběh vyprávěla a spojila tak její život se smutnou legendou o muži z podobizny. Je to podobizna Bludného Holand'ana. Ostatní dívky se jí posmívají a varují ji před žárlivostí Erika, lovce, se kterým má Senta milostný vztah. Senta se s nimi pře, odsouzená k pocitu bílé vrány. Dívka posléze žádá chůvu, aby jim zazpívala baladu o Bludném Holand'anu, který díky své rouhačské přísaze propadl odsouzení věčně brázdit moře bez cíle a naděje na mír ve smrti. Chůva odmítá a Senta, která už sama baladu zná nazpaměť, ji zazpívá ostatním, velmi procítěně, v dramatickém a tklivém podání. *„Bei bösem Wind und Sturmes Wut/ umsegeln wollt' er einst ein Kap;/ er flucht' und schwur mit tollem Mut:/ 'In Ewigkeit lass' ich nicht ab!'-/ Hui! – Und Satan hört's – Johohe!// Hui! – nahm ihm bei Wort! – Johohe!// Hui – und verdammt zieht er nun/ durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'! --/ Doch, dass der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,/ zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden!“* Dívky jí naslouchají s čím dál větším zaujetím a nakonec se připojí k refrénu ve sboru, který se ztratí v pianissimu. Senta v okamžiku mocného vzrušení nadšeně a bojovně prohlásí, že se chce stát Holand'anovou záchránkyní. *„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!// Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!// Durch mich sollst du das Heil erreichen!“*

Chůva i dívky jsou zděšené. Právě vchází Erik se zprávou o návratu Dalandovy lodi a cítí se zasažen Sentiným projevem. V domě vypuká čilý ruch, když se ženy chystají přivítat navrátilivší se námořníky. Erik zoufale naléhá na svou milou a ptá se znovu na Sentiny city. Žasne nad její obsesí legendou o Holand'anovi. Zpívá árii vyznání a pře se s dívkou. Hořce si však uvědomuje, že Sentin otec ho stejně nepřijme jako ženicha, protože je chudý. Senta se mu vykrucuje a obrací jeho pozornost k obrazu Holand'ana, snažíc se mu přiblížit trápení, které onen muž musí prožívat. Erik jí nakonec pochmurně vyjevuje svůj sen, ve kterém za Sentou přijde muž z obrazu a odvede si ji. Nyní Erik tuší a dramaticky vyslovuje, že sen byl pravdivou předzvěstí. Nato Senta extaticky přiznává, že chce odejít s cizincem a zachránit ho. Erik odchází v zoufalství a Senta se vrátí k obrazu. Vtom vstupuje její otec, následován Holand'anem. Otec veselou, tanečně laděnou árií radostně dohazuje cizinci dceru pro její krásu a dceři cizince pro jeho bohatství. Po jeho optimistickém, tanečně rozverném projevu nechá dvojici o samotě.

Nastává ztišení a zadumaný Holand'an poznává v Sentě vysněnou věrnou ženu, která mu přinese vykoupení a ona se mu zaslibuje, že přání jejího otce jí je povinností a tudíž se chce stát cizincovou ženou. Nejdříve mluví každý z nich sám k sobě, ale pak přejdou do vzájemného vyznání lásky v dvojzpěvu. Jejich vzájemné city jsou nejprve nesmělé. Holand'an je chce přičíst touze po spasení: „*Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,/ sollt' ich Unseliger sie liebe nennen?/ Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:/ würd' es durch solchen Engel mir zuteil!*“ Soucit Senty s jeho utrpením ho však přesvědčí a ozve se nebeský motiv jako předzvěst spásy. „*Welch holder Klang im nächtigen Gewühl!// Du bist ein Engel! Eines Engels Liebe/ Verworfen selbst zu trösten weiss./ Ach! Wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,/ Allewiger, durch diese sei's!*“ Když se Daland vrátí, aby si vyslechl dceřino rozhodnutí, Senta odhodlaně slavnostně slibuje, že bude do smrti Holand'anovou věrnou ženou. „*Hier meine Hand! Und ohne Reu' / bis in den Tod gelob' ich Treu'.*“ Scéna končí jásavým vrcholem, kdy Daland vyzývá k radosti a oslavám. „*Euch soll dies Bündnis nicht gereun!// Zum Fest! Heut soll sich alles freun!*“

*Třetí dějství:*

Slavnostní, veselý úvod otevírá poslední dějství. Dalandovi námořníci na lodi oslavují svůj návrat domů. Sledují Holand'anovu loď kotvící poblíž, na níž je nezvykle ticho. Když děvčata přinesou na loď občerstvení a snaží se přivolat námořníky ze sousední lodi, aby se k nim připojili, všichni se společně diví, že se z cizí lodi nic neozývá. Na střídavé pokřikování námořníků i děvčat odpovídá ze sousední lodi jen mrtví ticho. Námořníci nakonec zkonstatují, že loď obývají mrtví, a proto nestojí o jejich občerstvení a společnost, a že jde o strašidelnou loď Bludného Holand'ana. Dlouho se sbor námořníků se sborem děvčat dohadují o tajemné lodi, ale nic si z toho nakonec nedělají a dají se znovu do zpěvu jásavé námořnické písně. Najednou se začne Holand'anova loď zmítat na vodě a ozve se z ní přízračný zpěv, který pohltí veselý zpěv norských námořníků. Temný sbor je uveden fanfárou a rozezpívá se o Holand'anově sedmileté příležitosti sehnat si nevěstu, jež právě nastala. Vyzývá Holand'ana, ať se chopí příležitosti a zachrání je všechny od věčného toulání se po moři. Holand'anova posádka se až nyní zviditelní. Poté, co se místní námořníci ve strachu rozutečou, ozve se mrazivě posměšný smích, vycházející z nitra lodi. Temný sbor končí: „*Deine Braut, sag, wo sie blieb? - / - Hui! – Auf, in See! - / Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!// Hahaha!// Sause, Sturmwind, heule zu!// Unsren Segeln lässt du Ruh'!// Satan hat sie uns gefeit,/ reißen nicht in Ewigkeit./ Hohoe! Nicht in Ewigkeit!*“

Senta běží z domu směrem k pobřeží, následována Erikem, který je bez sebe rozrušením a připadá si jako ve zlém snu. „*Was muss ich hören, Gott, was muss ich sehen!*“



*ist's Täuschung, Wahrheit? Ist es Tat?*“ Erik Sentě plačtivě vyčítá, že si chce vzít neznámého muže z portrétu a prohlašuje, že slíbila věrnost jemu jako prvnímu. Holand'an zaslechne jejich poslední slova a propadne obavě, že byl znovu zrazen. Každý, kdo zradí Holand'ana je však spolu s ním odsouzen k věčnému zatracení. Holand'an dramaticky vpadne do Erikovy písni plné lásky a vzpomínek na štěstí a poté rychle mizí, aby Sentu uchránil, neboť mu dosud neslíbila věrnost před Bohem a nemusí za slib daný Holand'anovi a jeho případné porušení pykat. Erik volá ostatní, aby mu pomohli Sentu udržet, tři linie zpěvu – Sentina, Erikova a Holand'anova – jdou proti sobě a vzájemně se prolínají v dramatickém chaosu emocí. Senta se snaží Holand'ana zadržet: „*Wohl kenn'ich dich! Wohl kenn'ich dein Geschick!// ich kannte dich als ich zuerst dich sah!// Das Ende deiner Qual ist da! – Ich bin's,/ durch deren Treu'dein Heil zu finden sollst!*“ Holand'an je však již opanován nedůvěrou a beznadějí: „*Du kennst mich nicht,/ du ahnst nicht, wer ich bin!*“ Nastává dramatický vrchol a dívka se odhodlá dokázat svou oddanost až do krajnosti: „*Preis deinen Engel und sein Gebot!// Hier steh'ich treu dir bis zum Tod!*“ Senta se vrhá do vln moře, s přísahou věčné věrnosti Holand'anovi na rtech v působivém vyjádření maximální oddanosti. Vzdušující se prokletá loď se rozplyne a v dálce je vidět postavu Senty spolu s postavou Holand'ana, jak společně vystupují k nebi.

V ději dramatu, jak ho Wagner předkládá, je zaklet nesmírný fatalismus, patrný zejména v postoji Senty. Jde o dívku, která má svého chlapce ze sousedství, ale propadne neznámému muži z podobizny ještě před tím, než se s ním setká ve skutečnosti, což je věc krajně nepravděpodobná, romanticky nadsazená. Když potom skutečně dojde k reálnému setkání, Senta jde jako očarovaná za svým potvrzujícím se tušením sounáležitosti s cizincem z obrazu a nezmůže se na odpor. Svému chlapci není sto dát rozhodným slovem najevo stav věcí, který ji samotnou mate, tak vůči němu jedná vyhýbavě. Její postoj bychom nazvali nejspíše poněkud *'unfair'* vůči své dosavadní známosti. Dokáže se jen odvolávat na soucit, který s neznámým sama pocítuje, ale pro emoce zhrzeného milého jí slitování nezbyvá. Soucit s prokletým se totiž zdá vyplývat zejména z pocitu fatální, nekontrolovatelné přitažlivosti k jeho údělu. Senta je mu prostě osudem předurčena a jde pouze za osudovým voláním.

Wagner tu stvořil jeden z řady charakterů ženy sebeobětující se muži až do krajnosti. V tomto případě jde ovšem o postavu nejen tragickou, to daleko méně než v pozdějších dílech, protože zde vidíme Sentu vystupovat se svým osvobozeným vyvoleným k nebi, ale hlavně jde o postavu zcela závislou na osudu, jaksi nesamostatnou a svázanou svým tajemným předurčením. To, že dívce k Holand'anovi dopomohl její otec, je shoda okolností.

Dalandův postoj je zcela opačný, totiž skrzskrz pragmatický. Je až s podivem, že tento muž je ochoten dát svou drahou dceru neznámému, podivnému muži, jehož se vůbec nesnaží blíže poznat, jen proto, že se nechá oslnit jeho bohatstvím. Také zde vnímáme určitou nesrovnalost mezi postavou milujícího otce a přízemního pragmatika, který uchopí štěstí své dcery do vlastních rukou a bez rozmyslu ji nasměruje tam, kam ho žene zejména rodinný materiální zájem. Jeho postoj se dá ospravedlnit leda tím, že bude považován za další postavičku třímanou pevně v rukách osudu a řízenou směrem k naplnění vyšších cílů.

Hudba, kterou Wagner dramatické situace a jednotlivé charaktery reprezentuje, je mnohem plastičtější než všechny psychologické nesrovnalosti, které v díle nalzáme. Hudební zobrazení staré, tajemné legendy je skutečně nádherné a zaslouží si pozornost, i když z hlediska pozdějšího Wagnerova tvůrčího vývoje je časem překonáno dotažením uměleckých tendencí k novému tvaru hudebního dramatu řádu *Prstenu* či *Tristana* a dalších. V *Holand'anovi* nacházíme řadu působivých zvukomalebných efektů, smysl pro kolorit a skutečné dramatické napětí. Po estetické stránce jde o dílo vyvážené a vyspělé, po stránce myšlenkové však skýtá jeho zakotvení mnoho pochybností, které se dají vysvětlit dobovými trendy romantismu. Dramaticky Wagner v *Holand'anovi* využívá obrovských efektů a kontrastů, samo vlnění moře či zaujaté, náměsíčné odhodlání Senty oddat se neznámému muži tělem i duší, je hudebně zpracováno s neuvěřitelnou živostí a přesvědčivostí. Formálně však Wagner dosud setrvává u číslové opery a čeká ho ještě velký hudebně-dramatický vývoj, podniknutý v pozdějších dílech.

### III / 3 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

*Tannhäuser* je dílo zvlátní tím, že je Wagner do konce života považoval za ne zcela dokončené. Po hudební stránce pociťoval určitou nedotaženost, se kterou zřejmě nevěděl, jak naložit a proto se s ní nakonec smířil. Jedná se o dílo na pomezí dvou fází Wagnerovy tvorby. Stále ještě jde o velkou romantickou operu, která na sobě ale již nese zřetelné prvky pozdějšího hudebního dramatu překračujícího rámec hudebního romantismu a v některých ohledech je *Tannhäuser* předobrazem *Tristana*. Dramatickým pojetím zde Wagner vědomě překonává dosah *Holand'ana* a jeho působení. Dramatické prostředky, které vyvíjí nyní, jsou mocnější a založené na nových tvůrčích základech. Příběh *Tannhäusera* Wagnera zaujal jako námět pro libreto již v nešťastných pařížských letech 1839-42. Krátce po návratu z Paříže, na dovolené, kterou trávil v Čechách, začal se zpracováváním námětu. V roce 1843 bylo libreto

na světě. Hudba vznikla ve dvou verzích, z let 1843 a 1845. V praxi se používá druhá, vyvinutější verze.

Premiéry se opera dočkala ještě v roce 1845 v Drážďanech. Protože Wagner jako šéfdirigent drážďanské opery příliš neoplýval pozitivní popularitou, ale jeho reformní snahy se setkávaly spíše s nepochopením, zkraje vypadala návštěvnost jeho nové opery a ohlas na ni mizerně a prosazování nebylo lehké. Do pěti let však *Tannhäuser* zazářil na operních scénách čtyřiceti německých divadel a vydobyl si velký úspěch. V tehdy současné opeře byly sice běžné a oblíbené středověké, zvláště rytířské, náměty, ale Wagnerovo pojetí bylo zcela nezvyklé. Nešlo mu o využití efektního prostředí k vystavění působivého příběhu, ale dal si za úkol vyjádřit hlubokou problematiku postoje k životu v rámci rytířského společenství, které mělo být navíc zrcadlem sociální situace současnosti. Wagner provedl postupně na díle několik revizí a vnesl s nimi do opery nově objevené prvky, které plně rozvinul až v *Tristanovi*. Některé motivy připomínají *Tristana* a jiné *Siegfrieda*. Revize na díle vedly k vytvoření čtyř pojetí, z nichž je známa tzv. drážďanská a pařížská verze, nejvíce používaná.

Jako je tomu v případě ostatních Wagnerových vyspělých oper, je i příběh *Tannhäusera* složen z několika zdrojů. Hlavním zdrojem je pohádka z Tieckovy sbírky - *Der getreue Eckart und der Tannehäuser*. Součástí příběhu jsou hrdinovy radovánky na Venusbergu a pouť do Říma. Druhým nejdůležitějším zdrojem je příběh E.T.A. Hoffmanna *Der Kampf der Sänger*. Wagner vytvořil příběh na středověkém základě, zasadil příběh do třináctého století, ale nechal ho prostoupit romantickou estetikou svého století. Vyhrocení polarity smyslového a duchovního, které Wagner v příběhu předkládá, je romantickým dilematem, který v jeho době umělci řešili. Dalším motivem je svoboda umělce v rozporu s omezeními, které přináší institucionalizované náboženství. Podání příběhu, které Wagner zvolil, odpovídá ideologii *Mladého Německa* s jeho propagací emancipace žen, hedonismu a svobodné lásky a bojem za zrušení cenzury. Touha zviklat strukturu církve a státu a nabourat pokryteckou buržoazní morálku prosazením svobody v soukromém i veřejném životě se projevovala v oné době jak ve Wagnerově životě, tak v jeho díle. Propagace bezuzdnosti a svobody, kterou drama představuje je v tomto kontextu zcela typická. Svobodomyšlný pěvec požaduje svobodu uměleckého vyjádření a dostává se tak do sporu s komunitou Wartburgu, která zastává pevnou morálku a vyžaduje posvátnou úctu k duchovním hodnotám, které zastává. Tělesné radovánky jsou pro příslušníky komunity považovány za rouhačství a hřích.

*Tannhäuser*, který sám za sebe právě odvrhl lascivní milostné hry i nevázaný způsob života na Venusbergu a chtěl se stát zbožným ctitelem panny Marie, se setkává s nepochopením. V soutěži pěvců nejde o to, že prosazuje hříšný styl života, ale o to, že

vyjadřuje spontánně to, co cítí a atakuje pokrytectví společnosti naslouchajících., kteří se bouří a cítí se uraženi ve své důstojnosti. Právě pokrytectví je jednou z *idée fixe Mladého Německa*. Sexuální a třídní nespravedlnost ve společnosti byla ostře napadána, stejně jako dvojí metr používaný pro různé části společnosti a pro obě pohlaví. Proto rozpor, který Tannhäuser představuje nespočívá v tom, že trávil čas sexuálními nevázanostmi na Venusbergu, ale v tom, že to otevřeně ventiluje na veřejnosti. Tím vzniká pohoršení a tím se teprve hrdina stává kamenem úrazu. Jeho soukromé výstřelky nikoho nezajímají, ale to, co navenek vystavuje, je vydáno na milost a nemilost přísnému soudu veřejnosti. To je jádro Wagnerovy současné kritiky buržoazní společnosti, které vsazuje do rámce středověkého příběhu.

Legenda, poprvé vyšla v roce 1515 a v devatenáctém století zahrnutá do sbírky *Des Knaben Wunderhorn* se výborně hodí k prezentaci antikatolických a antipapežských stanovisek revolucionářů romantické éry. Postavy, které jsou v ději zahrnuté jsou z velké části historické osobnosti. Nejvýznamnější z nich je svatá Alžběta durynská – Elisabeth – a Tannhäuserův sok a kolega, pěvec-rytíř Wolfram von Eschenbach, významný středověký *minnesänger*. Legenda líčí papeže jako tvrdého zákoníka, který odmítá přijmout kajícího. Vůči současnému papeži, Urbanovi IV, ovšem tato kritika nebyla namístě. Rozkvetlá papežská berla, o které je řeč jako o podmínce přijetí kajícího, nebyla ve středověkém kontextu považována za podmínku nemožnou, protože obraz květů rašících na neživém se běžně užíval jako symbol nového života, probuzeného spásou a boží milostí.

V příběhu je zřetelný antagonismus mezi smyslovou láskou, kterou zosobňuje Venuše, a duchovní, vyšší láskou, kterou představuje Elisabeth. Jejím předobrazem je, jak bylo zmíněno, historická postava svaté Alžběty durynské. Tannhäuser odvrhne lásku Venuše, protože ji pocítuje jako svazující a zotročující, ale později se k ní vrací, protože je znechucen sterilitou společenství *minstrelů* a jejich úzkoprými postoji. Určitý rozpor představuje situace při samotné soutěži, kdy Tannhäuser bojuje pro Elisabeth, ale oslavuje svou písní rozkoše lásky, které mu dala poznat Venuše. Elisabeth, na rozdíl od ostatních přítomných, jeho postoj přijímá a dokáže pochopit, že na Venusbergu se naučil plnosti lásky a z oné zkušenosti vychází pro svůj další život. Drama totiž nepreferuje fyzickou ani duchovní lásku, ale snaží se nalézt *plodnou syntézu obou*, která jediné může být pro život člověka opravdovým přínosem. Harmonie, o kterou hrdina usiluje, zůstává v poloze pouhé hypotézy, protože jeho snaha je zlikvidována v zárodku a není mu společenstvím umožněno ji rozvinout.

Někdy jsou v postavách Venuše a Elisabeth hledány archetypy, například podle Nietzscheho dialektiky dionýského a apolinského prvku. Venusberg může být viděn jako

prostředí skrz naskrz dionýské – živelné, přirozené, strhující, zatímco Wartburg jako prostředí typicky apolinské – založené na řádu, uměřenosti, intelektu a formě. V tomto duchu se také na Wartburgu odehrává soutěž, tradiční, řádná disciplína, zatímco na Venusbergu nevázané, skotačivé hry bez pevných pravidel a bez jasného cíle. Dalším interpretačním pokusem je jungovská teorie o sexuálních potřebách muže. Zdravé živočišné tendence mohou být u muže ohroženy fascinací obrazem ženy-matky, který ho vede k neurotické závislosti na ženě a tudíž je třeba ji překonat a osvobodit se od ní. Postava Venuše může být vůči Tannhäuserovi posuzována jako mateřsky dominantní, což by vysvětlilo jeho touhu se od ní stůj co stůj osvobodit a jít svou cestou, přestože s ní prožil mnoho krásného a zůstává jí zavázán.<sup>174</sup> Podobné dilema řeší i *Parsifal*, fascinovaný mateřskou postavou Kundry, kterou se nechá svést, ale vzápětí ji zavrhne. Třetí, minoritní, interpretace navrhuje vidět Wagnerův dualismus fyzické a duchovní lásky jako odvislý od jeho fascinace kabalistickou teorií dualismu duše. Božská duše proti animální duši v *Tannhäuserovi* sice stojí, ale tím podobnosti končí.

Neexistuje tedy jednoznačná preference. Wagner ústy hrdiny říká, že nepostačuje ani jedna forma lásky, že je třeba hledat syntézu, což je ten nejobtížnější úkol. Hrdina se proto odcizí jak frivolní estetice Venusbergu, tak přísnému řádu Wartburgu a zůstává osamocen na své cestě za smyslem a uskutečněním pravé lásky. Společnost mu na této cestě nepomůže, ale naopak mu hází klacky pod nohy. Tvůrčí umělec, kterým je hrdina, a v tom jakoby mluvil za Wagnera samotného, musí hledat plnost skutečnosti. Nemůže se spokojit plytkými radovánkami. Potřebuje i zakusit obtíže a utrpení, aby dosáhl úplného rozvoje emocí, které pak transformuje do svého umění. V takovém zacílení opery se promítá Wagnerův subjektivní vklad, který sem vnesl. Rozpolcenost, kterou prožívá hrdina, pociťoval ve svém vlastním životě velmi palčivě a stejně tak nepřátelství společnosti, ve které je mu dáno se pohybovat.

Dualismus přítomný v textu se zrcadlí i v partituře. Venusberg s motivem v E dur je v opozici k motivu poutníků, laděnému o půl tónu níž, do Es dur. Ve druhém dějství je rozpor vyhrocen, když Wolframova soutěžní píseň o vznešené lásce, která zní v Es dur, je hrubě přerušena Tannhäuserovým hymnem na Venuši v E dur. Na konci díla, když stojí hrdina před papežem, zaznívá téma v Es dur, v řadě modulací se vlamují pokušení Venusbergu laděná v E dur, ale závěrečný návrat do Es dur potvrzuje fakt Tannhäuserovy spásy.<sup>175</sup> Pozoruhodná je také struktura dramatu, protože v jeho případě Wagner dosud neopustil tradiční operní schéma, ale přesto již tíhl k novému, propojenějšímu tvaru hudebního dramatu. I zde je patrný

---

<sup>174</sup> MILLINGTON, B. *An Introduction to the Paris „Tannhäuser“*, in: WAGNER, R. *Tannhäuser* (buklet k cd).

<sup>175</sup> Ibid.

dualismus. Formální styl Wartburgu se drží tradiční operní struktury, zatímco pasáže spojené s Venusbergem oplývají svobodnější, kontinuálnější formou vyjádření. Samotná pěvecká soutěž je v podstatě řadou samostatných árií. Elisabeth rovněž přísluší uzavřené árie a tradičně zpracovaný duet s Tannhäuserem. Wolframova árie oslavující večernici je formálně nejtradičnější, je přísně periodicky členěná a má průzračné tonální schéma. Finále druhého dějství je svou formou též zcela tradiční, nesené v oblíbeném italském stylu se všemi náležitostmi, zejména střídáním prvků, které pohyb zastavují s těmi, které ženou pohyb kupředu nebo Elisabetiným dramatickým zásahem, který je paralelou k Beethovenovu *Fideliu*, Wagnerovu oblíbenému vzoru.

Veškerá hudba spojená s Wartburgem je stylově tradiční, zřetelně se vážící k minulosti, zatímco hudba spojená s Venusbergem je pokroková a mnohem radikálnější ve stylu. Venušin duet s Tannhäuserem v prvním dějství je formálně uvolněný, přičemž Tannhäuserovy výroky mají pevnější členění než projev Venuše. Bakchantské slavnosti na Venusbergu oplývají formální asymetrií a tristanovskou expresivitou, což je daleko zřetelnější na pařížské verzi Tannhäusera než na drážďanské. Výrazné upřednostnění dramatu nad formální strukturou přináší římské vyprávění ze třetí scény třetího dějství. Narativní složka je podtržena užitím *ariosa* a *recitativů*, které umožňují kontinuální vývoj dramatu. Hudební stylizace je shodná s linií pozdějších Wagnerových dramát. Odpovídá jí i zvýrazněná role orchestru, který v římském vyprávění dominuje a nespokojuje se doprovodnou rolí, nýbrž přebírá značnou část dramatického argumentu, což se stane pro Wagnera běžným v případech *Prstenu* a dalších dramát z pozdějších let.

Předehra k Tannhäuserovi patří k velmi známým hudebním kusům. Je laděná hrdinsky a efektně a hodí se i pro samostatné koncertní provádění. Hrdinské, rytířské téma v ní střídá koláž dramatických a hravých prvků, ilustrujících orgie na Venusbergu, s následným uklidněním a ztišením, které za doprovodu harfy přináší vizi *Únosu Europy*, která se objeví v rozpouštějící se mlze za doprovodu tritonů a nereid. Projasnění, které hudba znázorní, navodí pocit rozpouštějící se mlhy stejně silně jako samotný vizuální efekt.

#### *První dějství:*

Děj otevírá chór sirén, který zní ozvěnou z pozadí. Jejich zpěv je něžný a plný citu. Celý příběh začíná na fantastickém Venusbergu, kde se Tannhäuser – *minnesänger* Heinrich von Ofterdingen – nalézá ve společnosti Venuše, pohanské bohyně, jejímž milencem se stal. Opustil společenství *minnesängerů* šlechtického dvora lankraběte durynského na Wartburgu, protože se neshodl se svými druhy a uchýlil se do fantazijního prostředí uvnitř Venušiny hory. Život na Venusbergu plyne ve sladkých radovánkách lásky. Hrdina odpočívá v náručí

Venuše, zatímco kolem slaví mladíci s nymfami slavnost lásky, přičemž je bakchantky, satyrové a faunové provokují do stále divočejšího reje. Do dění se zapojují tři grácie a amorci a snaží se zklidnit řádění, které se začínalo zvrátat ve zlobný chaos. Sirény zvou všechny účastníky slavnosti lásky k odpočinku na podzemním jezeře a scéna se ztiší.

Tannhäuser procítá ze sna a uvědomuje si, že potřebuje opustit neměnný a bezčasý svět Venušina království a navrátit se do pozemského světa smrtelníků. Snil se steskem o ztraceném světě a zdálo se mu, že slyší zvuk kostelních zvonů. Snová hudba je Tannhäuserovým probuzením přenesena na dramatickou a oživenou rovinu. Když Venuši oznámí své přání odejít a líčí jí své libé vzpomínky na minulost, oživené snem, setká se s její výčitkou. Venuše nechápe, proč by měl opouštět svět, ve kterém se měl tak královsky a v němž mu ona poskytla všechny radosti a rozkoše, jež si lze představit. Vkládá mu do rukou harfu a naléhá, aby jí zazpíval. Tannhäuser zpívá a ve své písni chválí blaženost a inspiraci, které se mu díky Venuši dostalo. Jeho sólo s harfou přináší Tannhäuserovu typickou, dnes velmi známou, melodii. Nakonec však opakuje, tentokrát naléhavěji, své přání odejít. Venuše ho přemlouvá, aby zůstal, hovoří k němu smutně i vyčítavě, naléhá, lichotí mu, pak se zlobí, vyčítá mu nevděčnost, ale on opakuje tutéž melodii, zpívá v tomtéž duchu a pře se s Venuši o své právo opustit Venusberg. Ona se hněvá a dává najevo krajní dotčení, ale nakonec se podvolí a souhlasí.

Skvěle instrumentovaná dlouhá gradační pasáž hrdinova sporu s Venuši je dramaticky vystavěna, obsahuje několik zlomů, podle toho, jak se mění emoce zúčastněných, když Venuše vyjadřuje hněv, je hudba vášnivá a dramatická, když pak přejde na taktiku svůdného přemlouvání, hudba se náhle ztiší a líbezné melodie v houslích se vinou nad linkou jejího zpěvu. Tannhäuserova melodie se několikrát opakuje, pokaždé naléhavěji, s plnějším doprovodem. Když žádná taktika nepomůže a Venuše, plna vzteku a vzdoru, svolí k milencově odchodu, líčí mu špatnost světa, do kterého se bláhově chce vrátit a nabízí mu možnost uchýlit se k ní zpět, až pocítí nepřátelství pozemského světa. Venuši děsí představa, že by již nechtěl nikdy přijít. „*Kehrst du mir nicht zurück,/ so treffe Fluch die ganze Welt!/ Und für ewig sei öde sie,/ aus der die Göttin wich!/ O kehr, kehr wieder!*“ Těsně po vyjádření nejhlubšího zoufalství jsou tyto verše dramatickým vrcholem rozhovoru Tannhäusera s Venuši. On přesto tvrdí, že odchází definitivně, že spásu nyní hledá ve jménu Panny Marie. „*Göttin der Wonn und Lust! Nein!/ Ach, nicht in dir find ich Frieden und Ruh!/ Mein Heil liegt in Maria!*“ Při vyslovení svatého jména Venusberg mizí a hudba odeznívá v pianissimu.

Tannhäuser se nachází v údolí před lankraběcím hradem Wartburg poblíž pasáčka, který zpívá uvítací píseň personifikovanému jaru (*Frau Holda*) a hraje na šalmaj. Kolem

prochází skupina poutníků na cestě do Říma. Jejich sborový zpěv se pokojně ozývá z dálky. A je střídán pasáčkovou hrou na šalmaj. Tannhäuser padá na kolena, přemožen mocným pocitem vděčnosti a kajícího: „*Allmächt'ger, dir sei Preis! / Groß sind die Wunder deiner Gnade!*“ Zpěv poutníků se mezitím přiblíží, je ho slyšet silněji, za svižných, pravidelných kroků a hrdina navazuje na jejich melodii. V tomto rozpoložení ho nalezne lankrabě se svou skupinou rytířů, kteří se vracejí z lovu. Poté co ho poznají, lankrabě nejdříve reaguje popuzeně, ale postupně se shromáždí kolem něho ve zvědavosti, pak oživeném přátelství a posléze ho zvou, aby se vrátil do jejich kruhu. Tannhäuser váhá, musejí ho přesvědčovat, ale když se Wolfram zmíní o lásce Elisabeth, pánovy neteře, vůči němu, Tannhäuser přisvědčí a připojí se ke skupině. Wolframova árie, kterou kolegu oslovuje je laděna v milém a přívětivém duchu. Přesvědčování kolegů a lankraběte je doprovázeno tanečním rytmem a čiší z něj dobrosrdečnost. Tato část, spojená s životem na Wartburgu je přísně periodicky členěna a svou přehledností zapadá do tradičního rámce dobového operního zpracování. Vrchol představuje Tannhäuserův hrdinský zpěv, kterým dává najevo své rozhodnutí vrátit se mezi rytíře a k Elisabeth: „*Zu ihr! Zu ihr! O führet mich zu ihr! / Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, / die schöne Welt, der ich entrückt!*“ Tannhäuserův zpěv je propleten s fanfárou loveckých rohů a sborovým zpěvem lankraběte s rytíři. Scéna graduje k dynamickému vrcholu.

#### *Druhé dějství:*

Další dějství se odehrává v sále *minnesängrů* na Wartburgu. Předchází mu vzletná, radostná a slavnostní předehra, v níž dominuje zpěvná linka vrchních smyčců ve vysokých polohách. Elisabeth radostně vítá Tannhäusera a poprvé vstupuje do rytířského sálu od doby, co Tannhäuser odešel, aby pozdravila pěvce-rytíře. Její árie je veselá, radostná, posmutní pouze v okamžiku, kdy dívka vzpomíná, jak společenství rytířů jejího strýce opustil její milý. Nakonec ho však jásavě vítá zpět, ačkoli mluví k rytířskému sálu, namísto Tannhäusera, ke kterému cítí nesmělou lásku, dosud ne zcela přiznanou. Elisabeth v dojemném uvítacím rozhovoru s Tannhäuserem vzpomíná, jaké protichůdné pocity v ní jeho písně vzbuzovaly, ale mluví k němu mile a něžně. On zase vysvětluje, jak láska dala jeho písním křídla a přivedla ho zpět k ní. Tóny rozhovoru potemní, když pěvec na požádání vypravuje, v pouhém náznaku o období, které prožil mimo Wartburg.

Oba se radují ze společného setkání, jejich zpěv je vzletný, Elisabeth se rozpačitě dostává k opatrnému vyznání svých rozbouřených citů a posmutněle přiznává smutek, který pociťuje současně se vzletem něžné náklonnosti. Wolfram pociťuje výhradně smutek a rezignaci, protože je sám do Elisabeth tajně zamilován a nyní pozná s jistotou, že mezi jeho kolegou a milovanou Elisabeth klíčí skutečná vzájemná láska.. Elisabeth si svou lásku



k Tannhäuserovi zatím plně nepřipouští, cítí ji, ale nechce se o ní nahlas vyslovit. Její moudrý strýc tuší, že během pěvecké soutěže se city jeho neteře projeví. Na konci rozhovoru Elisabeth a Tannhäusera hrdina dospěje k vzletu emocí, který ho vede k nadšené chvále lásky, jež ho přivedla zpět na Wartburg: „*Denn Gott der Liebe sollst du preisen!// Er hat die Saiten mir berührt,/ er sprach zu dir aus meinen Weisen, zu dir hat er mich hergeführt.*“ Scéna končí vzletným duetem zamilovaných, na jehož konci se gradace zvedá k mohutnému vrcholu. Náznakem je vyjeveno, že Tannhäuser již v tomto okamžiku jako by byl spasen láskou, kterou zakouší v srdci. Vyjadřuje to i jeho spontánní bratrské gesto vůči Wolframovi.

Na soutěž se dostaví procesí šlechtických hostů ve slavnostním naladění, za zvuku fanfár a za nimi vstoupí do síně pěvci-rytíři. Uvítací sbor s mohutným závěrem velkolepě zahajuje soutěž. Lankrabě Hermann všechny přivítá a vyhláší téma pro soutěžní písně, kterým je pravá povaha lásky. Mohutný sbor Hermannovi provolává slávu. Rytíř, který zvítězí, si může sám vyžádat cenu z rukou Elisabeth. Soutěž začíná Wolfram von Eschenbach. Rytířsky opěvuje lásku jako zázračný pramen, nevyčerpatelný zdroj duchovního občerstvení. Jeho projev je uměřený a esteticky vyrovnaný. Tannhäuser mu ovšem vyčítá, že takové suchopárné pojetí lásky je nesprávné a vášnivě vyznává, že považuje za stejně dobré velebit Boha jako jeho divy, ale že na zemi láska spočívá v potěše smyslů. Zpívá jako ve vytržení a velmi procítěně. Přítomní, kteří velebí uměřený projev Wolframův, se cítí Tannhäuserovým zpěvem pobouřeni a rytíř Biterolf, sám zpívající o ušlechtilé, rytířské lásce, označuje Tannhäusera za rouhače proti pravé lásce. Situace se ještě vyostřuje, když se napadený sebevědomě brání a stojí si za svým názorem na lásku. Lankrabě musí Biterolfa zadržet, aby nevytáhl spolu s ostatními rytíři svůj meč.

Situaci zklidní Wolfram svou písní o duchovní povaze lásky, kterou však přeruší Tannhäuser svým extatickým projevem, když tentokrát přednese svůj hymnus na Venuši laděný v Tannhäuserově kmenové melodii známé z Venusbergu. Zpívá dramaticky a svižně, přesvědčen o své pravdě. Vzniká chaos, ženy pobouřeně opustí soutěžní síň a rytíři se chystají vrhnout na Tannhäusera, když se Elisabeth vrhne k němu, aby ho ochránila a truchlivě vyznává svůj žal a city, které jsou v jejím srdci silnější než oprávněné pobouření a bolest. Nejhlubší zármutek a zraněné cítění se snoubí s upřímnou, obětavou láskou, pro kterou Elisabeth zapomíná sama na sebe. Přimlouvá se za milého a uklidňuje rytíře. Uznává, že Tannhäuser je hříšník, ale oni nejsou oprávněni ho soudit. Má nárok sám hledat cestu ke spáse. „*Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben;/ reuvoll zur Buße lenke er den Schritt!// Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,/ daß auch für ihn einst der Erlöser litt!*“ Dojatý sbor přítomných pje chválu na Elisabetinu obětavost a dobrotu. Tannhäuser se cítí zahanben:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,/ die Gottgesandte nahte mir;/ doch auch! – sie frevelnd zu berühren/ hob ich den Lästerblick zu ihr!“ Kajícně vyznává svůj dluh a svou vinu za to, že Elisabeth ve svém sobeckém sebevědomí ublížil. Lankrabě v temném projevu morálního odsouzení rozhodne, že se má Tannhäuser připojit k poutníkům do Říma a žádat papeže o odpuštění a rozhřešení svých hříchů. Mohutný sbor spěje k dramatickému vrcholu dějství, v němž hříšný hrdina souhlasí s rolí kajícníka a nastupuje pout' do Říma.

*Třetí dějství:*

Scéna se vrací do údolí před Wartburgem, tentokrát zahaleného do podzimních barev a zadumané, pochmurné nálady. Wolfram přichází k Elisabeth, která se modlí za Tannhäusera a očekává jeho návrat. Obdivuje její vytrvalost v modlitbě za hříšníka: „*Der Tod, den er ihr gab, im Herzen,/ dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen,/ fleht für sein Heil sie Tag und Nacht:/ o heil'ger Liebe ew'ge Macht!*“ V dálce je slyšet blížící se zpěv poutníků. Děkují Bohu za odpuštění hříchů. Když se však přiblíží dostatečně, mohutně zazní hlavní melodie Wartburgu, Elisabeth zjišťuje, že její milý mezi nimi schází a je zlomena zármutkem. Tiše, ozvěnou, se ozývá vzdalující se zpěv poutníků končící v neslyšném pianissimu a Elisabeth padá na kolena a z posledních sil se vzdává k modlitbě. Prosí Pannu Marii, aby si ji vzala k sobě do nebe, kde by se mohla přimlouvati za odpuštění pro svého milého. Odmítá Wolframův doprovod a pomalu se vrací na Wartburg. Wolfram pocítí melancholii a předtuchu smrti. Dává Elisabeth sbohem krásnou, melodickou písní o večerníci. „*Da scheinst du, o liebliche Sterne,/ dein sanftes Licht entsendest du der Ferne (...) O du mein holder Abendstern,/ wohl grüßt'ich immer dich so gern;/ vom Herzen, das sie nie verriet,/ grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,/ wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,/ ein sel'ger Engel dort zu werden.*“

Pozdě večer se konečně objevuje Tannhäuser, unavený a oblečený jen v hadrech. Hledá cestu zpět do Venušina království. Wolfram se ho ptá na jeho osudy a vyslechne vyprávění o cestě do Říma. Přestože se snažil seč mohl a předčil ostatní poutníky v úkonech kajícnosti a sebeumrtvování, papež na jeho prosby odpověděl, že možnost odpuštění jeho hříchů je stejně nepravděpodobná jako možnost, že by papežská berla rozkvetla. Papežova slova z hrdinova truchlivého vyprávění znějí velmi kategoricky a hrozivě. Tannhäuser z nich vytěžil jediný obsah, kterým je odsouzení k věčnému zatracení, a zoufá si. Papežova tvrdost zlomila kajícnikovo odhodlání a zničila jeho naději. Poté Tannhäuser volá bohyni lásky, ač mu Wolfram vehementně brání a pokouší se ho zadržet. Divoký motiv Venusbergu zaznívá z Tannhäuserových slov. Venuše se objeví a hodlá ho odvést do své říše. Tannhäuser se oddává jejímu vlivu: „*Mein Heil, mein Heil hab ich verloren,/ nun sei der Hölle Lust*

*erkoren!*“ Mohutná gradace, v níž se proplétá protichůdný projev obou rytířů s vábivým motivem Venuše kulminuje až do bodu, kdy Wolfram pohanskou bohyni zažene, když vysloví Elisabetino jméno, jež Tannhäuser zaraženě opakuje. Nastává náhlé ztišení, do něhož zaznívá v pozadí sbor ohlašující Elisabetinu smrt. Dojatý Wolfram není nijak překvapen a zvěstuje příteli vykoupení: „*Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron./ Er wird erhört: Heinrich, du bist erlöst!*“ Nato rytíři vynesou Elisabetino tělo z hradu na márách za zvuku smutečního chóru. Tannhäuser klesá mrtev vedle jejího těla s prosbou na rtech: „*Heilige Elisabeth, bitte für mich!*“ Ke hradu se blíží poutníci z Říma, nesoucí papežskou berlu pokrytou zelenými výhonky – symbol vykoupení a božího milosrdenství, kterému všichni přítomní vzdávají úctu. Závěr spěje k vrcholu, za provolávání *Aleluja*; zní hlavní, wartburgský motiv.

Drama o hledání pravé lásky, kterým *Tannhäuser* je přede vším, nakonec vzdává hold obětavé lásce ženy, svěřice Elisabeth, která pro svou lásku mnoho vytrpěla a užila z ní pramálo prospěchu a radosti. Obětavá láska ženy patří k Wagnerovým oblíbeným tématům, které nalezneme zpracováno ve většině jeho oper. Zde je tato láska dána do vztahu k muži, který neústupně hledá, jehož vlastní cesta k lásce je zamotaná a klopotná, plná omylů a silných emocí, mařících hrdinovu vyrovnanost a nabourávajících jeho integritu. Tannhäuser je hrdinou velmi rozporuplným a v řadě rysů se podobá svému tvůrci. Je přesvědčený o své pravdě, od začátku až do konce vystupuje sebejistě a asertivně, jeho pokání je namířeno velmi pragmaticky ke svému účelu, prožíváno naplno, ale jakmile nepřinese v pravý čas své plody, hrdina polevuje a vzdává se veškerých nadějí. Na tom je pramálo křesťanského. Ačkoli sám papež ve Wagnerově podání vystupuje v zásadě nekřesťansky (nemilosrdně), což je dvojznačné, protože jeho slova známe pouze z vyprávění zhrzeného kajícíka, přesto Tannhäuserovo upadnutí do totálního zoufalství po papežově odmítnutí působí jako truc dítěte, které nedostalo, čeho si žádalo. Takové zoufalství bychom asi z evangelijního hlediska viděli jako první a jediný Tannhäuserův neodpuštělný hřích.

Tady však zasahuje všemocná, do krajnosti jdoucí láska ženy, která obětuje svůj život, aby její zatracený milý mohl být spasen. Romantická představa, kterou nám Wagner předkládá, nás chce přesvědčit, že pravá, hluboká láska, ke které se hrdina pracně, na poslední chvíli dopracoval, se nemohla realizovat na nepřátelském pozemském světě, ale musela zemřít se svými hrdiny a tím nabýt věčného rozměru. Závěr v tomto bodě připomíná *Bludného Holand'ana*. Ani tady není znát mnoho křesťanského. Obrácení na poslední chvíli je jistě možné a občas se i děje, ale jak se potom máme dívat na hrdinovu snažnou kajícnost na pouti do Říma a následné upadnutí do rezignace a zoufalství a co víc – do trucu, který ho žene

zpět na Venusberg, prokleté místo, které dříve slíbil opustit navždy? Na tuto část příběhu se lze dívat pouze optikou Wagnerovy nenávisti vůči oficiální, institucionalizované církvi a hodnotám, které představuje a střeží. Tannhäuser byl díky tomuto autorovu vlastnímu postoji kajícím, který skutečné pokání pochopil pramálo. Jinak by totiž musel mít větší výdrž při čekání na projev božího milosrdenství, kterého se mu takto dostalo až *ex post* a k tomu zásluhou jiné osoby.

Sympatickou postavou dramatu je nezištný a přímý Wolfram, který smutně hledí na to, jak jeho milovaná upadá do citového vztahu, který jemu bere naději na to, že by ji mohl sám získat a ji samotnou žene vstříc neštěstí. Přesto je to on, kdo přesvědčí Tannhäusera k návratu na Wartburg, poví mu o náklonnosti, kterou k němu dívka chová a stojí v pozadí, ochoten být oporou a prospěšný radou oběma stranám účastným složitému citovému vztahu. Právě Wolfram chápe pravou hodnotu a podstatu lásky Elisabeth k Tannhäuserovi mnohem lépe, než hrdina samotný. Proto se také umí bez hořkosti smířit s nemožností realizace vlastní lásky, kterou k dívce cítí. Tady nám Wagner předkládá příběh, který se v životě často opakuje, milostný trojúhelník, kdy jedna strana se vášnivě zamiluje do někoho, kdo jí výsledně pokazí život a ignoruje třetího, který je nablízku a jehož láska je čistší, hlubší a chápavější. Metafyzický háv, který je klasickému milostnému trojúhelníku oblečen v Tannhäuserovi, je ovšem osobitou uměleckou podobou odpovídající estetice romantismu, již si Wagner zvolil.

### III / 4 *Lohengrin*

Wagner použil jako základu pro tvorbu libreta středověké legendy o *svatém grálu*. Základní myšlenkou děje je skutečnost, že žádný ze strážců grálu nesmí dopustit, aby se komukoli na světě ukřivdilo, protože je vázán příslušností k nejposvátnější relikvii, spojenou se životem a vykupitelskou smrtí Ježíše Krista. Wagner se seznámil s legendou o Lohengrinovi ve stejnou dobu jako s legendou o Tannhäuserovi, v roce 1841, kdy pobýval v Paříži. O čtyři roky později, kdy dokončil *Tannhäusera*, začal komponovat *Lohengrina*. Příběh je původně zpracován v anonymní epické básni ze třináctého století, nazvané *Lohengrin* a v kratším provedení jej zpracovává také Wolfram von Eschenbach v básni zvané *Parzival*. Na stejném tématu staví i francouzský epický kus *Le Chevalier au cygne*.

Wagnera posedl velký entuziasmus, když se vrhl do práce na nové opeře a tématem se cítil zcela zaujat. Již v roce 1846 napsal partituru k libretu, které z příběhu vytvořil. Operu dokončil v roce 1848. Poprvé ji, o dva roky později, provedl Liszt ve Výmaru, na Wagnerovo

přání, v poněkud nouzových podmínkách a s nevelkým úspěchem. Autor sám dílo uslyšel až v roce 1861 ve Vídni. Již v roce 1849 sice chystal původní, vlastní premiéru v Drážďanech, k té ale nakonec nedošlo kvůli Wagnerově účasti na povstání. *Lohengrin* bývá považován za první definitivní Wagnerovo vykročení ze světa německé raně romantické opery.<sup>176</sup> V díle nacházíme výrazné spojnice s *Parsifalem*, posledním Wagnerovým hudebním dramatem. Wolfram von Eschenbach ve své básni *Parzival* jmenuje Parzivalova druhého syna Loherangrina, který bývá spojován s historickou postavou Garina le Loherain. S *Parsifalem* je společné místo přebývání svatého grálu a společenství zasvěcených rytířů – hrad Monsalvat. Lohengrinův příběh Wagner zasazuje do Brabantské země, do souvislosti bojů krále Jindřicha Ptáčníka, který se snaží sjednotit germánský lid proti náporu Uhrů.

V pozadí příběhu ve Wagnerově pojetí je boj křesťanství s pohanstvím. Zbožný rytíř se utkává se zlovolnou magií Otrudy a ke ztrátám dochází na obou stranách. Lohengrin se stává morálním vítězem a spolu s ním i idea křesťanství, i když jeho vítězství tíží hluboká citová ztráta a smířený smutek. Vrcholem napětí boje dvou duchovních světů je závěrečné proměnění Lohengrinovi labutě v pohřešovaného Elsinu bratra Gottfrieda, ke kterému dojde následkem Lohengrinovi tiché usilovné modlitby. Triumfuje zde Kristus a křesťanství, které obnovuje lidství spoutané a zakleté temnými kouzly. Velmi dramaticky rozehrává autor příběh boje dobra a zla, pověry a pravého náboženství, pravého lidství a ušlápnuté lidské malosti. Některé vůdčí ideje jsou příbuzné k *Tannhäuserovi*. Narozdíl od předešlého dramatu zde ovšem ustupuje ražení číselné opery a překračuje se uzavřenost formy; drama je téměř celé prokomponované. Hudební kontrast tvoří rytířský svět plný pathosu a mysticky projasněný svět svatého grálu. Hlubokou souvislost celého díla zaručuje vyspělá práce s *leitmotivy* a originalitu přináší nové způsoby intonace a orchestrace, které zde Wagner představuje.

V *Lohengrinovi* lze spatřovat také politické dobové pozadí, které dílo odráží, jak je pro Wagnera typické. Jde o ducha opozice, který v Německu existoval v předrevoluční době v letech 1815 až 1848.<sup>177</sup> Hlubší souvislosti díla jsou však nesený v daleko větší míře problematikou mytologickou a psychologickou než politickou. Wagner se snaží proniknout k samému jádru lidského prožívání, které zachycuje tajemnými a stále se měnícími silami, vyplývajícími z jeho hudby. Posluchači obeznámenému se širšími souvislostmi Wagnerova díla neunikne, že psychologické zákonitosti opery se odehrávají v rámci autorovy pesimistické imaginace, ke které dospěl během svého středního věku a v níž se později více a

<sup>176</sup> MANN, W. *The Creation of Lohengrin*, in: WAGNER, R. *Lohengrin* (buklet k cd).

<sup>177</sup> HOLLAND, D. *Lohengrin's Tragic Dialectic*, in: WAGNER, R. *Lohengrin* (buklet k cd).

více utvrzoval, zejména na základě četby Schopenhauera. Lohengrinova tragédie autorovi korespondovala s bezútěšnou politickou situací, která vládla kolem něho ve čtyřicátých letech devatenáctého století. Wagner se tehdy zabýval myšlenkami o bezcennosti moderního nespravedlivého světa a lidské lhostejnosti k dění. Proto se Lohengrinova mesiášská postava setkává s nesmiřitelným rozdílem vůči okolí, který je markantní, když vstoupí do civilního světa a snaží se v něm působit. Pro svou nekompatibilitu se světem jej hrdina musí posléze opustit.

Absolutní láska, kterou Lohengrin reprezentuje a která je zasazena mimo čas, naráží na nekompatibilitu s konkrétní historickou situací, do níž vstupuje. Zkušenost člověka se skutečnou láskou a pravdou jako by byla možná pouze mimo omezení časoprostoru. Elsa tedy Lohengrina sice hluboce miluje, ale přesto vše pokazí, když neodolá nutkání zjistit jeho jméno a původ za každou cenu. Wagnerovou vlastní inovací legendy je prvek narcisticky zraněného muže, kterého dokáže vyléčit jen bezpodmínečná, obětavá láska ženy. Tento moment se Wagnerových dramatech v různých obměnách opakuje velmi často. Wagner sám pojal Lohengrina jako předobraz moderního, nepochopeného umělce, který vyžaduje po okolí vcítění a přirozený, otevřený přístup, jehož se mu drasticky nedostává, protože moderní umělecké prostředí je orientováno zcela jiným směrem. Velmi tragická je v celkovém kontextu postava Elsy, která Lohengrina skutečně miluje, ale vzhledem k okolnostem ji sama její láska vede k tomu, aby se domáhala znalosti rytířova původu a jména. Kolem Elsy se tak vytváří tragická dialektika, kterou Wagner naráží na archetypální zdroje lidských vztahů a lidského vnímání. Postava Otrudy, kterou Wagner vytváří, má být přímým protikladem k projasněnému, pozitivnímu Lohengrinovi. Jedná se o postavu úmyslně negativní, zlou a zákeřnou. Její destruktivita je bez zábran a slouží plně studené politické kalkulaci, ostře protiřečící Lohengrinovu nároku na absolutní pravdu a spravedlnost.

Wagnerovo pojetí *svatého grálu* je velmi volné a osobité. Grál pro něj není výhradně náboženským symbolem. Evokuje zázrak, dokonalou svobodu a pravdu či výraz lásky, v sekulárním, feuerbachovském duchu. Pro Wagnera grál představuje také oblast *Umění*, která se stává inteligibilní pouze ve svých vlastních termínech a souvislostech, ale jinak zůstává nedotknutelnou. Tajemství grálu a jeho ochránců chce být uchováno, ale jakmile Lohengrin sestoupí do světa obyčejných smrtelníků, dochází k jeho přímému a nevyhnutelnému ohrožení. Tajemství je totiž zvenčí podrobena kritické reflexi a politické kalkulaci. Ani čistá a nevinná Elsa se nakonec nevyhne obecnému nároku na zjevení a odkrytí tajemství a právě v jejích rukou se skrývá moc tak učinit. To se stává jí i jejímu okolí osudným, protože dívka svou zodpovědnost neunes a přirozeně podlehne pokušení.

Podstatou tragédie Lohengrina a Elsy je skutečnost, že jejich vzájemná láska nese zásadní rozpor. Jednak jde o rozpor nadčasového, transcendentního s časným a dále o rozpor v Lohengrinově nároku na Elsu, který neodpovídá její psychologické kapacitě. Ona mu totiž nedokáže rozumět, dokáže ho pouze uctívat a to nakonec nepostačí. Jejich láska proto nemůže být v důsledku realizována. Právě záhadnost a nadčasovost Lohengrinova zjevení přiměje Elsu, že před ním padá na kolena a bezvýhradně se mu oddá. Její neštěstí, vedoucí ke krutému trestu tkví v tom, že zůstává ženou, kterou vede její vlastní smyslovost a typicky ženské uvažování. Jako v celém Wagnerově díle, i zde je všudypřítomná dvojí perspektiva, která ztěžuje zařazení jak konkrétního dramatu, tak jednotlivých postav. Typický je i fakt, že příběh je hustě protkáan transformovanou mytologií, ve které si Wagner vědomě libuje. Mytologický umělec s tragickým podtextem nakonec triumfuje v osobě Lohengrina nad kalkulistickou, osvícenskou tendencí, kterou zosobňuje Otruda.

Předehra *Lohengrina* je nesena v sublimním, projasněném duchu. Začátek se odehrává v pianissimu, jemným pozvolným pohybem rozechvěných houslí ve vysokých polohách, které mají u Wagnera nebeské konotace. V průběhu předehry se vzedme povlovný gradační oblouk, v němž hlavní linii převezmou dechy, ale posléze se vše pomalu vrací do původního pianissima. Součástí předehry je vizuální efekt pozvednutí svatého grálu, tedy uvedení tajemství a symbolu, obklopujícího celé drama.

#### *První dějství:*

Hudba evokuje slavnostní shon, zaznívají fanfáry a oslavná zdravice. Král německé říše Jindřich Ptáčník přichází během své výpravy proti Uhrům do Brabantu a vyzývá místní lid ke spolupráci v boji a snaží se probudit v nich vlastenectví. Zvláště oslovuje místního hrdinu minulých bojů, Friedricha von Telramund. Nachází však zemi v rozkladu vinou sporu mezi Telramundem, brabantským hrabětem a Elsou, dcerou zemřelého vládce. Tklivě je líčen příběh vnitřního rozkladu země, ale líčení končí tvrdým obviněním Elsy von Brabant samotným Telramundem. Chmurná sborová vsuvka, která následuje, prozradí posluchači, jakou lítost pociťuje lid nad politováníhodnou situací. Elsa je totiž obecně oblíbenou osobou a lidé spontánně věří v její bezúhonnost. Telramund je v skrytu poštváván proti Else svou ženou Otrudou, a proto dívce vyčítá, že zavraždila svého mladičkého bratra Gottfrieda. Faktem je, že s ním kdysi vyšla do háje a vrátila se bez něho, aniž byla kdy schopna či ochotna podat vysvětlení bratrova zmizení. Navíc Elsa zřejmě odmítla Telramundovu nabídku k sňatku a on se posléze oženil se lstivou Otrudou.

Král Jindřich prohlédne osobní zaměření sporu dvou zneprátelených stran a ujme se soudcovství. Mlčenlivá, tichá Elsa tklivě vypoví dávný příběh, kdy usnula v háji a přišel k ní

ve spánku krásný rytíř, který jí slíbil, že bude bojovat za její čest. Když se tehdy probudila, její bratr byl pryč. Z Elsy číší pokora a skromnost a její projev podbarvuje sympaticky přizvukující sbor přítomných. Dívka ve všech vzbuzuje úctu, soucit a sympatii, zvláště když své vyprávění zakončí povzdechem „*Mein armer Bruder*“. Král Jindřich projevuje Else porozumění stejně jako ostatní přítomní a spolu s tím i vůli k očištění od pomyslné viny a osvobození. Snaží se však být spravedlivý a navrhuje, aby spor rozhodl boží soud, zvláště když Telramund tvrdošijně trvá na svých obviněních.

Dramaticky vyvolá herold dívku k božímu soudu. Telramund bude hájit svou žalobu a rytíř, jehož Elsa zvolí, bude bránit její čest a bojovat za prokázání její bezúhonnosti. Elsa prosebně vzývá tajemného rytíře, který se jí kdysi zjevil ve snu. Následuje dramatické a těžké ticho. Sbor tiše projevuje soucit s dívkou a Telramund naopak triumfuje. Elsa se opět ponoří do modlitby a herold znovu vyvolává rytíře, který má přijít bránit Elsu von Brabant. Opět odpovídá jen tíživé ticho. Na potřetí se Elsa naposledy snažně a zoufale pomodlí, napětí v davu vrcholí, herold opakuje vyvolávání a nato propukne v davu lehké vzrušení. Po řece se blíží loďka tažená labutí a na ní připlouvá krásný rytíř. Hudba spěje k vrcholu, provázecímu obecně spatřený zázrak. Tajemného rytíře provázejí nebeská tremola houslí. Dvorný cizinec nejdříve poděkuje své věrné labuti za její služby a sklízí zbožný obdiv sboru všech přítomných. Atmosféra, která zavládne rytířovým příchodem je posvátná a tajemná.

Rytíř hrdinně pozdraví krále a postaví se za Elsinu věc. Klade Else podmínku, že se ho nikdy nesmí zeptat na jeho totožnost. Elsa souhlasí se vším a projevuje rytíři maximální oddanost. Vznikne mezi nimi spontánní něžné pouto, které je brzy přivede až k domlouvání společného sňatku. Následuje vroucné vzájemné vyznání lásky. V gradaci napětí Lohengrin vyhláší zmužile Elsinu nevinu, za kterou chce bojovat. Herold ohlásí zahájení boje dvou rytířů. Král pronese před bojem zbožnou řeč, všichni zúčastnění pak zpívají současně, každý po své linii a zapojuje se i tichý sbor, podtrhující slavnostní náladu božího soudu. Lohengrin bojuje s Telramundem a porazí jej. Ozývají se tvrdé nárazy mečů o sebe a následuje dramatická orchestrální mezihra. Elsa padá Lohengrinovi do náručí. Hrdina daruje Telramundovi život. Nastává všeobecné vzrušení. Elsa s nadšením oslavuje svého hrdinu. Oslavný sbor, do něhož vstupují sólové projevy jednotlivých postav, uzavírá scénu. V živém projevu rozdílných postav a jejich postojů se uskutečňuje propracovaná komplemetarita kontrastů a v mohutné gradaci jsou vyjádřeny vzedmuté emoce přítomných.

*Druhé dějství:*

Předehra uvádí pochmurnou náladu noci. Zní v *pianu*, které za pochmurnými tóny skrývá echo veselé, oslavné hudby v pozadí. Dva psanci, Telramund a Otruda, se na schodišti



antverpského zámku domlouvají, jak se pomstít Else a Lohengrinovi za příkoří, které se jim přihodilo. Telramund však nejdříve trpce a v naléhavém zoufalství vyčítá ženě, že ho podvedla a přivedla do nezáviděníhodné situace. Ve všem mu lhala, když v něm vzbudila falešné podezření vůči všemi oblíbené Else, které ho nakonec přivedlo k boji za nespravedlivou věc, aniž si toho byl v té chvíli vědom. Otruda však celou dobu věděla pravdu a oddala se na úkor všech vlastním ambicím a politické konspiraci. Telramund si nyní marně stěžuje na svůj osud, připravený o čest i sebevědomí hrdiny, z čehož viní svou zlovolnou ženu: „*Durch dich mußst' ich verlieren/ mein' Ehr, all meinen Ruhm;/ nie soll mich Lob mehr zieren,/ Schmach ist mein Heldentum!// O hätt' ich Tod erkoren,/ da ich so elend bin!// Mein Ehr' hab' ich verloren,/ mein Ehr' mein Ehr' ist hin!*“

Otruda však manžela přesvědčí, že je třeba, aby táhli stále za jeden provaz a znovu ho přitáhne do služby svých cílů. Začnou spolu kout pikle, v nichž je Otruda opět vůdčí silou. V prudké gradaci vzájemné výměny názorů dospějí nakonec k nutnosti pomsty na Else a Lohengrinovi. Telramundova bezmocná zběsilost, kterou pociťuje, kontrastuje s Otrudiným naprostým klidem a racionální převahou. Otruda zacílí svou chladnou nenávist vůči ubohé Else a neznámému hrdinovi. Díky nim jejich usilování o vládu nad Brabantem skončilo nezdarem. Otruda využívá kouzla, která jsou jejím hlavním trumfem a posléze přiměje Telramunda, aby obvinil Lohengrina, že to nebylo boží rozhodnutí, ale temná magie, která mu dopomohla k vítězství v boji. Má v úmyslu touto lstí přimět Elsu k porušení slibu a položení kritické otázky po Lohengrinově původu a jménu. Tak bude Lohengrinova moc zlomena.

Elsa zatím zbožně a oddaně přemýšlí o svém štěstí, netušíc, že ji Otruda záštiplně sleduje. Posléze Otruda nasadí přetvářku a objeví se kajícně a smutně před Elsou: „*Unglückliches Weib!// Wohl hast du recht, so mich zu nennen!// In ferner Einsamkeit des Waldes,/ wo still und friedsam ich gelebt,/ was tat ich dir? Was tat ich dir?*“ Vyznává lítost nad tím, k čemu došlo, poukazuje na ubohost, do které ji i manžela vyhnanství přivedlo a všemožně se snaží vzbudit Elsin soucit. Dívka nakonec uvěří kajícnosti a lítosti proradných manželů a slibuje, že se u rytíře za ně přimluví, ale nedá se strhnout k nedůvěře vůči svému zachránci. Vzrušený rozhovor obou žen vede k usmíření a Elsa Otrudu dokonce nadšeně zve na svatbu. Hranou vděčností se Otruda protřele snaží získat nad Elsou moc a nahlodat řečmi o kouzlech Elsinu důvěru v jejího rytíře. Ta ji však rozčileně a vroucně poučuje o tom, co se srdcem ženy učiní pravá láska. Elsina láska vítězí v té chvíli nad pochybností. Následuje něžná orchestrální mezihra. Chmurný, zamyšlený vstup Telramunda přináší ztělesněnou bezmoc. „*So zieht das Unheil in dies Haus!// Vollführe, Weib, was deine List ersonnen;/ dein*

*Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht!// Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen,/ nun stürzet nach, die mich dahin gebracht!“*

Rozezní se fanfáry, ohlašující rozbřesk svatebního dne. Po tichém probouzení krajiny a panského sídla zahlaholí živý sbor šlechticů a vojáků. Poté herold veřejně vyhlásí Telramundovu klatbu. Sbor přítomných vyjadřuje pohoršení nad hříšníkem: „*Fluch ihm, dem Ungetreuen,/ den Gottes Urteil traf!“* Poté herold ohlašuje slavnou svatbu Elsy a neznámého rytíře a zve přítomné ke svatebnímu veselí. Zazní mohutný oslavný sbor: „*Treulich geführt ziehet dahin,/ wo euch der Segen der Liebe bewahr'!/ Siegreicher Mut, Minnegewinn/ eint euch in Treue zum seligsten Paar./ Streiter der Jugend, schreite voran!/ Zierde der Jugend, schreite voran!“* Herold poté jménem krále vyzývá přítomné k následování do bitvy a sbor projevuje odhodlání a vlastenecké nadšení. Dochází ke ztišení scény a vchází líbezná a skromná nevěsta, doprovázená průvodem žen a něžnou melodií nesenou dřevěnými dechovými nástroji. Tichý sbor vyjadřuje zbožnou úctu a posléze graduje v provolání slávy Else, nejprve sbor mužů, potom i žen.

Atmosféra je náhle narušena nenadálým vystoupením Otrudy, která se pokusí veřejně prosadit své prvenství před Elsou. Začne nasazovat na jejího bezejmenného ženicha a vyvolá pobouřenou reakci přítomných a Elsinu rozčarování a hněv. Zastává se svého rytíře, ale Otruda sveřepě trvá na svém a obviní ho z magie. Sbor je zděšen její nenávisť. Propukne zdravice na počest přicházejícího krále, který doprovází ženicha s průvodem. Zoufalá Else se vrhne ke svému ženichovi a prosí jej o pomoc proti věrolomné ženě. Ten ji utěšuje a atmosféra se náhle zklidní a projasní. Ihned však nastává další zvrat a objevuje se disonance a vzruch, když se na scéně zjeví veřejně zavržený Telramund. Jeho příchod vyvolá chaos. Přináší další obvinění Lohengrina; podezírá boží soud z manipulace zvenčí a soupeře z podvodu. Naléhavě se ptá na jeho jméno a totožnost. Telramund se pokusí nalomit i Elsu svou veřejnou obžalobou Lohengrina, ale ona je plna lásky a oddanosti ke svému rytíři. Lohengrin sokovi odpoví, že otázku po jeho jménu a původu by měla právo položit pouze Elsa. Té by byl povinován odpovědí, jinak nikomu na světě. Napětí vyvolává ve shromáždění stopy chmurných nálad a Elsa se náhle celá chvěje zlou předtuchou a nejistotou.

Sólisté i sbory zpívají dohromady každý svůj vlastní projev a ve vzniklé směsi se míchají pochyby a úzkostné myšlenky jednotlivých postav a skupin. Nyní již i v Elsině duši hlodá pochybnost. Všichni svorně zatouží odhalit a rozkrýt tajemství neznámého hrdiny. Král poté rytíře přátelsky vyzývá k odhalení své totožnosti a ujišťuje ho o trvalosti své přízně, ať už se dozví cokoli. Telramund se snaží zapůsobit na Elsu a ta se již cítí slabá a nalomená. Upíná se však ke svému ženichovi a ten ji něžně podpírá. Procesí mezitím pokojně pokračuje

do kostela ke svatebnímu obřadu a nechává násilné přerušení atmosféry za sebou. Slavnostně je dějství zakončeno akordy varhan střídaných pasážemi žesťů.

*Třetí dějství:*

Předehra ke třetímu dějství patří k velice populárním kusům světové hudby. Známy motiv zasazený do břeškné atmosféry a živého pohybu vjadřuje slavnostní entuziasmus zahajované svatby. Proběhne velkolepý svatební obřad mezi Lohengrinem a Elsou. Děj se poté odehrává ve svatební ložnici a slavnostní hudbu je slyšet jako echo, z pozadí za scénou. Sbory mužů a žen zpívají něžně svatební pochod v pianu. Chválí ušlechtilý pár novomanželů a lásku, která z nich září. Ze sborového zpěvu číší něha a křehkost podtržená doprovodem harfy. Vroucný a něžný zpěv Lohengrina patří jeho novomanželce. Ta mu odpovídá ve stejném duchu. Jejich láskyplný rozhovor ústí ve vzájemné vroucí vyznání lásky.

Elsa dlouho váhá, ale nakonec ji zvědavost přemůže a ona se během důvěrného rozhovoru začne vyptávat svého manžela na jeho jméno a odkud přišel: „*Ist dies nur Liebe? Wie soll ich es nennen,/ dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,/ wie ach! dein Name – den ich nie darf kennen,/ bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!*“ Lohengrin je polekán a dlouho ji přemlouvá, aby své otázky odložila. Snaží se odvrátit neštěstí. Rytířsky opěvuje svou ženu a pokouší se ji přesvědčit, aby se poddala jejich vzájemné lásce a zanechala marného vyptávání. Jeho úzkost roste. Elsa přesto trvá na svém, její rozrušení a nedůvěra se zvětšuje a v nastalé gradaci se zvyšuje napětí. Nakonec její nedůvěra přinese své ovoce. V dramatickém okamžiku se objevuje labuť, která na začátku přivezla Lohengrina. Lohengrin se naposledy srdceryvně pokusí zastavit zvědavost své ženy, ale ta se již nedá odvrátit od svého rozhodnutí a trvá na tom, že chce znát jméno a původ svého muže. Probíhá dramatický vrchol. Do síně vtrhne Telramund se čtyřmi spiklenci a udeří na Lohengrina. Ten však varován Elsou, která muže spatří jako první, agresora probodne a káže jeho mrtvolu odnést před krále. Nastává statická, tichá mezihra v *pianissimu*, kdy se Lohengrin poddá rezignaci. Zaznívají temné tóny. Lohengrin pohřebním hlasem prohlásí, že před královým soudem odpoví na Elsinu otázku.

Lesní roh ohlašuje rozbřesk ve vojenském polním táboře. V orchestrální mezihře zaznívají slavnostní fanfáry, melodie je nesena žesti, které vyplňují trioly smyčců a bicích a do toho hudbu obohacují vstupy trubky. Sbor provolává zdravici králi a ten reaguje upřímným díkem brabantskému lidu za jeho oddanost a statečnost. Lid sborem projevuje své vlastenectví. Náhle je však Telramudova mrtvola přinesena do králova polního tábora na břehu řeky. Událost znamená okamžitou změnu atmosféry a všeobecné zděšení. Přichází i Elsa se smutným Lohengrinem, kterému ihned provolávají slávu jako svému novému

vojevůdci, ale on nyní odmítá vést královny voje proti nepříteli, ačkoli to dříve slíbil. Lohengrin líčí okolnosti Telramundovy smrti a oznamuje, že Elsa zrušila svůj slib a dala se nepřáteli strhnout k nedůvěře a položení osudné otázky. Jeho povinností je Else vyhovět a nyní jí tedy přede všemi odpovídá. Else však adresuje výčítku za porušení slibu a pokažení jejich společného štěstí, které skončilo takto dříve, než mohlo skutečně začít.

Před jeho odhalením dochází k nastolení tajemné a prosvětlené, posvátné atmosféry, za které probíhá Lohengrinova transfigurace. Rytíř se chystá slavnostně pronést své jméno. Lohengrin je z ušlechtilého rodu a přišel z Monsalvatu, kláštera, kde se skrývá svatý grál s Kristovou krví. Je jedním z rytířů svatého grálu, kteří jsou vysíláni, aby ochránili ty, na nichž je pácháno bezpráví. Tito rytíři však mají za úkol tajit svoji identitu a jakmile jsou poznáni, musejí ihned odejít zpět na svůj hrad. Když rytíř zaníceně vypráví o svatém grálu a o Monsalvatu, činí tak v nebesky jasném ladění, evokovaném opět vibráty houslí ve vysokých polohách. Ostatní pociťují dojetí, ale zároveň jsou velmi zarmoucení a zděšení a vyčítají Else její neprozřetelnost. Hrdina však krále i jeho vojáky povzbudí k boji, který sám s nimi neprožije a oznamuje jim, že vítězství je v jejich rukou a jejich vlastenectví bude triumfovát dokonce i ve vzdálené budoucnosti: *„Doch, großer König, laß mich dir weissagen:/ Dir Reinem ist ein großer Sieg verliehn!/ Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen/ des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!“*

Elsa je zcela zdcena a ztrácí vládu nad sebou. Lohengrin srdceryvně oznamuje, že nastává chvíle jeho odchodu. Elsa se ho z posledních sil vzrušeně snaží zastavit. V dramatické směsici se její snaha prolíná s projevem Lohengrina a sboru přítomných. V roznícené, tragicky laděné bouři citů se vyvíjí gradace. Ve sboru dochází k novému vzruchu. Blíží se Lohengrinova labuť a poté nastává ztišení do *pianissima*. Hrdina procítěně hovoří k labuti a Else zvěstuje návrat jejího bratra. Pak dramaticky zazní Lohengrinovo poslední sbohem a sbor přítomných reaguje rovněž dramaticky. Všichni želí náhlého odchodu hrdiny. Otruda znenadání zlovlně prozradí, že právě do této labutě kdysi zaklela Elsinu bratra Gottfrieda. Lohengrin měl v úmyslu kouzlo zrušit, ale poté co Elsa vše pokazila, zakletí musí trvat navěky. Přesto se Lohengrin ztiší a vypne své vnitřní úsilí k vroucné modlitbě k Bohu. Gottfried je osvobozen a ihned Lohengrinem v jeho slavném posledním zvolání určen k tomu, aby se stal novým vládcem Brabantu. Elsa si naplno uvědomuje, co učinila a jak nenávratné jsou důsledky její zvědavosti a propadá zoufalství. Posléze žalem umírá. Lohengrin odplouvá na loďce, která je teď tažena holubicí.

V duchu filosofie rezignace a pesimismu zvítězila v klasickém konfliktu lásky a povinnosti svatá povinnost. Lohengrin obstál, ačkoli nedošel osobního štěstí ani citového

naplnění. Těžká zkouška však smetla slabou ženu, která neměla nic než svou lásku a oddanost a nemohla se tedy na rozdíl od svého vyvoleného upnout k hrdinství ani k vlasteneckým idejím. Proto ji zármutek skolil, zatímco Lohengrina dovedl ke vznešené rezignaci a navrácení se k oddané službě ideálu. Wagnerův pohled na ženství se tu realizuje podobně jako v řadě ostatních jeho dramát. Vidí ženu jako slabou, na muži zcela závislou bytost, která lehce pochybí a nemá pak už sílu ani reálnou možnost napravit, co způsobila. Výjimkou jsou u Wagnera poněkud emancipovanější a tudíž modernější ženy-hrdinky, v čele s Brünnhilde a Isoldou.

### III / 5 *Tristan und Isolde*

V roce 1857 přerušil Wagner svou práci na *Prstenu*, který začal komponovat v době svého politického vyhnanství, v obtížné životní situaci a který neměl v reálném výhledu mnoho šancí na uplatnění, a začal pracovat na *Tristanovi*, díle zcela rozdílném a pojatém jako drama, které má dobýt operní scény. Přerušení práce na *Prstenu* a počátek komponování *Tristana* provázely dvě životní okolnosti. První z nich bylo nadšení, kterým Wagner překypoval poté, co se poprvé seznámil s filosofií Arthura Schopenhauera a druhou byla okolnost, že se zamiloval do Mathilde von Wesendonk. Skutečnost, že tato láska zůstala nenaplněna, způsobila Wagnerovi hluboký emocionální otřes. Pociťoval dokonce intenzivní touhu po smrti.<sup>178</sup> Dva póly lidské existence – láska a smrt – jsou hlavním tématem Wagnerova nového hudebního dramatu. Navíc se vědomě snažil zapracovat do něj vlastní reflexi četby Schopenhauera, která ho uchvátila.

Podkladem libreta Wagnerovi byla velká středověká báseň. Právě během komponování *Tristana* však Wagner dospěl k takové osobitosti a vyspělosti vlastního uměleckého stylu, že se dílo stalo nejobtížnější a nejdiskutabilnější partiturou své doby. Hluboká lyričnost je podkladem nové melodiky a harmonie. Hudebně dramatické pojetí je taktéž zcela osobité a nekonvenční, a to už proto, že jeho základem je lyrická meditace. Wagnerův *Tristan* se stal svou niternou subjektivitou a meditativností jedním z vrcholných uměleckých projevů tragiky lidského života, v lecčem příbuzným například Shakespearově dramatu lásky *Romeo a Julie*. Vedle vnějšího dramatu probíhá dějem vnitřní drama duší lapených specifickou životní situací, která jim klade extrémní překážky a staví je před mimořádné volby a požadavky. *Tristan* je současně dramatem lásky a věrnosti, ale také

---

<sup>178</sup> Viz *Dopis Franzi Lisztovi* ze 16. prosince 1854, cit. in: LÜTHI, H.J. *Richard Wagner's Hymn to Night*, in: WAGNER, R. *Tristan und Isolde* (buklet k cd).

nevěry a zrady. Isoldu vede zprvu pomstychtivost, ale nedokáže dovést pomstu do konce a zabít Tristana, coby Tantrise, mečem svého původního snoubence Morolda. Rozhoduje se později ze zoufalství pro nápoj, kterým chce usmrtit jak jeho, tak sebe, ale osud vše změní o sto osmdesát stupňů. Tristan později zrazuje svého krále a příznivce, jsa sám zrazen svým dosavadním přítelem.

Podstatným tématem *Tristana* je noc. Od konce prvního dějství a upadnutí do čarovné moci lásky je dvojice Tristana a Isoldy v zajetí noci, která se stává téměř synonymem jejich lásky. „*Frau Minne will:/ es werde Nacht.*“ Ve scéně z druhého dějství, která obsahuje rozsáhlou meditaci o noci, se Wagner inspiroval Novalisovou poezií ze sbírky *Hymnen an die Nacht*. Tato sbírka je vrcholným produktem romantické představivosti a tvořivosti a je nesena extatickým duchem. Promýšlení tajemství noci vede čtenáře k přiblížení se mystériu lásky a smrti. Noc je chápána jako nekonečný prostor světové duše, jejíž království leží mimo časoprostor. Odvíjí se ze synkretické představy o božstvech Dionýsa a Eróta, která se spojuje s Kristem v novém, všemocném božstvu, jež dokáže přetransformovat ty, kteří vstoupí do jeho hájemství a dovést je k prožívání Zlatého věku. Noc a smrt vytváří jednotu, budoucnost se stává přítomností a brány věčnosti se otvírají, takže život nabývá podoby života věčného. „*Die Lieb' ist frei gegeben/ und keine Trennung mehr./ Es wogt das volle Leben/ wie ein unendliches Meer - / nur eine Nacht der Wonne/ ein ewiges Gedicht - / und unser aller Sonne/ ist Gottes Angesicht.*“<sup>179</sup> Zasvěcení mystéria noci se sami stávají božstvy, pány nad životem a smrtí. Dokáží potom zkušenost smrti převést v prožitek magické jednoty života a smrti. Naplňuje se v nich syntéza časnosti a věčnosti, křesťanské transcendence s pohanskou – dionýskou – imanencí.

Extatický duet Tristana a Isoldy ve druhém dějství má mnoho společného s Novalisovou imaginací. Kouzelný nápoj lásky změní jediným šmahem celou skutečnost a převrátí jejich životy vzhůru nohama. Jde o jednu z forem prolomení hranic časoprostoru, kdy milenci objevují tajemství noci a lásky. Morálka, která je dosud zavazovala, ztrácí pro ně smysl a oni se oddávají novému citu pro pravdu a lásku. Touží jen po věčném spočinutí, které by jim zaručilo vzájemnou nerozdělitelnost a chtějí utonout společně v mystériu noci. Vzlet, který jim nový životní pocit poskytuje, je vrcholem možnosti uskutečnění lidských niterných tužeb. Ve třetím dějství jsou však milenci okolnostmi od sebe odděleni a vrženi zpět do běžného lidského světa a denního světla. Ten pro ně nyní nemá žádný význam a připomíná spíše stagnaci života či smrt. Docházejí k pochopení, že mystické sjednocení noci muselo

---

<sup>179</sup> LÜTHI, H.J. *Richard Wagner's Hymn to Night*, in: WAGNER, R. *Tristan und Isolde* (buklet k cd).

nutně pominout, protože příchod bílého rána je neodvratný. Tristan běduje a chabě proklíná den. Oba milenci touží po návratu noci společné lásky a nerozdělitelnosti a posléze jeden po druhém umírají, hledající naplnění vzájemné touhy ve smrti, která je také nocí a tajemstvím a skýtá jim jedinou naději po nekonečném naplnění a věčném životě.

Wagner vědomě zasadil zásadní výtěžek své četby Schopenhauera do uměleckého tvaru a převedl filosofii do výrazu extáze a vytržení. Demaskuje vnější svět jako falešný a pro naplnění nejhlubších potřeb člověka nepoužitelný. Rozpoznává, že nárok bezpodmínečnosti ničí život. Umělec se tu pokouší překročit dokonce i východisko schopenhauerovské vznešené rezignace a vrhá se skrze proražení hranic časoprostorového bytí vstříc věčnosti. *Tristan und Isolde* končí triumfem neodbytné touhy po nekonečné lásce a dokonalém naplnění lidského života, které sice nemůže být plně uskutečněno na této zemi, ale nachází příslib dokonání za hranicemi smrti. V duchu Novalise nalézají Tristan a Isolda věčnou blaženost až za hranicí vědomého, ve věčné noci lásky.

Předehra dramatu je dalším ze světoznámých Wagnerových kusů, prováděných i samostatně na koncertních pódiiích. Z hudebního hlediska jde o harmonické *novum*, které ve své době šokovalo hudební veřejnost. Tzv. *tristanovský akord* se harmonickým rozbořem vymyká *usu* své doby. Akord obsahuje více než jednu disonanci, takže po rozvedení do dalšího akordu vždy zůstane některá původní disonance nerozvedená, zatímco jiná se rozvádí. Ve zřetězení těchto akordů se tak udržuje velké napětí, jež je povolováno vždy jen částečně. Tristanův *leitmotiv* sestává z tohoto řetězce nedokonale rozvedených disonancí a evokuje tak napětí, provázející Tristanovu existenci a bolestný boj o naplnění. Předehra probíhá pozvolna, mimo pevnou formu a v duchu uvolněné harmonie, obohacené o velkou dávku chromatiky, která působí na svou dobu avantgardním, spíše secesním dojmem. Hlavní linie je zpěvná a vedená směrem k pozvolné gradaci. Hudba obsahuje dynamické vlny, připomínající vlnění moře.

#### *První dějství:*

Jako první zaznívá nedoprovázený hlas námořníka, novátorsky melodicky tvarovaný ve stylu *Sprechgesang*. Na lodi nařiká Isolde ve své kajutě nad vlastním osudem. Vyjadřuje nejprve své zděšení nad situací a posléze hněv a touhu po pomstě. Hovoří velmi popuzeně se svou služebnou o Tristanovi, v jehož rukou se obě ženy v současné době ocitly a přikazuje jí, aby ho zavedla do její kajuty. Isolde byla nevěstou irského krále Morolda, ale její ženich padl v boji Tristanem, synovcem krále Marka. Hrot Moroldova meče však nezhojitelně zůstal v Tristanově ráně. Nakonec se Tristan v přestrojení vydal za Isoldou, proslulou ovládním lékařského umění a kouzel. Přejmenoval se na Tantrise a předstíral šílenství. Isolda však jeho

totožnost odhalila porovnáním špičky meče z jeho rány s mečem Moroldovým. Tristan, vděčný za uzdravení, přesvědčil pak svého strýce k uzavření míru s Irskem. Byl však znovu vyslán do Irska, aby přivezl Isoldu jako nevěstu králi Markovi. Isoldin hněv proti Tristanovi roste, jak se loď blíží ke Cornwallským břehům. Rozhodne se mu pomstít i za cenu vlastní smrti. Neměla totiž sílu zabít Tristana Moroldovým mečem, když k tomu měla příležitost, takže teď nalezla jiné řešení. Prikáže proto své služce, aby připravila Tristanovi i jí samé číši jedu. Isolda se srdceryvně loučí se životem a svou věrnou služebnou. Marně se zděšená dívka Tristana zastává a pokouší se nápad své paní rozmluvit. Poté Brangäne skutečně přivede Tristana ke své paní, ačkoli jí to dá dost práce. Tristan se totiž velmi zdráhá přiblížit se k nevěstě svého krále a schovává se za společenské zvyky a vlastní ohleduplnost. Brangäne musí před mužem i jeho sluhou Kurvenalem vyslovit přání své paní formou příkazu, až se Kurvenal rozzlobí na Isoldinu drzost a opovážlivost, ale Tristan zůstává vřelý a klidný a rozhodne se ženám vyhovět.

Když Isolde přiláká Tristana do své kajuty, svoji nenávist před ním netají a vypráví svůj příběh i s tím, že ví, co jí Tristan způsobil před tím, než mu vyléčila nezhojitelnou ránu. Isolda jedná s Tristanem velmi přísně. Vyčítá mu nevděk za své uzdravení i to, že se jí vyhýbal. Napětí vzrůstá a nakonec Isolde pronese své přání smrti pro oba. Tristan uznává, že neblaze zasáhl do jejího osudu a dobrovolně se chápe číše s jedem, jíž ona nazývá číši usmíření. Tristanův projev je dvorný, pokorný a upřímný. Mezitím co spolu Tristan a Isolde hovoří, chystá se vylovení a naléhavé volání námořníků zvěstuje, že země je na dohled. Isolde bojovně ohlašuje smrt proradného Tristana, který zničil její štěstí a vrhá se vstříc domnělé smrti ihned vzápětí: „*Tristans Ehre - / höchste Treu'! / Tristans Elend - / kühnster Trotz! / Trug des Herzens! / Traum der Ahnung! / Ew'ger Trauer / einz'ger Trost! / Vergessens gut'ger Trank - / dich trink' ich sonder Wank!*“ Poté co oba vypijí svou číši předpokládaného jedu, jejich váhavost i nenávist se promění ve vroucí vzájemnou lásku, protože služka omylem připravila lektvar lásky namísto lektvaru smrti. Prudký vzmach hudby střídá dokonalé ztišení. Nově, něžně pohlíží najednou jeden na druhého, oslovují se jménem a poddávají se dramatickému vzednutí emocí, které ústí do vzájemného vyznání lásky. Zmámeni prudkými city vystupují oba zamilovaní na Cornwallský břeh.

*Druhé dějství:*

V noci, pozorujíc zahradu před svojí komnatou, Isolde netrpělivě očekává Tristanův příchod. Hovoří se svou služebnou a obě ženy nedočkavě vyhlížejí z okna. Musejí vyčkat, až zmlkne hluk lovců z družiny krále Marka, kteří vyrážejí na lov. Konečně se tak stane a Isolde zhasí pochodeň a dá tak Tristanovi smluvené znamení. Brangäne si vyčítá, co způsobila.



Uvědomuje si, jakému riziku se její paní vystavuje, když podléhá své šílené lásce. Služka varuje paní před Tristanovým přítelem, Melotem, který na Tristana donáší králi Markovi. Isoldu toto podezření leda popudí a napomene služku k poslušnosti a hledění si svých úkolů. Isolde nadšeně opěvuje lásku a vyznává, že jedině pro ni chce nyní žít. „*Frau Minne*“ ji zcela ovládla a ona se z toho raduje: „*Wie sie es wendet,/ wie sie es endet,/ was sie mir küere,/ wohin mich führe,/ ihr ward ich zu eigen:/ nun laß mich Gehorsam zeigen!*“

Brangäne odchází na hradby na stráž a milenci se setkávají. Vložena je dramatická, krátká orchestrální předehra, obsahující prudkou gradaci. Milenci si mezitím horoucně vyznávají lásku a probíhá mezi nimi vzrušený, útržkovitý hovor. Oba pociťují entuziasmus a prudkou vášeň, kterou vyjevují v extatickém dvojzpěvu: „*Ist es kein Traum?/ O Wonne der Seele,/ o süße, hehrste,/ kühnste, schönste,/ seligste Lust!*“ Tristan a Isolda rozsáhle medituji o bílém dni a temné noci. „*Was dort in keuscher Nacht/ dunkel verschlossen wacht',/ was ohne Wiss' und Wahn/ ich dämmernd dort empfahn:/ ein Bild, das meine Augen/ zu schaun sich nicht getrauten,/ von des Tages Schein betroffen/ lag mir's da schimmernd offen.*“ Poté se odhodlávají ke společné smrti. „*In deiner Hand/ den süßen Tod,/ als ich ihn erkannt,/ den sie mir bot;/ als mir die Ahnung/ hehr und gewiß/ zeigte, was mir/ die Sühne verhieß:/ da erdämmerte mild/ erhabner Macht/ im Busen mir die Nacht;/ mein Tag war da vollbracht.*“ Uvědomují si, že bílý den má jiná pravidla než jim nakloněná temná noc i to, že den si nakonec vybere svou daň. O to usilovněji a vroucněji vzývají společně noc lásky, ve které je nic nemůže od sebe odtrhnout. „*In des Tages eitlen Wähnen/ bleibt ihm ein einzig Sehnen - / das Sehnen hin/ zur heil'gen Nacht,/ wo ur-ewig,/ einzig wahr/ Liebeswonne ihm lacht!*“ Oddávají se vzájemnému pokojnému spočinutí, oddaně splývají jeden s druhým i se všehomírem a oslavují posvátnost lásky. Lásku vnímají jako věčnou a chtějí také, aby jejich noc trvala věčně.

Posmutnělý zpěv věrné Brangäne zní osaměle a bezmocně na konci noci a připomíná nevyhnutelnost příchodu rozbřesku. Milenci dosud pokračují ve své meditaci. Isolde vyjadřuje pochybnost, zda jejich láska nezemře spolu s nimi. „*Doch unsre Liebe,/ heißt sie nicht Tristan/ und – Isolde?/ Dies süße Wörtlein: und,/ was es bindet,/ der Liebe Bund,/ wenn Tristan stürb',/ zerstört' es nicht der Tod?*“ Tristan její pochybnosti vyvrací a opěvují pak smrt, ve které zůstanou láskou spojeni stále spolu. Hudebně jejich rozhovor obsahuje za sebou řazené táhlé, postupně vystavěné gradace, niterné fráze a dramatický vrchol ve dvojzpěvu, opěvujícím noc. Poté nastává extatické a hudebně nádherné střídání krátkých frází Tristana a Isoldy, plných entuziasmu, vroucnosti a vzletu, které vedou k dalšímu vrcholu, v němž opěvují věčné splynutí jednoho s druhým, po němž oba neskonale touží. „*So starben wir,/ um*

*ungetrennt,/ ewig einig,/ ohne End'/ ohn' Erwachen,/ ohn' Erbangen,/ namenlos/ in Lieb' umfangen,/ ganz uns selbst gegeben,/ der Liebe nur zu leben!*“ Vyrušením z meditace je Kurvenalovo varování, přinášející tragické a dramatické tóny, v němž nové chmurné ladění prolíná doznívání vzletného opěvování lásky. „*O ew'ger Nacht,/ süße Nacht!/ Hehr erhabne/ Liebesnacht!/ Wen du umfangen,/ wem du gelacht,/ wie wär' ohne Bangen/ aus dir er je erwacht?*“

To už se přiblížilo ráno a do místnosti vtrhne Melot s králem Markem a celou jeho družinou. Mladý pastýř Kurvenal sice milence varoval, ale bylo už pozdě. Melot se chlubí svou oddaností králi, kterou právě demonstroval zrazením bývalého přítele. Král je velmi zaražen, když odhaluje stav věcí. Vždy totiž miloval Tristana otcovskou láskou a plně mu důvěřoval. Teď pociťuje velké zklamání a trpkost a ptá se hořce po důvodu Tristanovy zrahy. Král v dlouhém, melancholickém monologu hořce vyčítá Tristanovi zradu, které se dopustil na jejich přátelství. Tristan rezignovaně a smutně sděluje králi, že důvod mu numůže prozradit. Z Tristanova postoje číší rezignace a stagnace. Po krátké orchestrální mezihře se Tristan obrací na Isolde. Odhodlaný ke smrti, přesvědčuje se něžně o Isoldině vůli jej následovat. Ona reaguje výrazem úplné oddanosti svému milému i jeho záměrům. Tristan v krátké a prudké výměně názorů zúčtuje s Melotem a poté v dramatickém hnutí naběhne na Melotův meč. Krátká orchestrální dohra uzavírá celé dějství.

*Třetí dějství:*

Pomalý orchestrální úvod zní melancholií, která koresponduje s náladou sídla. V předešle dominují smyčce, v nichž je vypíchnut kontrast vysokých a hlubokých poloh. Poté má sólo pastýřská píšťala, která hraje monotónní a melancholickou melodii. Kurvenal odvezl těžce raněného Tristana na hrad Kareol v Bretani. Kurvenal je zdrcen stavem zubožení svého pána, který bezmocně a pasivně leží na lůžku a není chvílemi jasné, zda vůbec ještě žije. Je si vědom, že jedině Isolde by ho dokázala uzdravit. Kurvenal se utápí v pochybnostech, zda je pánovi pomoci a nadšeně reaguje, když se Tristan probouzí z mrákot. Unavený a zmatený se zemdleně snaží rozpomenout, co se vlastně stalo, ale Kurvenal projevuje bezmezné nadšení, že pán vůbec jeví známky života. Tristanův monolog zní pochmurně, jako z onoho světa. Staticky a bez hnutí emocí přemýšlí o věčném zapomnění. O Isoldě neví ani to, zda je ještě naživu.

Kurvenal Tristana uklidní, že Isolde žije a sděluje, že poslal pro Isoldu do Cornwallu a nyní ji očekává a vyhlíží na moři její loď. Naděje na shledání se svou milou vzbudí v Tristanovi novou chuť do života. „*Noch losch das Licht nicht aus,/ noch ward's nicht Nacht im Haus:/ Isolde lebt und wacht;/ sie rief mich aus der Nacht.*“ Dosud toužil jen po smrti, ale

nyní ožívá a jeho projev nabývá nového rozmachu a nadšení. Tristan dramaticky přemítá o svém osudu a v dlouhé, tiché meditaci se jeho hlas prolíná s melodií hoboje. Tremola smyčců v hlubokých polohách podbarvují pozadí meditace. Velmi expresivně, v pasáži plné ostrých disonancí, vzpomíná Tristan na okamžik záměny čarovného nápoje, kdy se mu místo smrti stalo údělem věčné utrpení. Kurvenal reaguje na vzbouřené emoce svého pána starostlivě a snaží se jej uklidnit. Svého pána skutečně hluboce lituje. Kurvenalova píseň zní stále teskně, což znamená, že loď zatím nepřiplouvá. Tristan zatím něžně a toužebně opěvuje Isoldu, k jejímuž příchodu upíná svou veškerou naději.

Konečně se pastýřova šalmaj ozve radostným tónem a ohlašuje se příjezd lodi. Tristan prožívá takovou citovou bouři, hoří touhou a nedočkavostí natolik, že jeho zesláblou osobu prožívaná extáze rychle vysílí. Isolde se konečně objevuje a Tristan, který jí v posledním vypětí sil vychází vstříc, klesá v náhlém ztišení mrtev k zemi, v jejím objetí. Isoldou zmítají protichůdné city a snaží se zprvu milého oživit. V náhlém sebeklamu, že Tristan ožívá, klesá Isolde na jeho tělo v mdlobách: „*Nur einmal, ach! / Nur einmal noch! - / Tristan! – Ha! - / Horch! Er wacht! / Geliebter!*“ V tom přistává další loď a z ní vychází král, spolu s Melotem a Brangwänou. Melot ihned padne Kurvenalovou rukou a sám Kurvenal v ten moment umírá, s nadšením z možnosti následovat svého pána, ještě než se dozví, že král přijel s odpuštěním. Vyšla totiž najevo záležitost s kouzlem nápoje lásky a zhrzený panovník se chopil možnosti uznat Tristanovu a Isoldinu nevinu. Král byl rozhodnut ponechat Tristana a Isoldu jednoho druhému, ale nyní mu nezbývá, než pochmurně medítovat nad mrtvými. Srdceryvně promluví k mrtvému Tristanovi v paradoxním oslovení: „*Du Treulos treuster Freund!*“

Je však na všechno pozdě a Isolde, která se naposledy probudí z mdlob, zazpívá tklivou poslední píseň, niterný zpěv lásky, během kterého se postupně promění v prozářenou bytost, transfigurovanou věčnou láskou, a poté zemře. Nesnese pomyšlení na život bez Tristana, umírá z lásky a láskou k němu, spojena skrze svou lásku se všehomírem. „*In dem wogenden Schwall, / in dem tönenden Schall, / in des Welt-Atems / wehendem All - / ertrinken, / versinken - / unbewußt - / höchste Lust!*“ V posvátné atmosféře král žehná mrtvým.

Filosoficky nejsilnějším tématem *Tristana a Isoldy* je sakralizace lásky. Je to právě láska mezi mužem a ženou, která je zde cestou člověka k transcenci. Nalezení skutečné lásky je na jednu stranu dokonalým naplněním lidského života, ale na druhou stranu také ohrožením a odhodnocením života v jeho každodenní, obyčejné, deficitní podobě. Jedinec, který nalézá dokonalou lásku, ztrácí zájem o hodnoty tohoto světa a vlastní holý život ho přestává zajímat. Je ochoten pro svou lásku zemřít, protože ve smrti nalézá víc naděje na její uskutečnění než v životě, který opanovala šed' přízemních lidských zájmů a vztahů.

Skutečnost, že láska ve své osudové podobě vznikla mezi Tristanem a Isoldou na základě požití čarovného nápoje, tedy v podstatě násilnou a nepřírozenou formou, je pro Wagnera celkem typická. Jednak odpovídá romantickému smyslu pro *pathos* a tragiku a také Wagnerově osobní zálibě v osudovosti. Zasáhl zde neměnný a nezvratný osud, jako tolikrát ve Wagnerových dílech, který obrátil lidské životy naruby a dal jim diametrálně odlišný směr, než kterým tíhly doposud. Jakoby lidské rozhodování bylo řízeno zvenčí, silou, která je o tolik silnější, že se jí člověk nemůže vzepřít. Tato tendence je samozřejmě v příkrém rozporu s křesťanským pojetím svobody lidské vůle, stejně jako panteistický odkaz, jímž směřuje sjednocující moc lásky, která vede člověka k pohrdání vlastním životem a rozplynutí lidského *ega* v beztlížném prostoru všehomíra. Wagner zde kombinuje Schopenhauerovy představy s buddhistickými a přidává synkretickou, vizionářskou imaginaci romantického básníka – Novalise.

### III / 6 *Die Meistersinger von Nürnberg*

*Mistři pěvci norimberští* tvoří odlehčenou, komickou protiváhu k *Tannhäuserovi*. Wagner si zde podruhé vzal za téma pěveckou soutěž, ale příběh vytvořil tentokrát na základě běžného, prostého lidského života, bez použití mýtů, legend, nadpřirozena či tragického *pathosu*. Právě kvůli této „obyčejnosti“ jsou možná *Mistři pěvci* jednou z divácky nejoblíbenějších Wagnerových oper. Námět pro operu Wagner získal již jako mladík, když se naskytl v Norimberku a shlédl místní tradiční pěvecký závod. Byl přítomen vystoupení truhláře, který byl současně mistrem-pěvcem. Navíc se právě tehdy strhla kolem soutěže velká rvačka mezi stoupenci a protivníky tohoto mistra-pěvce, která na Wagnera zapůsobila natolik, že se odrazila v závěru druhého dějství opery, kterou napsal o mnoho let později. Wagner vyšel také z literatury, protože tradice středověkých pěveckých cechů je v německé historii významným elementem. Působení ševce-básníka Hanse Sachse je historicky ověřené. Právě toto prostředí si Wagner zvolil, aby vyjádřil své sympatie k novátorskému, nešablonovitému umění, které je průbojné a nedá se svázat zastaralými, zbytečnými předpisy a okovy ustálené formy. Takové umění žije svým vlastním životem a proto nalézá zastání zejména u lidu, který má zdravý smysl, přirozené estetické citění a je nepředpojatý. Naopak největší zastánce starého způsobu, vyčpělých tradic a papírových předpisů je nakonec zesměšněn přede všemi. Pěvcovo umění je inspirováno láskou k vyvolené ženě, která mu dává křídla a završuje každé mistrovství.

Wagner pracoval na předloze opakovaně, definitivní libreto zhotovil v roce 1861 a následujícího roku začal pracovat na hudbě. Na jaře roku 1868 měla opera premiéru v mnichovském *Hoftheatru*. Hudebně jde o dílo vyspělého Wagnerova slohu, které oproti jiným jeho dílům postrádá pochmurné a tragické tóny a oplývá nebývalou lehkostí a prosvětlenou orchestrací. *Mistři pěvci* přinášejí mnoho zpěvných, krásných melodií, skutečné instrumentální mistrovství vrcholného Wagnera a s filigránskou přesností vypracované hudební plochy. Zářivé a jasné tóny zde zcela převládají, libreto je velmi dlouhé, dokonce i v porovnání s délkou ostatních Wagnerových libret, a hudba je také pojata jako ohromný, více než čtyřhodinový celek.

Ačkoli zde chybí wagnerovský smysl pro tragédii a *pathos*, přece jenom je osud jednoho z hlavních hrdinů, Hanse Sachse, poznamenán určitou nenaplněností či spíše rezignací, protože se vědomě vzdává možnosti osobního štěstí ve prospěch mladšího kolegy. Činí tak sice bez hořkosti, nicméně zůstává v určitém zvoleném vnitřním osamocení, které má daleko k lidskému naplnění a radosti. V Sachsově údělu se zrcadlí velký vliv Schopenhauerovy filosofie, která tehdy již zaujala Wagnera osudovou silou a zanechala od té doby výraznou stopu na všech Wagnerových dílech. Hans Sachs je typickým schopenhauerovským hrdinou, který obětuje vlastní osobní tužby ve prospěch bližního, stáhne se do vznešené rezignace a usebranosti a překoná přirozené tíhnutí k hledání lásky blízkého člověka a realizaci vlastních citů. Zůstává nakonec osamocen, ale oblíben a respektován lidem i jednotlivci, kterým svou obětavostí dopomohl ke štěstí. Je sám za sebe spokojen, ale jde o spokojenost založenou na racionálním, pokojném a skromném základě, která nezná naplnění osobních vášní v přirozené interakci s blízkou osobou. Hans Sachs je vlastně ztělesněním čisté vůle člověka, která překonává vše živočišné a sobecké a vede k nalezení vyšší vyrovnanosti a moudrosti lidského života než jakou najde člověk žijící „podle přirozenosti“.

Předehra začíná slavnostním motivem, který symbolizuje atmosféru pěvecké soutěže, tedy těžiště celého příběhu. Předehra se vyznačuje velkým melodickým bohatstvím. Plochy v *piano* a ve *forte* se střídají, charakter se mění od hravosti ke zpěvnosti a veškerá hudba je projasněná světlými, slavnostními tóny. Později se pohyb oživuje a plocha ústí ve fanfáru, již vzápětí odpovídá zpěvný motiv ve vysoké poloze, hraný ve smyčcích. Na konci předehry se zdvihá gradace, v níž je motiv fanfár hraný dechovými nástroji ozdoben ve vysokých polohách hbitými melodickými ozdobami, hranými v houslích.

*První dějství:*

Děj začíná v předvečer svátku sv. Jana Křtitele v norimberském chrámu. Sbor zpívá křestní hymnus a do sborového zpěvu zaznívají nádherné, zpěvné melodie, hrané

koncertantními nástroji, nejdříve smyčcovými, posléze dřevěnými. Slyšet je i varhanní doprovod chóru. Mladý rytíř Walther je zaujat krásou dívky Evy, která se zde modlí se svou chůvou Magdalenou. Rytíř ženy osloví a zjistí, že Eva jeho zájem opětuje. Poplašeně a zmateně zdržuje odchod z kostela a hledá záminky, aby mohla o trochu déle pobýt v přítomnosti mladého rytíře. Rytíř se představuje a naléhavě a vemlouvavě hovoří k Evě. Zajímá ho, zda je dívka volná a dozvídá se, že odpověď na tuto otázku je momentálně dvojznačná. Vzrušený hovor pokračuje a je třeba vyřešit situaci. Eva si přeje, aby Walther byl mistrem-pěvcem a měl šanci ji získat v soutěži. Walther vroucně a široce zpívá o citech, které ho náhle opanovaly a je ochoten udělat cokoli, aby jeho city dostaly šanci k naplnění. Magdalena se zachová loajálně a slíbí mladým lidem, že jim pomůže k možnosti vzájemného sblížení. Eva je totiž zaslíbena zatím neznámému vítězi chystané pěvecké soutěže, kterou pořádá její otec Pogner, mistr pěveckého spolku. Magdalena sjedná Waltherovi schůzku se svým ctitelem Davidem, který je učedníkem mistra-pěvce Hanse Sachse. David má rytíře poučit o základech pěveckého a básnického umění, aby se mohl zúčastnit soutěže a pokusit se získat Evu.

Zatímco učedníci chystají místnost pro konání schůze mistrů-pěvců, David poučuje Walthera. Sarkastický, ostře znějící sbor učedníků se Davidovi vysmívá, ale on na nic nedbá a věnuje se svému úkoly zaučit narychlo mladého adepta pěveckého umění. Toužebně myslí na Magdalenu, která mu tento úkol určila. David zpívá rozverně a příčinnivě o píli a zaujetí, které je třeba vyvinout, aby se člověk mohl stát pěvcem. Ve veselém valčíku vyzpívá rozličná pravidla kompozice a zpěvu, střídá živě styly a motivy, vtipkování se seriózním tónem zodpovědného učitele. Davidův projev je hravý a agilní, zahrnuje v sobě celou řadu výrazových změn a je nesený nejlepšími pohnutkami pomoci mladému rytíři k objevení tajů básnického a pěveckého umění. Sbor učedníků na Davida netrpělivě doléhá, aby nezdržoval přípravu soutěže planými řečmi a vyhrožuje stížností u mistra. David se přesto neohroženě věnuje Waltherovu vyučování a narychlo ho častuje všemožnými poučkami. Uzavře je slovy: *„Der Dichter, der aus eignen Fleiße/ zu Wort und Reimen, die er erfand,/ aus Tönen auch fügt eine neue Weise:/ der wird als Meistersinger erkannt.“* Davidovy instrukce jsou natolik košaté a složité, že se Walther rozhodne spoléhat raději na vlastní cit a inspiraci. Vroucně vyjadřuje odhodlání zvítězit a získat tak právo ucházet se o Evu jako nevěstu. Následuje další výměna názorů mezi sborem učedníků, kteří se posměšně zapojují do děje a Davidem, který je nebere příliš na vědomí.

Když se mistři-pěvci sejdou, někteří se snaží rozmluvit Pognerovi úmysl provdat dceru za vítěze, protože by nemusela být potom s losem spokojená. On však trvá na svém.

Pognerova vážná důstojnost a jeho hluboký bas odporují sekané veselosti sboru učedníků. Kolem otázky ceny vítěze v podobě Evy se strhne spor a Hans Sachs navrhne, aby soudcem se stal oproti zvyklostem také lid. Mistrům-pěvcům se návrh nezdá. Člen spolku Beckmesser opakovaně vyjadřuje svou touhu získat Evu a naléhavě se snaží přesvědčit Pognera o své spolehlivosti. Do soutěže se však hlásí také ostatním neznámý mladý rytíř Walther. Proti jeho přihlášce ihned vystoupí nesympatický písař Beckmesser, který urputně touží sám Evu získat a tuší v pohledném rytíři soka. Pogner nadšeně, slavnostně a vroucně hovoří o nadcházející slavnosti a o svém rozhodnutí zapojit Evu, svou drahou dceru, do soutěže tím, že ji provdá za vítěze pěveckého klání. Pogner vyvyšuje důležitost umění a vyzývá k jeho oslavě: „*Doch wie uns das zur Ehre gereich,/ und daß mit hohem Mut/ wir schätzen, was schön und gut,/ was wert die Kunst, und was sie gilt,/ das ward ich der Welt zu zeigen gewillt;/ drum hört, Meister, die Gab,/ die als Preis bestimmt ich hab!*“ Vzrušené brebentění a dohadování členů následuje po Pognerovu slavném prohlášení a diskuze pokračuje. Pogner se vyptává, u koho se Walther pěveckému umění učil. On odpovídá, že vzorem v básnění mu byly knihy Walthera von der Vogelweide a ve zpěvu ptačí zpěv. Jeho nestandardní odpověď většinu mistrů-pěvců neuspokojí, ale Sachs reaguje uznale a přimlouvá se, aby rytíř směl zkusit štěstí a zazpíval jim prozatím na zkoušku. Mistr Sachs je benevolentní a zpěvně přesvědčuje ostatní, aby dali neznámému prostor. Beckmesser naopak srší uštěpačností a pochybovačností vůči nezvyklému nováčkovi. Mistři se navzájem přou.

Walther zazpívá zpěvně, široce a odhodlaně svou píseň. Rozhodne se zpívat z motivace své lásky a vyznává, jaké do ní vkládá touhy a naděje. Ve své písni rytíř opěvuje jarní přírodu a její krásy. Jeho projev je sebejistý, vášnivý a dramatický, ale pro spolek zjevně příliš originální. Přerušuje jej hluk a posléze i hrubá poznámka Beckmesserova. Sachs je s uměním adepta spokojený a prohlašuje, že *nové umění nelze měřit starými pravidly*. Ostatní porotci však jsou ovlivněni Beckmesserovými nenávislnými výpady a papouškují jeden po druhém neurčitě výhrady. Sachs se snaží své kolegy přivést k rozumu a obhájit rytířův zpěv, ale marně. Po táhlém vyjádření nejistoty a váhavosti nakonec nováčkův zpěv odmítnou. Závěrečný spor se vyvine gradačně ke skutečnému chaosu názorů, které o sebe narážejí. Ostře se střetlo zaběhlé umění se svými neměnnými pravidly a svobodný tvůrčí projev nespoutaného jedince. Vyhrál pro tentokrát většinový hlas spolku s jeho ustálenými regulemi, už proto, že na jeho straně byla početní převaha. Dokonce sbor učedníků si v diskuzi přisadil, pedantským zdůrazněním nutnosti naučit se všem zásadám a technikám, včetně koloraturního zdobení linie zpěvu. Jediný velkorysý a rozumný Sachs stál za svobodným projevem

suverénního, leč přesto odmítnutého adepta. Společná poslední slova mistrů „ *Versungen und vertan!*“ zakončí diskuzi a krátká a veselá dohra směřuje děj dále.

*Druhé dějství:*

Rozverný úvod nastolí atmosféru ulice, v níž bydlí Pogner, Sachs a další zúčastnění. Večer zde potkává Magdalene svého ctitele Davida a dozvídá se, že Walther nebyl přijat do soutěže. Pogner vede rozhovor se svou dcerou Evou. Nalézá se v nejisté a zadumané náladě. Je krásný večer a tak Sachs vynese z dílny ševcovské nářadí a pracuje před domem. Sachs při vůni bezu a večerní idylce slyší v uších Waltherovu píseň. Zamyšleně právě reflektuje smysl svého života a přehlušuje úmyslně své vnitřní pochody ševcovskou prací. Sachs se cítí hluboce zasažen Waltherovou písní a líbezně a široce zpívá, když přemýšlí o její hloubce a hodnotě. Uvědomuje si, že ho Waltherův projev zasáhl v hloubi duše. Přichází Eva a vyzvídá na Sachsovi, jak probíhala zkouška. Očekává, že jí protivný a nevídaný Beckmesser přijde zpívat pod okna večerní zastaveníčko. Rozhovor Evy a Sachse probíhá v upřímném, sdílném duchu, jako mezi starými přáteli. Sachs naznačuje nespravedlnost, která vůči Waltherovi při zkoušce zapůsobila a poznává, že Evě na Waltherovi skutečně záleží. Eva se cítí popuzena tím co slyší a na přetřes přichází i vztah jí samotné a Sachse. Rozhovor se obohatí o dramatické a nazlobené tóny. Eva se nechce smířit se stavem věcí. Sachs s mladými lidmi sympatizuje, ale tuší, že je třeba jim zabránit v nepředloženém chování, kterého by později mohli litovat. Eva skutečně vymyslí na Beckmessera lest, do okna nechá usednout místo sebe Magdalene a osnová zatím s Waltherem plán útěku. Vyznali si již navzájem lásku a zjistili, že pro oba je hlavní nalézt společné štěstí, a to za každou cenu. Walther srší hněvem proti těm, kteří se na něm dopustili nespravedlnosti a Eva ho konejší a navrhuje společný útěk. Ponocný jim však zkříží plány, když zatroubí na roh, vynoří se na scéně a vyvolává deset hodin. Moudrý Sachs poté zamilovaný pár zastaví v rozletu docela.

Když se dostaví Beckmesser, aby Evě zazpíval své večerní zastaveníčko, Sachs ho záměrně zdržuje od zpěvu. Beckmesser zadrnká na svoji loutnu vachrlatý, směšný motiv, na nějž Sachs okamžitě reaguje. Nejdříve huláká nahlas vlastní bujnou písničku, dělá rozruch za každou cenu, aby Beckmessera vyrušil a potom zase hlasitě a neúnavně tluče kladívkem při své práci. Beckmesser zuří. Snaží se Sachse zarazit, ale marně. Ten vyzpěvuje jako pominutý a mlátí kladívkem čím dál hojněji. Vzniká chaos, Beckmesser, Sachs, Eva a Walther zpívají dohromady, ale každý svoje. Eva se cítí rozrušena Sachsovým zpěvem a neví proč. Její city jsou rozvířené. Beckmesser zuří čím dál víc a Sachs se mu již otevřeně vysmívá. Jeho projev místo aby utichl, je čím dál halasnější. Beckmesser se snaží vložit výraz a něhu do svého zastaveníčka, ale Sachs mu vše odhodlaně kazí. Navíc začne poukazovat na chyby, kterých se



v písni dopustil a Magdalene, sedící v okně v roli Evy, se tváří, že si jich rovněž povšimla. Nálada je do té chvíle celkově melancholická, zpestřená sarkasmem. Gradace probíhá za náruživého dvojzpěvu Sachse a Beckmessera. Hluk vzbudí lidi ze sousedství, příběhne David a když spatří v okně sedět Magdalene a pod oknem zpívat Beckmessera, začne do něj bušit hlava nehlava, protože v něm vidí svého soka. Zaznívá mohutný sbor sousedů, probuzených ze spánku. Pohyb se zrychluje. Strhne se vřava a rvačka, které chce Eva s Waltherem využít k útěku. Bdělý Sachs však Evu pošle domů a Walthera strčí do svých dveří. Zklidnění vířivé scény přinese další zatroubení ponocného a odumření celkové vřavy. Dohra ústí do *pianissima*, které vystřídá konečný krátký úder ve *forte*.

*Třetí dějství:*

Předehra k závěrečnému dějství je pomalá a melancholická. Ve své světnici dumá zamyšlený Sachs. David za ním vesele přijde a omluvně hovoří o svém příspěvku ke včerejší rvačce, kdy atakoval Beckmessera, jehož v té chvíli ukvapeně podezříval, že se vlichocuje jeho milé. Když se Sachs probere ze své melancholie, vyzývá Davida, aby zazpíval píseň zahajující dnešní velký den. Je svátek, David se má tedy obléci do svátečního, protože bude Sachsovým heroldem při slavnosti. Sachs se opětovně hrouží do přemýšlení o světské marnosti. Sachsův *Wahn-monolog* je filosofickým zamyšlením nad marností světa, podléhajícího utrpení. „*Wahn*“<sup>180</sup> bylo pro Wagnera velkým tématem a problémem, kterým se bytostně zabýval v době, kdy psal poslední dějství *Mistrů pěvců*. K pojmu patří konotace s hindským *Májá*, závojem iluzí a Schopenhauerovým pojetím utrpení jako nikoli individuálního, ale všelidského problému.<sup>181</sup> Sachsův zpěv najednou zní temně a bolestně. Jeho peprnost a šprýmy jsou pryč. „*Wahn! Wahn! Überall Wahn! Wohin ich forschend blick/ in Stadt- und Weltchronik,/ den Grund mir aufzufinden,/ warum gar bis aufs Blut/ die Leut' sich quälen und schinden/ in unnütz toller Wut?*“ Poté ale do Sachsova chmurného projevu zazní nebesky jasné vysoké tóny smyčců, když vzpomíná na předvečer svatojánského svátku, kdy vzklíčila láska mezi mladými lidmi a razila si cestu chaosem lidských sporů a emocí.

Tentokrát Sachse ze zamyšlení vytrhne Walther, který mu vypráví svůj dnešní sen. Walther si ho s nadšením vybavuje, protože jde o sen krásný a příjemný. Jeho sen je lyrický, krásu a libost opěvující a Walther vyprávění začíná slovy: „*Morgenlich leuchtend in rosigen Schein,/ von Blüt und Duft/ geschwellt die Luft,/ vor aller Wonnen/ nie ersonnen,/ ein Garten lud mich ein,/ Gast ihm zu sein.*“ Sachs zajásá a sdělí Waltherovi, že umělec musí takového

<sup>180</sup> = šílenství, bláznovství, marnost.

<sup>181</sup> MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 228.

podnětu umět využít, protože právě zde se skrývá hlavní úkol básníkův: správně zaznamenat a interpretovat svůj sen. Sachs Waltherův sen zapíše, poupraví podle uměleckých zásad a oba muži se domluví, že Walther vzniklou píseň přednese při soutěži a přece jenom se pokusí obhájit své mistrovství. Sachs znovu získává svůj pragmatický optimismus a omlouvá před Waltherem postoj svých skrupulózních kolegů. Dodává Waltherovi kuráž. Široce opěvuje inspiraci první lásky a mládí, které Waltherovi pomáhá dospět k výšinám básnického a pěveckého vyjádření. Když se oba muži zabývají oživováním a zaznamenáváním snu, dospívají k nejvyššímu zaujetí a vzrušení nad společným dílem. Jásavý závěr uzavírá scénu.

Posléze Beckmesser nepozorován vstoupí do místnosti, doprovázen trhavým, podloudným motivem, a přečte si báseň, o které se domnívá, že jejím autorem je Sachs. Beckmesser usoudí, že si Sachs také myslí na Evu. Vztekle ho osočuje a napadá. Sachs si ho naoplátku dobírá, ale nechává ho být a dovoluje mu, aby si báseň odnesl, slibuje dokonce, že své autorství nikomu neprozradí. Beckmesser se prohnaně raduje a potěšeně odchází naučit se báseň nazpaměť. Sachs se moudře pozastavuje nad Beckmesserovou lišáckou prohnaností a tuší, že ho brzy dovede ke krachu, který si zaslouží. Beckmesser narazí na první problém: nedostal k textu melodii. K Sachsovi mezitím přichází Eva a během rozhovoru konečně otevřeně přiznává svou lásku k Waltherovi. Je slavnostně oděna a Sachs ji obdivně a toužebně opěvuje. Eva nejprve hledá záminku, aby mohla u Sachse pobýt, protože ví, že v jeho domě dlí i její milý. Sachs, který o spojení svého osudu s Eviným dlouho snil, přemítá smutně o svém údělu a spokojuje se pokorně s rolí dívčina přítele. Je přítomen Waltherovu vášnivému opěvování Evy a projevům touhy obou mladých lidí.

Eva Sachsovi vyznává svou úctu a obdiv a sděluje mu, že kdyby nepotkala ve Waltherovi osudovou lásku, jistě by se ráda svěřila jeho přátelské, poctivé náruči. Eva cítí k Sachsovi velký obdiv a úctu a lituje ho, že nemohl naplnit svou touhu po spojení s ní. Opět se však odvolává na nezvratný osud, v tomtéž duchu, jak to známe od řady dalších Wagnerových hrdínek. Osudová síla přitáhla Evu od prvního okamžiku k Waltherovi a ona se jí nemůže ubránit, ani kdyby sama chtěla, protože jí beze zbytku podléhá celá její bytost. Sachs na její vyznání reaguje smířlivě a moudře. Je rád, že mohl Evě pomoci nalézt pravého muže, jak tomu osud chtěl. V přítomnosti Magdaleny a Davida, jehož povýšil na tovaryše a popřál mu mnoho štěstí do společného života s milovanou Magdalene, pokřtí Sachs Waltherovu píseň. Výtvar Sachs nazve „*Die selige Morgenstraum-Deutweise*“ a Evu označí za jeho kmotru, která má pronést slavnostní řeč.

Eva procítěně a zvolna chválí slunce a krásy přírody v pocitu nezměrného štěstí lásky. Jako by vše nyní viděla novými očima. Sachs je spokojen s vývojem událostí a David

s Magdalenou se radují z vlastního sblížení. Na slavnostně vyzdobenou louku přichází průvod mistrů-pěvců. Lid je zdraví, nejvíce však Sachse, kterého vítá zpěv jeho vlastního chorálu o wittenberském slavíku. Sachs dojatě vzpomíná na své rodné město. Zaznívají fanfáry a slavnostní sbory, Sachs se opět vzchopí a rázně organizuje soutěž. Představují se jednotlivé řemeslnické cechy. Slavnostní orchestrální mezihry propojují jejich vstupy. Sachs dojatě vítá lid, opěvuje Evu, její mládí a nevinnost, a jeho projev graduje k oslavě umění. Samotný závod zahajuje Beckmesser a předvádí pokroucený Waltherův text přizpůsobený k melodii Beckmesserova včerejšího zastaveníčka. Jeho děravý, nakřáplý projev a nepřirozené, cizorodé spojení různorodého textu a melodie autorova vlastního zastaveníčka působí groteskně a nesmyslně. Beckmesser sklízí nejdříve tiché rozpaky a poté otevřený posměch. Ten následuje po totálním disonantním rozklížení jeho písně. Ve svém rozlícení označí za autora písně Sachse. Ten se však nenechá vyvést z míry a hravě a nenuceně vyzve skutečného autora, aby píseň přednesl sám, protože jde o píseň krásnou, pokud je jí správně rozuměno. Sachs upozorňuje, že pravidla nejsou v pěveckém umění vším a někdy je třeba se nad ně povznést: „*Der Regel Güte daraus man erwägt,/ daß sie auch mal'ne Ausnahm verträgt.*“ Hlas lidu oblíbeného Sachse podpoří.

Walther předstoupí a suverénně píseň přednese v její pravé podobě, s pasující melodií. Všichni ho napjatě poslouchají, jak soustředěně a pozvolna rozvíjí svou píseň a brzy ho souhlasně podpoří sbor lidu. Waltherova píseň graduje do vášnivého vyznání a na závěr se k jeho hlasu připojuje plný sbor, v duchu jeho písně. Všichni jsou nadšení a prohlašují Walthera za mistra. Lidé jsou písni uchvázeni. Jak mistři-pěvci, tak lid Walthera prohlásí spontánně za vítěze. V okamžiku, kdy ho chce Pogner veřejně uznat za mistra a předat mu vavřínový věnec, Walther odmítá vysoké ocenění a věnec přenechává Sachsovi, který za podpory lidu přijímá dojatě tento znak nejvyšší úcty a vážnosti a symbol největší básnické pocty. Sachs v hrdém proslovu dramaticky vyjadřuje své vlastenectví a oddanost uměleckým ideálům. Hrdinně prohlašuje: „*Drum sag ich Euch:/ ehrt Eure deutschen Meister!// Dann bannt Ihr gute Geister;/ und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst,/ zerging in Dunst/ das heil'ge röm'sche Reich,/ uns bliebe gleich/ die heil'ge deutsche Kunst!*“ Vrchol tvoří závěrečný sbor lidu v plném zvuku, ve kterém je vyjádřen obecný souhlas se Sachsovými slovy. Drama zakončuje zdravice oslavující norimberského mistra Sachse, nezištného hrdinu ducha. „*Heil! Sachs!// Nürnbergs teurem Sachs!*“

Přestože se jedná o komickou operu, čemuž odpovídá hudební jiskřivé ladění i humorná nadsázka v zápletkách, drama nepostrádá vážné, filosofické tóny. Zejména Sachs se svými hlubokomyslnými úvahami vnáší do díla prvky hodné zamyšlení. Jeho postoj je skrz

naskrz filosofický, ač se dokáže také projevovat humorně a povzneseně (na příklad když záměrně ruší Beckmesserovo dostaveníčko pro Evu). Sachs velice těžce, leč úspěšně, bojuje o svou integritu člověka, který nenaplní své osobní, lidské touhy, ale přesto dosáhne určité spokojenosti a hlavně velké úcty a vážnosti před světem. Jeho integrita je skutečně vybojovaná, podobně jako Wagner ve svém vyzrálém životním období bojoval o svou vlastní integritu a schopnost povznést se nad bezprostřední zájmy a touhy svého já. Pomáhala mu v tom četba Schopenhauera, jejímž vtělením je i skromný hrdina Sachs. Umění nepodléhat svým vášním a jednat nezištně, s ohledem na všelidskou povahu dění mezi lidmi, zosobňuje Sachs dokonaleji než jak to Wagner mohl spatřit ve skutečném životě, natož sám realizovat.

Beckmesser je aluzí na odpudivost židovského prvku, což si Wagner v komické opěře nemohl odpustit. Nejen, že je Beckmesser lakotný a zcela sobecký v prosazování svých osobních zájmů (pravý opak Sachse), ale navíc neumí sám tvořit, chybí mu tvůrčí potenciál, a tak jen napodobuje nadanější kolegy a bezostyšně jim krade myšlenky. Tyto vlastnosti Wagner přisuzoval židovské povaze a v přímém protikladu zde stojí vyvýšení německého prvku v závěru dramatu. Němectví má naopak naplnit ty největší lidské a umělecké ideály, protože potenciál tohoto národa je, podle Wagnerových intencí, bezmezný. Důraz na nacionální hrdost je posledním odkazem *Mistrů pěvců*.

### III / 7 *Der Ring des Nibelungen*

Tragická tetralogie velkých oper souhrnně nazvaná *Prsten Nibelungův* je neobvyklým počinem v rámci celé operní tvorby. Wagner si troufl zpracovat ohromný celek, což se samo o sobě vymyká běžné operní praxi, na celém díle pracoval v rozmezí mnoha let, takže jeho myšlenková pestrost je nesmírná, a za téma si vzal příběhy starogermánské mytologie, které pro něj byly mimořádně inspirativní a svým charakterem mu umožnily libovolnou aktualizaci směrem k současné společenské situaci. Hrdinský *pathos* germánské mytologie se hodil k odstrašujícímu zobrazení rozkladné politické situace současnosti. Od roku 1848 se Wagner intenzivně zabývá mýtickými látkami o Nibelunzích a postupně v následujících letech vypracovává libreta. Prvním hotovým krokem k *Prstenu* je báseň z listopadu 1848, *Der Nibelungen-Mythus: Als Entwurf zu einem Drama*. S velkým časovým odstupem vzniká většina hudby. Na scénu je celý *Prsten* souhrnně uveden až v roce 1876, kdy otevírá první wagnerovskou sezónu v Bayreuthu. Dlouho plánovaným zbudováním divadla v Bayreuthu vytvořil Wagner protiváhu k *amfiteatru* antického období. Společenství shromážděné kolem

Bayreuthu mělo být obdobou athénské *polis*. Ideály se však měnily se změnami, které přinesla doba.<sup>182</sup>

*Prsten* by v celkové délce trval, kdyby se jednotlivé části zařadily jedna za druhou, kolem šestnácti hodin. Dosáhnout jednoty takového celku vyžaduje skutečnou uměleckou vyzrálou a značné kompoziční mistrovství. Cyklus ovšem není revoluční jen svým rozsahem, ale také myšlenkovým rozpětím a v neposlední řadě po hudební stránce. Wagner, který vyčítal většině operních skladatelů nedostatek sepětí hudby a textu, jehož výsledkem bylo, že melodie a texty si žily každé svým vlastním životem, vymyslel a v praxi realizoval nový typ deklamace, v němž se hudbě i textu mělo dostávat toho, co jejich jest a přitom měly zůstat nedělitelným celkem. Poezie, kterou Wagner vytvářel, měla velmi určité zvukové kvality a cíleně se snažila být výrazovými prostředky blízko přírodě, což byla další věc, kterou Wagner na většině současných oper postrádal. Wagner se snažil, aby hudba dokonale souzněla s textem, ztělesňovala jeho nejhlubší význam, pozvedala ho z pouhé verbální úrovně na vyšší rovinu emocionálního naplnění.

Další Wagnerovou inovací týkající se operní tvorby, která se v *Prstenu* realizuje, je utvoření nového typu prokomponovaného hudebního dramatu. Operní čísla, běžná v minulých i současných operách, Wagner postupně přestává užívat a zaměřuje se na kontinuální, prokomponovaný celek, který je třeba vystavět jako architektonické dílo, čímž vzniká pro interpreta těžký úkol, vyžadující hluboký ponor do niterného obsahu díla a plné nasazení při provádění autorových záměrů. Originálním prvkem, jež Wagner do *Prstenu* vnáší, je i práce s *leitmotivy*. Všechny důležité postavy a předměty, ale i emoce či duševní úkony, mají svůj *leitmotiv*. Jedná se o hudební fráze, které symbolizují své nositele a vyvolávají je k životu na všech aktuálních místech dramatu. *Leitmotivy* nejsou petrifikovanými značkami, ale naopak živými reprezentacemi, což znamená, že se podle potřeby proměňují a prochází nekonečnými jemnými variacemi, které umožňují i jejich vzájemné prolínání, pokud to intence dramatu žádá. *Leitmotivy* ve Wagnerově podání působí plasticky a dovedou být jak nepatrnými náznaky, tak i mocnými demonstracemi dramatického děje. Díky *leitmotivu* je hudbě umožněno identifikovat například postavu Wotana v Sieglindině vyprávění prvního dějství *Valkýry*, protože tajemný cizinec, vkládající meč do stromu, je zvukově provázen motivem Valhally. Wagnerovy *leitmotivy* plní úlohu hudebních reminiscencí, ale současně také souvisejí s formální organizací díla a tvoří nedílnou součást jeho celkového schématu.

---

<sup>182</sup> KÜHN, H. *Wissen und Handeln. Einführende Gedanken zu dem Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“*, in: WAGNER, R. *Siegfried* (buklet k cd).

V textu libret nalézáme vlivy, které na Wagnera silně působily v mládí a později je přehodnotil či odvrhl. Jedním z takových vlivů je Feuerbachova filosofie. Postavy bohů, kterými se libreto hemží, jsou poplatné Feuerbachově představě bohů v rané fázi vývoje lidstva a náboženství. Bohové *Prstenu* jsou vlastně zbožštěné lidské bytosti, na kterých není nic transcendentního, které zosobňují základní i obecné lidské vlastnosti a touhy. Za bohy ovšem není nic, protože transcendentní svět, kterého by byli zástupci, se nepředpokládá. Proto bohové *Prstenu* neoplývají ideálními ani obdivuhodnými vlastnostmi. Mravní nadřazenost božského, která se v pozdějším chápání náboženství stala samozřejmostí, tady neexistuje. V duchu tehdejších Wagnerových revolučních ideálů mají být bohové *Prstenu* představiteli prohnílého mocenského systému, a proto na posluchače *mají* působit jako tlupa darebáků.<sup>183</sup> Společenský systém představený v *Prstenu* je alegorií současného systému, stojícího podle socialistických nadšenců na pokraji zkázy.

*Prsten* jako celek referuje o nadcházejícím věku světa ve feuerbachovském stylu. Síly, které vládou zpočátku dějin a jimiž disponují bohové, jsou bohům v průběhu času odňaty lidmi, kteří převezmou zodpovědnost za svět. Tento celkový posun je hybnou silou všech dějových zápletek. Nový pořádek, který mají založit lidé, se nezakládá na síle a moci, ale na lásce. Explicitně měly tento cíl vyjádřit verše, které chtěl Wagner zařadit na konec *Soumraku bohů*, ale později si to rozmyslel a vyřadil je. Tyto verše odvrhují všechny světské úspěchy a bohatství a končí: „*požehnaná v radosti i smutku/ jen láska může být*“.<sup>184</sup>

*Prsten* měl mít v době počátku svého vzniku za cíl demaskovat faleš současné společenské, mocenské struktury a popsat společnost budoucnosti. Současná společnost ztělesňovala pro Wagnera bezpráví a zlo, zatímco všechno dobro se skrývalo pod příslibem společnosti budoucnosti. Prvoplánové poselství *Prstenu*, které zamýšlel Wagner, figurující na barikádách v roce největšího revolučního kvasu, znělo: bohové tohoto světa, této zkažené společnosti mají být svrženi. Společenský řád, který panuje je u svého konce, protože zlo, kterým je nesen už přebujelo příliš. Je třeba uspišit závěrečný kolaps a utvořit prostor něčemu novému, lepšímu. Wagner geniálně oblékl své revolučně-politické ideje do básnicko-mýtického hávu a chtěl je představit v nejpůsobivějším možném uměleckém přestrojení hudebního dramatu.

Jedním z ideových elementů, z nichž se *Prsten* skládá, je i všudypřítomný Wagnerův antisemitismus. Protože v době, kdy psal libreto, byl přesvědčen, že jedním z velkých společenských zel, jichž je třeba se zbavit, je vliv Židů na mocenské a ekonomické poměry ve

<sup>183</sup> MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 58n.

<sup>184</sup> Cit. in: *Ibid*, s. 59.

společnosti, vtělil „židovský“ charakter do postavy Albericha. Poměry v Nibelheimu odpovídají Wagnerově představě o nespravedlnosti, která vládne mezi lidmi při současném nesprávném rozdělení prostředků. Příznačné je i to, že Alberich je skřet nevábneho vzhledu a podřadného charakteru, bez nadhledu a bez ideálů, tupě posedlý honbou za mamonem.

Hudbu *Prstenu* však Wagner komponoval v době, kdy se jeho ideové představy kompletně změnily. O řadu let později, kdy Wagner rezignoval na své společensko-politické naděje, libreta *Prstenu* nezměnil, ale spíše přeznačil jejich význam směrem k transcendentnímu pochopení, takže hudbu *Prstenu* již komponoval ve zcela jiném než socialisticko-politickém duchu. Politický utopismus nechal daleko za sebou. Přestal se upínat k budoucnosti coby uskutečnění svých politických ideálů. Wagnerova představa nápravy světa, společnosti, obrody hudby či opery, se již upínala zcela jiným, metafyzickým, směrem a jeho dílo ztratilo revolučně socialistický rozměr. Při dokončení *Prstenu*, časově velmi vzdáleném počátku jeho koncipování, Wagner upínal svůj vnitřní zrak k obzorům Schopenhauerovy filosofie a původní úmysl, že *Prsten* má být hybnou silou revoluce mu byl dávno cizí. Řešení zásadních problémů lidstva Wagner v pozdějším věku hledal zcela jinde než v ekonomických, politických či sociálních změnách. Od počátku práce na libretech do celkového dokončení díla uplynulo dvacet šest let, což je skutečně velká část života. Názorové změny, kterými za tu dobu Wagner prošel, byly obrovské, jak to odpovídá dynamičnosti jeho povahy i aktivitě myšlení. Velký vliv na konečné Wagnerově chápání *Prstenu* měl Schopenhauer. Právě jeho filosofie to byla, která ovlivnila Wagnera celoživotně a do níž vkládal velké naděje i v době, kdy dokončoval *Prsten*. Jak se Wagnerova prvotní idea pohádkového dramatu o Nibelunzích rozrůstala, zahrnovala do sebe stále nové vjemy a obsahy. Schopenhauerův vliv je patrný zejména v celkovém uchopení díla. Díky Schopenhauerovi Wagner dospěl k filosofickému oprávnění povýšit hudbu nad ostatní složky hudebního dramatu a udělat z ní nositele nejhlubších, metafyzických významů. Schopenhauerova filosofie také dala Wagnerovým dílům rozměr mýtické zacyklenosti, ústící ve smířlivý pesimismus, jež vede člověka ke spolehnutí se na možnost vytržení z bolestného koloběhu života, prosyceného nenaplnitelnou touhou, jíž se člověk, obdařený získanou životní moudrostí, postupně učí vzdávat.

Wagner neměl myšlenku tetralogie v plánu od počátku, ale krystalizovala mu v mysli postupně. Nejdříve vytvořil libreto pro operu *Smrt Siegfrieda*, které dokončil už v roce 1848. Libreto v mnohém odpovídá konečnému libretu *Soumraku bohů*, nejdelší z oper *Prstenu*. Kolem práce na libretu se Wagner zabýval psaním řady svých teoretických spisů. Zjevně si potřeboval mnohé ujasnit sám pro sebe a nalézt dostatečnou teoretickou základnu pro další

komponování. Aby Siegfriedův příběh učinil srozumitelným, hodlal předsadit příběhu další operu, *Mladý Siegfried* (později *Siegfried*). Libreto měl hotové v roce 1851. Protože ale narazil na potřebu vylíčit dopředu příběh Brünnhildy, vytvořil *Valkýru*. Posléze se rozhodl tematizovat plnohodnotně příběh Wotana a napsal *Zlato Rýna*. Pěvecká role Wotana se stala v celé tetralogii nejnáročnější. Pro velkou náročnost rolí téměř nelze dostat Wagnerovu záměru, aby se opery *Prstenu* hrály ve čtyřech za sebou jdoucích dnech. Druhou nejnáročnější rolí je Siegfried. Zajímavý je vztah mezi těmito dvěma postavami. Starý, rozumný muž, který ztělesňuje vžitý řád a proti němu mladý buřič, plný ideálů a energie. Mohli bychom zde učinit paralelu mezi mladým Wagnerem revolucionářem - Siegfriedem a další mezi vyžralým, úspěšným Wagnerem po změně jeho politických a filosofických postojů - Wotanem. Podobnou polaritu mladého hrdiny se starším rozumným mužem skýtá i případ Walthera a Hanse Sachse v *Mistrech pěvcích* a Parsifala s Gurnemanzem v *Parsifalovi*.<sup>185</sup> Řešení těchto vztahů jsou ovšem v každé ze tří oper různá; v *Prstenu* Siegfried Wotana, a s ním starý řád světa, zlikviduje.

*Zlato Rýna*, které je úvodní operou tetralogie a expozicí dále rozvíjených postav a příběhů, nemělo být původně celovečerní operou, ale jen úvodním večerním představením. Proto je na rozdíl od ostatních tří oper jednoaktovkou, jakousi rozšířenou, samostatnou verzí jevištní předehry. Wagner sám chápal *Prsten* jako trilogii, přestože *Zlato Rýna* trvá nakonec přes dvě hodiny a je samostatným představením. Za vzor pro pojetí cyklu si Wagner vzal řeckou tragédii, formu ke které celý život vzhlížel. Ve starověkém Řecku bylo zvykem psát trilogii tragédií s přiřazeným čtvrtým dílem, satyrou, jako kontrastním prvkem. Takovou formu má například Aischylova *Oresteia*. Jelikož Wagner psal libreta oper *Prstenu* v opačném pořadí, musel ta dříve napsaná později revidovat vzhledem k tomu, co napsal později. Nevyhnul se řadě opakování. Tento rys však může být chápán jako analogie a umělecké zvnitřnění toho, co již bylo nastíněno, a nemusí být pocíťován rušivě. Naopak dobře koresponduje s užitím zvolených mýtických látek. Tam, kde se děj opakuje, hudba a dramatické podání přináší něco nového, obvykle důležitého, na skryté, mysteriózní rovině a tyto pasáže promlouvají velmi silně. V jiném ohledu ovšem Wagnerova pozdější revize libret trpí deficitem, některé myšlenky zůstávají otevřené a nedochází k jejich dotažení a řada věcných souvislostí není vůbec propojena a v ději se výsledně nacházejí rozpory. Zakončením revize byla změna dvou názvů, z *Mladého Siegfrieda* na *Siegfrieda* a ze *Smrti Siegfrieda* na *Soumrak bohů* a souhrnným nazváním celého cyklu *Prsten Nibelungův*.

---

<sup>185</sup>

Ibid, s. 103nn.



Pro pochopení *Prstenu* je skutečně podstatné chápat jej jako jeden celek. Jednotlivé opery nelze od sebe vnitřně oddělit. Jejich propojenost je opravdu hluboká a probíhá na všech rovinách. Období příprav k práci na hudbě *Prstenu* bylo zřejmě pro Wagnera velmi důležité, protože po dokončení *Lohengrina* v roce 1848 během dalších pěti let nenapsal nic podstatného, kromě hudby *Smrti Siegfrieda*, kterou nakonec nepoužil. Tvůrčí energie, kterou Wagner celému *Prstenu* věnoval, byla podle všeho nesmírná. Bohatě se však zúročila, protože jde o dílo na svůj obrovský rozsah pozoruhodně umělecky koncizní a v zásadních ohledech myšlenkově vnitřně jednotné. Určitá myšlenková roztržitost či nedotaženost některých vedlejších linií neubírá celku na jeho monumentalitě a působivosti.

*Prsten* se vlastně, ve starořeckém stylu, zabývá dějinami bohů. Wagner užívá starogermánského mýtu, aby představil vlastní prométheovskou vizi světa.<sup>186</sup> Prvotní stav věcí, jak jej *Prsten* líčí, je harmonický, přirozený a mírumilovný. Umělý pořádek, který by někdo chtěl zavést, je považován za nežádoucí, násilný a výsledně kontraproduktivní. Děj začíná v počátcích vzniku lidského společenství. Odin, kterého Wagner přejmenoval na Wotana, je nejstarším zákonem lidstva. Wotanův zákon je prvním krokem od přirozeného, neupraveného stavu světa směrem k civilizaci.<sup>187</sup> Symbolem Wotanovy moci je jeho kopí. Jsou na něm vyřezány smlouvy a dohody, kterými se společnost řídí a které tvoří světový řád. Při problémech Wotan máchá kopím, což dostačuje ke znovunastolení řádu. Tato symbolika naznačuje, že i ten nejdobrovolněji sjednaný, minimálně určující řád musí být podložen *demonstrací síly*. Nikdy nefunguje sám o sobě.<sup>188</sup> Nový řád je destruktivní pro spontánní vnímání světa a přirozený život. Wotan (Odin) ztělesňuje podle germánské mytologie pravost a věrnost. Je garantem uspořádání, ke kterému lidstvo dospělo. Chybný krok však Wotan udělá, když se jako praotec napíše ze studánky moudrosti. V tomto bodě se nabízí paralela s biblickým mýtem o ztrátě prvotní nevinosti, v němž Eva s Adamem ochutnají jablko ze stromu poznání. V obou mýtech, hebrejsko-křesťanském i starogermánském, nabyté poznání přináší sebou ztrátu nevinosti. Adam a Eva se začnou stydět za svoji nahotu, tedy přirozenost a poté jsou vyhnáni z ráje a Wotan ztratí jedno oko a zatouží po moci. Wotan ulomí větev z posvátného jasanu, pod nímž zurčí pramen a vyrobí si z něj kopí, kterým posléze vládne. Jeho čin je však znesvěcením přírody, a proto začne vše kolem studánky chřadnout. Tady se nabízí paralela s filosofií anarchismu, totiž s myšlenkou, že výkon politické moci jako takový je svou podstatou nepřátelský životu a nekompatibilní s přirozeným řádem. Politika nikdy

---

<sup>186</sup> MELCHINGER, S. *Das Rheingold*, in: WAGNER, R. *Das Rheingold* (buklet k cd).

<sup>187</sup> Viz FEUERBACH, L. *Podstata křesťanství*.

<sup>188</sup> MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 108.

nemůže být čistá a nevinná, protože už v jejím jádru je násilí. Wagnerova sympatie k anarchismu je tu jasně patrná. Jedinou variantou ke společenskému zřízení, které ať je, jaké chce, vždy omezuje a uměle určuje hranice pro své členy, je právě anarchismus. Jedině v něm lze uvažovat o udržení původní nevinnosti. Volba zní: buď svoboda nebo řád. Obojí současně naplno udržet nelze.

V *Prstenu* tedy Wotan je udržovatelem řádu, ač by mnozí preferovali svobodu. Wagner jasně prosazuje myšlenku filosofického anarchismu, že první krok k civilizaci je současně prvním potlačením instinktů a přirozených citů a tedy cestou k odcizení lidství. Příbuznou myšlenkou, která vyplývá z libret *Prstenu* je, že honba za mocí a její výkon je neslučitelný s láskou a schopností milovat.<sup>189</sup> Symbolem toho je ve *Zlatě Rýna* Wotanova touha postavit Valhallu, kvůli níž je ochoten obětovat bohyni lásky Freiu. Nešťastní bohové v důsledku toho pozbudou věčného mládí. Symbol vlády nad celým světem znamená prsten, zpracovaný z rýnského zlata. Skřet Alberich, který se od dcer Rýna, dozvídá o prstenu a jeho spojení s vševládou, řeší dilema mezi láskou a mocí, když se snaží bezúspěšně polapit některou z rýnských víl, obrátí svou pozornost k získání prstenu a tudíž vlády nad světem a současně vědomě rezignuje na možnost lásky. Zatímco Wotan je personifikací zákona a buržoazní morálky a Valhalla, jíž nechá zbudovat, symbolem světské moci a bohatství, Alberich je ztělesněním všech vyloženě negativních prvků buržoazní společnosti. Je závislý na penězích, chtivý, tyranický a krutý a navíc ve své zakrslosti fyzicky odporný. Někteří v něm hledají židovský charakter v dobovém, záměrně snižujícím podání.<sup>190</sup> Situace Alberichova únosu rýnského zlata, spojeného s nutností zavrhnout lásku, je dalším dotažením původní myšlenky, že touha po moci a schopnost milovat se vzájemně vylučují. Když Alberich ková prsten z rýnského zlata, opakuje vlastně jednání Wotanovo, který si zhotovil kopii ze dřeva posvátného jasanu.

Alberich a Wotan jsou výsledně dvěma tvářemi provozované politické moci. Jedna je založena na zotročení poddaných, vládě teroru a hrubé síly a druhá na přísné legislativě a civilizovaném řádu, který drží lidi v mezích zákonů a smluv. Druhá, Wotanova, varianta nadvlády se jeví pozitivněji, ale přesto sebou nese nutnost praktikovat nespravedlnost a kompromisy, zaplétat se do sporných situací, porušovat sliby a podvádět poddané. Spontánní, nezatížené lidské vztahy trpí v případě Wotana rovněž.

Wotanova a Alberichova nadvláda jsou v *Prstenu* příbuzné natolik, že jim Wagner přisoudil společný *leitmotiv*, u každého jinak odstíněný. Valhalla, pevnost, ze které Wotan

---

<sup>189</sup> Ibid, s. 110.

<sup>190</sup> ROSE, P.L. *Wagner. Race and Revolution*.

vládne a prsten, který Alberich vykoval, aby mu bylo umožněno chopit se moci, symbolizuje shodný sled akordů, rozdílný pouze ve zpracování a charakteru. Wotanův motiv nese sebou důstojnost a vážnost, zatímco Alberichův úskočnost a pokřivenost. Wagnerova schopnost převést ideje do hudby je tu dokonale demonstrována. Tato schopnost se dotýká samotné podstaty hudebního dramatu, jak je Wagner pojímal. Výrazová barvitost Wagnerových motivů se pohybuje na velmi rozsáhlé škále. K nejdrsnějším motivům *Prstenu* patří motiv Wotanova kopí, kterým je garantována společenská smlouva. Do sporu s ním se dostane kladivo obra, který se nechce podřídít, jehož motiv je drsný a násilný rovněž a tyto dva spolu soupeří. Wotan odmítá hrubou sílu, takže motiv kopí prochází metamorfózami směrem k subtilnějšímu chápání kopí jako symbolu smlouvy. Všechny *leitmotivy Prstenu* procházejí během děje podobnými metamorfózami, jimiž Wagner naznačuje proměny chápání postav a předmětů a posuny děje. Důsledně zde aplikuje své přesvědčení, že hudba se dostává hlouběji pod povrch lidské mysli než slova. Odkrývá nejtajnější hlubiny lidské psychologie a transformuje city směrem k jejich převtělení do lidské zkušenosti.

Vedle problematiky moci je důležitým tématem *Prstenu* chápání lásky a sexuálních vztahů. Vztahy mezi pohlavími jsou často Wagnerem líčeny jako plné napětí, rozporuplnosti a násilí. Skutečnou lásku muže a ženy, založenou na souznění a pochopení pro druhého, považuje za cosi žádoucího, ale velmi vzácného. Žena jako by byla v běžném pojetí vlastnictvím muže, zbavena vlastní vůle a možnosti rozhodování. Wagner, opět v duchu *Mladého Německa*, odmítá formální manželství jako *institucionalizované znásilnění*. Jeho názor na sexuální vztahy je v podstatě anarchistický. Hlavní hodnotou mu je spontánní vznik vztahu a dobrovolné oddání se druhému. Společnost Wagner vidí jako nepřátelskou vůči vyznávání pravých hodnot lidského srdce, protože je příliš prodchnuta povrchností, konvencemi a neblahým stereotypem. Vlastnictví a manželství jsou považovány coby pilíře civilizace za falešné hodnoty a důkazy, že civilizace je od základu zkažená. Proto střet spontánních, přirozených hodnot, které uznává čisté lidské srdce a civilizací přijatých hodnot obecných je vždy katastrofou a vede k litému boji. Takový boj probíhá na mnoha rovinách skrze celý děj *Prstenu* mezi jednotlivými postavami i skupinami. Boj navíc nekončí a není rozhodnut ani v závěru *Prstenu*, protože Siegfried a Brünnhilde sice obhájí své lidské hodnoty, ale vzápětí jsou zničeni a umírají v požáru spolu s prohnilým řádem, který odstranili. Takové postavy, které ztělesňují pravé lidství, Wagner nechává hynout, ale přesto hudba vypovídá nikoli o konečném zmaru, ale o naději, o vykoupení a vyšším smyslu lidského života. Postavy sice hynou, ale jejich smrt je obětí za vyšší ideály a trvalejší hodnoty než jsou

jejich vlastní holé životy, a nese sebou poselství příkladu a naděje pro ty, kdo je budou následovat a v posledku i pečeť metafyzické váhy.

V *Prstenu* jsou hodnoty jako takové chápány v metafyzickém duchu jako původní realita. Proto urážka hodnot se rovná útoku na pravou podstatu věcí. Proti hodnotám stojí *antihodnoty*, jež tvoří obludnou část reality, útočící na všechno přirozeně lidské a pozitivní. Co se týče sexuálních vztahů, je antihodnotou znásilnění, jemuž je přikládána velká váha, protože je perverzí lásky, které je přisuzována nejvyšší hodnota. Proto je znásilnění vrcholnou zkažeností, obrácením hodnot a v jistém smyslu znesvěcením. Znesvěcení jiného řádu v *Prstenu* symbolizují situace spojené se znesvěcením přírody, například Wotanova výroba kopí z posvátného jasanu a následné odumření přírody kolem. I rýnské zlato bylo součástí přírody a Alberich ho svým únosem znesvětil, zneužil a vyplenil posvátný Rýn. Jeho čin je nahlížen jako svatokrádežný. Na perverzii hodnot narážíme v *Prstenu* neustále. Na každém kroku dochází k situacím, kdy moc a zlato jsou využívány jako náhražka lásky. Čím více se postavy *Prstenu* honí za mocí, tím více trpí a je ubíjena láska. Touha po lásce u postav přesto nemizí, ale je důsledně přebíjena mocenskými ambicemi a potlačována pomocí zlých činů. Láska je Wagnerem pojímána v nejužším spojení se sexem. Podle něj akt fyzické lásky byl nejvyšším vyjádřením lásky mezi mužem a ženou a vyššího druhu lásky se člověku nedostává. Navíc Wagnera popuzovala společenská kliše a fakt, že se lidé bojí o záležitostech sexu otevřeně mluvit. On sám upjatostí rozhodně netrpěl a své názory v tomto ohledu, stejně jako v jiných ohledech, vyjadřoval velmi otevřeně. Svůj postoj rozkrývá takto: „Láska ve své nejdokonalejší realitě je možná jenom mezi pohlavími; lidé dovedou doopravdy milovat jenom jako muž a žena (...) a jelikož lidská bytost se nemůže vzchopit k představě něčeho vyššího, než je její vlastní existence – její vlastní bytí -, tak je transcendentálním činem jejího života realizace její lidskosti skrze lásku.“<sup>191</sup>

Wagner prodchnul *Prsten* bohatou symbolikou, zejména náboženskou, aby mohl sice skrytě, mýticky, ale přesto současnému člověku zřetelně, vyjádřit určité ideje a zásadní poselství. Bohové *Prstenu* jsou vlastně personifikacemi umění a vlastností, které působí v nebi, na zemi a v podsvětí. Jejich jména jsou rovněž symbolická a výmluvná. Výrazně to ukazuje postava Logeho. Jde o postavu zosobňující racionalitu, diskurzivní rozvažování. Proto jméno Loge, poněmečtělý tvar řeckého λογος. Jelikož jeho elementem je oheň, musíme vzít na vědomí jeho příbuznost s filosofií Herakleita. Podobně například Erda<sup>192</sup>, příbuzná Héry, Velká Matka, které je vlastní zemitá moudrost a která je si vědoma, že „*alles was ist*,

<sup>191</sup> *Dopis Wagnera A. Röckelovi*, cit. in: MAGEE, B. *Wagner a filosofie*, s. 117.

<sup>192</sup> Die Erde = země.

endet“. Fricka zase symbolizuje institucionalizovanou rodinu s celou její košatou problematikou a Siegfried člověka budoucnosti, který ovšem nemůže pro lidstvo bezprostředně nic udělat, protože nejdříve musí být vše zničeno, což je myšlenka převzatá od anarchisty Bakunina. Celkově se ve společnosti, již *Prsten* představuje najdou tři hlavní skupiny: lidé obdaření uměním či řemeslnou zručností, zotročené duše a nositelé moci, kteří drží první dvě skupiny v područí.<sup>193</sup>

Podstatným bodem při vnímání *Prstenu* je důležitost uvědomit si, proč vlastně Wagner zvolil starogermánskou mytologii pro konstruování obsáhlého a zapleteného děje. Starogermánský lid, včetně společenství nadpřirozených bytostí, mu byl předobrazem současného a budoucího německého lidu. Ideály, které *Prsten* razí a nešvary, jež kritizuje, jsou přesně tytéž, které buď spatřuje nebo postrádá v současné německé společnosti. Obroda spojená se zkázou starého společenského řádu, kterou *Prsten* představuje je vzorem pro děje, které se odehrávají, v podobě úpadku, a mají odehrát, v podobě regenerace, v německé společnosti Wagnerovy doby. Obrodu slibuje jedině zničení vykořisťovatelského společenského systému, potření přebujelých institucí, včetně vlastnictví, peněz a konvenčního manželství. Nutná zkáza starého pak utvoří prostor pro realizaci ideálů lásky, spontánního lidství a návrat k nevinnosti přírody skrze úctu k ní a obnovení jednoty s ní. Jedině člověk žijící v souladu se svými přirozenými instinkty může zdravě a přitom naplno a dobře koexistovat s ostatními lidmi a celou přírodou. Siegfriedův meč *Notung* odvozený z termínu pro nouzi a potřebu, symbolizuje pro Wagnera vůdčí princip revoluce.

Wagner v době psaní libret *Prstenu* považoval svůj životní názor za „řecký“. Inspirací mu tedy nebyly jen ideály *Mladého Německa* a germánské mýty, ale také řecký pozitivní přístup k přírodě, lidskému tělu, všemu pozemskému a z toho vyplývající ideál životní harmonie a optimismu (καλοκαγαθεια). Prvky starořecké tragédie, která byla pro Wagnera vzorem dokonalého uměleckého žánru, nalezneme i v *Prstenu*. Zatímco dnešní divadlo je pouhým plytkým předváděním výkonů, ve starém Řecku šlo o nejhlubší a nejušlechtlejší výraz národního vědomí. Divadlo, které dnes je věcí odpočinku a pouhé zábavy, bylo v Řecku náboženskou slavností. Obecenstvo bylo divadlem vedeno a vzděláváno, zatímco dnes se divadlo podřizuje pokleslému a triviálnímu vkusu publika, protože hybnou silou jeho provozu jsou peníze a sláva zúčastněných, nikoli vznešené ideály.<sup>194</sup>

Navíc jsou životy postav *Prstenu* pozoruhodné z psychoanalytického hlediska a dají se úspěšně zkoumat pod zorným úhlem Freudových či pozdějších Jungových teorií coby

<sup>193</sup> MELCHINGER, S. *Das Rheingold*, in: WAGNER, R. *Das Rheingold* (buklet k cd).

<sup>194</sup> Viz WAGNER, R. *Umění a revoluce*, in: *Wagner o hudbě a umění*.

archetypy. Mytologické a archetypální uvažování bylo Wagnerovi velmi blízké, což kompozice celého cyklu dobře ilustruje. Podstatnější než nalézt optimální zasazení je ale nahlédnout plastičnost a emocionální působivost celého díla i jednotlivých postav, která vypovídá o velké umělecké vyspělosti a přesvědčivosti, jež se svrchovaně prosazuje navzdory mnohosti a leckdy protichůdnosti inspiračních zdrojů a vlivů, které Wagner do díla zapracoval. Přetavil mýtus, socialistické ideály, témata dobové filosofie i principy starověkého Řecka do univerzálního uměleckého díla jedinečné hloubky a působivosti, dokonale spojujícího originální a geniálně propracovanou hudbu s dramatem a poetickým textem.

Umělecká sebedůvěra a ideový nadhled Wagnerův se projevuje i v tom, jak bez mrknutí oka přeznačil později význam celého díla, aby bylo v souladu s jeho právě vyznávaným světonázorem a vůbec to nezpochybnilo jeho vztah k dílu nebo přesvědčení o jeho hodnotě. Přestože začínal psát *Prsten* jako optimistické dílo, jež se má spoluúčastnit na provedení potřebné společenské změny, dokončil jej jako dílo metafyzické, prodchnuté Schopenhauerovou, veskrze pesimistickou, filosofií. Wagner prostě v otevřeném konci přestal vidět naději na vytvoření lepšího společenského řádu a pojal jej jako výsek ze řetězce neustálého střídání společenských řádů, z nichž žádný není dobrý, a proto každý řád nakonec končí a střídá ho jiný.

Wagnerovým tvůrčím záměrům něco takového jako zásadní změna pohledu na život a svět vůbec nepřekáželo a jeho dílu to nepřineslo zásadní újmu. Wagner prostě jen v rámci *Prstenu* dospěl k jinému sebeepochopení a jeho dílo to spontánně odráželo, což však nebylo vůbec na závadu, kupodivu ani z hlediska diváka či posluchače. Přesto pozorný kritik *Prstenu* žasne nad tím, jak Wagner dokázal skloubit zcela protichůdné vlivy. Střízlivý a pesimistický Schopenhauer je v mnohém opačný než Feuerbach, jehož filosofie spočívá v radostném přitakání životu. Přesto Wagner zahrnul do *Prstenu* výraznou měrou obě tyto filosofie a řadu dalších výrazných vlivů, jako například filosofické teze Hegelovy. Schopnost zahrnout protichůdné vlivy v jeden soudržný celek dokazuje převahu umělecké hodnoty nad ideovou, která je u Wagnera coby skutečného, velkého umělce v každém ohledu markantní. Jeho hlavním cílem bylo od počátku převedení mýtu do uměleckého díla v co nejdokonalejší podobě, která bude sto rozeznít všechny lidské pocity a do hloubky zasáhnout lidské vnímání směřující k celistvosti, což se Wagnerově hudbě daří a ostatní roviny díla lze v podobném srovnání považovat za sekundární.

Wagner spletité děje *Prstenu* postavil na germánských mýtických příbězích, shrnutých vesměs ve středověké sbírce básní *Edda*. Jedná se o velmi působivé příběhy o bozích a hrdínech, které byly oblíbené i v křesťanském prostředí, takže Wagner nebyl žádnou výjimkou, když ho zaujaly a posloužily jeho tvůrčí inspiraci jako předloha. Jak to sám praví ve své *Báсни o Nebelunzích*: „Ve skazkách zašlých věků je divů bezpočet.“ Pro Wagnera coby romantického umělce byla typická obliba mytologie jako takové. Pro romantického umělce byl mýtus velkým inspiračním zdrojem, který sloužil jako vhodný podklad pro rozvinutí vlastní tvůrčí invence. Proto Wagner míní: „Mýtu se nic nevyrovná: je vždycky pravdivý a jeho obsah, sevřený v nejvyšší míře, je nevyčerpatelný po všechny věky.“ V mýtu je navíc vyznění života nutně tragické, což opět odpovídá ladění mentality romantického umělce.

Název mytologické sbírky *Edda* se někdy souhrnně používá pro označení germánského pohanství, kterým je nesena. Počátek světa v *Eddě* představuje chaos a jeho pokračování je věčným vznikáním a zanikáním. Svět je viděn jako energií nabitý organismus. Bůh v tomto světě je nepopíratelnou pravdou a pro nikoho není nepřijatelný. Světový řád, který je bohy zakládán, skrývá v sobě tajemství síly a boje. Neustálý boj o moc je poznamenán velkou brutalitou a neúprosností. Svět mýtu v *Eddě* nastíněný je příbuzný babylonské tradici a na hony vzdálený tradici staroizraelské, která se snaží mýtus vědomě překračovat.

Wagner v *Prstenu* hojně využívá motivu bouře, na scéně se několikrát ozve skutečné hřmění hromu. Tato symbolika odpovídá tradici *Eddy*, kde život je chápán jako osud a zahrnuje v sobě neodvratnost podobnou bouři. Odin, kterého Wagner přejmenoval na Wotana, je Bouřící, Thór je zase bohem blesku jako manifestace božského chaosu. Osud v *Eddě* nahrazuje boží úrdek žido-křesťanské tradice, v níž navíc chybí zde všudypřítomný akcent na tragický lidský heroismus. Svým důrazem na osud je germánské myšlení zásadně nepřátelské svobodě. Tento důraz nepřiměřeně umenšuje hodnotu lidské odpovědnosti a nebere zřetel na pojem viny.<sup>195</sup> Hrdina v germánském mýtu navíc pohrdá životem, pročež se nebojí smrti, která je pro něj spíše výzvou k prokázání svého hrdinství a tragického sebevědomí. Miskotte uvádí jako zralý plod germánského myšlení Nietzscheho s jeho koncepcí vůle k moci, která vede k totálnímu moralismu ve svém urgentním nabádání, aby se člověk stal sám sebou, přičemž vyřazuje nejprve křesťanství a posléze i metafyziku a otázku

---

<sup>195</sup> MISKOTTE, K.H. *Edda a Tóra*, s. 121 nn.

pravdy.<sup>196</sup> Jde vlastně o pokračování linie lidského heroismu, který je postupně osekáván o vše kolem sebe, takže zbyde osamocený uprostřed odcizeného, zkaženého okolí. Je to právě lidský jedinec, který se cestou naprosté osamělosti dopravuje k hrdinství, jež je sakralizován.

V *Eddě* je zlo a vzdor součástí původního uspořádání světa. Nejde vůbec o zásadně protibožské pojmy. Bůh Loki, u Wagnera Loge, je bohem posměchu, zrady a také násilí. Můžeme v něm hledat afinitu k Satanovi. Germánské mýty obsahují neustále se opakující důraz na poddanství jedince osudu a chaosu a relativní, kruhové pojetí času v koloběhu věčného návratu. Mýtus lze číst zezadu i zepředu, což skvěle ilustruje Wagnerův *Prsten*. Neodvratný běh světa je jedinou trvalou skutečností. Jinak nic není věčné a všechno se mění a neustále vře v boji o moc a seberealizaci. Samotné mýty jsou přes leckterou nesrovnalost a myšlenkovou pobloudilost fascinující a obsahují vždy cosi hluboce lidského. Wagner se v *Prstenu* drží linie *Eddy* a dosti věrně vyjadřuje její hlavní obsahy. Také vztahy mezi bohy a hrdiny v *Prstenu* se odehrávají dosti věrně v intencích starogermánských mýtů.

Podle básně *Voluspa* byl na počátku světa chaos, v němž byla přítomna dualita chladu a tepla. Svět byl od počátku chaosem i řádem zároveň, spojujícím v sobě různé protikladné síly a rozpory. Napětí a slučování protikladů dává životu hloubku. Pohyb praprveků způsobil, že na severu vznikl pochurný Niflheim (Wagnerův Nibelheim) a na jihu obyvatelný svět Muspellheim, na hranicích vyhřívaný plameny prastarých ohňů. První živoucí bytostí je Ymi, který vznikl střetem ledového a žhavého. Tento syn prvků se stává otcem pokolení obrů, nejstaršího pokolení na světě. Posléze podobným způsobem jako Ymi vzniká jeho antipod Bur, otec Ásů, bohů. Na scénu přicházejí i skřeti, kteří střeží Tarnkappe (Tarnhelm), čapku neviditelnosti. Burovi synové Ódin, Vili a Vé vyzdvihli zemi ke slunci a tak vznikl obyvatelný svět Midgard. Obři jsou starší a moudřejší než Ásové, jsou ztělesněním přírodních sil, zatímco Ásové jsou mocnější a ztělesňují duchovní síly. Obři tak zůstávají nespoutaní, divocí a amorální, ale dobromyslní. Bohové jsou zase bojovní. Thór, rozmachující se kladivem, je bojovým vůdcem mezi bohy.

Důležitým posvátným předmětem je strom Yggdrasil, jasan rostoucí na neznámém, anonymním místě. Je nositelem moci. Na jeho kořenech hryže drak. Z pařezů dalších stromů vyrobili Ásové muže a ženu a založili tak lidské pokolení. Germánský duch je od počátku opanován pocitem bezmoci a osudovosti. Základní životní zkušeností je zde neustálé ohrožení. Sudičky, *norny*, které předou nit osudu ve skutečnosti skrytě panují a Ásové musí jejich úradek respektovat. *Norny* na sebe berou různé podoby. Jsou zastupovány *valkýrami*,

---

<sup>196</sup> Ibid.



jejichž hlavním úkolem je sbírat padlé v boji. *Valkýry* mají zbroj z labutího peří a prohánějí se v povětrí na svých divokých koních. *Valkýry* jsou pravou rukou *noren*; ztělesňují osud v praxi. Stále se očekává útok z nitra země, z jejich hlubin, v podobě ničivé katastrofy. Vědomí nevyhnutelného zániku vytváří chmurnou náladu zarputilé odbojnosti. Hrdinské šílenství spočívá právě v tom, že postavy bojují, i když vědí, že je stejně čeká zánik. Nejpřednější ctností je statečnost. Důležitou hodnotou je také čest, ta je však chápána jako forma moci. Odin se účastní na lidském osudu právě kvůli moci a svévoli *noren*. Posvátný jasan se stává později šibenicí. Vše je neúprosné a temné. Temná je proto i atmosféra *Prstenu*, který skutečně vychází z ducha germánských mýtů.

Odin (Wotan) má svého nejbližšího pomocníka Lokiho (Logeho), který se vyznačuje velkou lstivostí a obmyslností a proto se s ním Odin s oblibou radí. Loki je polobohem, bastardem Odinovým. Loki je všem pokolením cizí a nikdo ho nemá v lásce. Jedině Odin ho má rád ve své blízkosti, protože je mu Loki užitečný svým důvtipem. Loki je otcem všeho démonického, které vzniká z napětí mezi chaosem a řádem. Má vždy pravdu, jeho charakter je rozštěpený, protože zasahuje do elementární oblasti obrů, zatímco jeho mysl se zdvíhá vysoko nad tužby Ásů. Typickým výrazem Lokiho je posměch. Vysmívá se dokonce Ásům, když se dozvídají o nadcházejícím soumraku bohů, aby mohl vzniknout nový svět a obrací se ve vzpouře proti nim. Cítí se vůči bohům nadřazený, protože ví pravdu o zániku. Když ho však bohové od sebe vypudí zuří a chce se dostat jakoukoli lstí zpět mezi ně. Loki je ztělesněním démonična a zla, které v germánském okruhu nedílně patří k celku skutečnosti.

Když se blíží soumrak bohů, rozmáhá se zlo, které symbolizuje zima. Tři roky vládne krutá zima a léto vůbec nepřichází. Druhotná linie *Eddy* vypráví o bohu Baldrovi, který byl jakýmsi spasitelem a působil v poslední fázi světa. Ten však umírá, k velkému hněvu Thóra a hlubokému zármutku své ženy Nanny. Baldrovo tělo je *tabu*. Havrani, posvátní ptáci Odinovy, kterým jinak patří pole po bitvě, se ho nesmějí dotknout. K Baldrovi cítil velké nepřátelství Loki. Jeho matka Frigg (Fricka) naopak usilovala o jeho záchranu, ale marně. Baldr je nazván obětí, ale jde o oběť zbytečnou, protože jeho pád jen urychlí povstání obrů a nástup chaosu, ze kterého vzejde konec. Osud ještě bylo možno zvrátit pomocí zlata uchovávaného Nixami (rýnské dívky), ale toto zlato uzmul Alberich, podzemní bytost s Lokiho rysy. V Eddě nalezneme i verše o Siegfriedovi, hrdinovi, který usmrtil draka Fáfniho (Fafnera), jehož příběh podtrhuje hlavní myšlenkovou tendenci *Eddy*, totiž že zlato a spása zůstávají mimo dosah a tudíž život a řád nemohou nikdy zvítězit nad smrtí a chaosem. Soumrak bohů se rovná návratu chaosu. Je zánikem bytostí, triumfem obrů a koncem světového řádu. Nastává totální katastrofa a vyvraždění Ásů. Nevyhnutelný osud vítězí.

V *Eddě* je ovšem také nárys nového světa. Soumrak bohů není totálním a definitivním zánikem světa. Podle principu nekonečného času se z trosek opět zdvíhá svět s jeho pokoleními a začíná nový život; osudy se rozjíždějí nanovo.<sup>197</sup> Vidíme, nakolik jsou příběhy *Prstenu* blízké příběhům *Eddy*. Wagner si některé vybírá, upravuje si jednotlivé linie i jména zúčastněných, ale v zásadě se drží osy a hlavní intence příběhu. Dodává vlastní invenční rozvinutí v dramatických příbězích lidí a romantické lásce Siegmunda a Sieglinde a později Siegfrieda a Brünnhilde, jež jsou pro *Prsten* velmi významné, ale jedná se právě převážně o Wagnerovu vlastní invenci. Osobité je i vygradování příběhu, které Wagner zvolil, v souladu se svým dramatickým záměrem. Výsledkem je velkolepé tragické hudební drama vycházející věrně z germánského ducha, které ovšem není ochuzeno o tvůrčí osobitost výrazného ražení.

Příběhy *Prstenu* odpovídají archaickému, cyklickému pojetí času. Mytologický koloběh dějin zde vystupuje jako kolos, který požívá osudy bohů, polobohů i lidí. Dokonce i ti, kteří se snaží z tohoto koloběhu vymanit nebo mu vzdorovat jsou nakonec donuceni ke kapitulaci a spolupráci s mechanismem dějin. Typickým příkladem je Brünnhilde, která se pokusí uskutečnit vlastní záměr, když pomáhá Siegmundovi v boji proti jeho soku, ale stihne ji za to krutý trest a je zbavena své moci a výsad valkýry. Nakonec však Brünnhilde sama přistoupí na spolupráci s nevyhnutelným osudem a napomůže hroučícímu se světu bohů dospět do konečné fáze vlastní zkázy.

Archaický člověk ve svých ritech cílevědomě znehodnocuje čas. Profánní čas je pro něj něčím veskrze nepřátelským, nadbytečným a neskutečným. Nedůvěřuje mu a odvrací od něj tvář k času sakrálnímu, mýtickému.<sup>198</sup> Mýtický čas probíhá v cyklech, v souladu s cykly měsíce, který pravidelně umírá, aby byl vzápětí znovu zrozen. Měsíc se svými fázemi je obrazem „věčného návratu“ dějin. Mytologické cyklické koncepce, včetně germánských, se odvíjely právě od lunárního cyklu. V této perspektivě je smrt člověka nezbytná a přirozená a má archetypální význam. Jako každý zánik však spěje vstříc novému zrození. Stejně jako s životem člověka je tomu i s fázemi světa. Roviny kosmická, biologická, lidská i historická korespondují s rovinami ostatními v nezvratné jednotě smyslu. Věčným opakováním je odstraněn čas či alespoň oslabena jeho drtivá síla. Věčné opakování také poskytuje událostem realitu.

Wagnerova záliba v mytologii odpovídá právě cyklickému pojetí času a filosofii „věčného návratu“. Opakování a archetypy jako žížeň po reálném jsou pro archaického člověka zbraní proti drtivé bezvýznamnosti dotírající profánní existence. Toto pojetí bylo

---

<sup>197</sup> Kapitola je zpracována převážně podle knihy K.H. Miskotte: *Edda a Tóra*.  
<sup>198</sup> ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*, s. 59.

Wagnerovi velmi blízké také díky jeho neutěšeným životním podmínkám a okolnostem a v neposlední řadě i díky jeho romantickému povahovému a dobovému založení. Proto práce řady let jeho tvůrčího života kolovala právě okolo velkého mytologického příběhu Nibelungů a bohů na Valhalle. Strach archaického člověka ze ztráty sebe sama uprostřed neúprosného běhu času, který ho smete a zmizí v dáli, pociťuje chtě nechtě i člověk moderní. Hlubinná psychologie o tom ví své. Proto psychologický zájem o archetypy a podvědomí člověka ožívuje ve dvacátém století i mytologický přístup k dějinám a lidskému životu, a proto ještě dříve Nietzsche a další filosofové ožívují ve svém díle koncept „věčného návratu“. Skrze mýtus archaický člověk usiluje o navázání kontaktu s bytím. Moderní člověk tutéž touhu realizuje novým či leckdy staro-novým způsobem.

V mytologii lidé žijí podle mimolidských vzorů. Proto se v *Prstenu* mísí osudy lidských a božských jedinců a zasahuje do nich řada osudových jevů. Události mají archetypální, nezvratnou hodnotu a je třeba je jako takové přijímat. Do tohoto rámce spadá i utrpení a bolest. Utrpení má smysl, který leží mimo člověka a tím se stává snesitelným.<sup>199</sup> Germánské mýty s jejich krutostí je třeba chápat právě v tomto světle. Smysl utrpení pro archaické společenství spočíval v jeho magicko-náboženské hodnotě a ta likvidovala jeho mučivost. Utrpení v mytologii nikdy nebylo chápáno jako absurdní. Bylo součástí situace člověka uprostřed právě probíhajícího kosmického cyklu a spolutvořilo historický osud člověka. Osud jednotlivce a celku (v principu vztah makrokosmu a mikrokosmu) nelze oddělit. Proto ani osobní utrpení, ani celkové katastrofy nebyly bezvýznamné či náhodné, protože vše bylo v rámci vůle božstva, kosmického rytmu či nevyhnutelnosti osudu.<sup>200</sup> V těchto intencích, nikoli v intencích moderního lineárního pojetí dějin, probíhá děj *Prstenu* a odvíjí se z nich i celá Wagnerova mýtcko-romantická imaginace.

### III / 7 a) *Das Rheingold*

Již bylo zmíněno, že *Zlato Rýna* Wagner nepojímal jako rovnocenný díl *Prstenu*, ale spíše jako velkou předehru k *Valkýře*, jež měla být první plnohodnotnou částí trilogie *Prstenu*.<sup>201</sup> S psaním libret Wagner započal v revolučním roce 1848, sepsal prvotní návrh dramatu o Nibelunzích a v prosinci 1852 vydal všechny čtyři básně v soukromé edici. V září začal komponovat hudbu ke *Zlatu Rýna* a skladbu dokončil v květnu 1854. Samostatnou

---

<sup>199</sup> Ibid, s. 65nn.

<sup>200</sup> Viz ibid, s. 86nn.

<sup>201</sup> *Dopis Wagnera Uhligovi z listopadu 1851*, in: BURK, J.N. *Letters of Richard Wagner*.

premiéru mělo *Zlato Rýna* až v září 1869 v Mnichově. Na libretu je mimořádně patrný vliv četby Proudhona, kterou se Wagner důkladně zabýval poprvé v roce 1849. Jeho myšlenky o ničivém dosahu vlastnictví, mají ve *Zlatu Rýna* svůj otisk. Vyhrocená Proudhonova teze, že vlastnictví je krádež,<sup>202</sup> odpovídá politice revolučního socialismu, kterou se v té době Wagner ještě stále nechával fascinovat. V padesátých letech Wagner ovšem revoluční ideje zcela odložil a na jejich místo postupně dosadil Schopenhauerovu filosofii metafyzického pesimismu. *Zlato Rýna* je expozicí všech hlavních dramatických linií *Prstenu* a představuje i většinu hlavních hudebních myšlenek. Významným tématem, uvedeným hned zpočátku, je svět pod hladinou Rýna, který obývají líbezná a bezstarostná dcery Rýna, střežící rýnské zlato. V kontrastu k nevinnému, šťastnému světu rýnských víl se projevuje skřet Alberich, chtivý jak uspokojení svých animálních potřeb, tak získání rýnského zlata a s ním i moci nad svým okolím. Hudební motiv, kterým Wagner představuje dcery Rýna, krásně podbarvuje vlnění vod, v jehož poklidném stereotypu se objevují nuance a inovace, odpovídající svým charakterem spíše pozdějším estetickým ideálům secesním, než rozšířenému ideálu romantickému.

Rýnský svět je světem počáteční nevinnosti, který ovšem Alberich svým vstupem pošpiní a vyrabuje, když unese rýnské zlato. Tento svět nevinnosti se připomene zvonivým motivem na konci *Zlata Rýna*, jako svět ztracený a odsouzený k zániku. Alberich, strůjce zla, je skřetem Nibelungem, který si krutě zotročí ostatní Nibelungy poté, co si z rýnského zlata uková prsten, zaručující mu neomezenou moc, za předpokladu naprostého zavržení lásky, kterého se Alberich, k údivu rýnských dívek, nezalekl. Lásky pro něj totiž byla prakticky nedosažitelná už před vznikem prstenu. Wotanova linie příběhu je ovšem podobně pochybená jako Alberichova. Zavázal se obrům zaplatit vydáním bohyně lásky Freiy za to, že mu obři postaví Valhallu, hrad symbolizující moc a důstojnost jeho vlády. Musí se nyní vyrovnávat s výčitkami své manželky Fricky a oprávněnými nároky obrů, kteří na něj útočí. Vymlouvá se a kličkuje, ale důsledku svých nároků nemůže uniknout. Rozhodnutí je nutné učinit. Zajímavou postavou, kterou si Wotan zavolá na pomoc, je bůh ohně Loge, ztělesňující *intelektuální princip*, který jediný může pomoci Wotanovi vyřešit morální dilema. Loge je pohrdaný pro svou úskočnost a amorální inteligenci a ostatní bohové ho považují za *outsidera*. Jeho motiv je velmi výrazný. Wagner zhudebnil Logeho charakter krátkými, trhavými frázemi, obsahujícími výrazné rytmy a chromatiku. Rychlý neúnavný pohyb s ním spojený znázorňuje plameny ohně a jeho projev v sobě nese parodické rysy. Loge je skutečně

---

<sup>202</sup> PROUDHON, P.-J. *Qu'est-ce que la propriété?*, cit. in: MILLINGTON, B. *Pointing the Way to the Future. An Introduction to the Ideas and Music of Die Walküre*, in: WAGNER, R. *Die Walküre* (buklet k cd).

postavou velmi odlišnou od ostatních bohů, s nimiž sdílí jeden svět. Loge coby *advocatus diaboli* odhaluje moc neomezeně vládnout, kterou prsten poskytuje, Alberichovi a poté, co Wotan zatouží prsten získat pro sebe, je to opět Loge, kdo mu poradí prsten prostě Alberichovi ukrást a sám se s ním vypraví do podzemní říše.

Atmosféra Nibelheimu, podzemní říše skřetů Nibelungů, je ve všem opačná než oblažující svět bytostí obývajících Rýn. Hudba převádí na posluchače zatuchlou, klaustrofobicky působící atmosféru nibelheimského podzemí. Konverzace Albericha s Mimem působí podlidským a zlým dojmem. Když do Nibelheimu sestoupí Wotan s Logem, Albericha zradí jeho sklon vychloubat se svou mocí a bohatstvím, díky níž Wotan lstí získá prsten a uvězní Albericha. Ten ovšem prsten prokleje, podobně jako proklel lásku, když prsten vytvořil. Kletba jako by se týkala vlastnictví a moci jako takové. Brzy se v ději projeví (a posléze vyhrotí nejhoršími důsledky) Wagnerovo anarchistické přesvědčení, že moc korumpuje a čím je moc větší, tím větší je i korupce. Přitažlivost prstenu, který má nyní Wotan vydat obrům místo Freiy, způsobuje, že atmosféra děje začíná být skutečně tragická. Objevuje se první zamlžená předzvěst soumraku bohů, který se stane chmurným závěrem celé tetralogie. Ohlašuje ho Erda, která je si vědoma potřeby odolat svůdnosti vlastnictví prstenu a radí Wotanovi, aby ho obrům vydal. Temné proroctví Erdy činí Wotanovi starosti, protože sám má špatné svědomí. Jeden z obrů navíc padá ihned za oběť prokletí, které Alberich uvalil na prsten. Wotanova žena Fricka ani trochu neřeší temné hrozby, neboť se raduje ze znovunabyté svobody své sestry Freiy a vše vidí optimisticky a krátkozrace. Blížící se tragédie ale přesto nechává v atmosféře závěru *Zlata Rýna* zřetelnou stopu.

Důležitou roli hrají orchestrální části, podpírající dramatickou linii. *Preludium*, *intermezzo* a *postludium* jsou tři hudební obrazy, jimiž Wagner geniálně ilustruje to podstatné, co se v ději odehrává. Variace na Es dur triádu znázorňují cestu do Nibelheimu, tvoří úsek oddělující druhou a třetí scénu. Působivá je přírodní scéna ztvárňující bouři, spojená s vizí Valhally a vzpomínkou rýnských dívek, kombinující k tomu motivy Albericha, Mima a Logeho, oplývající chromatikou, s diatonickými, hudebně bohatými vlnami Rýna. V závěru *Zlata Rýna* zazní několik náznaků na budoucí děje, jež přináší zbytek *Prstenu*. *Zlato Rýna* je obsahově i hudebně velmi hustou esencí, která připravuje drama na plné rozvinutí v dalším sledu. Z celého *Prstenu* je právě *Zlato Rýna* koncepčně nejoriginálnější a nejvzdálenější konvenční opeře.

*Preludium a první scéna:*

Začátek opery se odehrává uvnitř hlubin Rýna, ve vodním světě rýnských dívek, které jsou strážkyněmi rýnského zlata. Jsou to krásné, oslnivé bytosti, které si bezstarostně žijí ve

svém přirozeném vodním světě, skotačí a spontánně se těší ze života. Hudba velmi působivě zobrazuje vlnění vody a hravý rej. Dívky jako by svou hrou a smíchem oslavovaly život a svůj příjemný úděl. Krásný hymnus zaznívá z jejich úst, když opěvují rýnské zlato: „*Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr! (...) Wache, Freund, wache froh! Wonnige Spiele spenden wir dir.*“ Jásavá hudba působí oslnivě. Dokonale odráží radost dívek i nádheru rýnského zázraku. Zlato dívky personifikují; mají k němu spontánní, magicky uzpůsobený vztah. Nenadále se ale s podzemí vynoří skřet Alberich a s potěšením sleduje dívky při hře, aniž jsou si toho zprvu vědomé. Zatouží získat lásku některé z nich a zkouší je přemluvit, aby ho zapojily do svých hrátek. Dívky ho odmítají a vysmívají se mu za jeho ošklivost i nenaplněné roztoužení. Alberich, zachvácený vztekem, se tedy snaží některou z dívek polapit a přivlastnit si ji násilím, ale pak jeho pozornost přiláká nevidaná záře, vycházející z úkrytu ve skále. Magická záře, jež prosvětlí vody Rýna, přiměje Albericha zapomenout na dívky a rozkoše, po kterých zatoužil před chvílí, a zcela upoutá jeho pozornost. Dívky se radují z nadpozemské záře a shromáždí se kolem skalního úkrytu. Povědí také žasnoucímu Alberichovi o tajemství rýnského zlata, jehož jsou strážkyněmi. Kdo by vytvořil z rýnského zlata prsten, získá světovládu, stane se nejmocnějším na světě. Musel by však zaplatit věčným odvržením lásky, což rýnské dívky považují za absurdní cenu, již by nikdo nebyl ochoten dát.

Když Woglinde hovoří o požadavku zavržení lásky v souvislosti s ukováním a užitím prstenu, zaznívají v podbarvující hudbě velmi temné tóny. Albericha ovšem touha po zlatě a moci s ním spojené zachvátí s ještě větší silou než předtím touha po rozkoších lásky, vrhne se k úkrytu a vyrve z něj zlato. Hudba, jež zní během zmatku, který nastává po krádeži zlata, je nanejvýš dramatická. Drama vrcholí, když Alberich proklíná lásku: „*Das Licht löscht ich euch aus;/ entreisse dem Riff das Gold,/ schmiede den rächenden Ring;/ denn hör' es die Flut: so verflucht ich die Liebe!*“ Dívky se rozprchnou a zděšeně žasnou, že skřet, kterému se vysmívaly a odmítaly dát svou lásku, nyní lásku proklel a odnesl to, co měly střežit. Jejich lehkomyšlnost, vyplývající z charakteru nevinnosti a spokojené uzavřenosti ve vlastním světě, se dívkám vymstila. Když zmizí Alberich se zlatem ve své podzemní hlubině, všude se rozhostí tma. Dívky se chabě snaží pronásledovat zloděje a volají o pomoc, ale teď se na oplátku on z hlubiny vysmívá jim. Orchestrální mezihra, která zaznívá, je naprostým utišením dramatické scény, temné tóny v *pianissimu* podbarvuje hudebně ztvárněné vlnění vod. Na scéně se objevuje pozemský svět s horami v pozadí a spící Wotan s Frickou.

*Druhá scéna:*

V rozbřesku se objevuje opevnění a hrad v pozadí. Uprostřed je tušeno rýnské údolí. Fricka, Wotanova manželka, se probouzí první a snaží se probudit svého muže, jehož pronásleduje sen o věčné moci a pevnosti bohů. Hrad, symbolizující Wotanovu důstojnost a moc, sice stojí v pozadí, což ho uklidňuje, ale souvisí s ním nepříjemnosti, které je třeba vyřešit. Wotan nechal hrad vystavět obry, kterým jako odměnu slíbil bohyni lásky Freiu, kterou oni si teď chtějí ke zděšení Fricky, její sestry, a ostatních bohů odvést. Freia je strážkyně jablíček věčné mladosti, takže o ni bohové nechtějí za žádnou cenu přijít. Fricka Wotanovi vyčítá jeho tajný, neuvážený slib, Wotan se vykrucuje a snaží se přijít na schůdné řešení. Předhazuje Frické, že to byla ona, kdo ho přiměl postavit hrad. Ona se však brání, že pouze chtěla, aby zbudoval sídlo jejich blaženého společného přebývání a slibovala si od toho konec manželova věčného toulání. Hudba trefně vykresluje emoce, které provázejí výměnu názorů mezi Wotanem a Frickou. Rozčilení se postupně zvětšuje a Wotan nedočkavě čeká na Logeho, svého nepopulárního, vychytralého rádce, od kterého si slibuje dostat trefnou radu, co má udělat.

Mezitím vstoupí zoufalá Freia a prosí, aby ji nedávali obrům, ale obři Fasolt a Fafner naopak vehementně žádají svou odměnu. Vstup obrů je velmi hudebně působivý. Jejich motiv tvoří tvrdé, důrazné, pozvolné leč rázné kroky podložené bicími; hluboko položené tóny zní přesvědčivě a nesmlouvavě. O to větší překvapení posluchač pocítí, když o chvíli později Fasolt hovoří o jejich právu na Freiu a tvrdý projev obra se najednou zabarví něžností, spojenou s myšlenkou na lásku a blaho, které přináší. Dojde k dramatické situaci, kdy Fafner rozhodne, že si Freiu odnesou násilím a současně, ke zlobě obrů, přiběhnou její bratři Froh a Donner, symbolizovaní svižným fanfárovým motivem, a vrhají se sestře na pomoc. Do zmatku konečně vstupuje chytrý Loge a zpravuje přítomné o situaci, která nastala v říčním království, kam vtrhl Alberich a ukradl rýnským dívkám zlato, jež je prostředkem k nabytí světovlády. Dokonce i dlouhý monolog racionálního Logeho na chvíli změkne něžností a zazní vzletný motiv opěvování lásky, když sděluje své marné dlouhé hledání, jehož smysl nebyl jiný, než zjištění, že útěchu může přinést jen láska ženy a oblažení lásky, kterou proradně Alberich proklel kvůli vidině neomezené moci. „*Doch so weit Leben und Weben,/ verlacht nur ward meine fragende List:/ in Wasser, Erd' und Luft/ lassen will nichts von Lieb' und Weib./ Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab:/ um rotes Gold entriet er des Weibes Gunst.*“ Velmi dramaticky vyzní moment, kdy Loge ostatním sděluje fakt Alberichova zavržení lásky. Všichni jsou zděšení a obři navrhují, že přijmou jako odměnu zlato namísto Freiy, ale prozatím si Freiu odvádějí jako zástavu.

Vzápětí se na bozích začnou projevovat stopy stárnutí. Bohové jsou zoufalí a nevědí, co se děje. Opět je to Loge, kdo ví, co jim chybí. Jsou to kouzelná jablíčka mladosti, která ztratili společně s Freiou. Nejvýrazněji vyjádří zoufalství Fricka, společně s výčitkou Wotanovi: „*Wotan, Gemahl, unsel'ger Mann!// Sieh, wie dein Leichtsinn lachend uns allen/ Schimpf und Schmach erschuf!*“ Z hudby, provázející řeč Fricky, zní melancholie a zoufalství, zatímco z následné Wotanovy odpovědi odhodlání. Je třeba získat zlato. Loge navrhne Wotanovi, že s ním vstoupí do podzemního království a pomůže mu lstí získat zlato od Albericha zpět. Wotan je již ovšem také oblouzen vidinou moci a příliš se neztotožňuje s Logeho návrhem vrátit zlato rýnským dívkám. Temně a důrazně prohlašuje: „*Der Ring muss ich haben.*“ Hudba zaznívá strašidelnou atmosférou podzemí, kde bijí kladiva skřetů, pracujících do úmoru pro Albericha. V mezihře je drama zhudebněno rychlou chromatikou a vystavěním obrovského dynamického oblouku. Kladiva skřetů znějící ve strašidelné podzemní atmosféře jsou zakomponována do gradační vlny.

*Třetí scéna:*

Proměna scény ukazuje rozlehlou podzemní jeskyni Nibelheimu. Alberich krutě tahá Mima, jednoho ze svých poddaných, za ucho a zle ho sekýruje. Zachází s ostatními skřety jako s otroky a tím se vyžívá v demonstraci síly, již mu prsten dal. Zatímco Alberich mává bičem, armáda skřetů namáhavě doluje rudu ze skály a řemeslníci ji pak zpracovávají. Vrchol řemeslného mistrovství předvádí Mime, když vyrobí čapku, *Tarnhelm*, která umožňuje tomu, kdo si ji nasadí přeměňování a neviditelnost. Alberich Mimovi čapku sebere a ještě ho praská bičem, zatímco sám je neviditelný, protože má *Tarnhelm* na hlavě. Mime padá bolestí na zem a současně zeshora šachtou vstupuje Wotan s Logem.

Když Alberich zpozoruje vetřelce, reaguje podezřívavě. Hudba se zklidní do přízračné atmosféry napětí a tiché podezřívavosti. Alberich se ptá vstoupivších bohů: „*Was wollt ihr hier?*“ Následuje vzrušená diskuze dokonale podbarvená hudbou, zvýrazňující prudké emoce zúčastněných. Když Alberich mluví o své návštěvě pod hladinou Rýna, odmítnutí rýnských dívek a zavržení lásky, spojené se získáním zlata, zazní v jeho projevu stopa lítosti v podchycení kontrastu skutečnosti lásky a jejího zavržení. Zároveň je si vědom fatálnosti svého činu a podtrhuje jeho dosah pro ostatní: „*Wie ich der Liebe abgesagt,/ alles, was lebt, soll ihr entsagen!// Mit Golde gekirrt,/ nach Gold nur sollt ihr noch gieren./ Auf wonnigen Höhn/ in seligen Weben wiegt ihr euch;/ den Schwartz-Alben/ verachtet ihr ewigen Schwelger!*“ Alberich je pln vzdoru a odporu k těm, kteří ho nechtěli přijmout a nad kterými nyní triumfuje. Přece však nakonec neodolá touze pochlubit se náležitě vlastní mocí a předvádí se s prstenem i s *Tarnhelm*. Wotan má sklon reagovat na Alberichovu aroganci



násilím, ale Loge ho mírní a vyvíjí diplomatickou snahu. Strašidelně hudba podbarvuje moment, kdy se Alberich promění ve velkého hada. Hluboké tóny v žestích spolu s pozvolným pohybem působí velmi výmluvně. Nakonec přimějí Albericha, aby se proměnil v ropuchu, Wotan ropuchu přišlápne k zemi, Loge sebere *Tarnhelm*, zpět proměněného Albericha svážou a odvedou šachtou nahoru, odkud prve přišli. V pozadí znějí kladivu nibelheimských permoníků, pracujících neúnavně v podzemí, ilustrovaná tečkovanými rytmy v bicích.

#### *Čtvrtá scéna:*

Scéna se přemístí do otevřeného prostoru vysoko v horách. Wotan a Loge vlečou Albericha v poutech a uzavírají s ním obchod: jeho svobodu za hromadu zlata a stříbra, na němž pracují skřeti v Nibelheimu. Alberich nechá skutečně poklad přinést, mezitím však tajně pošeptá prstenu příkaz. Wotan a Loge ho přinutí vydat jim *Tarnhelm* i prsten, navrch k pokladu. Alberich vyjadřuje bezmocný, zoufalý vztek, když má vydat prsten. Hudba zní skutečným smutkem, vyjadřujícím neblahou závislost na moci, kterou Alberich s prstenem ztrácí. „*Ha! Zertrümmert! Zerknickt! / Der traurigen traurigster Knecht!*“ Kletba, kterou na prsten uvalí, dříve než ho vydá nepřítelům, je tragickým činem zoufalství: „*Wie durch Fluch er mir geriet, / verflucht sei dieser Ring! (...) So segnet in höchster Not / der Nibelung seinen Ring! / Behalt ihn nun, hüte ihn wohl, / meinen Fluch fliehest du nicht!*“ Dramatická mezihra ještě podtrhuje sílu Alberichových emocí, spojených se ztrátou prstenu.

Temnota a mlha se rozplynou a vytvoří se opět jasné prostředí, v němž se objevují bohové. Obři nařizují, aby Freia, již chtějí bohové vrátit, byla vyvážena zlatem z nibelheimského pokladu. Když lakotní obři požadují nádavkem *Tarnhelm* a prsten, Wotan se bouří. Fasolt, který pociťuje skutečný smutek při představě, že mají o bohyni lásky přijít, tedy uchopí Freiu a chce ji znovu odvést. Fafner mu brání, Wotan zuří a najednou se všude setmí a z modravého světla podruhé promluví věštkyně Erda, bohyně země a matka tří norn, které tkají nit osudu. Erda varuje Wotana před prstenem, jež Alberich proklel, a vzápětí mizí. „*Weiche, Wotan, weiche! / Flieh des Ringes Fluch! / Rettungslos dunklem Verderben / weicht dich sein Gewinn.*“ Další Erdina slova provází velmi mysteriózní hudební doprovod, podtrhující sílu její hrozby. Wotan přemýšlí nad Erdiným poselstvím, pak zamává žezlem, když učinil rozhodnutí a hází prsten na hromadu pokladu určeného obrům. Poté obři uvolní Freiu a ta se radostně vrhá vstříc bohům, což doprovodí krátké veselé fanfáry. Mezi obry dochází ihned ke sporu o dělení pokladu a vlastnictví prstenu, ve kterém Fafner zabije bratra a přivlastní si celý poklad sám. Smrt Fasolta je přikládána Alberichovu prokletí prstenu.

Bohové se odebírají do hradu, který je teď skutečně Wotanův a Donner vystupuje na skálu a přivolává svým kladivem očištnou bouři. Poslední děje *Zlata Rýna* podbarvuje obrovská hudební gradace, ústící ke slavnostnímu vyznění prvního vstupu bohů do jejich nového sídla. Donner a Froh vyrobí most z duhy, který umožní velebný přístup ke hradu. Wotan a ostatní bohové zůstávají v němém úžasu nad krásou výhledu. Wotan nazve hrad Valhallou a velebnost situace ozvučí tiché, slavnostní fanfáry. „*So grüss' ich die Burg,/ sicher vor Bang' und Graun, folge mir, Frau:/ in Walhall wohne mit mir!*“ Vezme Fricku za ruku a následován ostatními bohy, vstoupí Wotan na most. Loge jediný nedůvěřuje vzniklé idyle. V pozadí je slyšet lamentace rýnských dívek, které oplakávají odchod bohů, s nimiž by chtěly zůstat v blízkém kontaktu. Echo motivu rýnských víl v pozadí je připomínkou vnitřního rozdělení, které později přinese hojnost hořkých plodů. Krátká orchestrální dohra, uzavírající celou operu, se z echa rýnských dívek zvedá v postupném *crescendu* ke slavnostnímu vrcholu, jež jakoby hudebně zobrazoval důstojnost a vznešenost Valhally. Dočasný závěr děje tedy vyznívá pozitivně, ve Wotanově sebejistém duchu, sebeutvrzujícím dlouhým setrváním vrcholu na závěrečné tónice. Skryté rozporuplnosti momentálního klidu však těsně předtím uvedl potutelný projev Logeho vnitřní pochybnosti a zlého tušení a posmutnělé dvojí *echo* motivu rýnských dívek, jež Wotan popudlivě odbyl a rozhodl se je ignorovat.

### III / 7 b) *Die Walküre*

Druhou operu *Prstenu* Wagner nazval „*První den Prstenu Nibelungova*“, zatímco operu první „*Předvečer Prstenu Nibelungova ve čtyřech scénách*“. Zatímco Zlato Rýna se zabývá uvedením nadpřirozených bytostí do příběhu – bohů, polobohů, skřetů, obrů a rýnských víl - , teprve ve Valkýře jsou na scénu uvedeni lidé. Představen je rod Wälsungů, kterému je otcem Wotan, vládce bohů. Přestože mytologie je bohatě rozpředena a nadpřirozené bytosti v příběhu soustavně figurují, převážná část děje zbylých tří oper, navazujících na *Zlato Rýna*, se odehrává na povrchu zemském. Wagner rozehrává komplex složený z mytologie, sociální problematiky, archetypální symboliky a prostých příběhů lidí z masa a krve. Právě dokonalá komplexnost obrovského cyklu, spojujícího tolik různorodých součástí, pomáhá Wagnerovi zapůsobit skutečně silně na diváka a posluchače. Hudba, jež děje provází, je navíc přiléhavě šitá na míru celému příběhu ve všech jeho detailech a součástech. Četné dramatické dialogy mezi postavami hudba dopodrobna prokresluje a vypichuje každou nuanci, ať už se týká emocí, změny situace nebo jakéhokoli nového prvku. Dochází k maximálnímu propojení významu dramatu s hudbou.

Náčrt *Valkýry* měl Wagner rozpracovaný ještě před dokončením *Zlata Rýna*. Hotová partitura pochází z roku 1855. Premiéru měla *Valkýra* až v roce 1870 v Mnichově. Hudba *Valkýry* je prodchnuta schopenhauerovským pesimismem, v čemž je velmi patrný posun od hudebního vyznění *Zlata Rýna*. Skutečnost, že právě v roce 1854 se nechal Wagner poprvé nadchnout četbou Schopenhauerova *opus magnum*, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hudba *Valkýry* zrcadlí velmi zřetelně. Patrný je i vliv, který Schopenhauer představuje pro psychologii jednotlivých postav *Prstenu* a jejich rozvíjejících se příběhů. Wotan ve druhém dějství *Valkýry* rozprádá monolog, v němž z posedlosti mocí, která ho dříve pohlcovala, přechází do skepse a pochybnosti a zatouží po konci. Taková změna smýšlení naprosto odpovídá Schopenhauerově buddhisticky laděné představě o vykoupení člověka z koloběhu každodenního trápení a marného toužení a usilování, do něhož nás život stále znovu vrhá.

V psychologii postav, představených ve *Valkýře*, nalezneme ovšem i zřetelný vliv filosofie Feuerbachovy, pro něž byl základem lidské přirozenosti vztah *já a ty*. Do tohoto vztahu Feuerbach promítal samu možnost morálky, nereálnou pro jednotlivce mimo vazby s okolím. Hlavním cílem vztahu *já a ty* je uskutečnění společné cesty za štěstím, v rámci níž se vytváří vědomí sociální zodpovědnosti. Dvě dvojice, představené ve *Valkýře*, praktikují feuerbachovský ideál – Siegmund a Sieglinde a později Siegfried a Brünnhilde. Vztah Siegmunda a Sieglinde, silně tematizovaný ve *Valkýře*, ovšem znázorňuje další filosofický vliv, který Wagner do *Prstenu* zapracoval. Je jím Hegelova koncepce „seberealizace“ a „vzájemného rozpoznání“.<sup>203</sup> „Seberealizace“ se zakládá na myšlence osvícení či sebeuvědomění, dosažené ve zkušenosti jedince, zatímco „vzájemné rozpoznání“ tkví v sebeidentifikaci jedince s druhým, jehož miluje. Proto si také v *Prstenu* negativně zatížený Hunding první všimne do očí bijící fyzické podobnosti Siegmunda a Sieglindy, kteří jsou zprvu oba velmi nešťastní, ale jejich duše rozkvétají ve vzájemném, spontánním souladu poté, co potká jeden druhého. Přes veškerou nepřízeň osudu Siegmund a Sieglinde instinktivně rozpoznali jeden druhého v sobě navzájem a jejich životy tím dostávají nový rozměr, který předčí všechno ostatní.

Není náhodný fakt, že na jedné straně dokonalý vztah lásky mezi Siegmundem a Sieglinde je ze společenského pohledu evidentně zcela nepřijatelný. Jde o vztah mimomanželský a ještě k tomu incestní. Promítá se zde Wagnerovo přesvědčení, společné s Proudhonem a Feuerbachem, že lásku nelze podřadit zákonům či instituci manželství, která se leckdy podobá prázdné skořápce. Instituci manželství ve své zkorumpované, vlastnictvím a

---

<sup>203</sup> CORSE, S. *Wagner and the New Consciousness*, in: MILLINGTON, B. *Pointing the Way to the Future. An Introduction to the Music and the Ideas of Die Walküre*, in: WAGNER, R. *Die Walküre* (buklet k cd).

nedostatkem lásky poznamenané podobě, v *Prstenu* reprezentuje Wotan a Fricka, kteří jsou naprosto kontrastní k extatickému, spontánnímu páru, který tvoří Siegmund a Sieglinde. Wagner velmi silně vnímal, že opresivní sexuální vztahy pramení z ekonomického tlaku. Toto jeho přesvědčení, které je v souladu s antikapitalistickou politikou Wagnerovy doby, nabývá různých podob v průběhu celého *Prstenu*. V podstatě jde o projev radikální společenské kritiky v Marxově duchu, dle které zkaženost světa dostoupila takového stupně, že svět volá po důsledné změně poměrů.

*Valkýra* je označována za nejtragičtější Wagnerovo drama. Setkává se zde drama započaté ve *Zlatě Rýna* kolem Wotana a Valhally s tragickým osudem rodu Wälsungů. Příběh prvního dějství pro diváka nijak nesouvisí s příběhy a postavami, které zná ze *Zlata Rýna* a veškeré souvislosti se dostávají až zpětně. Hudebně však je propojení soustavnější; motiv Valhally se například objevuje již v Siegmundově vyprávění o jeho rodině. Věcně je však drama křehké.<sup>204</sup> Hlavní dramatický konflikt vzniká na ideové rovině, když se střetají úmysly Wotana s názorem jeho manželky Fricky. On obhajuje lásku Siegmunda a Sieglinda, zatímco ona ho nutí ji zavrhnout a zlikvidovat, jak velí zákony a konvence. Reálný konflikt boje mezi Siegmundem a Huldíngem už je tak trochu loutkové divadlo, protože bohové o výsledku rozhodli dopředu za zúčastněné.

Zajímavou myšlenkou dramatu, již se snaží uskutečnit Wotan, je hledání svobodného činu, svobodného hrdiny, který je jediným možným zachráncem tam, kde ani bohové si nevědí rady. Wotan doufá, že by právě Siegmund mohl být takovým hrdinou, ale Fricka ho vyvádí z omylu a on musí uznat, že má pravdu. Jde pouze o hrdinu, kterého si chtěl Wotan vytvořit, když ho opustí, hrdina umírá a s ním i jeho nedovolená, i když pohádkově krásná, láska. Tragický je ve *Valkýře* i osud hlavní protagonistky, statečné Brünnhildy, která skutečně miluje svého otce a chce mu pomoci, navíc má opravdové soucítění s trápením zamilovaného páru Siegmunda a Sieglinde, ale dočká se nakonec jen zmaření svých aktivit, trestu a otcova hněvu. Wotan sám prožívá během děje hlubokou depresi, když si uvědomuje začarovaný kruh moci, spojené se zákony a smlouvami a omezení, která plynou z praktikování této moci i pro něho samotného. Jako by vina, které se Wotan a ostatní bohové dopustili, nešla odpykat. V tom spočívá tragické, pesimistické vyznění *Valkýry*. Wotan poznává, že platí nezávislá moc smluv, která si zotročila i jeho, jejich garanta: „*Der durch Verträge ich Herr/ den Verträgen bin ich nun Knecht.*“

---

<sup>204</sup> Viz DAHLHAUS, C. cit. in: JOST, P. *Die Walküre – Wagners „tragischstes Werk“*, in: WAGNER, R. *Die Walküre* (buklet k cd).

Když Wotan ve svém dlouhém monologu vyznává před Brünnhildou, svou oblíbenou dcerou, svoji bezradnost a hovoří o konci, dotýká se podstaty celého *Prstenu*, jak jej Wagner pojímal. Wagner totiž koncipoval *Valkýru* úmyslně jako nejtragičtější dílo cyklu.<sup>205</sup> Nazývá dokonce Valkýru „*Superlativ von Leid, Schmerz und Verzweiflung*“. Drama, v němž Wotan rezignuje a nechává Siegmunda zemřít, je tragédií ducha, který se vzdává naděje. Tragédie je podtržena neexistencí svobodné volby, potřebou podvolit se slepé nutnosti. Právě absence volby činí z *Valkýry* dílo tragičtější než ostatní Wagnerova dramata, kdy se protagonisté obvykle mohou sami nějak rozhodnout.

Ve *Valkýře* je úžasným způsobem uskutečněna Wagnerova vytoužená jednota básnického textu a hudby. V prvním dějství dlouhý rozhovor Siegmunda a Sieglindy prochází tolika proměnami nálad, témat a pocitů, že má hudba nekonečné možnosti ve vykreslování detailů a prostupování textu svými jedinečnými prostředky. Syntéza, které je tu dosaženo a která nevyznívá ani na úkor textu ani na úkor hudby, je pozoruhodná. Oběma složkám je ponechána vlastní přirozenost a zároveň se navzájem prostupují nezvyklou měrou. Ve druhém a třetím dějství je tato rovnováha narušena směrem k převaze hudby nad textem. Wagner vyvinul nový pěvecký způsob, který se nachází na pomezí árie a recitativu, čímž vzniká *arioso*, které umožňuje opeře nabýt nezvyklé výmluvnosti a bohatství výrazu. K vynikajícím příkladům patří situace Siegmundova objevení meče ve stromu z prvního dějství, ohlášení smrti z druhého dějství a Wotanův závěrečný rozhovor s Brünnhildou ze třetího dějství.

Děj *Valkýry* je po přípravném večeru *Zlato Rýna* rozvinutý směrem k pochmurné zapletenosti postav do vzájemného nepřátelství a soupeření. Přicházejí postavy nové, objevuje se mnoho nových souvislostí, děj se komplikuje a atmosféra příběhu houstne. Wotan, nejvyšší z bohů, který všem vládne, dohlíží, aby všichni dodržovali smlouvy a zákony vyryté na jeho kopí, učinil sebediskreditující krok, když sám porušil slib daný obrům, že jim vydá Freiu za vybudování hradu. Zároveň si svou výpravou do podzemní říše znepřátelil Albericha, jemuž odebral prsten i cenný poklad, jako výkupné pro obry, namísto Freiy. Nyní Wotan cítí velké ohrožení a tak začne budovat armádu, shromažďující se kolem Valhally, s čímž mu pomáhá devět valkýr, jeho dcer, v čele s Brünnhildou. Wotan musí být obranyschopný vůči Alberichovi, jenž zuří a bude se snažit získat zpět prsten, který vykoval z rýnského zlata. Wotan doufá, že se prsten dostane do rukou hrdiny, který vyrostl bez božské pomoci a není tudíž vázaný příkazy a omezeními, jež svazují všechny bohy, včetně Wotana samotného. Wotan má v lidském světě děti, které pod jménem Wälse zplodil se smrtelnou ženou. Jde o

---

<sup>205</sup> *Dopis Franzi Lisztovi z 13. září 1855*, in: BURK, J.N. *Letters of Richard Wagner*.

dvojčata Siegmunda a Sieglinde, která od sebe byla již v dětství odtržena. Také Alberich zplodil dítě s lidskou ženou, kterou svedl za pomoci svého oslnivého bohatství.

*První dějství:*

Předehra k *Valkýře* vyznívá chmurně, v souladu s následujícím dějem a celkovým vyzněním opery. Ozývá se v ní všudypřítomný neklid, nervozita, která povede později během děje až do uvíznutí ve slepé uličce osudové nutnosti. Zatímco vrchní smyčce hrají rychlé *ostinato*, spodní smyčce postupují ve spěšných krocích. Později se rozvíjí gradace zapojením žesťů a přechodem vrchních smyčců do melodie. Linka je chvílemi přerušena recitativními vstupy a posléze se vrací kroky ve spodních smyčcích a doznívají v *pianissimu*.

Počátek děje je dramatický. Zuří bouře a Siegmund, pronásledovaný nepřáteli, dorazí k neznámému obydlí, zbudovaného kolem kmene mocného jasanu. Schwácený Siegmund tam nalezne své útočiště, při jehož objevení se vzpruží z letargie vyčerpání. Setkává se tam poprvé se Sieglinde, obyvatelkou domu, která je ženou hrubého Hundinga. Ani jeden z nich netuší, že jsou sourozenci. Jejich rozhovor se rozvíjí pomalu a přirozeně ve spontánní sympatii a okamžitě vzniklé přitažlivosti. Siegmund hovoří a opakovaně zaznívá motiv lásky a něžnosti v různém nástrojovém obsazení. Pokojné rozvíjení citu mezi oběma zdůrazňuje hojnost krátkých mezihér, detailně prokreslujících klidné střídání emocí. Pokojně a pomalu se rozvíjí scéna až k rušivému momentu, jež do ní vnese návrat zachmuřeného Hundinga domů. Je popuzený neúspěšným pronásledováním, jež má právě za sebou a objevením cizince ve vlastním domě, ačkoli mu zákony pohostinnosti nedovolí dávat to najevo příliš. Siegmund se označuje za chmurného smolaře a posléze váhavě vypráví svůj životní příběh. Vyrůstal v lese se svými rodiči a sestrou-dvojčetem, když se však jednou vracel domů, našel obydlí v troskách, matku zavražděnou a sestru beze stopy zmizelou. Časem mu zmizel i otec a on zůstal sám na světě. Nedařilo se mu najít společenství, do něhož by zapadl, stále se cítil jako *outsider*. Potlouká se tedy světem a cítí se nešťastný a ztracený. Právě se ocitl v situaci, kdy chtěl pomoci ženě, již chtěli provdat za muže, jehož nemilovala, ale poté co zabil její bratry a utíkal před ostatními pronásledovateli, přišel o svou zbraň a nemohl se bránit. Když vypoví svůj příběh, Hunding se ukáže být příslušník klanu pronásledovatelů a prohlašuje, že zákony pohostinnosti mu nedovolují ztrestat Siegmunda ihned, ale ať se připraví na boj s ním ráno dalšího dne, kdy se mu Hunding hodlá pomstít za pobití svých příbuzných. V hudební linii rozhovoru se střídají vzrušené fráze s temnými podtóny a náznaky nalezeného něžného citu.

Když se ocitne o samotě, Siegmund volá ke svému otci, který mu kdysi slíbil, že ve chvíli největšího ohrožení mu bude seslána pomoc ve formě meče, který nalezne. City, jež jím lomcují, jsou rozbouřené a protichůdné: „*Ein Weib sah ich, wonnig und hehr:/ entzückend*

*Bangen zehrt mein Herz./ Zu der mich nun Sehnsucht zieht,/ die mit süßem Zauber mich seht,/ im Zwange hält sie der Mann,/ der mich Wehrlosen höhnt!/ Wälse! Wälse! Wo ist dein Schwert?*“ Siegmund projasní svůj dramatický monolog, když myslí na Sieglinde a možnost jejich společné záchrany. Mezitím se k němu tajně vrací Sieglinde a nabízí mu soucit i pomoc. Hundinga uspala omamnou látkou a teď prozrazuje Siegmundovi, že když ji násilím vdávali za Hundinga, vložil neznámý cizinec tajemný meč do jasanu a nikomu se zatím nepodařilo ho ze stromu vyjmout. Vyznává Siegmundovi své city, doufá, že se stane jejím zachráncem a věří, že meč se právě jemu podaří získat. Sám Siegmund, když hovoří o meči, je velmi vzrušen radostnou nadějí a věří, že se stane jejich spásou.

Mezitím příroda kolem obydlí ožívá jarem. Na scéně zavládne selánka a všechno napětí se zklidní. Motiv lásky se vrací v projasněné podobě klarinetové melodie a zazní ještě několikrát. Atmosféra je čím dál vzletnější směrem k vrcholu vzájemného vyznání, Siegmundovu „*O lieblichste Laute, denen ich lauschte!*“ a Sieglinde se ptá po pravém jménu svého milého. Siegmund se prohlašuje za syna Wälseho a vytahuje meč z jasanu. Sieglinde pojmenovává sama milého: „*War Wälse dein Vater, und bist du ein Wälsung,/ stiess er für dich sein Schwert in den Stamm,/ so lass mich dich heissen, wie ich dich liebe:/ Siegmund: so nenn' ich dich!*“ Siegmund, *Vítěz*, nazývá meč *Notung*, protože mu přišel na pomoc v nejvyšší nouzi. Sieglinde si uvědomí, že je Siegmund její dvojče, ale ani jednomu z nich to nevadí, vzájemně si vyznávají lásku a padají si do náruče. Konec dějství, spojený se vzájemným rozpoznáním zamilovaných a vytažením *Notungu* z kmene, vyznívá velmi slavnostně. Siegmund opěvuje meč, hudba je nádherná, spojuje zvuk žesťů a harfy. Dramatický prvek přináší Sieglindino poznání jejich sourozenectví, na které reaguje Siegmund oslavou rodu: „*Braut und Schwester bist du dem Bruder,/ so blühe denn Wälsungen-Blut!*“ Dohra je rychlá a vzrušená.

*Druhé dějství:*

Dalšího rána se zamilovaná dvojice nalézá v horách, kam uprchla před Hundingem. Vstup je slavnostní a optimističtější než v počátku opery. Dramatické a fanfárové prvky, spojené s Wotanem, se proplétají. Wotan chvatně přikazuje své dceři Brünnhilde, aby pomohla Siegmundovi v boji s Hundingem, kterého má zabít. Motiv valkýry, kterým se představuje statečná Brünnhilda je mimořádně výrazný, smělý a energický. Působil by vesele, kdyby ho ovšem netvořily samé disonance, hned v počátku sestupný zvětšený kvintakord. Do situace se však vkládá Fricka, Wotanova manželka, která je strážkyní manželství, a proto žádá Siegmundovu smrt, protože se prohřešil cizoložstvím a incestem. Fricka na Wotana diplomaticky tlačí, hovoří smutně, vyčítavě, naléhavě a její argumenty nelze nerespektovat.

Wotan, který ovšem potřebuje Siegmunda pro své účely jako svobodného hrdinu, se ho nechce vzdát. Obhajuje vztah lásky zamilovaného páru a zpívá motiv lásky a něžnosti. Fricka ovšem demaskuje jeho úmysly jako sebeklam; Siegmund není svobodný hrdina, když ho Wotan sám předurčil vložím meče určeného pro něj do jasanu a naplánoval tak jeho osud. Wotanovo stanovisko, že znesvěčující je spíše svazek nedobrovolný a vynucený než cizoložný, ale založený na vzájemné lásce Fricka pobouřeně odmítá. Wotan je strážcem přísahy. Zaznívá motiv smlouvy. Fricka zapojuje i hořké osobní výčitky namířené vůči Wotanovu vlastnímu cizoložství a porušování smluv, místo aby je chránil. Wotan je nucen podlehnout argumentům Fricky a slíbit, že zanechá Siegmunda bez božské ochrany.

Hluboká rezignace, do níž Wotan upadá, spojená s ústupem před požadavky manželky, je vyjádřena krátkými frázemi, které si s Frickou vyměňují. On se rezignovaně ptá: „*Was verlangst du?*“ a ona bojovně odpovídá, že Siegmund musí zemřít a posléze si upřesňují, co se má odehrát. Brünnhildě musí Wotan taktéž zakázat, aby Siegmundovi pomáhala. Její motiv zazní nešťastnou ozvěnou v hovoru bohů. Fricka něžně a vmlouvavě mluví o jejich vlastním manželském svazku a bojovně prohlásí: „*Der Walsung fällt meiner Ehre! / Empfah ich von Wotan den Eid?*“ a Wotan rezignovaně přísahá. Wotan po odchodu Fricky vyjadřuje své zoufalství nad vzniklou situací v rozhovoru s Brünnhildou. V jeho počátku zní ostinatí hluboký tón, podtrhující temnou stránku a stagnaci děje. Gradace vede pouze k otevřenému vyjádření Wotanova zoufalství. Brünnhilda mu touží pomoci, důvěrně k němu hovoří a chce znát celou pravdu z nejčistšího úmyslu. Používá argument srdce, když Wotanovi cituplně připomíná, že když mluví k ní, jako by promlouval sám k sobě.

Wotan vyjeví, co má na srdci dlouhým monologem, jež začíná váhavě, v *pianissimu*, v němž vypráví Brünnhildě příběh prstenu a jeho prokletí Alberichem. Wotanova klíčová zpověď vyjevuje minulé děje. Součástí příběhu, jenž vypráví, je i zrození devíti valkýr, včetně Brünnhildy, plodů mimomanželského Wotanova svazku. Jejich matkou je nejmoudřejší žena na světě. Wotan vychoval svých devět dcer k bojovnosti, statečnosti a odvaze - k záchraně do záhuby směřujících bohů. Proto právě valkýry shromažďují hrdiny na Valhalle. Wotan si přesto zoufá: „*O göttliche Not! Grässliche Schmach! / Zum Ekel find ich ewig nur mich / in allem, was ich erwirke! / Das andre, das ich ersehne, / das andre erseh ich nie: / denn selbst muss der Freie sich schaffen; / Knechte erknet ich mir nur!*“ Wotan se propadá do zoufalství a rezignace stále hlouběji a nakonec již jen touží po konci. „*Auf geb ich mein Werk; nur eines will ich noch: / das Ende, das Ende!*“ Brünnhilda naznačuje sklon pomoci Siegmundovi navzdory Wotanově zákazu, ale nato jí Wotan hrozí velkým hněvem a zdůrazňuje, že se



nesmí do sporu zaplést. Smutná valkýra si nostalgicky posteskně nad postojí svého otce a ustoupí.

Když se na scéně znovu objeví Siegmund a Sieglinde, Sieglinde je ochromena strachem z blížícího se střetu. Usíná vyčerpáním. Předtím ovšem proběhne mezi oběma vzrušený rozhovor, v němž se Sieglinde vyznává ze svých rozporuplných pocitů. Její láska jako by byla posvátná ryzím citem a současně prokletá ostudnými okolnostmi. Sieglinde sama se cítí prokletá a špatná. V chmurné vizi navíc vidí budoucí boj milého s jejím mužem Hundingem a tuší, že dopadne zle. Když konečně Sieglinde usíná, Siegmund si nad ní povzdechne a scéna skomírá v nostalgii a stagnaci. Před Siegmundem se náhle zjevuje Brünnhilde a zvěstuje mu jeho blížící se smrt a následné přijetí na Valhallu, mezi její hrdiny. Zaznívá opět motiv smlouvy. Siegmund reaguje chmurně a odmítne ji následovat na Valhallu, pokud by měl opustit Sieglinde, přestože ho valkýra láká na slavnostní společenství hrdinů i přítomnost krásných dívek, které jsou hrdinům k dispozici. Jediné, o co se Siegmund toužebně zajímá je, zda s ním na Valhalle bude Sieglinde. Když zjistí, že to není možné, valkýřinu nabídku rozhodně odmítá. Chce být jedinečně tam, kde je Sieglinde a sdílet s ní dobré i zlé. Srdnatě se chystá na souboj s Hundingem a dodává si sebevědomí, tvrdě, že ho porazí. Spoléhá na kouzelný meč *Notung*.

Brünnhilde cítí velké pohnutí, když vidí, že je někdo schopen cenit si víc lásky než věčné blaženosti hrdinů na Valhalle. Tragicky Siegmundovi sděluje, že moc meče bude od něho odňata. Nejdříve se Siegmund rozzlobí na valkýru, že je tvrdá a krutá, když nechápe jeho city k milé. Poté, co jeho city vygradují v záchvatu zoufalství, chce zabít spící Sieglindu, která nosí jeho dítě. Brünnhilde, pohnuta soucitem, mu zabrání v zoufalém činu a rozhodne se neuposlechnout Wotanova příkazu. Slibuje Siegmundovi, že mu v boji proti Hundingovi pomůže k vítězství. Vzrušený rozhovor, který se odehraje mezi valkýrou a Siegmundem, je plný přesvědčování a vypjatých emocí. Vrcholem gradace je Siegmundovo odvržení otce jako zrádce, protože záchrana, kterou mu kdysi slíbil a na niž on nyní spoléhal, se ukazuje být iluzorní. Brünnhilde zasahuje, zabrání zamýšlené vraždě a sebevraždě, ke které se zoufalý Siegmund chce uchýlit a slibuje nešťastníkovi pomoc. „*Halt ein, Wälsung! Höre mein Wort! Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr! Beschlossen ist's; das Schlachtlos wend ich:/ dir, Siegmund, schaff ich Segen und Sieg!*“

Siegmund se na počátku další scény chystá k boji a stojí v zamyšlení nad svou milou, která spí tvrdě, jako by byla uspana milosrdným kouzlem. Rozněžnění nad spící Sieglinde končí v *pianissimu* a poté přechází v náhlém zlomu do akce. Zaznívá fanfára a Siegmund se odhodlaně staví do boje. Mezitím Sieglinde sní sen o nešťastné události z dětství, kdy byla

rozbita a rozervána jejich rodina. Ze spaní volá Siegmunda na pomoc a ozývají se rány. Hunding vyzývá Siegmunda. V rozhovoru soků se odehrávají dynamické vlny, v nichž se bičuje jejich odhodlání. Při samotném boji ovšem nečekaně zasáhne sám Wotan a svým posvátným kopím vyřadí Siegmundův posvátný meč. Poté Hunding Siegmunda zabije a Brünnhilde posbírá kousky meče a vede spěšně Sieglinde do bezpečí. Hunding umírá rovněž a Wotan, který ho sám skolil, nad ním pohrdavě mávne rukou. Zabil ho jako psa, v souladu s jeho jménem. „*Geh hin, Knecht! Knie vor Fricka:/ meld ihr, dass Wotans Speer gerächt, was Spott ihr schuf./ Geh! Geh!*“ Wotan pak s hrozbou na rtech odchází za Brünnhildou, aby ji potrestal za neposlušnost.

#### *Třetí dějství:*

Valkýry se shromažďují, aby mrtvé hrdiny přenesly na svých létajících koních na Valhallu. Provází je mohutný a působivý rej, jak brázdí oblohu na svých krásných koních a štěbetají mezi sebou. Hlavním motivem reje je známý motiv valkýry, začínající sestupným zvětšeným kvintakordem v lombardském rytmu a rozvíjený *glisandy*. Brünnhilda se na sraz opozdila a sestry ji shánějí. Pak schváceně dorazí mezi ně a s sebou přivede Sieglinde, kvůli níž žádá sestry o pomoc. Ony se však zhrozí sestřiny opovázlivosti a odmítnou se angažovat ve věci, která je v rozporu s Wotanovým přáním. Jsou zdrcené z představy, co ji čeká, až dorazí Wotan a radí jí ukrýt se před ním. Brünnhilde se však stará o osud Sieglindy a prorokuje, že porodí nejušlechtlejšího hrdinu na světě. Sieglinde však upadá do letargie, chce rezignovat na život a touží po smrti: „*Nicht sehre dich Sorge um mich:/ einzig taugt mir der Tod!*“ Bez Siegmunda nechce žít: „*Fern von Siegmund, Siegmund, von dir!/ O deckte mich Tod, dass ich's denke!*“ Valkýra musí zlomenou Sieglinde přesvědčit, že je třeba, aby žila a postarala se o dítě, které se Siegmundem čeká. „*Lebe, o Weib, um der Liebe willen!/ Rette das Pfand, das von ihm du empfangst:/ ein Wälsung wächst dir im Schoss!*“ Sieglinde vzápětí reaguje dramaticky a odhodlaně: „*Rette mich, Kühne! Rette mein Kind!/ Schirmt mich, ihr Mädchen, mit mächtigstem Schutz!*“ Brünnhilde jí svěří zbytky posvátného meče *Notungu* a pošle ji hledat útočiště v hustých lesích panství obrů, kde Fafner střeží svůj poklad a kam Wotan jistě nevstoupí. Ve spěchu dostává Sieglinde od valkýry poslední instrukce a prchá v počátcích bouře, která ohlašuje blížící se Wotanův příchod. Velmi srdceryvně, v táhlém dramatickém vrcholu, děkuje Sieglinde statečné valkýře za to, co pro ni učinila. Ta ještě stihla pojmenovat nenarozené Sieglindino dítě Siegfried v poslední, vítězně laděné řeči směrem ke své svěřenkyni.

Brünnhilde se pak odhodlaně setká s otcem, jehož ohlašuje burácení hromu a poděšené varování ostatních valkýr, které by sestru rády ukryly před otcovým hněvem. Hluboké tóny

v žestích zvěstují Wotanův hněv a neúprosnost. Otcův proslov k Brünnhildě je zřetelně členěn výraznou recitativní deklamací. Vyjadřuje krajní rozhořčení a odhodlanou přísnost. Valkýra očekává trest odevzdaně, v tiché rezignaci. Wotan ji ve zběsilém vzteku za trest pro neposlušnost vyžene z Valhally, navzdory lamentování a přimlouvám sester. Navíc ji hodlá zbavit božství a zanechat na skále v hlubokém spánku. Má patřit prvnímu člověku, který ji tam nalezne. Osm zbylých valkýr se zděsí nad trestem, který má postihnout jejich sestru. Jejich bědování je hudebně pozoruhodné velmi expresivním výrazem. Wotan však popuzeně a neústupně trvá na svém a trest prohlašuje za exemplární, jako výstrahu pro ostatní valkýry. Na konci scény dochází k dramatickému vzepětí, opět bije hrom a je slyšet posmutnělé *echo* reje valkýr.

Další scénu otevírá klidný, pochmurný a tragický vstup, v němž se Brünnhilde nahlas zamýšlí nad tím, co učinila tak strašného, že podle otce zaslouží trest tak tvrdý a krutý. Její projev je plný utrpení a vyjadřuje přesvědčení, že její otec nejedná tak, jak to sám cítí. Žádá ho o vysvětlení. Valkýřin smutný zpěv prolínají melodie ve dřevech, které naznačují bohatost citů. Wotan si však zákonicky trvá na svém a odmítá cokoli vysvětlovat. Brünnhilde se marně hájí, že ve skutečnosti se snažila realizovat Wotanova skutečná přání, když on byl donucen na ně rezignovat a podlehnout přáním Fricky. Zdůrazňuje rozpor vnějšího a vnitřního postoje, který u milovaného otce vnímá. „*Der diese Liebe mir ins Herz gehaucht,/ dem Willen, der dem Wälsung mich gesellt,/ ihm innig vertraut, trotz'ich deinem Gebot.*“ Marně valkýra popisuje, jak byla pohnuta lítostí a soucitem při pohledu na Siegmunda a Sieglinde a jejich lásku odsouzenou k zániku. V hovoru Wotana a jeho milované, nyní zavržené, dcery, dvou jedinců, kteří si dosud byli důvěrně blízcí, ale nyní stojí proti sobě, se přičí rozmysl státníka, převažující u Wotana, rozhodování srdcem, které je vlastní Brünnhildě. „*Wohl taugte dir nicht die tór'ge Maid,/ die staunend im Rate/ nicht dich verstand,/ wie mein eigner Rat/ nur das eine mir riet:/ zu lieben, was du geliebt.*“ Wotana, který temně stojí za svým rozhodnutím, obměkčí valkýra pouze natolik, že určí, aby mohla z hlubokého spánku být probuzena pouze skutečným hrdinou. Tuto podmínku si valkýra v hrdinném projevu na svém otci vymínila a on jí vyhověl.

Závěrečná pasáž, odehrávající se nad spící valkýrou, v níž se Wotan loučí se svou milovanou dcerou, tvoří působivý a velmi tragický závěr opery, v němž se ukazuje, že Wotan, přes svou zjevnou tvrdost a zatvrzelost, cítí obdiv a respekt pro Brünnhildu, kterou přesto tvrdě trestá za její vzdor a neposlušnost vůči němu a jeho příkazům. Slavnostně prohlašuje, že valkýru smí mít jen ten, kdo je jí hoden: „*Denn einer nur freie die Braut,/ der freier als ich, der Gott!*“ Wotan se sám sobě vyznává z hlubokých citů, které k dceři chová a vyjadřuje lítost

nad nutným rozloučením s ní. Ukazuje tak svou druhou tvář, před všemi skrývanou za oficiální maskou přisnosti a nadřazenosti. Ve Wotanově projevu nad spící Brünnhildou zazní dokonce zatemněle i motiv lásky, jako předzvěst budoucího příchodu ženicha. Poté, co Wotan od dcery polibkem odejme božství, zazní nadpozemsky povznesená, tichá pasáž. Zavolá si boha ohně Logeho, který má vytvořit kolem spící valkýry kruh ohně, kterým bude schopen proniknout pouze hrdina, svobodnější než bohové a který se nebude bát Wotanova kopí: „*Wer meines Speeres Spitze fürchtet,/ durchschreite das Feuer nie!*“ Tímto Wotanovým ujištěním nad spící valkýrou drama končí. Snová, pohádkově laděná dohra ústí do závěru v *pianu*.

### III / 7 c) *Siegfried*

Wagner pro třetí díl *Prstenu* vyšel ze své původní předlohy pro operu *Mladý Siegfried*, pro kterou napsal libreto v roce 1851. Později měnil koncepci spolu s představou o celém díle, jak postupně krystalizovala v jeho mysli. Po dokončení *Zlata Rýna* a *Valkýry* a poté, co přetransformoval materiál pro *Mladého Siegfrieda*, pokračoval v roce 1868 na komponování *Siegfrieda* jako třetí části velkého celku. V té době již jeho druhá žena Cosima nosila v sobě jejich syna Siegfrieda, který se narodil v červnu následujícího roku. Wagner *Siegfrieda* dokončil v roce 1871. Premiéroval jej až v srpnu 1876 v Bayreuthu, v rámci prvního souborného uvedení *Prstenu*.

Postava Siegfrieda se zde objevuje poprvé. Syn tragického páru Siegmunda a Sieglinde je vychován skřetem Mimem, nezná svůj původ, je držen v izolaci a záměrně udržován v nevědomosti, protože ho Mime hodlá využít ke svým vlastním ambicím. Siegfriedovo předurčení k hrdinství a jeho prchlivá povaha ho však neomylně vedou k realizaci cílů, které může prosadit pouze on a nikdo jiný. Stejně tak je směřován k objevení lásky na konci děje, která ho zaskočí v podobě spící valkýry a podmaní si jeho život jako osud. Myšlenka činného hrdiny zde kontrastuje s postavou vševědoucího, ale nuceně nečinného Wotana, který má vědění i ambice, ale schází mu možnost učinit potřebné kroky. Podle teorie Lévi-Strausse o „syrovém“ a „vařeném“ materiálu, ze kterého sestává většina mýtů, lze látky a postavy *Prstenu* rozdělit podle antiteze „vědoucí“ a „činící“.<sup>206</sup> Postava Siegfrieda má neobyčejnou energii a sílu, ale nedostatek vědění a motivace. Wotan naopak disponuje vším věděním, ale má svázané ruce a nemůže nic udělat. Brünnhilde zná zákonitosti vědění a konání, ale vzdává se své schopnosti konat ve prospěch Siegfrieda, takže se později

---

<sup>206</sup> KÜHN, H. *Wissen und Handeln. Einführende Gedanken zu dem Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“*, in: WAGNER, R. *Siegfried* (buklet k cd).

stává snadnou kořistí podvodu a manipulace. Mime, který zná mnohé, se stejně dostává do úzkých, protože nezná tolik jako Wotan a není tudíž schopen ho polapit položením správné otázky. Na konci celého cyklu je poznání a konání sjednoceno v osobě Brünnhildy a vede ke zničení světa bohů.

V *Siegfriedovi* je však tento konec ještě v nedohlednu, protože děj dospívá teprve k realizaci osudové lásky Siegfrieda a Brünnhildy, díky které se hrdina mění ze vznětlivého, hřmotného mladíka ve skutečného muže činu. Siegfried je potomkem Siegmunda a Sieglindy, tedy dalším z polobožského rodu Wälse. Pro tento rod má sice Wotan slabost, ale stejně ho stíhá nepřízní, jsa lapen do sítě svých vlastních nařízení, proti kterým se již několikrát provinil, ale nemůže si to již nadále dovolit. Siegfried je plodem incestního, cizoložného svazku svých rodičů, který byl zároveň poutem pravé lásky a končil velmi rychle a tragicky. Siegfried sám realizuje na konci třetí části *Prstenu* incestní svazek s valkýrou, jejíž otec je jeho dědečkem a Siegfriedův otec Siegmund je Brünnhildiným nevlastním bratrem. Přesto (nebo u Wagnera právě proto) je jejich láska ideálním, osudovým spojením, skutečným splynutím dvou bytostí v jeden nerozlučný celek. Velké úkoly, které na dvojici čekají, se vyjeví až v *Soumraku bohů*, závěru celého *Prstenu*.

*První dějství:*

Předehra začíná v *pianissimu* a v ponuré náladě. Postupně se zdvihá gradace a zazní motiv Nibelheimu a cinkání kladívka, které uvádí na scénu Mima. Scéna se odehrává v lesní jeskyni, kde v ústraní bydlí Mime, bratr Albericha, vůdce skřetů. Mime Alberichovi a jeho zotročující vůli uprchl, ukryl se před ním a začal spřádat vlastní plány na získání moci. Mime se skrývá v tomtéž lese jako obr Fafner, momentální majitel mocného prstenu. V tomtéž lese také před lety nešťastná Sieglinde porodila Siegfrieda a zemřela při porodu. Mime jí pomáhal a po její smrti si vzal dítě k sobě a vychovával jej. Chtěl ho v dospělosti použít k realizaci vlastních cílů. Proto Siegfrieda udržoval v záměrné nevědomosti a neřekl mu ani, kdo jsou jeho rodiče. Dokonce se snažil nenechat ho rozvinout svou tělesnou sílu, aby ho hoch nemohl později ohrozit. Siegfriedovy začátky se velmi podobají Parsifalovým, ačkoli Parsifal jako pozdější Wagnerův hrdina nese některé odlišné důrazy.

Siegfried se i přes omezování ze strany svého vychovatele učí od zvířat žijících v divoké přírodě a jeho vznětlivá, energická povaha se nedá zapřít. Jednoho dne se Siegfried opět vrací z lesa se zlomeným mečem, který mu Mime ukoval. Mime se rozčiluje nad hřmotným chováním svého chráněnce a nazlobeně pracuje ve své dílně. Mimův projev je pitoreskní a pokrivený. Temně sám sobě připomíná, že jediný meč, který by Siegfried nezničil, je *Notung*, rozlámaný na kusy Wotanovým kopím, který dosud Mime před

schovancem utajuje. Sám ho kdysi ukoval a uvědomuje si sílu, již v sobě meč skrývá. Po úvodním Mimově monologu Siegfried napadne svého vychovatele s takovou vůlí, že se mu dostane neochotného poučení o jeho původu. Projev Siegfrieda je prudký, neklidný a energický. Rozhovor mezi Mimem a Siegfriedem probíhá ve *Sprechgesangu*, velmi expresivně, s vyhoceným hudebním výrazem.. Podbarvuje jej hustá sazba smyčců ve velmi uvolněné harmonii. Mimův projev se chvílemi zjemňuje, když mluví o tom, jak Siegfrieda chránil coby malé miminko a vychovával s rodičovskou péčí, čímž záměrně působí na jeho city, ačkoli Siegfried již získal vůči Mimovi podezření.

Přirozené otázky zvědavého mladíka se derou Siegfriedovi na rty. Cvrlikání ptáků v půvabné zvukomalbě podbarvuje jeho otázku po fungování přirozenosti a sounáležitosti párů v přírodě. Nakonec dramaticky vyjevuje svou nedůvěru k Mimově báchorce o jeho otcovství. Všiml si totiž svého obrazu v zrcadlení hladiny potoka a poznal, že není Mimovi vůbec podobný. Mime mu na naléhání přizná, kdo byla jeho matka a za jakých okolností se narodil. Vydá mu dokonce rozlámaný meč *Notung* jako jediné dědictví po jeho pravém otci, památku na jeho poslední boj. Siegfried Mima vzrušeně a odhodlaně žádá, aby skoval meč do původního celku, ale on váhá, protože ví, že pak Siegfried od něho odejde, protože ho jeho živá, náruživá povaha táhne do světa. Vášnivě a zoufale skřet přemýšlí, jak Siegfrieda udržet ve své blízkosti.

Na scénu zvolna a důstojně vstoupí tajemný poutník, který později bude odhalen jako sám Wotan. Mime ho ustrašeně a nedůvěřivě bere na vědomí. Poutník dává Mimovi otázky, na které musí správně odpovědět, jinak získává poutník právo mu utnout hlavu. Sám předtím absolvoval tázání Mimovo a jeho odpovědi byly správné a přesné. Mime se ke hře staví bázlivě a neklidně očekává poutníkovo hrozivé tázání. První otázku zodpoví s taneční svižností a suverénně. Poradí si i s druhou, ale zaskočí ho třetí: „*Sag mir, du weiser Waffenschmied:/ wer wird aus den starken Stücken/ Notung, das Schwert, wohl schweißen?*“ Ačkoli poutník dostává svým tázáním Mima do úzkých a on vzrušeně přiznává svou bezradnost, poutník ho ušetří a odchází. Na odchodu vyjevuje Mimovi, že meč znovu uková jen ten, kdo nezná strach. Poutníkův odchod provází temný sestupný, chromatický motiv v hlubokých polohách smyčců. Siegfried znovu přichází a naléhavě se ptá, zda skřet pracuje na meči. Na jeho svižné naléhání Mime reaguje pokoutním zdržováním a výmluvami. Jeho mluva připomíná křivou krysou, která hledá, kam zalézt. *Tremola* ve smyčcích provázejí Mimovo oznámení, že meč nemůže skovat, protože tu možnost má jen ten, kdo nezná strach.

Mime sdělí Siegfriedovi, že slíbil jeho matce na smrtelné posteli, že ho nepustí do světa, dokud ho nenaučí strachu. Skřet se pokouší vylíčit Siegfriedovi děsivou scénu, aby ho

naučil bát se. Hudebně působí tato plocha obskurně a děsivě, podbarvena *tremoly* ve spodních smyčcích. Skutečně z ní číší snaha popsat a zprostředkovat zážitek strachu co nejbarvitěji. Siegfried reaguje překvapením. Vzrušuje ho představa neznámé emoce, ozývají se *tremola* ve vysokých smyčcích a Siegfried zpěvně a toužebně zpívá o potřebě zažít vzrušující pocit: „*Gern begehrt ich das Bangen,/ sehrend verlangt mich der Lust!/ Doch wie bringst du, Mime, mir's bei?/ Wie wärst du, Memme, mir Meister?*“ Mime potutelně přichází s nápadem, že Siegfrieda zavede k obru Fafnerovi, který ho strachu naučí. Vzrušeně a nadšeně přijímá Siegfried Mimeův nápad, setkání s Fafnerem chápe jako uvolnění pro cestu do světa, které se nemůže dočkat. Když začne znovu naléhat na Mima, sby se dal do práce na *Notungu*, ten propadá tísní. Vymlouvá se usilovně, ale vášnivý Siegfried už s ním ztrácí trpělivost a neústupně se drží svého plánu zacelit meč a vyrazit do světa.

Siegfried vzrušeně žádá, ať ho tedy naučí řemeslu, že si meč sková sám. Přou se spolu a Mime se snaží Siegfriedovi nápad vymluvit. Nakonec rozzlobeně konstatuje, že se mladík vrhl do práce s takovou vervou a tvrdohlavostí, že ho nic neodradí. Siegfried při práci oslovuje meč a s lítostí se ptá, proč musel přijít k úhoně: „*Notung! Notung! Neidliches Schwert!/ Was mußttest du zerspringen?/ Zu spreu nun schuf ich die scharfe Pracht,/ im Tiegel brat'ich die Späne.*“ Výrazný motiv, jímž Siegfried meč při práci oslovuje, je disonantní a provází jej sekvencovitě klesání do hloubky, v gradaci potom obohacené o velkolepou sazbu, kdy sekvence jsou ozdobené *glisandy* ve vysokých polohách. Tím je znázorněn pokrok v práci na kovadlině a přibližující se dokončení úkolu. Později nastoupí pitoreskní, pichlavý motiv, obsahující cinkavé tlučení do kovu. Když Siegfried triumfálně ohlásí, že práce je hotova, Mime už v duchu dávno sprádá nápad nechat sice Siegfrieda skovat meč, protože už se stejně pustil netrpělivě sám do práce, ale zároveň ho ve vhodnou chvíli uspat lektvarem. Když Siegfried nadšeně dokončuje práci na kovadlině, Mime v duchu triumfuje při míchání uspávacího nápoje. Dlouhá gradace přichází na konci dějství ke svému vrcholu.

#### *Druhé dějství:*

Druhé dějství začíná velmi tajemně, zvolna, v hlubokých polohách. Ohlašuje se motiv obrů ve spodních polohách žestů. Hluboko v lese Alberich pozoruje obra Fafnera, který si prohlíží svůj poklad. Objevuje se poutník, který se kochá pohledem na takovou idylu a pokojně Albericha osloví. Ten je zprvu nedůvěřivý a reaguje popuzeně a výbojně. Poutník ho však svým vyrovnaným pokojem uklidní a obrací pozornost Albericha k podlouným úmyslům jeho lživého bratra Mima. Alberich se triumfálně holedbá, že odejme pomocí prstenu vládu bohům z Valhally a stane se vládcem světa. Poutník řertuje s Alberichem a Fafnerem, který se mezitím vzbudí ze spánku, dobírá si je z pozice své zakryté nadřazenosti a

poté mizí. Na scéně se objeví Siegfried, následován vzdychajícím Mimem. Ten ho poučuje o bojových mechanismech a líčí mu Fafnera jako hrůznou stvůru, táže se, zda už mladík zakouší strach. Siegfried je zcela v klidu a těší se na nastávající vzrušení z boje, zatímco Mime vzápětí mizí, protože Siegfrieda rozčílil opakovanými nepřesvědčivými citovými výlevy, jimiž si ho chtěl zavázat. Každý z nich se pak věnuje svým vlastním myšlenkám. Mime si na konci hovoru říká pro sebe: „*Fafner und Siegfried, Siegfried und Fafner, / O, brächten beide sich um!*“. Pro Mima by bylo ideálním výsledkem boje, kdyby zemřel jak Fafner, tak Siegfried a jemu by tak připadl prsten. Siegfried si zase v závěru uvědomuje úlevu, že odporný Mime není jeho otcem.

Siegfried si lehne na lesní trávu, přemýšlí o svých rodičích a nechá se chlácholit lesní idylou v tichém zamyšlení, za lehkého vlnění smyčců, do kterého zazní i motiv lásky Siegmunda a Sieglinde. Zkusí imitovat zpěv ptáka, který ho zaujme. Není příliš úspěšný, zato svými nepodařenými pokusy vzbudí Fafnera ze spánku a je nucen s ním bojovat, což ho těší. Nejdříve absolvují slovní potyčku a vzájemně se provokují. Než poražený Fafner pokojně a pozvolna zemře, ve zlomcích smutně vyjeví Siegfriedovi příběh svého života a konce pokolení obrů. Vítěz zjistí, že obr byl vlastně docela sympatická bytost, když ten zatím v *pianissimu* vydechne naposled. Siegfried se v zamyšlení od mrtvoly odvrátí s tím, že mrtvý už mu nic nepoví a lépe je jít za živým. Začne zkoumat jeskyni s Fafnerovým pokladem. Siegfried, fascinován obrovou krví, která ulpěla na meči, ochutná její chuť. Od té chvíle rozumí řeči ptáčka a slyší lidské myšlenky, jako by byly vyslovené nahlas. Lesní ptáček vysokým sopránem poradí Siegfriedovi, aby vzal z jeskyně prsten a kouzelnou čapku a takto vybaven se vrací Siegfried k Mimovi. Oba lakotní skřeti si zatím spílají a zápolí spolu. Probíhá mezi nimi ostrá hádka, provázená rychlým triolovým, ostinatým motivem. Lesní ptáček, ke kterému Siegfried procítěně hovoří, ho varuje, ať nedůvěřuje Mimovi. Když se skřet opět pokusí o pitoreskní něžnost vůči Siegfriedovi, aby nevzbudil jeho podezření, Siegfried slyší jeho zlé myšlenky a jakmile mu skřet chce podat uspávací lektvar, znechucený Siegfried mu utne hlavu.

Siegfried se opět v zamyšlení oddá lesní idylce a oslovuje ptáčka. Sděluje mu svůj smutek a pocit samoty. Prosí ho, aby mu našel společnost. „*Freundliches Vöglein, dich frage ich nun:/ gönntest du mir wohl ein gut Gesell?/ Willst du mir das Rechte raten?*“ Jinak Siegfried neví, co by měl dále učinit a spolehne opět plně na radu ptáčka, který mu poradí najít si ženu a ukáže mu cestu k Brünnhildině skále. Vypráví mladíkovi o lásce: „*Lustig im Leid sing'ich von Liebe;/ wonnig aus Weh web'ich mein Lied:/ nur Sehrende kennen den Sinn!*“ Siegfried se dozvídá, že spící ženu smí vzbudit jen ten, kdo se ničeho nebojí a



vzrušeně sděluje ptáčkovi, že je to on sám: „*Der dumme Knab' / der das Fürchten nicht kennt, / mein Vöglein, der bin ja ich!*“ Živá dohra, uzavírající dějství, je plná touhy a spěchu Siegfrieda a provází ji ptačí motiv ve dřevěch.

*Třetí dějství:*

Temná, ale živá předehra evokuje napětí. Ostinátní motiv přináší gradaci. V divokých skalách Wotan vyhledal Erdu, nejmoudřejší bohyni, a budí ji ze spánku. Touží po její moudrosti a zajímá ho, jak skončí vláda bohů a osudu. Erda se však odmítá nechat rušit ze spánku a snění. Vyčítá Wotanovi, že uspal Brünnhildu, jejich společnou dceru, která dostala do vínku moudrost po své matce a k tomu se snažila realizovat nejčistější úmysly, ale setkala se jen s otcovým nevděkem a nespravedlivým trestem. Erdin poklidný projev se zdvihne v gradaci, když kritizuje Wotana a říká: „*Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? / Der die Tat entzündet, zürnt um die Tat? / Der die Rechte wahrt, der die Eide hütet, / wehret dem Recht, herrscht durch Meineid? / Laß mich wieder hinab! / Schlaf verschließe mein Wissen!*“ Wotan se rozčílí a vyhrožuje Erdě, že její moudrost bude donucena kapitulovat před jeho vůlí, která je mocnější. Vyjevuje svůj chytrý plán, v němž všechny naděje vkládá do Siegfrieda, kterého očekává přijít a vzbudit valkýru. Siegfried je jedinou Wotanovou nadějí, protože ve své čistotě srdce může učinit skutky, které pro Wotana, potřísněného výkonem moci, zůstávají mimo dosah. Siegfried bude schopen zlomit Alberichovu kletbu, spojenou s prstenem.

Na scéně se konečně objeví Siegfried a odstrkuje pocestného. Nejdříve s ním rozpráví, ochotně mu vypoví svůj příběh, ale pak získá dojem, že mu neznámý brání v dalším postupu a zbytečně ho zdržuje. Siegfriedova netrpělivost a stoupající nedůtklivost kontrastuje s klidným, pozvolným a důstojným projevem Wotana, který si zakládá na své svrchovanosti, ale pro mladíka je jen starcem, který mu brání v cestě za svým úkolem. Dochází ke sporu a vyhrocení situace. Wotan zakrývá tělem ohnivý kruh, který skrývá Brünnhildu. Wotan je zaskočen mladíkovou prudkostí, ale pak vztahuje své mocné kopí. Siegfried se však nezalekne, naopak vzplane touhou po pomstě, když mu Wotan sdělí, že jeho kopí v minulosti zdrtilo meč, který mladík drží v ruce. Siegfried v něm rozpoznává nepřítele svého otce, jeho kopí odrazí a překročí ohnivý kruh, který obklopuje spící valkýru. Nastává ztišení a Wotan rezignovaně ustupuje nebojácnému mladíkovi.

Zaznívá mezihra obsahující fanfárový motiv a smyčcová *glisanda*, evokující plameny ohně. Poté se hudba ztiší a pokračuje pouze jednohlasá melodie v houslích. Když hrdina uvidí spící postavu ve zbroji, nejdříve myslí, že jde o krásného jinocha. Je zasažen emocemi a niterně prožívá nezvyklou situaci. Když uvolní brnění na spící postavě, teprve pak zjistí, že jde o ženu. V gradaci Siegfriedem zmítají protichůdné emoce. Poprvé v životě zakouší

rozechvění, které si identifikuje se strachem. V duchu žádá o radu svou matku. Přestože cítí, že riskuje život, políbí spící ženu. „*So saug'ich mir Leben/ aus süßesten Lippen,/ sollt'ich auch sterbend vergehn!*“ Siegfriedova slova dozní v *pianissimu* a rozezní se mezihra plná harfových rozkladů, které doprovázejí i následující rozhovor valkýry s mladíkem. Brünnhilde se probouzí, rozespale zdraví svět kolem sebe, představuje se hrdinovi a vypráví mu o jeho rodičích. Něžný a sladký tón rozhovoru je plný citů a vášně, společně přitakávají životu a světu kolem sebe a vyjadřují radost a nadšení jeden z druhého. Brünnhilde sděluje Siegfriedovi, že ho milovala již dávno. V tom lze vidět výsledek Wagnerova tíhnutí k fatalismu. Síla osudu je u něj brána s velkou vážností. Brünnhilde opět jedině díky osudovému předurčení mohla milovat svého hrdinu, ačkoli ho vůbec neznala, protože celý jeho život prospala na skále a předtím jen věděla, že se má narodit.

Brünnhilde se zamyšleně odvrací od prvních vášnivých výpadů svého hrdiny. Vidí svoji zbroj povalovat se kolem a připadá si, že s ní ztrácí sama sebe. Bojí se, že jí láska vezme vlastní osobnost. V Brünnhildě máme vzor skutečně emancipované, akční ženy, která ví, co chce. Zdaleka se nedá určovat osudem do té míry, jako třeba Senta v Holanďanovi. Přemýšlí o svých krocích a její rozum chce držet krok s city, ačkoli to není snadné. Nyní, tváří v tvář své osudové lásce, valkýra uvažuje o podstatě své bytosti a ochotě vzdát se některých svých dřívějších výsad. Symbolem její bývalé nedotknutelnosti je její zbroj, které už byla zbavena, dále i její panenství, které bylo pro její dřívější druhy na Valhalle posvátné. Siegfried si ovšem nárokuje jak její panenství, tak její bojovnost, protože on sám je hrdinou, který ji chce chránit a hýčkat. Valkýra se cítí rozervána touhou oddat se cele Siegfriedovi a potřebou udržet si svou dřívější čistotu, která jako by zaštiťovala její bytostnou identitu.

Siegfried však při své vášnivé povaze na ni soustavně naléhá a přesvědčuje ji, že teprve až se mu plně oddá, probudí se plně do svého nového života a ženství. „*Erwache, Brünnhilde!// Wache, du Maid!// Lache und lebe, süßeste Lust!// Sei mein! Sei mein! Sei mein!*“ Nakonec Siegfried uspěje a probudí ve valkýře vášeň, která dokáže rovnocenně reagovat na jeho výpady lásky: „*Wie in Strömen mein Blut entgegen dir stürmt,/ das wilde Feuer, fühlst du es nicht?// Fürchtest du, Siegfried,/ fürchtest du nicht das wild wütende Weib?*“ Vyznávají si lásku a touhu, Brünnhilde přemáhá své obavy a nakonec si neodvratně padají do náručí. Závěrečný dvojzpěv vyjadřuje nerozdělitelné spojení milenců, kteří se rozhodli žít jeden pro druhého a hodit vše ostatní za hlavu v pravé romantické lásce. Ve svém svatém nadšení chválí přírodu a děkují osudu za své životy. V objevené lásce Siegfried nalézá jednotu a cíl veškerenstva: „*Pragend strahlt mir Brünnhildes Stern!// Sie ist mir ewig, ist mir immer,/ Erb'und Eigen, ein und all:// leuchtende Liebe, lachender Tod!*“

### III / 7 d) *Götterdämmerung*

*Soumrak bohů* vznikl jako přepracování celku původně nazvaného *Siegfriedova smrt*. Siegfried, který byl hlavní osobou třetího dílu *Prstenu*, zde završuje svůj hrdinský, leč nikoli čistý, osud a tragicky umírá. S ním končí celá éra bohů na Valhalle, která pochybným Wotanovým panováním byla postupně vyčerpána a ztrávila sebe samu. Semlela několik kladných a hrdinských osob, které se dokázaly vzepřít systému, ale ten je nakonec převálcoval. Již v předešlých částech k nim patřil Siegmund a jeho družka Sieglinde, v poslední části je to sám Siegfried, hrdina všech hrdinů, a jeho zrazená, ale věčně oddaná, statečná valkýra Brünnhilde, která je konečnou strůjkyní celkové zkázy a ve své moudrosti rozpoznává její nevyhnutelnost.

Poslední část *Prstenu* dokončil Wagner až na podzim 1874, tedy dva roky před zahájením první sezóny v Bayreuthu, kde byl celý *Prsten* premiérován. *Soumrak bohů* tam zazněl poprvé. Pozoruhodné je, že mezi kompozicí *Siegfrieda* (kromě třetího jednání a části druhého) a skladbou *Soumraku bohů* byla mezera deseti let. V té době Wagner napsal *Tristana* a *Mistry pěvce*. Je nesporné, že umělecké zrání, jímž Wagner za oněch deset let prošel, se výrazně projevilo na tvaru závěrečného dramatu celé tetralogie. Wagner jistě pociťoval potřebu dopřát si čas k tomuto zrání, aby dokázal závěrem *Prstenu* vyjádřit myšlenky, které měl na zřeteli, a aby celkové vyznění tetralogie odpovídalo jeho komplexní umělecké a filosofické představě. Rozhodně pauza v komponování neznamenal, že by se Wagner cítil *Prstenem* unaven, ale naopak jeho tvorba po mnoho let velmi zaměstnávala skladatelovu mysl a stala se jednou z hlavních náplní Wagnerovy tvůrčí imaginace. Technické skladatelské dovednosti, které Wagner při skladbě *Prstenu* postupně zapojoval a inovoval, se projevují ve všestranné modernizaci, zvyšující se expresivnosti hudebního stylu a stále výraznějším uvolnění harmonie.

Je třeba mít na paměti, že hlavním Wagnerovým zájmem při práci na *Prstenu* bylo vytvořit drama. Jednota všech komponent hudebního dramatu a zejména nerozlučné propojení dramatické akce s hudbou byla meta, které se Wagner nechtěl nikdy vzdát. Nutil zpěváky do hereckých výkonů a do partitury vpisoval řadu dramatických pokynů a mimohudebních detailů, které měly podtrhnout sepětí hudby a dramatu. V moderních provedeních Wagnerových děl je na tento fakt leckdy zapomínáno, protože se má za to, že hlavní je u

Wagnera hudba a vše ostatní lze osekát a přizpůsobit.<sup>207</sup> Wagner sám by s takovým osekáváním jistě nesouhlasil, protože pro něj hudební drama nebylo jen záležitostí hudby, ale naopak komplexní uměleckou událostí. Proto se mají občas objevit hromy či zaznít nezvyklé, méně libozvučné nástroje zpoza scény, smích laděný do určité emoce a podobně. Wagner byl velkým epikem a expresivita byla jedním z jeho hlavních nástrojů. Vypráví dramatické, živé příběhy plné zvrátů a napětí, v nichž správné vyznění a pochopení nutně předpokládá potřebu dbát v provedení na nejmenší detaily, neboť jsou nedílnou součástí příběhu a hudba na ně reaguje.

#### *Prolog:*

Předehra je stručná, velmi poklidná a vážná. Scéna uvádí jako první osoby tři norny, které předou nit osudu a nyní si vyprávějí příběhy minulosti. Poklidně spolu rozpráví. Až zde se dozvídáme, jak Wotan, vůdce bohů, přišel ke svému kopí, kterým vládne. Vyrobit ho z posvátného jasanu za vysokou cenu, kterou zaplatila příroda kolem tím, že vše uschlo a posvátný pramen moudrosti, z něhož se Wotan napil, vyschl rovněž. Smlouvy a zákony, které vytesal Wotan do posvátného kopí se navíc staly kamenem úrazu jemu samotnému. On sám porušil veřejně svůj závazek vydat obrům Freiu, bohyni věčného mládí, čímž se zdiskreditoval a další rozpory jeho úmyslů s jeho vlastním zákoníkem přibývaly jeden za druhým. Když přišel později do veřejných záležitostí případ, započatý Alberichovou krádeží rýnského zlata a ukováním mocného prstenu, po kterém Wotan zatoužil stejně bezuzdně jako všichni ostatní, počátek jeho neodvratné zkázy byl na světě.

Tři norny spřádají zlatou nit osudu za noci na valkýřině skále, kde nedávno Siegfried probudil z čarovného spánku Brünnhildu, která v Siegfriedově oběti přišla o svou božskou nepřemožitelnost, ale současně objevila bohatství citů a vášní smrtelné ženy. Norny vzpomínají na Wotanovo uzurpování moci, když zlikvidoval posvátný jasan a vše kolem na výrobu světovládného kopí a na to, jak později toto kopí bylo přemoženo *Notungem*, Mímem vyrobeným mečem, který znovu zacelil Siegfried, nebojácný hrdina, jenž jediný na světě neustoupil před Wotanovým kopím. Kopí bylo tentokrát *Notungem* rozlámáno na kusy. Uschlé větve z posvátného jasanu dal Wotan po své porážce Siegfriedovým mečem navršit kolem Valhally. Třetí norna nyní předpovídá velký požár založený Logem, bohem ohně, který pohltí jednoho dne Valhallu. Bude to znamenat zkázu všech bohů. Norny se v prorokování střídají, vzájemně si přehazují zlatou nit a jemná *tremola* ve středních polohách evokují odvíjení klubka. Prorokství o konci provází mocná gradace a poklidný projev sudičky se stává

<sup>207</sup>

CULSCH, J. *Götterdämmerung*, in: WAGNER, R. *Götterdämmerung* (buklet k cd).

na moment dramatickým. Poté nastává zlom do *piana*, zlatá nit osudu zadrhne o skálu a přetrhne se, takže norny nemohou dál spřádat osud a zmizí v hlubinách, u své matky Erdy.

Orchestrální mezihra je poklidná, nesená na melodii ve spodních polohách smyčců, pod níž zní prodleva na velmi hlubokém tónu. Postupně se smyčce rozeznívají, připomínají motiv lásky Siegfrieda a Brünnhildy a nakonec zaznívá žest'ová fanfára. Při rozbřesku z jeskyně vychází Siegfried s Brünnhilde a loučí se spolu. Jejich rozhovor je vřelý, nesený vzájemnou, horoucí láskou. Valkýra hrdinovi slavnostně připomíná, aby nezapomněl pro lásku na své hrdinské skutky a šel si za svým. Nadšeně si opakují příběh vzájemného shledání. Jejich rozhovor ústí ve vroucné, oboustranné vyznání sounáležitosti. Siegfried prohlašuje: „*Nicht Siegfried acht'ich mich mehr,/ ich bin nur Brünnhildes Arm.*“ Valkýra odpovídá: „*O wäre Brünnhild' deine Seele!*“ Valkýra se dovolává bohům, aby pohlédli na jejich lásku. Velmi široce, zpěvně a niterně zní její hlas.

Při loučení Siegfried dosahuje největšího vzletu a vroucnosti. Krátký, nesmírně působivý duet obou milenců zakončuje jejich vyznání. Jedná se o jeden z největších dramatických vrcholů celého *Prstenu*. Nikde nezní výraznější vyjádření emocí spojených s láskou a vzájemnou extatickou oddaností, po dramatické, slovní i hudební stránce, než právě zde. Vzlet a určitá niterná údernost celkem stručné milostné pasáže působí neuvěřitelně mocným způsobem. Prozrazuje se tu Wagnerova vášnivá, složitá a citově bohatá povaha, která v sobě třímá velký potenciál. Siegfried své milé daruje prsten moci jako pečeť jejich lásky a ona jemu svého hřebce Grana, který je jejím milovaným společníkem a pomocníkem. Když se zamilovaní naposledy zdraví, mohutná dohra, v níž dominují žestě, uzavírá scénu. Svižná a radostná orchestrální mezihra pokračuje ve vyjádření Siegfriedova odhodlání na cestě po Rýnu, kterou právě nastoupil, přemýšleje o radostné změně jeho dosud nezakotveného života. Jeho cesta působí lehkým a bezstarostným dojmem, objevuje se motiv Rýna, po němž se Siegfried plaví.

*První dějství:*

Na břehu Rýna je obydlí Gibichungů. Právě se zde radí sourozenci Gunther a Gutrune a jejich nevlastní bratr Hagen. V sídle vládne slavnostní atmosféra. Hudba, znějící jako výraz Gibichungů, je slavnostní, ale poněkud těžkopádná a postrádající skutečný lesk a vzmach, který je vlastní Siegfriedovi či Brünnhilde. Ti jsou skutečně výraznými osobnostmi, na rozdíl od mdlého, chmurného Hageny či naivních a závislých sourozenců Gunthera a Gutrune. Rod Gibichungů si však zakládá na své vznešenosti. Princ rodu Gunther se strachuje o úděl a pověst Gibichungů a Hagen mu poradí možnost, jak zvýšit slávu rodu tím, že získá za nevěstu Brünnhilde, bájnou valkýru spící na vysoké skále a čekající na probuzení odvážným hrdinou.

Gutrune by se zase mohla, podle Hagenových konspiračních teorií, vdát za hrdinu Siegfrieda, vládce Nibelungů a majitele mocného prstenu. Siegfried je ovšem jediným hrdinou schopným získat valkýru, takže je třeba se s ním spojit a využít ho k realizaci svých plánů. Vymyslí si lstivý plán; pohyb hudby se zastaví, když Hagen kuje pikle a ožíví se opět, když Gunther chválí osud, že jim dal takového nevlastního bratra, který si ví se vším rady. Plánem na získání slavné valkýry je nadšen, právě tak jako jeho sestra Gutrune se těší představou, že získá za muže největšího hrdinu – Siegfrieda. Když potom Siegfried pluje ve své lodi po Rýnu kolem nich a oni zaslechnou jeho roh, volají ho a přilákají na břeh, aby se k nim připojil.

Pletichářský Hagen poradil Gutrune, aby namíchala Siegfriedovi nápoj, po němž zapomene, že kdy viděl ženu a vášnivě se zamiluje do ní, která pro něj bude v té chvíli jediná na světě. Sourozenci navíc uvítají Siegfrieda velmi slavnostní formou, srdečně a radostně ho obklopí rodinnou atmosférou. Siegfried po požití Gutrunina lektvaru skutečně podlehne jeho vlivu a zatouží pojmout líbeznou Gutrune za ženu. Ochotně souhlasí s jejich plánem i s tím, že pomůže Guntherovi získat za ženu valkýru. Siegfriedovy smysly jsou totiž díky lektvaru zcela v zajetí Gutruniných půvabů a jeho paměť, která uchovávala lásku k valkýře, je zatemněna. „*Ha, schönstes Weib! Schließe den Blick;/ das Herz in der Brust/ brennt mir dein Strahl:/ zu feurigen Strömen fühl'ich/ ihn zehrend zünden mein Blut!*“ Gunther si hrdinu zaváže jako přítele tím, že mu dává najevo svůj obdiv a nabízí mu své sídlo a vše, co vlastní, k dispozici jako bratru. Siegfried nemá sídlo ani majetek, který by příteli nabídl, ale svěří mu své hrdinství v nejcennější službě: nabídne se, že získá v Guntherově podobě valkýru dlicí na skále v ohnivém kruhu, aby si ji mohl přítel, který by sám ohněm nikdy nepronikl, vzít za ženu. „*Ich – fürchte kein Feuer,/ für dich frei'ich die Frau; denn dein Mann bin ich,/ und mein Mut ist dein,/ gewinn'ich mir Gutrun' zum Weib.*“

Oba muži slavně uzavírají pokrevní bratrství v dramatickém přechodu a slibují si, že pokud jej jeden z nich poruší, zemře. Tato podmínka je vyslovena s temnými podtóny, ve smrtelné vážnosti. Vyjadřují si upřímné city, Siegfried pocituje k novému bratru skutečné přátelství a oddanost. Pokusí se zapojit do přísahy i Hagen, ten však odmítá. Jeho povaha je temná, plná skepse a zcela nepřístupná. Poté vyrazí dva pokrevní bratři spolu na cestu po Rýnu k valkýřině skále. Opět přichází ke slovu Siegfriedovo netrpělivé odhodlání. Hagen zůstává v sídle. Je synem Albericha a jeho pikle, do nichž účelově zapojil své nevlastní sourozence, mu mají pomoci k tomu, aby získal prsten, ukovaný jeho otcem. Hagen tahá za nitky příběhu a balamutí, kvůli moci, všechny zúčastněné. Jedině on ví, jaký omyl Siegfrieda opanoval a jak strašně se mu vymstí. „*Die eigne Braut ihm bringt er zum Rhein;/ mir aber*

*bringt er – den Ring!// ihr freien Söhne, frohe Gesellen,/ segelt nur lustig dahin!// Dünkt er euch niedrig, ihr dient ihm doch,/ des Nibelungen Sohn.*“ Hagenův projev provází temné spodní tóny v žestích. Také následná orchestrální mezihra probíhá pozvolně a jako v zatmění. Oživují ji místy dramatické prvky jako reminiscence na to, co mezitím podnikají pokrevní bratři. Guttrune, která též setrvává v sídle, toužebně myslí na Siegfrieda a nemůže uvěřit svému štěstí.

Na skále mezitím Brünnhilde přivítá svou sestru Waltraute, která jí sděluje, co je nového na Valhalle. Brünnhilde reaguje na příchod sestry s vřelým nadšením ale později se dostávají do sporu. Waltraute působí smutně a její nálada je stísněná. Taková nálada navíc panuje na Valhalle permanentně, neboť bohové očekávají vlastní zkázu a nemohou sami proti ní nic podniknout. Waltraute hrozivě líčí, co se na Valhalle řeší, jaká stagnace dolehla na samotného Wotana poté, co projížděl světem jako poutník a vrátil se s razlamaným kopím a smutným tušením konce. Waltraute žádá sestru, aby prsten, který má nyní v držení, vrátila rýnským dívkám. Podle Wotanových, prorocky vyřčených slov je to totiž jediná možnost záchranu pro všechny. Brünnhilde reaguje zděšeně, co po ní sestra žádá vehementně odmítá a odvolává se na svou lásku k Siegfriedovi, který jí prsten daroval a k němuž cítí pouto, jaké si Waltraute neumí ani představit. Brünnhilde totiž žije nyní ve světě pozemských emocí, plně v zajetí lásky k hrdinovi, která ji zcela naplňuje a nemá vůbec pochopení pro pochmurné obavy bohů, z jejichž světa byla navíc proti své vůli vypuzena. Ani když na ni sestra naléhá a opětovně jí připomíná, že navrácení prstenu Rýnu je jediná cesta, jak odvrátit blížící se konec bohů, valkýra nepovolí. Po prudké při Brünnhilde s vášnivým přesvědčením pověří sestru, aby vyřídila na Valhalle její vzkaz, že své lásky se nevzdává za žádnou cenu: „*Geh hin zu der Götter heiligem Rat!// Von meinem Ringe raune ihnen zu:// Die Liebe ließe ich nie,/ mir nähmen nie sie die Liebe,/ stürzt' auch in Trümmern/ Walhalls strahlende Pracht!*“

Když Waltraute rozezleně a zklamaně odchází s nepořízenou, kolem začnou s velkou silou šlehat plameny, znázorněné *glisandy* a *tremoly* smyčců a Brünnhilde se podivuje strašidelné scénérii. Pak se ozve z dálky Siegfriedův roh a Brünnhilde se těší, jak uvítá svého milého. Siegfried nicméně zcela zapomněl na jejich lásku, díky Guttrunině čarovnému nápoji; nyní přichází jako Gunther, v jeho podobě, kterou získal pomocí *Tarnhelm* a prohlašuje se za jejího ženicha, coby Gunther. Když ho valkýra odmítá přijmout a nechce mu ani vydat prsten, přikročí Siegfried-Gunther k násilí, po krátkém, dramatickém boji jí silou stáhne prsten z prstu a odvede ji do jeskyně. „*Jetzt bist du mein,/ Brünnhilde, Gunthers Braut - / gönne mir nun dein Gemach!*“ V *pianissimu* se nešťastná Brünnhilde odevzdává osudu v naprosté rezignaci. Již není bojovnou valkýrou, již bývala dříve, než ji Wotan zaklel do dlouhého

spánku, ale nyní je jen slabou, zranitelnou ženou. Než Siegfried-Gunther následuje valkýru do jeskyně, tasí svůj meč a slavnostně přísahá, že v noci odejde od nevěsty svého pokrevního bratra. Závěr dějství je mohutný a stručný, dohra ukončí temně a dramaticky otevřenou scénu.

*Druhé dějství:*

Předehra opět uvádí potměšitou atmosféru, která teď vládne v sídle Gigichungů. Téže noci se tam objeví Alberich, před svým spícím synem Hagenem. Alberich syna odjakživa popichoval k nenávisti vůči lidskému rodu. Hagen je k otci odtažitý a popudlivý. Líně, ze spánku, otci vyčítá, že jeho matka kvůli němu předčasně zestárla a zemřela smutkem. Hagenovo mínění o otci je zcela realistické. Odmítá jakékoli jeho pokusy o citové působení. Dokonce i ve spánku ho Alberich živě vyzývá, aby byl věrný svému poslání a získal pro svého otce zpět prsten. Vzrušeně mu vnucuje vlastní nenávist k těm, kdo jsou veselí a šťastní a podsouvá mu spojenectví se sebou samým, zapšklým, mocichtivým skřetem. Ráno do sídla dorazí Siegfried, vtrhne dovnitř a rozšafně Hageny zdraví: „*Hoiho, Hagen! Müder Mann! Siehst du mich kommen?*“ Sděluje Hagenovi a Gutrone, že získal Brünnhilde pro Gunthera a předal mu ji toho rána do lodí. Gutrone se starostlivě vyptává na podrobnosti a děsí se, že Siegfried strávil noc s valkýrou v přestrojení za Gunthera. Siegfried se zapřísahá před Gutrone, že on sám se Brünnhilde ani nedotkl, poněkud nejasnou formulací: „*Zwischen Ost und West der Nord:/ so nah - war Brünnhild' ihm fern.*“ Hagen mezitím svolává své vazaly, aby se v plné zbroji, jako do bitvy, shromáždili k svatebnímu veselí. Přiblíží se Guntherova loď a započnou ovace na počest Gunthera a jeho nevěsty a chystané dvojité svatby.

Hrdinsky a mocně Hagen vítá oba páry a slavnostně zahajuje svatební veselí, za přítomnosti svých vazalů v plné zbroji. Jejich mohutný sbor, za doprovodu plné žesťové sekce, prozrazuje jejich zájem o neobvyklé dění. Vesele pak reagují na radostnou novinu, že jeden z pánů a také jeho sestra se žení a vrcholnou zdravicí ožívují předsvatební veselí. Když však Brünnhilde uvidí Siegfrieda po boku Gutrone a na jeho ruce prsten, který jí byl předešlé noci násilím vzat, nastává prudký zlom nálady. Nešťastnice si uvědomí, jak byla zrazena a obviní Siegfrieda z podvodu sebe samé i jeho pokrevního bratra Gunthera. Další dramatické obvinění vznesou vzápětí proti Guntherovi, který jí prsten sprostě ukradl a odňal násilím. Brünnhilde nemá však v Siegfriedovi žádné zastání, protože jeho paměť je dosud uspana čarovným lektvarem. Drásavá, velmi disonantní hudba vyjadřuje Brünnhildino zklamání a zoufalství, které dává přede všemi najevo: „*Betrug! Betrug! Schändlichster Betrug! Verrat! Verrat! Wie noch nie er gerächt!*“

Gutrone je zcela zmatena vystoupením druhé nevěsty a ničemu nerozumí. Výstup Brünnhildy, rušící slavnostní veselí, jí připadá děsivý a nevhodný. Sbor vazalů přizvukuje



obecnému zmatku. Scéna je mimořádně dramatická. Siegfried vše pochybné popírá, částečně proto, že si nepamatuje, jsa stále pod vlivem lektvaru, co prožil s Brünnhilde dříve, než poznal sourozence Gibichungů a zbytek zapře proto, že nechce kompromitovat pokrevního bratra, k čemuž by nutně došlo, kdyby přiznal, že zpočátku hrál jeho roli. Snaží se rozumným způsobem uklidnit obecný rozruch a udržet si svatební veselost. Siegfried dojemně přísahá svoji nevinu na špičku Hagenova kopí. Brünnhilde, která tuší, že za vším musí být kouzla, chvíli setrvajíc ve chmurném zamyšlení, jeho jednání nakonec rozlítí natolik, že ostře trvajíc na svých obviněních, posvětit špičku Hagenova kopí, aby křivopřísežníka stihla smrt. Hagen s pochmurnou radostí přijímá její slova: „*Vertraue mir, betrogne Frau! Wer dich verriet, das räche ich.*“

Siegfried uklidňuje přítomné a odlákává jejich pozornost směrem ke svatebním oslavám, které na všechny čekají. Hagen pokradmu poukazuje na sílu a neohroženost, již Siegfried vládne a moc, kterou Siegfriedovi dodává prsten. Zdůrazňuje poníženému a zmatenému Guntherovi, že je třeba, aby Siegfried zemřel. Brünnhilde, která teď rovněž touží po Siegfriedově smrti, radí Hagenovi, jak ho porazit. Nejdříve se však oběma Gibichungům vysměje za jejich chabost a zbabělost. Má pro ně jen pohrdání, když rozčileně haní úpadek jejich rodu. Nicméně je nyní ochotně využívá jako komplice v zájmu své pomsty a sdělí jim, že jedinou částí, která je na hrdinovi zranitelná, jsou jeho záda a je tedy třeba udeřit na něj zezadu. Gunther je celý zmatený a zprvu reaguje jako omráčený. Poukazuje na jejich pokrevní bratrství, ale nakonec se dá přesvědčit, že Siegfried se proti nim všem provinil a zaslouží smrt.

Brünnhilde podává vysvětlení pro potřebu Siegfriedovy smrti v termínech zástupné oběti, což je skutečně pozoruhodné, protože kontext je jinak všechno jiné, jen ne křesťanský. Jedná se zde o pomstu a vášeň. Jako v příbězích *Eddy* i zde je zástupná oběť něčím, co se děje v rámci vyrovnání sil, ale nemá spasitelnou moc: „*Dich verriet er,/ und mich verrietet ihr alle! Wär'ich gerecht, alles Blut der Welt/ büßte mir nicht eure Schuld! Doch des einen Tod taugt mir für alle:/ Siegfried falle zur Sühne für sich und euch!*“ Brünnhilde nemá sama za sebe žádné slitování s Gutrone, jež je pro ní čarodějnici, která jí odloudila osudem souzeného muže. Guntherovi ovšem na sestře záleží a obhajuje ji. Aby se šetřily Gutruniny city, má být vražda maskována jako nehoda při lovu. Hagen triumfuje, že Siegfriedova smrt je naplánována. Rychlý vrchol a konec dramatické scény následuje v dohře po vzrušeném dialogu.

*Třetí dějství:*

Již v předehře zaznívá veselý fanfárový motiv. Dalšího rána je uspořádán lov. Líbezný trojzpěv představuje tři rýnské dívky, které oslavují slunečný den a vzpomínají na krásu rýnského zlata. Ozývá se Siegfriedův roh. Siegfried, který se právě ocitl vzdálen od svých kolegů, na břehu Rýna potkává tři rýnské dívky, které ho spatřily jako první a svůdně ho volají jménem. Dívky ho žádají, aby jim vydal prsten. On jim ho po prvotním zdráhání již málem vydá, ale když vyslechne jejich předpověď o své smrti ještě téhož dne a kletbě spojené s prstenem, nechce se cítit jako zbabělec, který podlehl strachu a rozhodne se prsten si ponechat. Připomíná okolnosti, za kterých prsten získal, jak zabil obra a nepodlehne naléhání ani osočování dívek. Srdnatě se dme a chlubí svým hrdinstvím. Odvolává se na svou ženu, která by nesouhlasila, kdyby jim vydal prsten a dívky se mu posmívají, že hrdina se nalézá v područí ženy. Dívky ho opouštějí, jejich odchod provází zmatek, ztvárněný glisandovými laufy ve smyčcích a jdou vyhledat Brünnhilde, od níž si slibují lepší spolupráci. Vědí, že ona bude dědičkou Siegfriedova bohatství. Hrdina pro sebe popuzeně poznamenává, že poznat ženské způsoby je nová, proti zdravému rozumu jdoucí zkušenost. Nyní, kdy již působení lektvaru, který ho přivedl k propadnutí Gutruně, poněkud opadlo, uvědomuje si hrdina, jakoby mimochodem, v pianissimovém monologu, že by mohl klidně podlehnout některé z půvabných rýnských dívek místo Gutruně: „*Und doch, trüg'ich nicht Gutrun' Treu',/ der zieren Frauen eine/ hätt'ich mir frisch gezämt!*“

Opět se ozývají fanfáry. Ze všech stran je slyšet mocné „*hoiho!*“ a účastníci lovu shánějí Siegfrieda. On na volání odpovídá, jeho „*hoiho*“ zní v disonantních, velkých intervalech. Siegfried se setkává se svými společníky a Hagen ho žádá, aby vyprávěl o své minulosti, čímž chce zjevně povznést sklíčenému Guntherovi náladu. Gunther je zaražený, protože jeho nevěsta se chová tak nepochopitelně a nepřátelsky. Hagen sdělí tuto rozladěnost Siegfriedovi, ale hlavní důvod Guntherovy sklíčenosti, totiž že byl nucen zosnovat Siegfriedovu smrt, mu samozřejmě nikdo nesdělí. Siegfried ochotně poslechne a epicky líčí svůj životní příběh. Hrdinovo vyprávění je velmi živé, přenáší se v něm emoce spojené s obsahem děje, hrdinský motiv vystřídá tajemný výraz údivu, který Siegfried pocítil, když ochutnal zářící krev zabitého obra a začal rozumět zvířecí řeči. Siegfried vypráví o svém dětství stráveném u proradného Mima, o vítězném boji s Fafnerem a ptáčkovi, který mu radil, co má dělat. Na zprávu o Mimově smrti Siegfriedovou rukou reaguje Hagen se škodolibým uspokojením. Vypravěčův projev je místy zasněný a něžný. Ozývá se známý motiv ptáčka a libá melodie, kterou k němu ptáček promlouval lidským hlasem, se v Siegfriedově vyprávění několikrát opakuje.

Hagen mu podá nápoj, který oživuje paměť a Siegfried vypráví vzrušeně a svižně, v dramatické gradaci o tom, jak ho ptáček zavedl k valkýřině skále, jak probudil spící Brünnhilde a co spolu zažili. Gunther vpadne dramaticky do Siegfriedova vyprávění a zmítá jím bouře emocí. Ozývá se krákání havranů, Wotanových poslů. Hagen považuje Siegfriedovu řeč za veřejné přiznání podvodu, který má Siegfried na svědomí vůči svému pokrevnímu bratru a vrazí mu své kopí do zad. Nastává obecné zděšení. Gunther, příliš omámený prudkými emocemi, zprvu nechápe Hagenův čin, poté se od něj otevřeně distancuje. Sbor vazalů v pozadí jeho nechápavosti přizvukuje. Umírající Siegfried vzpomíná s láskou na Brünnhilde, kterou tak záhy ztratil navždy. Jeho poslední, zklidněný monolog je projasněný nadsvětským pokojem vykoupení. Široce a niterně opěvuje naposledy znovu objevenou Brünnhildu a v *diminuendu*, těsně před tím, než vydechne naposled, své pravé lásce posílá poslední pozdrav: „*Ach! Dieses Auge, ewig nun offen! Ach, dieses Atems wonniges Wehen! Süßes Vergehen, seliges Grauen:/ Brünnhild' bietet mir – Gruß!*“ Následuje truchlivý, smuteční motiv, podložený tichým *ostinatem* v bicích. Orchestrální mezihra podbarvuje tiché procesí truchlících. Obsahuje i dramatické prvky, na počest hrdinovy smrti. Na scéně se z mraků vyloupne měsíc a osvětlí smuteční průvod. Později ho přikryje hustá mlha, při jejímž rozpuštění se scéna přenese do sídla Gibichungů.

Zatím totiž na Siegfrieda v sídle netrpělivě čeká Guttrune. Brünnhilde v ní vyvolává strach svou bojovností a zlými obviněními. Guttrune neklidně spí a pronásledují ji noční můry a zlá tušení. Hledá v pokoji valkýru a zjišťuje, že není doma, což ještě zvýší její podezření a ostražitost. Slyší zvuk rohu a zkoumá, jestli už nepřichází její milý. Později přinesou Siegfriedovo tělo a Guttrune propadá hrůze a zoufalství, s výkřikem se kácí na manželovo mrtvé tělo. Hagen zcela necitlivě ohlašuje Siegfriedovu smrt a budí všechny v domě svým zlověstným voláním. „*Hoiho! Hoiho! Wacht auf! Wacht auf! Lichte! Lichte! Helle Brände! Jagdbeute bringen wir heim:/ Hoiho! Hoiho!*“ Guttrune, jejíž zděšení a rozhořčení nezná mezí, obviňuje své bratry ze Siegfriedovy vraždy, ale Gunther, podobně šokovaný jako ona sama, se očišťuje a poukazuje na Hagen, který vraždu nastrojil a sám provedl. Pro Gunthera v hloubi duše Siegfried zůstal ušlechtilým hrdinou. Proklíná teď svého nevlastního bratra. Hagen se hrdě brání, že pouze pomstil jejich čest smrtí podvodníka a křivopřísežníka. Chce si přivlastnit prsten z ruky mrtvého, ale Gunther s jeho nárokem nesouhlasí. Bojují spolu a odhodlanější a připravenější Hagen Gunthera zabije. Poté se snaží sundat prsten ze Siegfriedova prstu, ale ruka mrtvého se proti němu vymrští v hrozivém gestu. Hagen, k smrti vyděšen, klesá zpět.

Přichází Brünnhilde, která mezitím hovořila s rýnskými dívkami a rozhodne, že poté, co prsten očištný oheň zbaví definitivně kletby, bude vrácen zpět do Rýna původním strážkyním rýnského zlata, nepoznamenaným zhoubnou touhou po moci. Guttrune se na valkýru vrhne se svými výčitkami a obviňuje ji, že přinesla jim všem neštěstí a všechno se pokazilo díky její žárlivosti. Guttruninu hořkost a zármutek podtrhují ostré disonance. Obviněná Brünnhilde však reaguje zcela klidně a vyrovnaně, zpěvně a široce zklidňuje nešťastnou dívku a sebejistě se prohlašuje za jedinou skutečnou Siegfriedovu ženu. Guttrune se zarazí a strnule přemýšlí, teprve v tomto okamžiku jí docházejí souvislosti a ona proklíná Hagen, když pochopí, že to byl jeho nápad s lektvarem lásky, který vše způsobil. Uzná nyní sama Brünnhildin nárok na Siegfrieda. „*Ach, Jammer! Wie jäh nun weiß ich's, Brünnhild'war die Traute, die durch den Trank er vergaß!*“ Guttrune se poté vrhne v hrůzném uvědomění a marné lítosti k mrtvému tělu svého bratra, který doplatil na celý humbuk smrti.

Brünnhilde zatím vyrovnaně a svrchovaně udílí rozkazy k pohřbu hrdiny a nechává navršit hranici, na které chce obětovat ohni sebe samu, spolu s mrtvým Siegfriedem. S něžností medituje nad tělem mrtvého milého. Projasněně a s porozuměním si uvědomuje rozporuplnost Siegfriedova života a smrti: „*Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht:/ der Reinste war er, der mich verriet!/ Die Gattin trügend, treu dem Freunde,/ von der eignen Trauten, einzig ihm teuer,/ schied er sich durch sein Schwert./ Echter als er schwur keiner Eide;/ treuer als er hielt keiner Verträge;/ lautrer als er liebte kein anderer:/ und doch alle Eide, alle Verträge,/ die treueste Liebe trog keiner wie er!*“ V tomto momentě zní hlas valkýry prudce a dramaticky. Odhaluje důvod hrdinovy rozporuplnosti. Obviňuje bohy, že využili nevinného ke svým záměrům, že ji, svou osudovou lásku, musel zradit, aby byla naplněna vyšší vůle osudu. Až katastrofou, která ji postihla Siegfriedovou zradou a smrtí, Brünnhilde nabyla plnosti vědění a moudrosti. Až teď se jí spojily v mysli všechny souvislosti a ona ví; stala se ženou moudrosti. Tohoto poznání však nabývá zlověstně a rezignovaně.

Valkýra svolává Wotanovy posly, havrany, aby donesli svému pánu očekávanou zprávu. Vznešeně pronáší zvěst o zkáze bohů, která se v okamžiku uskuteční. Havrani letí přes valkýřinu skálu, kde již bůh ohně Loge hoří mocným plamenem. Brünnhilde dramaticky uskutečňuje své odvážné rozhodnutí a vrací prsten dcerám Rýna. Líbezně a harmonicky zpívá o těchto svých nevinných a čistých sestřích. Valkýra zapaluje hranici, sedne na svého koně, jehož zvučně pobídne, zazní jezdecký motiv, známý z reje valkýr a v divokém víru skočí Brünnhilde na koni do plamenů. Vrchol dramatické situace přináší poslední valkýřina slova, jimiž pobízí svého milovaného koně a zdraví Siegfrieda: „*Heiajoho! Grane! Grüß deinen*

*Herren! Siegfried! Siegfried! Sieh! Selig grüßt dich dein Weib!*“ Mohutně se ozývají hromy. Oheň se rychle rozšiřuje a brzy pohlcuje sídlo Gibichungů. Břehy Rýna se uvolní, potopa zalije trosky a rýnské dívky začnou v popelu hledat prsten z rýnského zlata, který je konečně prost kletby. Zpěvně zní široký motiv Rýna v nádherných melodiích smyčců a opět se realizuje plná orchestrální sazba s působivými harfovými rozklady. Zavilý Hagen se naposledy chabě pokusí získat prsten pro sebe, ale dívky ho popadnou a stáhnou s sebou do vodních hlubin.

Ti, kdo přežili požár, uhašený a zalitý teď vodami Rýna, hledí jako v tranzu na obzor, který rudě září směrem od Valhally, jež hoří mocným plamenem a kde shromáždění bohové hynou ve svém vlastním sídle. Oscilující laufy smyčců vyjadřují známé šlehání plamenů. Závěr celého čtyřdílného dramatu je do jisté míry otevřený. Není totiž naznačeno, co vlastně zůstane po velkém požáru a zkáze bohů nebo jaká bude další realita nového uspořádání. Závěrečné akordy jsou přitom světlé, pokojně působící, směřující do vysoké polohy a ústí navíc harmonicky do durové tóniny. Hudba tedy jednoznačně zní nadějí, takže katastrofické děje závěru dramatu nevyznívají v obecném měřítku definitivně.

Z pointy *Prstenu* vysvítá mimo jiné silný fatalistický Wagnerův důraz. Wotan a s ním ostatní bohové dávno věděli, že je čeká zkáza, ale nedokázali proti osudu účelně vzdorovat. Počáteční vzdor, který Wotan vyjadřoval ještě při návštěvě Erdy v *Siegfriedovi*, ho posléze opustil, protože každá snaha jednotlivce, ať už sebemocnějšího a sebevědomnějšího, je odsouzena k nezdaru, pokud se pokouší jít proti vůli osudu. Proto také nakonec nejmoudřejší z aktivně zúčastněných byla Brünnhilde, která pochopila sílu osudovosti a místo planého vzdoru se jí poddala a pomohla osudu realizovat zkázu, které bylo nevyhnutelně třeba. Jaký bude nový začátek, až se výsledky celkové zkázy přeženou? Odpověď na tuto otázku nám Wagner v *Prstenu* zůstává dlužen.

Další podstatné poselství *Prstenu* se týká nezměrného významu lásky mezi mužem a ženou. Dvě dvojice v celé tetralogii představují skutečné a dokonalé naplnění lidské lásky. Je typické, že v porovnání s nimi Wotan, nejvyšší z bohů, záměrně působí necitlivě a stejně tak bohové Valhally jako takoví příliš láskou neoplývají. První z „dvojic lásky“ je Siegmund a Sieglinde, jejichž příběh líčí druhá část *Prstenu* - *Valkýra*. Jejich láska vznikne spontánně a nevyhnutelně – osudově – navzdory naprosto nevhodným okolnostem. Ona má manžela a navíc jsou sourozenci, což teprve jejich rozhovor odhalí. Horší konstelaci si nelze představit... Nicméně láska je pro Wagnera osudem, nevyvratitelnou silou a metafyzickou hodnotou, takže Siegmund a Sieglinde patří jeden druhému, oddají se vzájemnému naplnění a jsou odhodláni riskovat vše, včetně vlastních životů, aby svou lásku realizovali. Pravá láska

v romantickém duchu je láskou navzdory všemu. Tato láska samozřejmě končí tragicky a oba milující záhy umírají.

Druhým párem osudově milujících je Siegfried a Brünnhilde, o jejichž lásce se jedná v *Siegfriedovi* a *Soumraku bohů*. Jejich vztah je vzhledem k okolnostem a zejména jejich temperamentu odlišný od prve jmenovaného. Je plný vášně, od samého počátku spaluje sebe sama, city, které chovají milenci k sobě navzájem jsou bouřlivé a extrovertně vyjadřované, na rozdíl od daleko klidnějšího a plynulejšího charakteru i průběhu seznamování a lásky Siegmunda a Sieglinde. Společnou však mají oba vztahy osudovost a nevyhnutelnost. Ať už láska přijde klidně a přirozeně jako nový den nebo se přivalí jako vichřice, zainteresovaní se nezmůžou na odpor a jdou za voláním lásky navzdory všemu. Láska muže a ženy je v *Prstenu* chápána jako transcendentní hodnota. Oba páry milenců tragicky hynou, v druhém případě dojde dokonce ke zradě, i když spáchané za zatmělého vědomí. Dramatické vyhocení a nepřejícnost okolí dosahují v obou případech nezvyklých, transparentních rozměrů, ale Wagnerovi jde o vyjádření zcela určitého poselství: navzdory tomu všemu má Láska smysl, i když nic jiného kolem smysl nedává. Ona je jedinou, skutečnou nadějí člověka.

### III / 8 *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*

*Parsifala* Wagner dlouhodobě koncipoval jako své poslední hudebně-dramatické dílo. Jde o jakousi autorovu uměleckou zповěď, o niternou výpověď, která se v lecčem odlišuje od ostatních Wagnerových děl. Současně jde o dílo s obrovským náboženským a filosofickým potenciálem, ve kterém Wagner vyjevuje své vyžralé filosofické postoje a vžité synkretické tendence, co se týče náboženství. Náboženské látky, které jsou tu zpracovány, vesměs nevyvěrají z nitra náboženských tradic, ale stejně jako v dílech dřívějších je i zde Wagner volně přebírá a zpracovává zcela po svém. Týká se to jak témat přejatých z tradice křesťanské (jako je svatý grál, odpuštění či vykoupení), tak témat přejatých z tradice buddhistické, (jako je reinkarnace, nirvána či nivelizace utrpení). Duchu díla vévodí za doprovodu bohaté náboženské symboliky Schopenhauerova filosofie a typická wagnerovská imaginace.

Námět pro dílo Wagner převzal ze středověké básně Wolframa von Eschenbach. Nápad napsat libreto získal Wagner již v roce 1845, text opery byl však hotov až v roce 1877 a partitura v roce 1882. V témže roce, půl roku před Wagnerovou smrtí, měl *Parsifal* v Bayreuthu premiéru. Třicet let tedy Wagner postupně na díle pracoval a nechával je zrát ve své mysli. Během této doby samozřejmě pracoval na dalších svých velkých dílech a postavy v *Parsifalovi* mají některé společné rysy s postavami těchto děl. Podobně jako Siegfried je

také Parsifal velmi naivním sirotkem, který dozraje až po objevení tělesné touhy a později nahradí hrdinu, který selhal na svém postři. Jak Siegfried tak Parsifal se octnou v situaci, ve které se neorientují a vřbec jí nerozumějí a oba potkají ženu, která je zasvěti. Klingsor zase nápadně připomíná Albericha tím, že oba zavrhlí lásku a oddali se zlu ve formě touhy po moci nad ostatními. Oba jsou jasnými antihrdiny, zápornými postavami se vším, co k tomu patří. Amfortas poněkud připomíná Tristana, oba jsou raněnými a zoufalými hrdiny uvězněnými v neřešitelné situaci. Paralely skýtá i postava Amfortase a Kundry s Bludným Holandřanem, protože tito všichni zabředli do zoufalství a skepse a touží po vykoupení z prokletí pomocí smrti. Další skupinou spřizněných postav je Parsifal s Wotanem a Sachsem, kteří usilují o vykoupení skrze soucit, pochopení a odřikání a zasahují svým konáním nejen sebe, ale celé společenství. Motiv společenství rytířů svatého grálu je společný *Lohengrinovi* a *Parsifalovi*. Prostředí Klingsorova zámku a zahrady kouzel zase nápadně připomíná v *Tannhäuserovi* popsany Venusberg. Ve výčtu paralel a shodných inspirací ve Wagnerových dramatech bychom mohli pokračovat.

Wolframovo pojetí svatého grálu, které Wagner použil jako volnou předlohu, vychází z artušovských legend o svatém grálu coby kameni spadlém z nebe, bez křesťanských konotací. Wagner příběh zasazuje do křesťanského kontextu. Inspirací jsou mu dva prameny, které přinášejí do příběhů svatého grálu eucharistické prvky, totiž středověký *Queste de saint Graal* a Maloryho *Morte d'Arthur*, podle nichž je grál kalichem Poslední večeře Páně, do něhož po Ježišově smrti Josef z Arimatie nachytl Kristovu krev.<sup>208</sup> Pro Wagnera byla křesťanská symbolika velmi inspirativní. Téma svatého grálu navíc zpracoval již dříve v *Lohengrinovi*. Dokonce démonická Kundry přibírá postupně křesťanské rysy, když v druhé polovině příběhu vystupuje jako kajícnice a služebnice a později svými vlasy myje Parsifalovi nohy. Tento obraz jí zřetelně identifikuje s Marií Magdalénou.

Do oné chvíle je však Kundry pohanskou ženou očarovanou a sloužící neznámému démonu, která je děsivá a tajemná zároveň. Klingsor rozkrývá její řetězec inkarnací i závislost nešťastnice na jeho zotročující vůli. Kundry je tedy v mnohém postavou odpovídající duchu východních náboženství. Je uvězněna v nekonečném řetězci reinkarnací, nemůže se vymanit z nadřazené vůle ani osvobodit od dávné viny a zoufale touží po nirvāně, zapomnění smrti. Nešťastnice s sebou vleče zátěž viny z minulých životů, vydána všanc zlovolnému Klingsorovi a jeho kouzlům. Odpověď na důvod jejího utrpení a uvěznění v dané situaci odpovídá argumentaci karmánových náboženství.

<sup>208</sup>

BECKETT, L. *Parsifal*, in: WAGNER, R. *Parsifal* (buklet k cd).

Kundry na sobě nese nejen křesťanské a buddhistické rysy, ale i schopenhauerovský imperativ zbavení se závislosti na vůli k životu, tedy odložení tělesné žádosti, k čemuž ji nakonec Parsifal, její vykupitel, dovede. Nejprve je Kundry libidem posedlá žena a posléze pokorná kajicnice. Parsifalovo působení ji změní k nepoznání. Dříve Kundry slouží tělesnosti a pomocí jejího magnetismu svádí na scestí ostatní, včetně nešťasného Amfortase, čímž slouží Klingsorovým temným záměrům a sama tím více tone ve vlastní vině a ztracení. Posléze tedy musí odložit svou tělesnou žádostivost, jejímž posledním plodem je neodbytná touha po spojení s Parsifalem, který však vábení odolává. Tím, že Parsifal neuposlechne (jako jediný z mužů konfrontovaných s Kundry) lákání tělesnosti, napraví nejen Kundry, ale i celkovou situaci chátrajícího společenství svatého grálu na Monsalvatu, včetně vykoupení nekonečného utrpení Amfortase, který ve svém vlastním úkolu žalostně zklamal a je zcela odkázán na pomoc zvenčí.

Parsifal je postavou, která nejdříve působí jako *tabula rasa*, životem nepoznamenaný naiva. Jeho přirozená nevědomost je chápána negativně, a proto je třeba, aby hrdina vespěl směrem k buddhistickému ideálu poznání a soucitu s trpícími, který z poznání vyplývá. Teprve životní zkušenosti jej naučí poznávat důležité životní pravdy a zákonitosti. Až zabitím posvátné labutě objeví mladík pocit viny. Labuť je mytologickým symbolem mateřství a zde se skutečně, podle pozdějšího vyprávění Kundry, zabití labutě stává symbolickým znovuzabitím Parsifalovy matky, *Herzeleide*. Obě zabití u Parsifala způsobila jeho ignorance, takže když pochopí souvislosti, propadá pocitům viny a zoufalství a zatouží po nápravě. Situací vzniklou kolem svatého grálu, do které je Parsifal postupně zasvěcen, objeví zase pocit zodpovědnosti a pohlížením na trpící v postavách Kundry či Amfortase zakusí poprvé soucit. Vyprávěním Kundry o Parsifalově vlastním životě a původu je hrdina vtažen do víru osobní a fyzické přitažlivosti, když na okamžik vidí v Kundry prototyp vlastní matky a poté, co téměř podlehe vábení tělesnosti, uvědomí si potřebu překonat tělesný pud ve prospěch vyšších cílů. Proto bývá Parsifal považován za dokonalého hrdinu podle Schopenhauerovy šablony. Díky svému odolání a uvědomělosti je Parsifal jako jediný schopen porazit Klingsorovu moc a zničit království falešné krásy, zla a kouzel.

*Parsifal* vyvolal a vyvolává dodnes v divácích a posluchačích protichůdné odezvy. Nietzsche vidí v *Parsifalovi* Wagnerův úpadek, totiž pokles do sentimentální religiozity a ztrátu kritičnosti. Podle něho se Wagner ve svém posledním díle přiklání k filosofii popírající život a vše zdravé a člověku prospěšné a pléduje pro zapšklé a neskutečné pseudohodnoty, což je velkou zvráceností a nesmyslností, kterou je třeba pojmenovat a odvrhnout. Příznivci německé moderní liberální teologie, v čele s Hanslickem, spatřovali v *Parsifalovi* regresi



k zastaralému katolickému sakramentálnímu materialismu. Thomas Mann prohlásil v roce 1927, že *Parsifal* je nejextrémnějším z Wagnerových děl s psychopatickými prvky, v němž falešný náboženský element vytváří živnou půdu pro růst protonacistické rasistické teorie.<sup>209</sup>

Wagner sám pohlížel na *Parsifala* jako na „*Bühnenweihfestspiel*“ a kulminaci německého idealismu a romantismu devatenáctého století. I tak je možno jej posuzovat. Již v roce 1862 Wagner nazval *Parsifala* svým „*Weltabschiedswerk*“. Bylo skutečně autorovým dlouhodobým úmyslem završit jím svou uměleckou a životní dráhu a dokonce celou uměleckou epochu.<sup>210</sup> Co vyvolalo tolik polemik a mnoho ostrého odsudku je fakt, že v *Parsifalovi* jde Wagner nejdál v obecné dobové tendenci sakralizace umění. Snaží se navíc realizovat absolutní nárok hudebního dramatu. Dochází nutně k tomu, že mnozí dojdou k závěru, že jde o nemístné sebepřecenění uměleckého díla. Wagner opravdu zachází do extrému a vzbuzuje nový rozkol v řadách svých posluchačů a kritiků. Ludwig II., velký Wagnerův příznivce, ovšem prohlašuje: „*Ja, diese Kunst ist heilig, ist reinste, erhabenste Religion.*“<sup>211</sup> Wagner zamýšlel *Parsifala* jako *quasisakrální dílo* vázané na *pseudonáboženské kultovní místo* – Bayreuth. V první řadě mu však šlo o umělecké dílo, jehož předpokladem byla vůle uskutečnit nejvyšší ideu umění, nikoli o vznik nového náboženského kultu.

V důsledku šlo o *estetické posvátno*, tvořící podstatu *Kunstreligion*, které bylo ve Wagnerově době mezi umělci módní záležitostí. Šlo pouze o to, jak daleko kdo zajde v pojetí umění jako náboženského zjevení věčných idejí. Wagner se pokusil uskutečnit sen všech romantiků stvořit umělecké dílo jako zralý plod nové mytologie a nový epos. Pokouší se po svém způsobu hlásat oslavu přírody a náboženskou úctu k ní, rovněž v duchu dobových trendů. Klingsorova magická zahrada tak ztělesňuje antipřírodu, podobnou Venusbergu z *Tannhäusera*, která je umělá a falešná a kontrastuje s přirozenou krásou skutečné, stvořené přírody. Na konci, kdy se uskuteční vykoupení, Klingsorovo panství se svou neskutečnou a ošidnou krásou mizí beze stopy a přirozená krásy okolní přírody naopak rozkvétá a nabývá dokonalosti. Vykoupení zde obsahuje kosmický aspekt. Je do něj vtaženo celé stvoření, celá příroda, neboť vše na světě touží po obnově a spasení spolu s člověkem.

Těžištěm *Parsifala* je velkopáteční scéna z třetího dějství, ve které Parsifal realizuje svůj vykupitelský čin, díky němuž dochází ke smíření společenství s celým stvořením. Tento efekt je patrný i na okolní přírodě. Wagner jako by se vracel k tristanovskému utrpení, které zde v osobě Amfortase nalézá nové řešení v celkovém vykoupení. Toto utrpení je převedeno

---

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> KUNZE, S. „*Parsifal*“. *Das Kunstwerk als sakrale Veranstaltung*, in: WAGNER, R. *Parsifal* (buklet k cd).

<sup>211</sup> Ibid.

do kontextu dějin spásy. Navíc jako by zde byl Parsifalem zástupně dotažen vykupitelský akt Siegfriedův, který v *Prstenu* zůstal nedokončený a zde jej Parsifal dovádí k dokonalosti. Parsifala je totiž nutno chápat v celkovém kontextu Wagnerova díla a v souvislosti s ostatními Wagnerovými hrdiny. Předdějiny *Parsifala* tvoří i nedokončené dílo z roku 1849 *Jesus von Nazareth*, ve kterém je náboženská tematika promísená s revoluční, profánní kulturní kritikou a zamýšlené, nerealizované buddhistické drama *Die Sieger* z roku 1856, které se opět zabývá tématem vykoupení v duchu východní spirituality. Tato díla, jako i většina dalších, zrcadlí zřetelně Wagnerovu oblibu ve zpracování náboženské tematiky všeho druhu a současně fakt, že s touto tematikou nakládá zcela volně podle svých tvůrčích představ a cílů, nikoli jako s něčím mravně či nábožensky závazným.

Náboženskou symboliku v *Parsifalovi* nesou zejména hlavní aktéři vykoupení, Parsifal, Kundry a Amfortas, mezi nimiž existuje tajemné spojení. Nejasné vztahy a náznaky souvislostí připomínají mysterijní hru. Hlavními symboly jsou svatý grál a posvátné kopí, tedy relikvie, v nichž se uctívá samotné jádro křesťanství. V těchto relikviích rytíři svatého grálu uchovávají Kristovo poselství lásky a vykupitelské oběti a na základě jejich uctívání a opečovávání utužují své uzavřené kultické společenství, založené na základě adresného zjevení. Je třeba brát v potaz, že kalich a kopí jsou také pohanskými symboly odkazujícími na kult plodnosti či moci, což Wagnerovi bylo známo. Vzpomeňme na kopí Wotanovo, zatížené silně negativní konotací. Kultické společenství rytířů svatého grálu je na povrchu tradičně pojaté, ale při bližším přihlédnutí svědčí o Wagnerově volném zacházení s křesťanskou tradicí a symbolikou. Kupříkladu Amfortasova bolestivá a nedobrovolná služba svatému grálu, do které ho společenství nutí, je svou povahou zcela protikřesťanská a morbidní. Jedná se totiž o náboženství umění, posvátno estetické, nikoli křesťanské. Křesťanský je pouze háv, který zde umění obléká a obsah je pohaský či synkretistický. V tomto bodě Nietzscheho kritika či kritika liberálních teologů vůči Wagnerovi coby zaprodanci „staromódního katolictví“ rozhodně není oprávněná, ačkoli v jiných bodech se ukazuje jako relevantní.

Náboženská symbolika v *Parsifalovi* je bohatá. Náboženský význam vody spočívá v jejím uzdravujícím efektu i křestní souvislosti. Lázně poskytované Amfortasovi mu ulevují od bolesti, Gurnemanz žehná vodou Parsifalovi, poté co ho Kundry pokropí na osvěžení a Kundry skrze vodu nalézá znovuzrození. Wagner sám byl fascinován uzdravující mocí vody, v duchu moderních vodních kúr, kterých se sám pravidelně zúčastňoval a přikládal jim velký význam. Šlo o praxi rozšířenou ve Wagnerově době. Obecně se mělo zato, že vodní kúry jsou nejlepším lékem na řadu neduhů a vedou k celkovému ozdravení těla i ducha člověka. Z Wagnerovy korespondence je zřejmé, že tomuto trendu podléhal řadu let a uzdravujícímu

efektu vody přikládal velkou váhu. Amfortasovi ovšem vodní kúry mohou jen ulevit, nikoli ho vyléčit. Nabízí se paralela se samotným Wagnerem. I on pociťoval ve svém životě nezhojitelnou ránu, jakési znechucení, se kterým rezignovaně žil, ale nebyl sto najít na ně lék. Wagner sám se snažil ulevit svým bolestem a vyhýbat se zbytečnému nervovému rozjitření bolesti, ale s úplným vyléčením ani nepočítal.<sup>212</sup>

Ke konci dramatu je Parsifal pasován na krále ve slavnostním náboženském aktu. Ten ovšem odpovídá kontextu pohanskému či ještě starozákonnímu, rozhodně však ne křesťanskému. Přesto Wagner použije symbol bílé holubice, která sestoupí na Amfortase, podobně jako sestoupila na Ježíše při křtu. Jde o typickou wagnerovskou synkrezi. Věštba o vykoupení, proplétající se celým dramatem a nacházející naplnění v jeho závěru, je skrz naskrz buddhistická, v žádném případě ne křesťanská.<sup>213</sup> Podle buddhismu je nevědomost příčinou utrpení a vědění nabyté skrze soucit vede k vykoupení. Tato teze je zde zcela jasně proklamována, ale v křesťanství nemá své místo. Tam ji nahrazuje nauka o milosti. Amfortas by podle křesťanské věrouky musel ve svém utrpení dávno milosti dojít či alespoň znát jeho smysl a vědomě jej přijmout a naplňovat. Kdyby jeho utrpení mělo být chápáno křesťansky, zoufalství, které pociťoval a samoučelná, nezhojitelná bolest v dlouhodobém měřítku by znamenala absenci Kristova vykupitelského činu.

Amfortas je ve Wagnerově pojetí kristovskou postavou, ale negativně vykreslenou. Zatímco Kristus trpěl dobrovolně za viníky jako nevinný, Amfortas trpí nedobrovolně a navíc jako viník mezi nevinnými. Zatímco Kristus se dobrovolně podrobil Otcově vůli, Amfortas se vůli svého otce bezmocně vzpírá. Zatímco Kristova rána se stala symbolem jeho nevinny, Amfortasova nezhojitelná rána byla symbolem jeho viny. Zatímco Kristus zemřel, aby vykoupil ostatní, Amfortas touží po smrti, aby vykoupil sebe.<sup>214</sup> Amfortas je tedy kristovskou postavou obrácenou naruby a v reálu neschopným nešťastníkem, který jednou fatálně pochybil a nyní již jen čeká na pomoc zvenčí nebo na kýženou smrt. Parsifal je naopak činným aktérem vykoupení, ale toto vykoupení není vůbec kristovské, nýbrž buddhisticko-pohanské. Můžeme tedy mluvit o *Parsifalovi* jako křesťanském díle, jak to bylo v některých případech zvykem? Domnívám se, že naprosto ne.

Faktem bezesporu je, že hudebně je *Parsifal* dílem mimořádně cenným a vyzrálým, v němž hudba a slovo, podobně jako v ostatních Wagnerových dramatech z období autorovy zralosti, tvoří nedělitelnou jednotu. Stavba díla je architektonicky dokonalá a umělecké

---

<sup>212</sup> Viz *Dopis Benediktu Kietzovi ze září 1852*, in: BURK, J.N. *Letters of Richard Wagner*, s. 192.

<sup>213</sup> „Durch Mitleid wissend,/ der reine Tor;/ harre sein,/ den ich erkor.“

<sup>214</sup> KUNZE, S. *Der erlöste Mensch. Gedanken zur religiösen Symbolik in R. Wagners „Parsifal“*, in: WAGNER, R. *Parsifal* (buklet k cd).

tendence pozdního romantismu jsou zde dovedeny k vrcholu. Wagnerova schopnost čistoty vyjádření a propojení dramatické akce, hudby a textu se zde stává organickou samozřejmostí a služebnicí celkového smyslu a poselství díla. Emoce postav jsou hudbou ztělesněny natolik subtilně a přiléhavě, že jejich výmluvnost se stává maximální, mnohem zřejmější, než kdyby mluvilo pouhé slovo a gesto. Wagnerovo použití *leitmotivů* v *Parsifalovi* působí mistrně a zcela organicky a podtrhuje psychologii postav a symboliku situací. Těžiště díla tkví v kontrastech lásky a nenávisti, světla a tmy, utrpení a uzdravení či pochybnosti a přesvědčení. Hudba celkově vyznívá melancholicky a poklidně a kontrasty ji ožívují nebývalým efektem. Wagnerovu typickou agresivitu, bojovnost a průbojnost zde prakticky nenalezneme. Ladění díla je v rámci jeho tvorby ojedinělé. Debussy například obdivoval *Parsifala* právě z tohoto důvodu a prohlašoval, že zde konečně Wagnerova hudba volně dýchá. Melodika a forma tohoto hudebního vrcholu Wagnerova díla směřuje totiž velmi zřetelně historicky kupředu a odvážně předjímá trendy, které později plně rozvinuli a naplnili hudební impresionisté, Gustav Mahler a další velikáni pozdějších období.

Předehra *Parsifala* navozuje mírumilovnou, poklidnou náladu. Dá se chápat jako hudba vznešené rezignace, zhudebněná Schopenhauerova filosofie. V předešle je předznamenána převažující povaha celého dramatu, která je klidná, melancholická a neagresivní. Není zde wagnerovského *pathosu*, ani rozbouřených vášní, naopak převažují postupně se vyvíjející dlouhé, melodické fráze, velmi táhlé gradační oblouky a všechny hudební prostředky jako by byly zacíleny na navození intimní atmosféry čiré, nedozírné krajiny ducha. Již v předešle se objevuje efekt, který Wagner používá během opery opakovaně v souvislosti s něčím nebeským či mirakulózním, totiž jemně oscilující *vibrata* smyčců ve vysokých polohách na prodlevách, která provázejí táhlé fráze nesoucí melodii i význam. Tento efekt působí dojmem rozechvění a průzoru do jiné dimenze skutečnosti.

*První dějství:*

Počátek děje se odehrává na hradě Monsalvat, kde rytíři svatého grálu chrání posvátnou relikvii, již kdysi přinesli andělé jejich králi Titurelovi, a kterou nyní společenství rytířů spolu se svým stařešinou Gurnemanzem chrání a věrně slouží obřady s ní spojené. Ke grálu, tedy kalichu, do něhož byla vlita Ježíšova krev prolitá na kříži, patří posvátné kopí, jímž byl proboden Ježíšův bok. Monsalvatské společenství žije ve stínu neštěstí, které je postihlo, totiž ztráta kopí, kterou zapříčinil Titurelův syn Amfortas, momentální král Monsalvatu a Titurelův nástupce. V pozadí neštěstí je zlý kouzelník Klingsor, který se rozhodl ukrást rytířům drahocené relikvie a přivlastnit si tak moc s nimi spojenou. Klingsor kletbou postupně likvidoval rytíře a Amfortas byl proto poslán, aby ho přemohl a zneškodnil.

Ve své misi však neuspěl, protože Klingsor proti němu lstivě nasadil kletbou očarovanou pohanskou divou ženu, Kundry, která Amfortase svedla a on poté přišel o posvátné kopí, jež mu navíc způsobilo nezhojitelnou ránu. Od té doby Amfortas schází neléčitelnou chorobou, s odporem a bolestí vysluhuje obřad svatého grálu a touží jen po smrti a zbavení utrpení. Podle věštby, zjevené Amfortasovi andělem, může získat kopí zpět a obnovit slávu Monsalvatu jedině nevinný bloud, osvícený soucitem.

Starý Gurnemanz vede ostatní rytíře v péči o nemocného Amfortase, usilovně hledá pro něj lék a nařizuje ozdravné koupele, do kterých mladí rytíři nemocného odnášejí na nosítkách. Zdravotním stavem nešťastného krále se zabývají všichni jeho poddaní, ale dosud marně. Král je nemocen a sláb a nic mu nepomáhá k uzdravení. Tajemná žena Kundry se nepravdělně objevuje na Monsalvatu a pomáhá (zdánlivě) rytířům. Nikdo neví, že je řízena Klingsorovou kletbou a slouží jejich nepříteli. Nyní Kundry přináší cizokrajný balzám, který má ulevit králi. Její projev je divoký a nevyrovnaný a vnáší do dění dramatické prvky. Amfortas znaveně přijímá uzdravovací prostředky, které se stejně ukazují jako neúčinné a rozčiluje se, že jeden ze služebníků bez jeho svolení odjel, prý aby sháněl další možnosti králova uzdravení. Amfortas totiž tuší, že všechny tyto snahy jsou marné, protože jemu samému byla sdělena věštba, že uzdravit ho může jen nevinný muž, obdařený soucitem: „*Durch Mitleid wissend,/ der reine Tor;/ harre sein,/ den ich erkor.*“

Král tedy ví, že může jen pasívně čekat na pomoc zvenčí. Když mu nicméně přinesou lektvar od Kundry, reaguje vděčně a něžně jí děkuje. Ona však popuzeně a divoce odmítá jeho díky. Královi služebníci mezi sebou vyjadřují rozdílné, vesměs negativní názory na rozporuplnou a věčně neznámou Kundry. Nejostřejší odsudek zní, že jde o pohanskou čarodějnicí. Gurnemanz se však nešťastnice moudře zastává a přiznává, že může být pod kletbou, díky vině z minulých životů. Má však za to, že žena momentálně činí pokání skrze skutky milosrdenství. V gradaci líčí Gurnemanz příběh zakládání hradu Titurelem, který tenkrát našel Kundry bezvládně ležet na okraji lesa. Taková příhoda se poté opakovala několikrát, takže bezvládnou Kundry našel již i Gurnemanz. Když se snaží ptát Kundry na její jednání, ona jen prohlásí rezignovaně, jako ze sna, že nikdy nepomáhá. Poté Gurnemanz vypráví velmi epicky celý Amfortasův a Klingsorův příběh. Líčí strašidelně Klingsorovu zlovolnost a temné snahy, líbezně vypravuje o ošidné kráse čarodějovy kouzelné zahrady a slavnostně prohlašuje, že grál je určen pouze těm, kdo jsou ctnostní a zbožní a hříšník na něm nemá mít podíl. Když Gurnemanz vyjeví nepříjemnosti spojené se ztrátou kopí, konstatuje jeden z posluchačů, že ten, kdo by kopí dokázal odejmout Klingsorovi a přinést zpět na Monsalvat, by získal slávu a vděčnost všech rytířů. Gurnemanz slova potvrzuje a vyslovuje

věštbu o nevinném bloudovi, který se má podle ní zhostit tohoto úkolu. Z vyslovení věštbu v *pianissimu* zní božský mír a naděje.

Když se na území Monsalvatu v této chvíli objeví Parsifal, vzniká všude rozruch a obecné pobouření. Gurnemanzovi jeden z rytířů poděšeně hlásí, že neznámý mladík zastřelil jednu z posvátných labutí. Všude zavládne chaos, jen Gurnemanz zachovává rozvahu a klid. Když je Parsifal před stařešinu předveden k výslechu, nezná odpověď na žádnou z Gurnemanzových otázek, ví pouze tolik, že měl matku, se kterou žil v divočině a které se ztratil. Matku si připomíná tesklivým hlasem. Také si pamatoval, jak porazil muže, kteří ho na cestě ohrožovali, ale nedokáže už posoudit, kdo byl v právu a kdo ne. Jednal pouze instinktivně. Na ostatní přísné otázky zaznívá pouze mladíkovo: nevím. Gurnemanz mladíkovi pedagogickým tónem vysvětluje, že se dopustit zlého a zbytečného činu, když zabil krásné a posvátné stvoření jako je labuť, která mu navíc neublížila a neposkytla žádný důvod k agresi. Gurnemanz prohlásí, že někoho tak nevědomého potkal nejprve v Kundry a pak až nyní v Parsifalovi. Nešťastník neví ani, jak se jmenuje.

Tajemná Kundry mu vzápětí ozřejmí, že ho matka úmyslně vychovala k prostoduchosti a nevědomosti, aby jí neodešel do války a nezahynul jako jeho otec, Gamuret. Když se Parsifal ztratil a matka na něj mnoho dní marně čekala, zemřela nakonec žalem. Parsifal je příběhem otřesen. Dramatické odhalení vyvolá v jeho dosud nepoznamenané duši bouři emocí. Poté se mladík znaveně ztiší a omdlí. Kundry přinese v rohu vodu z pramínku a osvěží ho. Gurnemanz spatřuje v tom, co se děje, milost svatého grálu a jása nad konáním dobra. Kundry však skomíravě trvá na tom, že ona žádné dobro nečiní a znovu se jí začne zmocňovat malátnost a nepřírozená touha po spánku, způsobená kletbou. Temně zaznamenává, že zase přišel čas její bezmocné mdloby a oddává se němé rezignaci.

Gurnemanz Parsifala vezme k obřadům svatého grálu a vkládá do nového příchozího jisté naděje. Parsifal však ničemu nerozumí, klade hloupé dotazy a ničím nepřispěje, ačkoli se chová plaše a pokorně. Gurnemanz je k němu nejprve otcovsky laskavý a moudře jej poučuje, když ho uvádí do slavnostní atmosféry obřadní síně. Nálada, kterou hudba navozuje je cítit zašlou slávou. Jako by slavnost časem vybledla, neztratila sice vážnost, ale zato přišla o lesk a energii, takže z ní zbyl jen decentní odlesk. Ozývají se zvony, obřadní gong a tichý sbor rytířů. Velkopáteční hostina lásky je uvedena. Poté sbor mladíků teskně zpívá o Kristově krveprolití. Když tiché sbory, uvádějící atmosféru, dozní, ozve se znaveně sólový Titurelův hlas bez doprovodu, který se dotazuje na Amfortasovu připravenost. Titurel je závislý na vysluhování posvátné hostiny, zatímco pro Amfortase jde o nadlidský, hořký úkol, do kterého

se musí nutit vědomím neúprosné povinnosti. Titurel žádá svého syna, aby se ujal posvátného úkolu, na který on sám již nemá dost síly. Protože cítí blízkost vlastní smrti a chce se ještě setkat se svým Spasitelem skrze svěřený obřad, naléhá o to více na syna. V dramatickém monologu vyjevuje trpící Amfortas svou bolest, obavy i zoufalství a velmi teskně vzpomíná na situaci, která ho uvedla v nemilost a utrpení bez konce. Zoufale a toužebně volá Amfortas po božím smilování, které by symbolizovalo uzdravení jeho nezhojitelné rány, zasazené posvátným kopím: „*Du Allerbarmer! Ach, Erbarmen!// nimm mir mein Erbe,/ schließe die Wunde,/ daß heilig ich sterbe,/ rein Dir gesunde!*“

Když dozní dlouhý Amfortasův monolog v *pianissimu*, je slyšet *echo* nebesky jemného chlapeckého sboru, který tichounce opakuje věštbu o Amfortasově uzdravení. Rytíři připomenou věčně králi, že s touto nadějí se musí zatím spokojit a má se nyní chopit své služby. Titurel na to tiše, ale autoritativně přikáže synu, aby odkryl grál a započal obřad. Navozena je tajemná atmosféra a z výšky zazní hlasy volně interpretovanými slovy Ježíšova ustanovení Poslední večeře. Po slovech o Kristově krvi se rozezvučí nebesky nádherný, vznešený motiv spásy. Celá scéna je poznamenána tesknou melancholií. V následné gradaci několikrát zaznívají Ježíšova slova, která sbor rytířů přebírá v hrdinském tónu a při závěrečných požehnáních se hudba rozjasní nebeským pokojem a přejde do vysokých, prosluněných poloh. Na závěrečný průvod se vše opět ztiší a zní ostinátní motiv v basu. Parsifal celé dění sleduje bez hnutí, chytí se pouze za srdce a ulekne se, když se ozve bolestivý Amfortasův výkřik. Amfortas, donucený vykonat svou povinnost, zažívá totiž při obřadu muka, vycházející z jeho stále otevřené rány. Gurnemanz se rozčílí, že Parsifal po skončení obřadu stále stojí jako přikovaný a nejeví žádné reakce na to, co právě viděl, takže mladíka nakonec znechuceně vykáže z panství s tím, že jim takový nevědomec nemůže v těžké situaci nikterak prospět.

*Druhé dějství:*

Dějství je uvozeno temnou atmosférou a z Klingsorova hájemství číší nervózní napětí a potlačované drama. Klingsor rozkazovačně volá svou pohanskou služebnici a připomíná temnou minulost jejích minulých životů: „*Herauf! Herauf! Zu mir!// Dein Meister ruft dich, Namenlose,/ Urteufelin! Höllenrose!// Herodias warst du, und was noch?// Gundryggia dort, Kundry hier!// Hieher! Hieher denn, Kundry!// Dein Meister ruft: herauf!*“ Zakletá, zotročená Kundry se s děsivým výkřikem probouzí z mdlobného spánku a poslušně následuje svého pána. Její první, nesouvislá slova zní dosud jako ze sna a nesou opět punc naprosté rezignace: „*Ach! – Ach!// Tiefe Nacht! . . . / Wahnsinn! . . . Jammer! . . . / Schlaf . . . Schlaf . . . / Tiefer Schlaf! . . . Tod!*“ Opět zde, a to několikrát, zaznívá jeden z typických Wagnerových odkazů

na „*Wahn*“ či „*Wahnsinn*“. Tento zájem o marnost, šílenství, bláznovství, klamné domnění či podobně, reflektuje nezajištěnost života, neustálou existenciální nejistotu člověka tváří v tvář skutečnosti. Kundry v rozhovoru se svým pánem nerada, ale nemajíc jinou možnost, přijme instrukce a po několika neúčinných, planých odmluvách se opět pasívně podrobí svému údělu.

Parsifal zatím bezcílně putuje, až dojde do Klingsorova panství. Nejdříve hrdina pobije rytíře, kteří brání Klingsorův hrad. Klingsor to z pozadí sleduje a oznamuje výsledky boje Kundry, které se z prsou vydere démonický smích. V magické zahradě se potom Parsifal potýká se svody krásných dívek, které vypadají jako tropické květiny a lákají mladíka k nevázaným hrátkám. Parsifal jim však odolá a odejde nakonec od nich. Jejich dotírání ho zprvu baví, jejich svůdné štěbetání působí na něj opojně, ale když se o něj začnou jedna s druhou přít, znechutí ho tím a ztratí o ně zájem. Dívky ho nakonec s pichlavým výsměchem opustí. Pak ovšem nastoupí Kundry, která má od Klingsora příkaz Parsifala svést, stejně jako svedla Amfortase a řadu dalších. Osloví mladíka táhlým, unylým hlasem a pohrdavě odbyde hravé dívky, které se pokoušely získat Parsifala před ní.

Kundry osloví poprvé Parsifala jménem, které on sám dosud neznal, a vysvětlí mu i to, proč ho takto oslovuje: „*Dich nannt'ich, tör'ger Reiner,/ ,Fal parsi'./ Dich reinen Toren: ,Parsifal'./ So rief, als in arab'schem Land er verschied,/ dein Vater Gamuret dem Sohne zu,/ den er, im Mutterschoß verschlossen,/ mit diesem Namen sterbend grüßte./ Ihn dir zu künden, harrt'ich deiner hier:/ was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?*“ Parsifal je ženinými slovy velmi zaražen a ptá se na její původ a domov. Ona mu sdělí velmi smutně a ponuře, že ten je daleko, v nedohlednu. Pak mu vypráví příběh jeho vlastní matky Herzeleide, která zemřela žalem a Parsifala se zmocňuje lítost a zoufalství. Kundry mu nabízí útěchu v lásce: „*War dir fremd noch der Schmerz,/ des Trostes Süße/ labte nie auf dein Herz;/ das Wehe, das dich reut,/ die Not nun büße/ im Trost, den Liebe dir beut.*“ Parsifal si zoufá, že zapomněl na svou matku a netuší ani, co všechno ještě zapomněl.

Kundry se ho útěšně dotýká a pronáší moudrá slova: „*Bekennnis/ wird Schuld in Reue enden,/ Erkenntnis/ in Sinn die Torheit wenden.*“ Poté mu však nabízí útěchu v podobě tělesné lásky a dlouze ho políbí. Mladík málem Kundry podlehne, ale náhle pochopí, že právě takto utrpěl Amfortas svou nezhojitelnou ránu a nato Kundry okamžitě a rázně odvrhne. Toto je moment ukončení Parsifalova bláznovství a počátek poznání a hrdinského jednání, které z něho vyplývá. Velmi dramaticky a expresivně reflektuje Parsifal vlastní změnu mysli. Kundry na něho udiveně zírá. Poté mladík upadá do tranzu a oddává se vidění boží milosti a



vykoupení. Zaznívá nebeský motiv. Parsifal padá v kajícnosti na kolena a modlí se k Vykupiteli. Kundry na něj nyní pohlíží v oddaném obdivu.

Kundry se nejdříve opakovaně snaží Parsifala získat, zatouží po něm v bezmezném uctívání hrdiny, ale on trvá na svém odmítnutí. Nejdříve je mladík poněkud zmaten, ale když mu plně dochází role Kundry v celé nešťastné historii, zatratí ji jako zlovolnici a z odsouzení nehodlá slevit. Kundry reaguje dotčeně a pak se zlobí. Vypravuje svůj příběh a v jejím projevu nastávají prudké a náhlé dramatické zlomy, jak je žena rozervaná a vydaná napospas vlastním bujným emocím a zlé cizí vůli: „*Da lach'ich – lache - / kann nicht weinen,/ nur schreien, wüten,/ toben, rasen/ in stets erneueter Wahnsinns Nacht,/ aus der ich büßend kaum erwacht.*“ Nakonec se v ní vzbudí hněv a postychtivost za mladíkovu odmítavost a ona Parsifala zakleje k bezcílnému bloudění po lesích. Nepřijme Parsifalův rozumný argument, že jedna šťastná hodina lásky s ním, o kterou žena žadoní, by je oba přivedla do věčné záhuby. Parsifal však již prošel nejtěžší zkouškou a posvátné kopí mu samo vklouzne do ruky. Když pak udělá kopím ve vzduchu znamení kříže, Klingsorův hrad se začne bortit a beze zbytku podlehne zkáze. Trefně zkázu evokuje krátká, velmi temná, orchestrální vsuvka.

*Třetí dějství:*

Předehra k závěrečnému dějství je pomalá a tichá, melancholicky laděná, ale později se v ní objeví dramatická gradace. Mezitím co Parsifal bezcílně bloudí po okolních lesích, žije Gurnemanz na panství Monsalvatu jako poustevník. Uplyne dlouhá doba. Rytíři grálu se rozprchli, protože společenství už ztratilo naději a vůli držet pohromadě. Jednoho dne Gurnemanz nalezne poblíž hradu, na kraji lesa, Kundry, ležící bezvládně v chorobných mrákotách a rozrušen svým nenadálým nálezem, ženu ožíví. Brzy nato se z lesa vyloupne Parsifal, celý ve zbroji, takže ho Gurnemanz zprvu nepoznává. Je zvědavý, kdo se opovažuje vstoupit na posvátné panství Monsalvatu na Velký pátek v plné zbroji a káravě to cizinci vyčte.

Když však Parsifal odloží zbroj a nechá se poznat, dá se s ním Gurnemanz smutně do řeči a vypráví mu o osudech Monsalvatu. Společenství se rozpadlo, Titurel právě zemřel a Amfortas, toužící čím dál silněji po vlastní smrti, odmítá sloužit obřad svatého grálu, který mu působí nezměrné utrpení. Parsifal se legitimuje jako ten, kdo znovu získal Kristovo kopí a hrdinsky vystupuje vpřed, předá kopí Gurnemanzovi. Pak si zdrceně sype popel na hlavu, že mu trvalo tak dlouho, než dorazil s kopím na místo určení, a že kvůli němu Monsalvat již takovou dobu chátrá a společenství rytířů skomírá. Gurnemanz mu však děkuje a utěšuje ho, že to je vina kletby a nikoli jeho vlastního pomýlení. Pochmurně ovšem doznává, že bezútěšný stav Monsalvatu je tristní. Parsifal se stále utápí v dramatické kajícnosti, ale

Gurnemanz mu oznámí, že má jedinečnou možnost vše napravit a vyzve ho k následování jeho pokynů.

Kundry, nyní v rouchu kajícnice, se skloní nad znaveným Parsifalem a svými vlasy mu myje nohy. On její gesto s vděčností přijímá a dochází mezi nimi ke smíření a odpuštění. V této selánce Parsifal a Kundry poeticky zobrazují evangelijní obraz Ježíši a Marie Magdalény. Gurnemanz se raduje a připomíná, že voda smývá hříchy a obnovuje nevinnost před Bohem. Zazní projasněná hudba plná naděje, která symbolizuje obrat k dobrému. Gurnemanz Parsifala pomaže a učiní z něj zsvěcence. Nato se Parsifal měkce obrátí ke Kundry a pokřtí ji. Opěvuje přírodu, která jako by se v té chvíli znovuzrodila a obnovila. Její krása nově vynikne. Gurnemanz v tom vidí velkopáteční zázrak. Parsifal se zděsí, protože chápe Velký pátek jako den bolesti. Gurnemanz ho však začne moudře poučovat, že kajícnost hříšníků vede k odpuštění vin a zbavení bolesti, takže se může vše znovuzrodit a obnovit; protože viny jsou konečně smyty a usmířeny. Parsifal se konečně dozvídá o mysteriu kříže a vykoupení všeho tvorstva. Nakonec Gurnemanz zpěvně a široce oslavuje znovuzrození přírody: *„Das dankt dann alle Kreatur,/ was all da blüht und bald erstirbt,/ da die entsündigte Natur/ heut ihren Unschuldstag erwirbt.“* Parsifal jemně promlouvá ke Kundry, která má dojetím slzy v očích. Gurnemanz oznamuje, že nastává poledne, čas slavnosti a uctivě vyzve Parsifala, aby ho následoval do síně, kde už se shromáždili rytíři i trpící Amfortas.

Mezihra ústí ze slavnostního vstupu do pochmurné nálady pohřebního průvodu. Střídají se tiché výstupy jednotlivých seskupení rytířů, zapojených v průvodu. Postupně se zdvihá gradace, která vyznívá tragicky a posléze zase mizí v tichosti. Amfortas se děsí nastávajících chvil a lituje truchlivě sám sebe. Tklivě oplakává smrt svého otce a sám zoufale touží po smrti. Gurnemanz Parsifala zavede do slavnostní síně, kde již jsou mezitím shromážděni všichni rytíři ke smutečnímu obřadu za Titurela a přemlouvají zdrceného Amfortase, aby naposledy sloužil obřad. Chmurné naléhání rytířů zní neodbytně, ale Amfortas se vzpírá. Nechce znovu vystupňovat bolest, vycházející z nevléčitelné rány a ví dobře, že jakmile se nechá přemluvit k vysluhování obřadu, jeho muka budou kulminovat k nesnesení. Amfortas volá v bezmocném vzdoru: *„Nein! – Nicht mehr! – Ha! - / Schon fühl'ich den Tod mich umnachten/ und noch einmal sollt'ich ins Leben zurück?/ Wahnsinnige!/ Wer will mich zwingen zu leben?/ Könnt ihr doch Tod mir nur geben!“* Zoufalec odhaluje svou zející ránu a dává se rytířům všanc.

Do této kritické situace vstupuje Parsifal a pomocí posvátného kopí zaceluje Amfortasovu ránu, čímž ukončuje královo dlouholeté nedobrovolné utrpení. Vroucně a

jasným hlasem uděluje Parsifal Amfortasovi rozhřešení a sděluje mu, že došel vykoupení ze svých vin i z bolesti. Rozezní se nebeský motiv svatého grálu a Parsifal nechává otevřít schránku, chystaje se zahájit sám obřad. „*Nicht soll der mehr verschlossen sein:/ Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!*“ Parsifal je s nadšením uznán a přivítán jako vykupitel, korunován na krále, který se má s novou silou chopit pravidelného vysluhování posvátného obřadu svatého grálu. Je právě poledne na Velký pátek a hostina lásky začíná. Na Parsifala sestoupí bílá holubice. Závěr je apoteózou světla, hudba se projasní, září kopí i grál a všichni vzdávají úctu Parsifalovi se slovy: „*Höchsten Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!*“

#### **IV. Komplementarita vztahu posvátna k hudbě a umění vůbec**

##### IV / 1 Rozdílné způsoby průniku náboženství a hudby

Na základě minulých kapitol se podívejme na rozdílné způsoby a možnosti průniku mezi hudbou a náboženstvím v rámci našich novodobých dějin. Jako příklady nám posloužily osobnosti vybrané z hudební historie od baroka po dvacáté století a nejužší a nejpodrobnější pohled jsme věnovali Richardu Wagnerovi a jeho dílu. Z našeho průřezu můžeme vyvodit, že konkrétní projevy vztahu hudby k náboženské tradici a náboženským látkám jsou velmi podmíněny vztahem umělce k náboženství a církvi, dobově a kulturně, často také filosoficky. Tuto část problému bychom mohli nazvat povrchem. Skladatel, žijící v křesťanském prostředí, člen některé z křesťanských církví, čerpá logicky z křesťanské symboliky a tradice a jeho hudba tudíž svým způsobem reflektuje náboženství křesťanské. Dalším vlivem je podmíněnost dobová a kulturní, protože jiných projevů nabývá reflexe křesťanské tradice v hudbě barokního skladatele, jiných v tvorbě skladatele klasicistního a zcela jiných v hudbě autora současného. Tady narážíme na problematiku stylovosti a dobových zvyklostí.

Snad nejpodstatnějším, ale současně nejobtížněji zmapovatelným projevem náboženství v hudbě je *vnitřní postoj* skladatele. V něm se totiž náboženská zakotvenost projevuje jedinečným a zcela zvláštním způsobem a díky němu také může vůbec dojít k tomu, aby se v hudbě při jejím znění a poslechu objevil odlesk posvátna, který zasáhne srdce člověka a vyvolá v něm silný estetický prožitek, hraničící úzce s prožitkem náboženským. Zde se skrývá jádro problému. Vychází-li tvorba skladatele z živé víry, dostává jeho dílo zcela jedinečný duchovní náboj a zacílení. Je-li skladatel vůči obsahům víry lhostejný, může jeho hudba z křesťanství pochytit leda vnější stránku. Pokud je skladatel v zajetí nějaké konkrétní filosofie, odporující křesťanskému pohledu na svět, dostávají se do jeho díla velké

rozpory, protože skladatelova genialita garantuje emocionální pravdivost a uměleckou velikost, ale jeho postoje do díla infiltrují cizí, někdy protikladné prvky.

Příklady, které jsem z hudebních dějin zvolila, byly záměrně vybrány jako v některých bodech příbuzné a v jiných kontrastní. Bach, jako skladatel hudebně geniální, je hudební genialitou spojen se všemi dalšími zvolenými skladateli. Jedině on ale svým dílem vychází z barokní estetiky a barokní kompoziční praxe. S Mozartem má další příbuzný rys, totiž že završuje jednu velkou hudební epochu, totiž hudební baroko. Mozart je zase jedním ze završitelů hudebního klasicismu. Beethoven, nastoupivší po něm, již totiž velmi zřetelně tihne vstříc hudebnímu romantismu, takže je zjevem přelomovým. Bach a Messiaen mají společný jiný podstatný rys, totiž že oba byli velmi zbožnými křesťany ve svém osobním životě a vědomě se snažili propojit svou uměleckou tvorbu se svým duchovním životem a předat posluchačům svých děl určité duchovní bohatství. Jejich hudbu tedy s jistou nadsázkou můžeme označit za vyznavačskou, protože oni sami ji tak chápali. Jak Bach, tak Messiaen psali svou hudbu za pomoci inspirace, vyvěrající z hlubin jejich náboženské zkušenosti a prožitku praktikované víry. Oba chtěli, aby i posluchač duchovní rozměr v jejich hudbě vnímal a jejich cílem bylo svou hudbou vzdát díky samému Bohu. Náboženské pravdy, které skladatel „vyznavá“ respektuje, jsou v jeho díle reflektovány a transformovány do hudebního jazyka. Jejich ozvuk se pak nutně projeví v mysli vnímavého posluchače, ať už je sdílí nebo nikoli. Nedojde k tomu obvykle na racionální rovině, ale častěji pouze na emocionální.

Oproti Bachovi a Messiaenovi Mozarta nelze považovat za skladatele „vyznaváče“, i když také byl členem církve, využíval křesťanské tradice jako inspiračního zdroje a více než desetinu jeho díla tvoří tzv. duchovní tvorba. Byl však na svou dobu daleko spíše světským člověkem, pokrokovým v názorech a užívajícím darů života více, než jak se to v rámci jejich doby mohlo jevit u Bacha či Messiaena. Mozart žil ve svobodě božího dítěte jaksi mimoděk, díky danostem své spontánní, prosté povahy, nikoli díky duchovnímu úsilí svého života či vědomé reflexi víry. Mozart chválil svou hudbou Boha nikoli z hlubokého, reflektovaného náboženského přesvědčení, ale naopak prostě a přirozeně jako dítě, protože to tak cítil a nemohl ani jinak. Samozřejmě i tato prostota a přirozenost sdělení zanechává stopu v mysli vnímavého posluchače a umocňuje estetický prožitek, vyvolaný Mozartovou hudbou.

V řadě skladatelů, kterými jsme se zabývali, zbývá zmínit osobnost, které jsme se věnovali zdaleka v největší šíři a která nejvíce vyčnívá z řady v několika důležitých ohledech. Společnou s ostatními zmíněnými skladateli má Wagner jednoznačně hudební genialitu. I on navíc využívá pro svou tvorbu křesťanských látek. Jeho postoj k nim je však zcela odlišný od všech ostatních vybraných autorů. Není třeba jej na tomto místě rozebírat, protože tak již bylo

učiněno výše. Důležité je však znovu zmínit určitý náboženský synkretismus, který je Wagnerově přístupu vlastní. Pro něj totiž filosofická tradice má daleko větší závažnost, než tradice náboženská, ze které si vybírá jen to, co právě potřebuje a zpracovává a kombinuje to s jinými tradicemi zcela osobitým, leckdy nestandardním způsobem. Wagner nechápe náboženskou tradici jako závaznou. Určitá tendence využívat a leckdy i kombinovat náboženské látky je v novověkých dějinách umění běžná. Dokonce i Messiaen, který spadá do řady skladatelů „vyznavačů“ si libuje ve studiu a zpracování jiných náboženských tradic, zejména východních. U něho je však vždy zřejmé, že od cizích náboženských tradic ho dělí jasný odstup, zatímco v tradici křesťanské je sám, svou osobností a životem, pevně zakotven a vtěluje ji do své hudby přímo z jejího středu. Pro Wagnera naopak není rozdíl ve využití tradice křesťanské, buddhistické či jiné. Všechny náboženské zdroje využívá volně a nezávazně, z pozice nadřazeného umělce-génia, a kombinuje je bez skrupulí se zvolenými filosofickými myšlenkami.

Pohlédneme-li na možnost průniku posvátna do hudby z druhé, obecné roviny, nalezneme několik možností, které již vesměs také byly zmíněny. Hudbu a náboženství spojuje schopnost *katarze*, která je přisuzována oběma. Ponoří-li se člověk plně do náboženského či hudebního prožitku, může dospět ke *katarzi*, pocitu osvobození a očištění od všeho všedního, zatěžujícího či svazujícího. Jeho duše se obnoví nechá se prozářit něčím, co ji přesahuje a povznáší. Co vlastně je tím společným rysem hudby a náboženství, který vede lidskou duši ke katarzi? Co se týče prožitku, jde spíše o podobnost než shodu. Hovořili jsme již o tom, že náboženský a estetický prožitek jsou navzájem příbuzné, ale přesto kvalitativně odlišné. Shodný je však fakt zakotvenosti v řádu. Ať už tento řád chápeme jako dobrý řád božského stvoření či jako dokonalý, umělcem vytvořený či přijatý řád uměleckého díla, necháváme se tímto řádem obklopit a potěšit. Právě vědomí zakotvenosti v řádu očišťuje duši člověka, zaprášenou všelijakou nedokonalostí a nedostatkem řádu, který v běžném životě pociťujeme. Proto dobrá hudba působí na člověka harmonicky, upravuje a povznáší jeho emoce a nálady.<sup>215</sup>

V tomto bodě má hudba vrch nad ostatními uměními, protože je uměním múzickým. Proto působí mnohem bezprostředněji a prudčeji na lidské emoce než třeba umění výtvarné. Proto také v dřívějších dobách kolovaly pověsti o božském původu hudby. Tyto pověsti, o nichž již byla řeč výše, byly rozšířené ve všech kulturách. Ještě Platón konstatuje tajemnou moc hudby nad člověkem, jeho tělo, duši i ducha. Nazývá ji divem.<sup>216</sup> Z toho vychází řecká a

<sup>215</sup> VON FULDA, A., cit. in: SÖHNGEN, O. *Theologie der Musik*.

<sup>216</sup> PLATÓN. *Zákony*, II, 5.

středověká *Ethoslehre*, založená na spekulaci o prospěšnosti některých tónin, rytmů, nástrojů a hudebních postupů na jednání člověka. Navazuje zde i novoplatónské učení o metafyzické důstojnosti umělecké ideje. V kombinaci s pythagorejskou naukou o číselných poměrech v hudbě byla *Ethoslehre* vstřebána raně křesťanskými naukami. Také Augustin sleduje ve svých *Šesti knihách o hudbě*, které jsou dochovány jen jako torzo, význam harmonie jako principu vztahu mikrokosmu a makrokosmu, její obdobu v Bohem stvořeném světě a v hudebním díle. Zdůrazňuje silné působení hudby na člověka, v čemž se zcela shoduje s intencí *Ethoslehre*. K tomuto principu se mnohem později vrací novodobá *afektivní teorie* hudby, rozšířená v baroku. Již Klement Alexandrijský a ostatní otcové vidí, po vzoru starověkých filosofů, působení řádu v hudbě rovněž jako vztah mikrokosmu a makrokosmu.

Sv. Augustin ovšem nezapomíná ani na nebezpečí zotročujícího vlivu hudby na emoce člověka a toto nebezpečí v jeho očích staví nad hudbu slovo, jehož působení je racionálnější a tudíž méně nebezpečné. Zde bychom mohli znovu spekulovat o apolinském a dionýském typu hudby, ale to již bylo učiněno v jiném kontextu. Souhrnem stačí, když řekneme, že hudba má možnost realizovat řád, který člověka osloví a uvede do vyššího řádu jeho narušenou a zaneřádnou duši, ale ne každá hudba si toto klade za cíl a existuje tudíž i hudba, která může v důsledku na člověka působit zcela opačným směrem – totiž rozvratně a rušivě. Pro tyto dvě strany hudby, které se obě podílejí na fascinaci, kterou dokáže působit, vyjadřují teologové často ostražitost vůči jejímu působení. Augustin se obává, aby ho sakrální hudba svým uhranutím neodvedla od modlitby.<sup>217</sup> Z podobného důvodu sv. Tomáš Akvinský nedoporučuje zavádění instrumentální hudby do liturgie. Zpěv dokáže vést ke zbožnosti, zatímco instrumentální hudba spíše k estetické rozkoši. Podobně zápasili o pojetí hudby i reformátoři, což bylo nastíněno v první části.

Hudba Bachova, Mozartova, Messiaenova a řady dalších je založena mimo jiné právě i na realizaci dokonalého řádu, který skrze ni působí na emoce a estetický prožitek posluchače. Jak je to ale s hudbou Wagnera a dalších skladatelů, nalézajících se v jeho linii? Jeho předností a cílem totiž není v první řadě naplnění řádu, ale spíše postižení hloubky a tragičnosti lidských emocí. Jelikož tyto emoce jsou velmi často poznamenány vytržeností z řádu, vykořeněností a existenciální nejistotou, Wagner je nechává právě v této jejich nahotě vyznít a svou hudbou možnost řádu nepřijímá *a priori*. Spíše se k ní oklikou dostává skrze možnosti řešení, jež mu romantická estetika a filosofie německého idealismu devatenáctého století nabízí.

---

<sup>217</sup> AUGUSTINUS, A. *Vyznání*, X, s. 33.

Wagner vyznává ideál lásky, síly a krásy, o který je třeba se zasloužit a bojovat o něj: „Jenom silní lidé znají lásku, jenom láska podtrhne krásu, jenom krása tvoří umění.“<sup>218</sup> Proto je Wagnerovo umění nekonvenční, novátorské, hledající nové cesty a neznající ústupky pohodlnému vkusu publika. Jeho vzorem je návrat ke starořecké a starogermánské jednotě s přírodou, které je dnešní člověk odcizen, a díky tomuto obnovení vztahu s přírodou má člověk dojít ke znovunabytí síly a zdraví. Takto „pohansky“ obnovený člověk získává teprve moc dosáhnout ideálu lásky a krásy a tvořit skutečné umění.<sup>219</sup> U Wagnera je jedním z vrcholů této tendence vytvoření *Tristana*, jenž je plodem autorovy vnitřní intuice *par excellence* a vyjadřuje vrchol umělecké tvůrčí usebranosti. Wagner se na příklad nebojí „nestravitelnosti“ „*nekonečné melodie*“, která se řídí principem ptačího zpěvu a ignoruje melodické zákonitosti doby.<sup>220</sup> Neleká se ani krajní harmonické a formální uvolněnosti, která *Tristanovi* vyslouží pověst „neproveditelného díla“, a vyjadřuje co nejvěrněji obsah umělcova srdce, zajatého tvůrčí imaginací. Vše je v souladu s heroickou představou o úkolu umělce, který je chápán jako posvátný a má být naplněn jakýmikoli prostředky. Rozervanost života a nejdívočejší podmínky, které jej ohrožují zvenčí, nemohou nakonec zabránit prosazení umělcova niterného záměru. Proto se také umělec zmocňuje pohanského mýtu, aby na něm v rámci své básnické imaginace ilustroval věčné pravdy o člověku, které právě v mýtu vystupují na povrch jedinečným způsobem. Romantický umělec Wagnerova formátu sebevědomě činí náboženství ze svého díla a historické náboženské látky mu slouží za pouhý podklad.

Přímo opačným způsobem se dotýká náboženství tvorba Bachova. Nechává se vést milostí boží a skrze vnitřní vyladění do svatosti rozpoznává novou dimenzi života a hodnot. Realizaci svatého Bach rozpoznává v inkarnaci boží, v Ježíši Kristu, která překračuje vše dobré, pravdivé i krásné a vymyká se každému uchopení. Díky tomuto vědomí Bachovo dílo oplývá současně pokorou i velikostí. Velikost jeho díla totiž navazuje na rozpoznání velikosti boží, nikoli vlastní.<sup>221</sup> Díky krajní vnitřní usebranosti Bach svým dílem svobodně vyjevuje krásu svatosti a zároveň posvátnost krásy. U Wagnera jsou naopak všechny podobné velké ideje svázány silnou vůlí jedince, která příliš dobře ví, co chce a nenechá svobodně vyznít inspiracím, které přicházejí shůry, protože je tvaruje zcela podle svého. Bach naproti tomu svým nadhledem ztělesňuje „kolektivní duši“ své doby a vyhýbá se každému náznaku

---

<sup>218</sup> WAGNER, R. *Umění a revoluce*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 256.

<sup>219</sup> WAGNER, R. *Umění a podnebí*, in: *Wagner o hudbě a umění*.

<sup>220</sup> WAGNER, R. *Hudba budoucnosti*, in: *Wagner o hudbě a umění*.

<sup>221</sup> Viz SCHERING, A. *Bachs Textbehandlung*.

svévole.<sup>222</sup> Zatímco Bach usiluje především o to, aby svým dílem chválil Boha, Wagner svým dílem absolutizuje krásu a estetizuje velikost člověka. Bachův cíl míří vzhůru k Bohu, zatímco Wagnerův, byť se namáhá sebevíc, se do těchto výšin nikdy nemůže dopravit, protože spoléhá výhradně na sebe sama, čímž přeceňuje vlastní síly. „The first proposition illustrated by the work of Bach is this: According to Bach, the highest activity of the human spirit was the praise of God, but such praise involved the total activity of the spirit.“<sup>223</sup>

Má-li se tudíž v hudbě svobodně a nezkresleně projevit posvátno či dokonce svatost,<sup>224</sup> předpokládá to oproštěnost a dokonalou svobodu myslí skladatele. Nesmí projevu z transcendentních výšin bránit a stavět před něj svou vlastní vůli. Pokud tak činí, umělecká genialita sice zůstává, transcendentní sdělení se však zkreslí a „polidští“. Odlesk posvátna v uměleckém díle lze správně vnímat vždy jedině jako dar, nikoli jako výdobytek skladatelovy geniality a jejího úsilí.

#### IV / 2 Náboženské tíhnutí estetiky německého idealismu v konfrontaci s existencialismem

Duch německého idealismu, z něhož Wagner vycházel a který nabývá osobitých podob v jeho hudebním díle, má specifické náboženské zatížení. Již slovo idealismus napovídá, že duchovní, „ideální“ skutečnosti mají v této filosofii důležité místo. Německý idealismus tíhne k absolutnu, k transcendenci, ale přitom bourá tradiční náboženská schémata a transcendenci likviduje tím, že ji projektuje do lidského ducha, tím ji omezuje a výsledně ruší. Dochází v něm k objektivizaci subjektivního a estetickému chápání transcendence. Fichte například estetizuje samotnou možnost poznání.<sup>225</sup> Podobným směrem tíhne Schelling. Uznává pojem absolutního smyslu a nalézá pole identity, přesahující dualitu subjektu a objektu. Hegel se ve své dialektice ducha pokouší propojit svět poznání s jeho analytickou silou a svět imaginace s její romantickou intuicí. Jde vlastně o kombinaci Kanta s estetikou romantismu.<sup>226</sup> Schopenhauerův důraz na vůli a její postoj k transcendenci, na jejímž základě vzniká metafyzika umění, využívá estetiky jako nekonceptuálního východiska pro filosofii.

Schellingovo chápání umění vychází z jeho koncepce transcendentálního idealismu, souvisejícího s jeho dynamickým modelem přírody. Veškeré vědění, podle Schellinga,

---

<sup>222</sup> Viz PELIKÁN, J. *The Beauty of Holiness: Bach*, in: PELIKÁN, J. *Human Culture and the Holy. Essays on the True, the Good and the Beautiful*.

<sup>223</sup> Ibid, s. 155.

<sup>224</sup> *Posvátnem* zde míním numinózní kvalitu, tedy obecnou náboženskou, transcendentní skutečnost, zatímco *svatostí* vyšší, produhovnělou kvalitu vlastní křesťanské tradici a ztotožnitelnou s působením Ducha svatého.

<sup>225</sup> EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*.

<sup>226</sup> Ibid.



vychází ze shody subjektivního (já, inteligence) s objektivním (příroda). Transcendentální vědění je pak založené na subjektivitě, vědomí vnitřního smyslu. Umělecký výtvar, podle Schellinga, vzniká v napětí mezi vědomým a nevědomým v osobě tvůrce. Já je vědomé v produkování, ale nevědomé pokud jde o samotný výtvar. Tvorba tedy začíná v subjektivitě a směřuje k objektivitě. Objektivní je to, co povstává nevědomě. Harmonie vědomé a nevědomé činnosti je založena na absolutnu, které je reflektováno ve výtvaru. Inteligenci se absolutno jeví jako něco, co je nad ní a co přináší stránku neúmyslnou, která jde proti svobodě a stojí proti tomu, s čím bylo produkování započato.

Absolutno je samo o sobě pro lidské já čímsi fascinujícím a nezahrnutelným: „Toto neměnné, identické, co nemůže dospět k žádnému vědomí a září nám vstříc pouze z výtvaru, je pro vytvářející právě tím, co je pro jednající osud – tj. temná neznámá moc, která připojuje k zlomkům svobody to dokonalé či objektivní; a jako ona moc, která skrze naše svobodné jednání bez našeho vědění a dokonce i proti naší vůli realizuje *nepředstavované* účely, je nazývána osudem, je ono nepochopitelné, co bez přičinění svobody a v jistém smyslu i navzdory svobodě, v níž před sebou navzájem věčně prchá to, co je v oné tvorbě sjednoceno, připojuje k vědomému objektivní, označováno temným pojmem *génia*.“<sup>227</sup> Génius je možný jen v umění, v žádné jiné oblasti lidského působení výše popsany mechanismus nefunguje. Výtvozem génia je umělecké dílo. Génius je něčím, co se vymyká. Podobně jej chápe i Kant, když v *Kritice soudnosti* nazývá talent něčím, čemu nelze dát žádné určité pravidlo. Wagner na génia pohlíží jako na úkaz vpravdě posvátný: „Genius – cožpak by před ním všechno neuteklo, kdyby se ukázal v své božské nahotě, takový, jaký je?“<sup>228</sup>

Estetická tvorba v intencích německého idealismu vychází z vnitřního puzení umělce, které je neodbytné. Umělec tvorbou uspokojuje neodolatelný pud své přirozenosti. Výsledně estetická tvorba spočívá na rozporu činností. Svobodná činnost se stává bezděčnou díky rozporu, na němž je založen pud. Schelling v této souvislosti připomíná myšlenku cizí inspirace u starých národů (*pati Deum*). Umělec je hnán k tvorbě i proti své vůli, jako je náboženský subjekt hlasatelem zjevení nebo prorok hlasatelem zvěsti. Umělec se stává tím, kdo podléhá vyšší moci a znázorňuje věci, které sám plně neprohlédá. Rozpor neodbytného pudu a svobody, vědomé a nevědomé činnosti uvádí v činnost celého člověka a směřuje na samotný kořen jeho bytí. „Je to, jako by v těch vzácných lidech, kteří mají před ostatními tu přednost, že jsou umělci v nejvyšším smyslu slova, odložilo ono neměnné identické, na něž je

<sup>227</sup> SCHELLING, F.W.J. *Soustava transcendentálního idealismu*, in: SCHELLING, F.W.J. *Výbor z díla*, s. 260.

<sup>228</sup> WAGNER, R. *Umělec a veřejnost*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 74.

nanesenou všechno existující, onu roušku, kterou se v ostatních zahaluje, a jako by právě tak, jako je bezprostředně afikováno věcmi, působilo rovněž bezprostředně na všechno zpět.<sup>229</sup> V tomto duchu má pouze umění moc vyřešit nejzazší rozpor v nás, jedině ono může uspokojit naše nekonečné snažení o skloubení vědomé a nevědomé stránky svobodného jednání.

Estetická tvorba tedy vychází z pocitu zdánlivě neřešitelného rozporu a končí v citu nekonečné harmonie. Umění se tak stává jediným a věčným zjevením, zázrakem přesvědčujícím o absolutní realitě nejvyššího. Umění je syntézou poezie, které se nelze naučit a práce, reflexe a studia, kterými je třeba projít. Génie je však nad oběma těmito složkami. Umělecké dílo je syntézou svobody a přirozenosti, je nevědomou nekonečností. Krása je nekonečno vyjádřené konečným způsobem a jako taková je základním rysem uměleckého díla. Vznešenost je kráse příbuzná, ale na rozdíl od ní je zaměřena výš, objektivním směrem. Vznešenost ignoruje subjekt a jeho měřítko. Velikost umění je v tom, že překonává nekonečný protiklad v konečném výtvaru. Umělec navíc, podle Schellinga, činí absolutně platným a obecným to, co filosof dokáže vyjádřit pouze subjektivně. Filosofie však vyšla z poezie a tudíž má společné kořeny s uměním. Proto Schelling zdůrazňuje potřebu vytvoření nové mytologie. Filosofie se totiž má navrátit zpět ke svým kořenům.

Hegel vychází z podobných pozic jako Schelling a dotahuje některé jeho myšlenky. Podrobně se zabývá nejen uměním jako celkem, ale i vznikem a vývojem jednotlivých uměleckých druhů. Hudba pro něj představuje nejnižší a nejabstraktnější umění, které současně disponuje nesmírnou elementární, živelnou, mocí. Zvláštní síla hudby se tedy zakládá na moci tónového živlu, který vniká do vnímání člověka sluchem. Neméně důležitá je ale i druhá složka, obsahová, která se realizuje vnímáním duchovna v srdci skrze výraz vtělený do tónů. Specifický vztah prostředků (rytmus, harmonie, melodie) a obsahu v hudbě znamená přirozený přechod od prostředků a pravidel ke svobodné umělecké invenci. Právě v této invenci se zrcadlí nekonečný poklad duchovna, který umělec svou tvorbou uvádí v život. Hegel nezapomíná ani na aspekt provádění hudby, jehož vrcholným stádiem je virtuozita. Skrze ni se odhaluje prostor nekonečné vnitřní svobody a prosvítá tajemství oduševnění hmoty. Virtuózní rozeznívá hmotný nástroj skrze který dokáže nechat vzniknout duchovní, transcendentní zážitek. Prchavý vjem geniality, zakoušený při poslechu hudby se vymyká prostředkům, které výkonný umělec používá a vychází vstříc duchovnímu světu člověka.<sup>230</sup> Schopenhauer, který tvoří mezistupeň mezi německými idealisty trojice Hegel –

---

<sup>229</sup> SCHELLING, F.W.J. *Soustava transcendentálního idealismu*, in: SCHELLING, F.W.J. *Výbor z díla*, s. 261.  
<sup>230</sup> Viz HEGEL, G.W.F. *Estetika*, II, s. 207nn.

Schelling – Fichte a Nietzsche, byl pojednán podrobně v druhé části,<sup>231</sup> a proto je zde pouze zmíněn, jako tvůrce metafyziky umění a obhájce prvenství hudby mezi uměními.

V zásadě lze říci, že německý idealismus principiálně estetizuje náboženskou zkušenost člověka a transcendenci, dříve hledanou na náboženské rovině, stahuje do nitra člověka a jeho prožívání. Člověk se stává sám sobě cílem. Schellingovo filosofování dotahuje Nietzsche *ad absurdum*, když radikálně estetizuje celou skutečnost a redukuje pravdu, poznání, etiku a skutečnost samu na *artefakt*. Proto Nietzsche nakonec shledává pravdu jako ošklivou a po myšlení chce, aby bylo „tancem, smíchem a povznesením“. Umění je pak „pravdivou iluzí“, kterou člověk vytváří ze své bytostné potřeby. Není třeba zdůrazňovat, k jakému převratu hodnot a popření morálky takovým filosofováním dochází. Dotažení této filosofie však působí ve svých důsledcích děsivě. Bylo-li kořenem lidské kultury tělo ve starověkém Řecku, estetika z toho vzešlá byla přirozená a člověku přátelská. Na pozdním stupni lidského vývoje, v myšlení Nietzscheho, kdy se tato tendence vrací za zcela jiných dějinných okolností, jsou její důsledky katastrofální. V novodobých souvislostech dochází k pohrdání lidskou solidaritou jako slaboštvím, trendem bezohledného prosazování silnějších jedinců nad slabšími, směrem k vyšlechtění nadčlověka. Pravou hodnotu Nietzsche hledá v přítakání přirozené, neúprosné soutěživosti života, která vede k prosazování maskulinní estetiky. Člověk se má stát pánem chaosu a všeho kolem sebe, k tomu jen potřebuje dostatečně osvědčit svoji sílu. Jako inspiraci Nietzsche vynáší *amorální sílu umění*. Silný člověk se vysmívá morálce i společenskému uspořádání a spontánně tvoří, jsa sám sobě jediným měřítkem a pravidlem. Ztotožněním krásného a svatého se dostává ke slovu ono démonické v člověku, a to právě v důsledku chápání umění jako amorální veličiny. Estetické pojetí světa se pak rovná chápání amorálního.

Na Nietzscheho v některých bodech volně navazuje Heidegger a existencialističtí filosofové, podle jejichž estetiky je svět rovněž chápán jako *artefakt*. Zásadním přínosem jejich přístupu je ovšem návrat respektu před transcendencí s její skrytostí a neprobadatelností. Heidegger vidí svět jako sebeudržující hru pouhého stávání se. Podle Heideggera metafyzika je sice zakořeněna v bytí, ale zabývat se dokáže jedině jsoícím, stávajícím se. Podstata bytí zůstává skryta: „Die Wahrheit des Seins kann deshalb der Grund heißen, in dem die Metaphysik als die Wurzel des Baumes der Philosophie gehalten, aus dem sie genährt wird. Weil die Metaphysik das Seiende als Seiende befragt, bleibt sie beim Seienden und kehrt sich nicht an das Sein als Sein.“<sup>232</sup> Strom filosofie tedy vyrůstá z půdy,

---

<sup>231</sup> Kap. II / 5.

<sup>232</sup> HEIDEGGER, M. *Co je metafyzika?*, s. 8.

v níž je zakořeněn metafyzikou. Pravda, dosud nemyšlená bytnost *esse*, ἀλήθεια, zůstává metafyzice skryta. K tomu dochází díky záměně jsoucího s bytím. Pozdější název metafyziky – ontologie – lze přiřknout každé filosofii, která se pohybuje v představě transcendence. Jde o tázání, vykračující ze jsoucna, aby je získalo posléze zpět pro svoje pochopení. Toto vykročení se děje paradoxně v otázce po Nic, vycházející ze základní metafyzické otázky, kterou Leibniz formuloval ve smyslu „proč je vůbec jsoucno a ne spíše nic?“ Teorie, zabývající se otázkou „Nic“, se musejí vyrovnávat s fenoménem úzkosti, který podrobně reflektují existencialističtí filosofové.

*Bytí o sobě*, v jeho celku, nelze zakusit, ale člověk se stále nachází uvnitř něho. Lze ho pouze zakusit v některých mezních pocitech, které tříští lidskou každodennost a jimiž se bytí vlamuje do lidského života a prožívání, které je obvykle bytí vzdáleno. Zážitek úzkosti člověku zprostředkovává setkání s Nic, které přitahuje a děsí zároveň. Tento zážitek nese sebou neurčitost, lhostejnost, negativní charakteristiky spojené s Nicotou. Odklon od Nic je příklon k bytí (*da-sein*) a v něm spočívá transcendence. „Je mehr wir uns in unseren Umtrieben an das Seiende kehren, um so weniger lassen wir es als solches entgleiten, um so mehr kehren wir uns ab von Nichts.“<sup>233</sup> Otázka po Nic je metafyzická a prostředkuje vykročení z každodennosti. Jako v každé metafyzické otázce je v ní zahrnuto tázající se *Dasein*. Proto Heidegger dokonce tvrdí, že metafyzika patří k „přirozenosti člověka“: „Die Metaphysik ist das Grundgeschehen im Dasein. Sie ist das Dasein selbst. Weil die Wahrheit der Metaphysik in diesem abgründigen Grunde wohnt, hat sie die ständig lauernde Möglichkeit des tiefsten Irrtums zur Nächsten Nachbarschaft.“<sup>234</sup> Zde se staví metafyzika do opozice vůči vědě a její „neomylnosti“. Koneckonců v našem tématu vnímání úzkého susedství metafyziky a zásadního omylu ukazuje i Schopenhauerovo metafyzické pojetí umění, ve kterém nalzáme mnoho pravdivého, ale také cosi hluboce nejistého a zavádějícího.

Ošemetnost metafyzického tázání spočívá v tom, že bytí není žádnou vlastností jsoucna a zůstává stále a důsledně skryto. Nelze je najít, podchytit ani definovat. Je příbuzné s Nic a hlavně – je zcela jiné (*schlechthin andere*). Osobitým způsobem se bytí uplatňuje v náboženství. Heidegger vynáší význam díkůvzdání, které je bytostně náboženským projevem člověka. Vychází z předpokladu, že díkůvzdání vychází z dočasně skrytého myšlení člověka, které *myslí* pravdu bytí. Z téhož pranáboženského myšlení člověka vychází oběť jako svobodné strádání a rozchod se jsoucnem za účelem hájení přízně bytí. Myšlení bytí dějinného člověka se zakládá na jistotě *němého hlasu*, který je zárukou skrytých zdrojů.

---

<sup>233</sup> Ibid, s. 56.

<sup>234</sup> Ibid, s. 64.

Tajemně se zde střetává myšlení s básněním (a tedy uměním). Bytostně společné je spojuje, zatímco vzdálenost bytnosti je rozděluje. „Der Denker sagt das Sein. Der Dichter nennt das Heilige. Wie freilich, aus dem Wesen des Seins gedacht, das Dichten und das Danken und das Denken zueinander verwiesen und zugleich geschieden sind, muß hier offenbleiben. Vermutlich entspringen Danken und Dichten in Verschiedener Weise dem anfänglichen Denken, das die brauchen, ohne doch für sich ein Denken sein zu können.“<sup>235</sup>

Heidegger estetizuje celé bytí svérázným způsobem. Stejně jako bytí, tak i umělecké dílo kombinuje svobodu a nutnost, které jsou základem všeho. Autentičnost spočívá ve skloubení normativního soudu a stávání se tím, čím jsem. Výsledně se tak estetika rozšiřuje přes celou skutečnost a nepotřebuje již specializace. Umění přivádí věci k jejich podstatné Pravdě a je tudíž identické se samým hnutím bytí.<sup>236</sup> Heidegger se nejvíce zajímal o básnictví, a tudíž právě v něm spatřuje podstatu lidského bydlení na zemi. Bydlet básnicky znamená bydlet autenticky. Pokud člověk bydlí nebásnicky, básnění ho z toho usvědčuje. Na zemi není člověku dána míra, ale básnění ji opatřuje a může být tedy chápáno i jako měření. Přitom básník *dělá fantazii* a přehlíží skutečnost. To je podstata ποιησις. Básnění je to, co nechává člověka bydlet ve vlastním smyslu. Je to právě básnictví, které člověku dává schopnost bydlet mezi nebem a zemí a tedy činí člověka člověkem. Básnění je mírou základů lidského bytí, jím se člověk poměřuje s božským. Básník se věnuje vzývání skrytého; neznámého Boha činí mírou v tom známém a tím zprostředkuje zjevení. „V důvěrně blízkých jevech volá básník ono cizí jako to, v čem se neviditelné dává, aby zůstalo tím, čím je: neznámým.“<sup>237</sup> Heideggerova estetika vychází z romantického názoru, ovlivněného německým idealismem, ale směřuje k existencialismu, ve kterém rozpouští a posléze univerzalizuje veškerou estetiku. Výsledně dochází u něho k překročení hranice mezi uměním a existencí. V pozdější Heideggerově filosofii dochází k prostoupení poezie, umění, jazyka, pravdy, myšlení i bytí. Chápe je čím dál více jako jednu skutečnost, jejíž dimenze se navzájem prostupují.

Vraťme se však zpět tam, kde ještě hloubka a velikost spatřovaná v jsoucnu dochází nejhlubšího naplnění a opodstatnění v lidském duchu - k samému německému idealismu devatenáctého století, z něhož jsme na začátku kapitoly vyšly. Je třeba mít na paměti, že v něm šlo z velké části o reakci na nadměrné a sebezpečující světlo rozumu, které na skutečnost vrhl racionalismus století předcházejícího. Toto silné a navíc umělé světlo

---

<sup>235</sup> Ibid, s. 82.

<sup>236</sup> EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*.

<sup>237</sup> HEIDEGGER, M. *Básnický bydlí člověk*, s. 185.

podporovalo v člověku jistotu dobrého konce, který se dal vyčíst z vědeckých teorií a experimentů. Náboženská naděje, natož pak dar bázně před Bohem, začala být nadbytečná a nepotřebná. Evolucionismus a podobné teorie konec konců stojí i v pozadí koncepce německých idealistů, v níž se spekuluje, že světový duch se vyvíjí ve vzestupné řadě živých dějinných útvarů směrem k absolutnu. Náboženskou naději tak beze zbytku nahrazuje vědění či spekulace.

Problém německého idealismu netkví ale jen v tom, že odepsal náboženskou naději a čtvrtý rozměr náboženství, jímž je eschatologie, ale i v tom, že zrušil svazek mezi křesťanstvím a antikou. Fichte a Schelling si vystačí s absolutní samodaností lidského já a prostě zabsolutizují lidskou svobodu. Hegel věří v myslitelnost všeho skutečného duchem, čímž se stává spornou dříve vžitá představa, že absolutno v lidském duchu vděčí za sebe absolutnu vyššímu, totiž Bohu.<sup>238</sup> Člověk tedy důsledně humanizuje své předpoklady a tak se stává plně zodpovědným za své dějiny. Transcendence se postupně likviduje, protože vše se stává součástí antropologie. Hegelova lest rozumu je přímou cestou k ateismu. To, co se děje pro Hegela v říši myšlení pak dotahuje Marx v říši jednání a v důsledku se realizuje snaha uspišit příchod mesiášské říše, ale nikoli pro jednotlivce, ale pro lid, pro bezejmenného člověka, utopeného v kolektivu. To, co němečtí idealisté předložili v ideální říši ducha, se později zcela zvrtilo v říši konkrétního jednání. Podobné zvrácení původní vznešené tendence a její negativní a drtivý dopad v praxi lze spatřovat i jinde. Také Schopenhauerova cesta psychického úsilí skrze popření rozdílu coby klamu vedla později částečně ke snaze o únik ze světa v jiné, náhražkovité a zhoubnější podobě, totiž ve formě užívání drog.<sup>239</sup>

Dokonalý umělecký odraz filosofie romantismu a německého idealismu nám podává Wagnerova hudba. Již jsme hovořili o tom, že bývá označována za zhudebněnou Schopenhauerovu filosofii.<sup>240</sup> A je tomu skutečně tak. Tomu, co filosofové vybádali na teoretické rovině, umělec udělil geniální podobu ve svém umění. Toto umění nás leckdy uchvacuje, ať už máme jakýkoli názor na filosofii, již ztělesňuje. Ale důsledky pro život je třeba zvážit přesto, že racionální reflexe není primárním cílem uměleckého díla. Tragičtí hrdinové a hrdinky Wagnerových hudebních dramát věří v sílu lidského odhodlání jít za svým osudem, v sílu svých běžných rámců přesahujících emocí, narážejí na magické a náboženské symboly, které jim někdy pomáhají, jindy komplikují situaci a vždy žijí pro nějaký vysoký cíl, taženi silou mocného osudu směrem, který si sami nezvolili, ale který si spíše zvolil je.

---

<sup>238</sup> VON BALTHASAR, H.U. *Pravda je symfonická*, s. 156nn.

<sup>239</sup> *Ibid.*, s. 160.

<sup>240</sup> Viz MAGEE, B. *Wagner a filosofie*.

Posvátný děs, který nás jímá při zprostředkovaném spoluprožívání osudů těchto tragických hrdinů skrze poslech Wagnerovy hudby, nemá nic společného s bázní boží, kterou čerpáme z křesťanství a znalosti dějin spásy, ale spíše se solidaritou, kterou v nás vzbuzuje základní pocit vydanosti a vrženosti lidské existence, vydané doslova napospas osudu, pokud není pod ochranou boží prozřetelnosti.

V duchu německého romantického myšlení však pochybnosti nejsou na místě. Plné prožívání uměleckého díla je tím, co člověka povznáší na nejvyšší, duchovní rovinu a více člověk údajně nepotřebuje. Prožitek uměleckého díla je pro idealistu-romantika aktem zbožnosti, (pseudo)náboženské seberealizace: „Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet.“<sup>241</sup> Také Goethe jednoznačně přikládá uměleckému dílu vyšší než estetický cíl. Umělecké dílo je pro něj cílem pouti. Již sto let před zahájením první sezóny v Bayreuthu započala éra „*Kunstreligion*“. Umělecké dílo bylo považováno za zjevení absolutních, věčně platných idejí. Vrcholem tohoto zjevení mělo být právě Wagnerovo hudební drama, vyšlé z předpokladu původní jednoty a všeobsažnosti uměleckých druhů.

Rozporuplné reakce, které Wagnerovo dílo ve své době vyvolalo, svědčí o tom, že tendenci zbožstit a povýšit umění dotáhl až příliš daleko. Každopádně však nešlo o Wagnerův vlastní nápad, ale o pokračování v linii, která byla filosofy a umělci nastolena již řadu let před jeho vystoupením. Když shrneme velmi stručně náboženské ladění německého idealismu a romantismu, které se uskutečňuje také ve Wagnerově díle, poukážeme na dva rysy. Prvním z nich je stažení transcendence do nitra člověka a povýšení člověka, jeho prožívání a myšlení, na nejvyšší instanci a druhým je sakralizace umění a estetického vnímání. Krásné splývá se svatým a náboženství se chápe jako posvátná hra. Umění má vykupitelskou moc a hudba je v tomto ohledu ze všech umění nejtransparentnější: „Slyšte mou víru: hudba nepřestane nikdy, v žádném spojení, které naváže, být nejvyšším, nejvykupitelštějším uměním. V její podstatě je, že se v ní a skrze ni to, co všechna ostatní umění jen naznačují, stává jistotou nade vší pochybnost, pravdou nejbezprostředněji rozhodující.“<sup>242</sup>

Karl Jaspers demaskuje nemilosrdně bludné tendence, obsažené v německém idealismu (a nejen v něm), jako podoby nevíry v nejširším slova smyslu. Nevírou nazývá každý postoj, který v domněle absolutní imanenci popírá transcendenci.<sup>243</sup> Filosofickou nevíru uvádí ve třech podobách – démonologie, zbožštění člověka a nihilismus. V démonologii se stává posvátným dobré i zlé a všechno se stupňuje reflexí temných hlubin. Imanentní je

<sup>241</sup> WACKENRODER, W. cit. in: KUNZE, S. *Parsifal als sacrale Veranstaltung*, in: WAGNER, R. *Parsifal* (buklet k cd).

<sup>242</sup> WAGNER, R. *Symfonické básně Franze Liszta*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 110.

<sup>243</sup> JASPERS, K. *Filosofická víra*, s. 70.

zakoušeno jako božské a tudíž vzniká tzv. imanentní transcendence, v níž pravé transcendence není, ale skutečnost přesto nesplývá se smyslovou a racionální realitou. Imanentní transcendence je faktorem ve světě, mocí rozštěpenou na mnoho mocností. Pokud se člověk odevzdá těmto mocnostem, prožitek dostává povzneseného významu a přitažlivé tajemnosti, ale jeho rozervanost nese sebou leckdy nezvladatelné, ničivé projevy. Součástí démonického přístupu je stesk po mýtickém věku, vytváření mýtů nových, vlastních a dosahování nebývalého vzletu a intenzity prožívání. Hnací silou démonického přístupu je touha okusit božské. Určitá tajemnost a nejednoznačnost bytostně patří k pojetí démonického v jeho nejrozmanitějších podobách, což je patrné i u Goetha, který se ve svém díle démonickým s oblibou zabýval. Příbuznost démonického s božským a jeho neproniknutelnost reflektuje například takto: „Mlčení je obojí. Mlčení je úskok démonův, a čím víc se mlčí, tím strašnější bude démon, ale mlčení je také svědectví božství v jednotlivci.“<sup>244</sup> V každém případě je démonické bytostně iracionální. Táhne k posvátnu, ale démonizování imanentního života vede ve skutečnosti mimo transcendenci, do slepé uličky. Dalším velkým nebezpečím je démonizování přírody, které vede k modloslužbě a degradaci člověka.

Jaspers vidí dnešní démonologii jako převážně estetický postoj. „Je to uhýbání do estetického nazírání s temnou vůlí k neurčitému, jakožto vhodnému médiu pro zvrácené sebeuplatňování. (...) Je umožněno neustálé zaměňování etického a estetického.“<sup>245</sup> Tento bludný přístup nese sebou nedůslednost a falešnou velkolepost a život ponechává rozptýlený v nahodilostech. Démonologie vychází z mezistavu, který není ani empirickou realitou ani transcendentní skutečností. Chce vlastnit nadmyslové jakožto imanentní v důsledku čehož ztrácí Boha. Ale vše co není buď svět nebo Bůh je klam a iluze. Většinu těchto slabín démonologie nalezneme tak či onak přítomnou v myšlení a díle německého idealismu a romantismu devatenáctého století a ve vysoké míře také v díle a myšlení Wagnera. Hluboká, existencialistická analýza, jak ji předkládá Jaspers, demaskuje největší a nejzákladnější slabiny tohoto přístupu.

Dalším projevem filosofické nevíry, také velmi spojeným s Wagnerovým kulturním a myšlenkovým zázemím, je zbožštění člověka. I zde jde o projev projekce představy o domnělé transcendenci. Zbožštění člověka předurčuje k „velkým cílům“ a připisuje mu božské atributy. Současně mu však bere svobodu a důstojnost, protože ho zbavuje otevřenosti vůči bytí a vše mu usnadňuje. Velmi typické je ztvárnění této tendence v osobách hrdinů Wagnerových hudebních dramát. Jak často tam narážíme na naivního, neposkvrněného

---

<sup>244</sup> Cit. in: Ibid, s. 74.

<sup>245</sup> Ibid, s. 77.



člověka, kterého Osud a Předurčení přímo dotlačí k realizaci velkých, spásonosných cílů, týkajících se celého společenství... Fatalismus Wagnerovy filosofie o tom vypovídá mnoho. Jednotlivec tlačeny kupředu Osudem může být hrdinou a zbožštěnou bytostí, ale ztrácí osobní svobodu a postrádá bytostně lidský rozměr.

Třetím projevem nevíry je nihilismus. Zde nejde o náhražku víry, jako v projevech předešlých, ale o otevřenou a úmyslnou bezbožnost. Jelikož je nihilismus negací, potřebuje reálný podklad, něco, o co se opírá a posléze to popírá. Jelikož nihilismus je sám o sobě nesnesitelný, hledá východisko v démonologii a zbožštění člověka. Démonologie zase podléhá přitažlivému nutkání k Nicotě, uchopení jejích mocností. Zatvrzelost před Nicotou však předurčuje život k zoufalství nebo přinejmenším beznaději. Proto je východiskem zbožštění člověka, orientace na heroismus a tudíž život *hic et nunc*.

Ve všech třech projevech nevíry, které jsou pevně svázány jedna s druhou a společně vedou člověka na scesti, je ovšem obsažena i určitá pravda. V případě démonologie je to reflexe šifer transcendence obsažených ve skutečnosti, ve zbožštění člověka je to poznání jedinečné autenticity člověka ve světě a v nihilismu je to čestné přiznání si, že v realitě bytí světa se nelze vyhnout meznímu zoufalství. Možnost Nicoty je zkouškou pro každou víru. „Charakter jistoty víry jakožto odvahy a jakožto daru má před sebou nihilismus jako varování před vší zpupností, k níž se víra může klonit a do níž svým ustrnutím tak často propadala.“<sup>246</sup> Všechny odchylky od víry a cesty falešné transcendence vedou do klamu, který sice vstřebává do sebe i prvky pravdivé, ale chybně je vykládá a zpracovává.

Zřejmě v podobném klamu, nalézajícím se na pomezí transcendence, tone i značná část Wagnerova díla a něco z jeho zacílení. Genialita tvůrce ovšem nechává vysvitnout na povrch více pravdivého a skutečně velkého než by dovolilo jeho myšlenkové pozadí samo o sobě. Jako filosof by Wagner zřejmě daleko nedošel. Jako tvůrce však bezděky překročil hranici transcendence bezpočtukrát směrem k projevům bytí, které jsou vždy darované. „Z existenciálního hlediska je člověk sám sebou, když je ve svébytí sobě darován. Svoboda je skutečnost, v níž je člověk sobě dáván z transcendence.“<sup>247</sup> Svoboda myšlení byla u Wagnera velmi diskutabilní záležitostí, ačkoli vyvíjel během svého života soustavou intelektuální aktivitu, ale svoboda tvůrčí, realizovaná na poli jeho hudby působí nesporně právě jako cosi darovaného, jako průsečík transcendence, prostředek povznesení a prožití skutečné, nefalšované Krásy, která se dotkne existence člověka. Pravé umění má možnost zapůsobit jako šifra transcendence, která nás přiblíží pravdě bytí, kterou nedokážeme pojmout, ale

---

<sup>246</sup> Ibid, s. 84.

<sup>247</sup> Ibid, s. 88.

můžeme ji zahlédnout a prožít jako něco, co je mimo nás, ale jsme tím obklopeni a máme možnost být si toho vědomi. Toto vědomí zprostředkuje každý silný prožitek, povznášející člověka nad každodennost a účelovost, což dokáže jak prožitek náboženský, tak prožitek umělecký.

#### IV / 3 Umění, krása a zbožnost

Několikrát bylo výše zmíněno, že umění je rozdílné od praktického života zejména tím, že se k němu sice nějakým způsobem vztahuje, jinak to ani nejde, ale nemá samo o sobě žádný přímý praktický účel. Skutečné umění je, podobně jako hra<sup>248</sup> světem o sobě, který má svá vlastní pravidla a nevztahuje se přímo k účelům a zákonům tohoto světa. Jaký je tedy účel umění? Umění má moc nás povznést, odreagovat od všedních starostí a vyladit naši duši, rozladěnou potácením se každodenním koloběhem daností a povinností. Fr. Schiller definuje účel umění ve shodě s účelem samotné přírody: má činit člověka šťastným. Umění má v člověku navozovat libost a ve výsledku blaženost. Jako takové je zakotveno v přirozeném mravním zákoně, ale přesto nelze říci, že by jeho účelem bylo morální dobro. Umění je totiž ve svém účelu zcela svobodné: „Je-li morální sám účel, pak ztrácí umění to, v čem spočívá jeho moc, tedy svobodu, a to, čím je tak působivé, totiž půvab potěšení. Hra se mění ve vážnou práci; a přece právě hrou lze tuto práci provést nejlépe. Umění bude mít blahodárný vliv na mravnost jedině tehdy, bude-li požívat naprosté svobody.“<sup>249</sup>

Potěšení je, podle Schillera, samo prostředkem mravnosti. Z tohoto důvodu, nikoli z důvodu užití mravních prostředků, je i umění prostředkem mravnosti. Estetické potěšení se liší od potěšení fyzického tím, že je svobodné, nezainteresované. Umění v nás vzbuzuje silné pocity, vznešenost, dojetí, soucit a další, aby v nás vyvolalo libost prostřednictvím nelibosti. Protože „slast pochází z účelnosti, bolest z jejího opaku“,<sup>250</sup> umění nás vede k pochopení a prožití vyšší morální účelnosti, která se leckdy jeví jako opak účelnosti přirozené. Vyšší, morální, city oponují našim citům přirozeným. Umění pozvedá člověka od citů přirozených výše, k citům vyšším, a tím činí člověk bližším svému ideálnímu obrazu, který si v sobě nosí každý z nás.

Každá interpretace uměleckého díla nese sebou odkaz na umění jako takové. Vstoupit do světa umění můžeme jedině skrze konkrétní umělecké dílo. Při vnímání a posuzování

---

<sup>248</sup> Viz kap. I / 8.

<sup>249</sup> SCHILLER, F. *O tragickém umění*, s. 10.

<sup>250</sup> Ibid, s. 14.

uměleckého díla člověk vždy vychází z určitého porozumění umění. Nikdo není schopen přistoupit k uměleckému dílu zcela nezaujatě. Proto k Wagnerovu dílu je třeba přistoupit s předporozuměním, které zahrnuje povědomí o dobové estetice devatenáctého století, období romantismu, o filosofii německého idealismu, Schopenhauerově a Nietzscheho učení atd. Zároveň vnímavý člověk pocítuje, že umění je cosi, co přesahuje jeho život. Staré přísloví „*ars longa vita brevis*“ vychází právě z tohoto vědomí. Na umění je velkolepá odtrženost od praktických cílů. Umění je cílem jen samo sobě, a přesto se podle vnějších kritérií nechává částečně určovat dobovými měřítky, danými zvenčí. Umění má vlastní velikost a vznešenost, a přesto do jisté míry zapadá do dobového estetického rámce, kterému se v některých ohledech podřizuje a v jiných jej přesahuje. Kombinace svobody a účelnosti je základem uměleckého díla.

Moderní myšlení respektuje velikost a nezávislost umění, ale vychází i ve vztahu k němu z absence smyslu. Zoufale mu chybí odpověď na otázku „proč“. Proto podléhá střídavě dvěma tendencím. Jednou z nich je nihilismus síly a druhou nihilismus slabosti. V prvním z nich je boj uznáván za určující hybnost života a zakládá se na zkušenosti nevyhnutelné plurality perspektiv. Tato tendence je tedy otevřeností novým vjemům. Nihilismus slabosti oproti tomu je uzavřený do sebe, je propadlostí optice jistoty a vidině jediné perspektivy. Jde o filosofii stáda oddaného závaznosti převládajícího mínění. Výsledkem je úpadek a iluze o vědění a pokroku vedoucí k degeneraci. Tyto dvě tendence nihilismu spolu bojují jako dva přístupy k životu, k morálce, jako dvojí sebezpočopení života.<sup>251</sup>

Osobnosti jako Wagner či Nietzsche nesporně vycházejí do jisté míry z filosofie nihilismu síly. I u nich je patrná absence odpovědi na otázku „proč“ a nejistota vědomí konečného smyslu. Proto Wagner svou hudbou vyvolává tolik pocitu osudovosti a tragičnosti lidské existence a upíná se ke vznešeným, ale realitě vzdáleným, metafyzickým ideálům. Proto jsou náboženské látky, které hojně využívá, jen pozlátkem a hábitem lidské osamocnosti, nemají žádnou spasitelnou moc. Vše je v rukou člověka a jeho tragické velikosti, k níž musí nejprve dorůst, aby mohl v životě něco dokázat. Kam až může nihilismus síly zajít, to je zcela individuální otázka, na kterou jednotlivé osobnosti dávají svým dílem individuální odpověď. Proto Nietzsche po svém opuštění wagnerovského kultu a vystřízlivění z opojení Wagnerovou velikostí kritizuje Wagnerovo upadnutí do dekadence, nepřátelství vůči lidské přirozenosti, mravnosti a životu vůbec. Podle Nietzscheho Wagner postupně upadl

---

<sup>251</sup> MOKŘEJŠ, A. *Filosofie a život – život a umění*.

do nihilismu slabosti a ztratil sebe sama. Nietzsche naopak nikdy nepřestal opěvovat dionýskou sílu kypící životem a obloukem se vyhýbal každé koketérii s náboženstvím, již tolik deklasoval ve Wagnerově *Parsifalovi*. V něm viděl zvrácenost ideálů a hlubokou nenávisť vůči člověku a jeho smyslovosti, a to právě proto, že mu zaváněl skepsí, slabostí, stagnací lidské životní síly a poddajností vůči církevnímu učení.

Pozitivní vklad moderní tendence nihilismu síly je právě jeho pluralitní vidění skutečnosti, jeho tolerance vůči existenci rozdílných perspektiv. Přínos pluralitního myšlení vítá i řada teologů. Hans Urs von Balthasar proto přirovnává boží stvoření k symfonii a vzniklý řád tvorstva k orchestru, který je různorodý, ale ladí dohromady a každý nástroj v něm má svoji funkci: „Bůh provádí ve svém zjevení symfonii, u které nelze říci, co je na ní bohatší: jednotný nápad skladby, nebo polyfonní orchestr stvoření, který si Bůh pro ni připravil. Než se stalo boží Slovo člověkem, orchestr světa muzicíroval spíše bez plánu: množství světonázorů, náboženství, návrhů státního uspořádání, a každý si hraje něco svého. (...) Tím, že pod vedením Syna dává zaznít *boží* symfonii, prokazuje smysl své rozmanitosti.“<sup>252</sup> Toto je křesťanské řešení aspektu plurality a rozmanitosti pohledů na skutečnost. Jde o nosnou alternativu k nihilismu, který k nalezení smyslu a opodstatnění nemůže nikdy dospět, protože nezná víru. V křesťanství je možné orientovat se na Krista a skrze přilnutí k němu se otevřít světu. Jedině pak nás mnohoznačnost a protikladnost skutečnosti nevyhodí z kolejí a nepohlčí.

Tam, kde není víra a kde se staví na jiných než křesťanských základech, se nihilismus a modernismus vůbec překonává přijetím optiky metafyzického realismu. Z té vychází celý postmodernismus, který se zakládá na dekonstrukci základů osvícenského myšlení a na zahození důvěry ve všemohoucnost vědy a techniky i osvícenského individualismu. Takto se vyvíjí transcendentalismus devatenáctého století: ze snahy zachránit náboženskou zkušenost od skeptických důsledků osvícenského nominalismu se klade velký důraz na náboženskou intuici a vzniká tak řada proudů, snažících se překonat limity osvícenského přístupu ke skutečnosti, umění i náboženství. Druhou reakcí je dekonstruktivismus, který zavrhuje všechny formy ontologického metafyzického myšlení a hrozí mu konečná dekonstrukce sebe sama, což znamená další uvíznutí ve slepé uličce nihilismu.<sup>253</sup>

Posuzovat moderní umělecká díla je problematické mimo jiné z toho důvodu, že se mísí mnoho hledisek a akcidentálních vlivů dohromady s naším vkusem a osobitým vnímáním. V řádu estetických hledisek hraje velkou roli psychologie. Během vývoje lidstva

---

<sup>252</sup> VON BALTHASAR, H.U. *Pravda je symfonická*, s. 8.

<sup>253</sup> GELPI, D.L. *Varieties of Transcendental Experience*.

se totiž přirozený lidský cit estetického pozorování a vnímání zproblematizoval zásluhou postupné převahy intelektuálního vývoje člověka nad citovým. V estetickém vnímání jde v první řadě o instinkt. Dnes ale všechny instinkty, nejen tento, jsou u člověka otupeny a zaneseny a často je supluje racionalita, analytické myšlení a vyšší úroveň abstraktní představivosti. Přesto ale cit je první a nejpřirozenější odpovědí našeho já na dojmy z vnějšího světa. Estetický cit nám dává prožít libost či nelibost. Tu vzbudí estetická kontemplace nějakého konkrétního předmětu. Vnější dojem si naše mysl citem a jeho reflexí přivlastní a on se promění v majetek vnímajícího subjektu, lapen do sítě jeho uzurpátorské jedinečnosti. V počátcích lidského vývoje byl cit všemocnou silou působící v člověku. Postupně se však během vývoje jeho síla oslabila a otupila, ustoupila poznání a intelektu, ale nikdy docela nezmizela. Pud, přetavený v cit, zůstává silou, která pracuje uvnitř člověka a nemůže nebyť respektována. I po osvobození z pout živočišnosti a povznesení lidského já k vyšším cílům člověk zůstává citovou bytostí. Lidské já obsahuje afektivní i intelektuální vědomí a obě tyto složky pracují dohromady (někdy se doplňují, jindy si protřečejí) na zpracování dojmů a tvoření náhledů jedince na skutečnost. Ovšemže mohutníci intelekt a spolu s ním i morálka omezují rozmach pudové a citové složky člověka, a to v daleko větší míře než tomu bylo v minulých obdobích lidských dějin. Přesto však všechny složky našeho vědomí jsou napojeny citem.

Normální člověk své city všelijak potlačuje a myslí zpracovává, aby nad jeho praktickými zájmy nenabýly vrchu. Opakem je však estetický pozorovatel. Ten totiž hnutí citu vnímá přede vším ostatním. Sytí se jimi a opájí a svou intelektuální činnost podřizuje činnosti citové. Sám v citové oblasti splývá s pozorovaným předmětem. Nechá se cele ovládnout vcítěním a sebestpromítne vlastní já do estetického předmětu. V estetickém stavu myslí se totiž uvolňuje množství citů, které jsou za normálních okolností podřizovány intelektu a vůli. Citový potenciál člověka se realizuje jedinečným způsobem, v celé své bohatosti a šíři, díky čemuž uniká sevření pojmů i kategorii imperativu.<sup>254</sup> Podobně jako estetickému pozorovateli, tak také umělci je příroda pramenem citů se všemi odstíny a kontrasty.

Právě romantická představa umělce osobu vnímatele uměleckého díla (estetického pozorovatele) nárokovala v jeho celistvosti a nezměrné bohatosti citu. Do Wagnerovy hudby se cele ponoříme a ona nás vtáhne svou uhrančivou krásou a hudební genialitou. Když však její obsah a sdělení podrobíme kritické reflexi rozumu, zjistíme, že její filosofie naráží pro nás

---

<sup>254</sup> BASCH, V. *Hlavní problém estetiky*.

na nezdolatelná úskalí. V jednadvacátém století si většina z nás o titánské velikosti lidského ega a jeho neomezených možnostech myslí své... Přesto však bohatost citů, kterou dokáže Wagnerova hudba v posluchačově duši vzbudit promlouvá na afektivní rovině o velikosti člověka s přesvědčivostí a silou, které nelze odolat. Museli bychom se však oddat filosofii *Kunstreligion* a romantické metafyziky, abychom u tohoto okouzlení vědomě setrvali.

Velmi inspirativní osobností z hlediska působivosti a dosahu sdělení uměleckého díla, zasahujícího do mnoha oblastí lidského vnímání (včetně náboženské) zůstává Goethe. Geniálním způsobem totiž spojuje svět dávný, svět antiky a mytologie, se světem současným a jeho moderními problémy. Jeho básnický génius dokáže vytvořit syntézu lidské zkušenosti, která nemá obdoby. Lidská existence v Goethově podání vyniká ve své složitosti, velikosti a vznešenosti (*Herrlichkeit*). Právě vznešenost je posvátným rysem, který umělec člověku bytostně přiznává a přesvědčivě ji u něj dovozuje. V poukazu na individuální velikost a hrdinství člověka se překonává sklon k panteismu či deismu i nebezpečí pádu do myšlenkového chaosu. Goethe vidí svět a lidský život očima pravého básníka a odmítá lidské snahy zjednodušit a zploštit skutečnost pomocí důsledné vědecké a racionalistické analýzy. Goethe jako génius a básník trvá na tom, že život skýtá v každém okamžiku tajemství, které se nemáme snažit odvysvětlit, ale máme je přijmout s pokorou. Kněžská a profétická důstojnost umělce je garantem existence skrytého ráje, protože svrchovanou úlohou umělce je napodobit Stvořitele zprostředkováním krásy v pozemském světě.<sup>255</sup> Goethe sleduje paralelu mikrokosmu v osobě umělce, který geniálně imituje Krásu, s makrokosmem přírody, jejíž vznešenost je posvátná a nepopíratelná. Je celkem příznačné pro uměleckého génia Goethova kalibru, že vedle prožitku posvátného či démonického nadšení nad krásou a vznešeností přírody stojí prožitek krajní deprese lidského individua a zoufání si nad konkrétními projevy rozporuplnosti lidské existence. Nicméně vnímání kosmického aspektu bytí je klíčem k pochopení Goethova myšlenkového odkazu.<sup>256</sup> Je-li tento aspekt vtělen do estetického tvaru vznešenosti a krásy uměleckého díla, jeho vypovídací hodnota vůči člověku se prostředkuje a činí zřetelnou.

Podívejme se na problém estetického vnímání uměleckého díla očima Ricoeurovými. Pro něho je přístupovou cestou k estetice narativita. Vidí v uměleckém díle integrované navrstvené roviny významů, které dílo dokáže udržet pohromadě. Umělecké dílo má schopnost refigurace; umí restrukturalizovat svět. Právě zde spočívá jeho mimetická funkce. „Umělecké dílo je pro mě příležitostí odkrýt ty aspekty řeči, které obvyklé

---

<sup>255</sup> Viz SIMON, U. *Balthasar on Goethe*, in: RICHES, J. *The Analogy of Beauty*, s. 65.

<sup>256</sup> Viz *ibid.*, s. 74.

instrumentalizované užívání řeči zakrývá. Umělecké dílo odhaluje vlastnosti řeči, které by jinak zůstaly nepovšimnuty a neprozkoumány. (...) V tom spočívá kreativita umění, že proniká do světa všední zkušenosti, aby jí zevnitř dala nový tvar.<sup>257</sup> Opět jsme dorazili k poznatku, že umění užívá prostředků, které se vyskytují i v jiných oblastech života, ale užívá jich nově a nevšedně a hlavně – odtrženě od praktických cílů a běžného *usu*. Z toho důvodu se moderní hermeneutika zabývá seriózně uměleckým dílem a způsoby sdělení, které umění reprezentuje.<sup>258</sup>

Klasická koncepce pravdy jako shody se skutečností je zpochybněna, když spolu s Ricoeurem uznáme, že funkcí *mimesis* není pomáhat nám v poznání předmětů, ale odkrývat dimenze zkušenosti, které tu před vytvořením díla nebyly. Pravda uměleckého díla potom tkví v tom, že má schopnost prorážet novou cestu skutečností a obnovovat skutečnost podle svého. V tomto směru hudba dosáhne nejdále, protože je oproštěna od vší figurativnosti, napodobovací element v ní je ze všech umění nejslabší. Každé hudební dílo má svou náladu a aniž znázorňuje cokoli ze skutečnosti, dokáže v nás vyvolat odpovídající náladu samo ze sebe. Ricoeur bere velmi vážně schopnost hudby jedinečným způsobem působit na lidskou duši a zkvalitňovat prožívání člověka. Nejvýše staví hudbu noprogramní, zcela nezávislou na textu:

„Teprve když se vymaní ze služby textu, který už sám nese své vlastní verbální významy, teprve když hudba není ničím jiným než *touto* tonalitou, *touto* náladou, *touto* barvou duše, teprve když se všechna vnější intencionalita vytratí a nic neoznačuje, teprve potom je hudba plně schopna regenerovat či nově sestavit naši osobní zkušenost. Hudba v nás vytváří city, které ještě nemají jméno, rozšiřuje náš emoční prostor, otevírá v nás oblast, kde mohou vyvstávat city absolutně jedinečné. Když posloucháme *právě* tuto hudbu, vstupujeme do oblasti duše, do níž nelze vkročit jinak než poslechem *právě* této skladby. Každé hudební dílo je autentickou duševní modalitou, moduluje duši jedinečným způsobem.“<sup>259</sup> Víme, že Wagner naopak upřednostňoval spojení hudby se slovem, protože chtěl hudbou vyjádřit konkrétnější obsahy a zasáhnout člověka ve všech jeho složkách. Ideál hudby noprogramní, citové, barevné a od všeho oproštěné je však blízký na příklad O. Messiaenovi.

Proto je jednou z hlavních funkcí hudby budovat v řádu citovosti svět jedinečných esencí. Právě v hudbě probíhá průzkum našeho citového bytí. Čím více se z uměleckého díla vytrácí znázorňovací funkce, tím více v něm roste odstup od reality a sílí jeho schopnost

<sup>257</sup> RICOEUR, P. *Myslet a věřit*, s. 217.

<sup>258</sup> Viz JUNG, M. *Hermeneutik zum Einführung*, s. 151nn.

<sup>259</sup> RICOEUR, P. *Myslet a věřit*, s. 218n.

pronikat do světa naší zkušenosti. „Čím větší je odstup od reality, tím více života je v návratu k ní, jako by naše zkušenost byla navštívena z nekonečně větší dálky, než kam je sama schopna dosáhnout.“<sup>260</sup> Umělec vyjadřuje jedinečnou zkušenost, která se tak stává univerzální. Pravý umělec tak dává jedinečnou odpověď na jedinečnou otázku. V rámci umění neexistuje pokrok od jednoho stylu k druhému, ale pouze momenty dokonalosti uvnitř jednotlivých stylů. Každý umělecký styl je světem pro sebe a je třeba, aby byl jako takový přijímán. V uměleckém díle dochází k ikonickému zmnožení nesdělitelného prožitku, který se skrze dílo stává sdělitelným. Umělecké dílo má tedy rozměr komunikace, chce být sdíleno, hudebník chce být slyšen. Do estetické zkušenosti, ať už s uměleckým dílem nebo s jiným estetickým objektem, je vtažen vždy jednotlivec; jedinec sám za sebe je postaven do jedinečného vztahu. Současně však umění potenciálně komunikuje se všemi, protože estetická zkušenost má tendenci k šíření.

Z jedinečnosti uměleckého díla a jeho tíhnutí k obecnosti vzniká paradox: „Paradox uměleckého díla, na němž je zřejmě třeba trvat, spočívá v tom, že čím je jedinečnější, tím větší má šanci stát se univerzálním.“<sup>261</sup> Umělecké dílo je manifestací světa a ikonizací jedinečného emočního vztahu umělce ke světu. Otázkou je pak otevřený vztah estetiky a etiky. Kant věřil, že zkušenost s krásou a vznešeností činí člověka lepším a mravnějším. Mezi uměleckými díly a lidmi existuje jistá analogie. Na rozdíl od věcí jsou umělecká díla jedinečná, právě tak jako jsou jedineční lidé. Umělecká díla pak ve své jedinečnosti skrze sdělnost nárokují univerzalitu. Je možno uvažovat také o průniku umění a náboženství? Na tuto otázku, která nás zajímá nejvíce, Ricoeur odpovídá, že k průniku dojít může, ale směřování není na místě: „Mezi estetikou a náboženstvím existuje spíše průnikové pásmo než nárok na území druhého.“<sup>262</sup> Za výrazný příklad takového průniku uvádí Ricoeur *Píseň písni*, ve které se dokonale realizuje mnohovýznamovost, takže se duchovní rovina prolíná přirozeně s erotickou i mystickou a přitom se nedílně uplatňuje metaforika.

Oddá-li se člověk vnímání takto komplementárního uměleckého díla na citové rovině, získá jedinečný estetický zážitek, který afektivní složka jeho osobnosti přijme jako další z pokladů, obohacujících její rozmanitost a lahodící její přirozené touze po naplnění. Teprve když však člověk reflektuje obsah takového uměleckého díla racionálně, může z něho vyvodit důsledky pro etickou část své osobnosti a teprve povznese-li se člověk k mystické rovině díla, dokáže projít hloubkou náboženské zkušenosti, která ho vede k nasměrování vůči *eschatu*, ať

---

<sup>260</sup> Ibid, s. 220.

<sup>261</sup> Ibid, s. 225.

<sup>262</sup> Ibid, s. 231.



už člověk sám má či nemá o posledních věcech jakoukoli konkrétní představu. Také mystik vnímá krásu, ať už uměleckého díla nebo jakékoli části božího stvoření. Každá radost či požitek z krásy ho však mají vést výše, ke spojení s Bohem. U krásy nebo radosti z nějakého předmětu se nesmí setrvat, ale má se jí projít směrem ke kráse a radosti dokonalé, duchovní, boží.

Jak říká svatý Jan od Kříže: „Upozornil jsem, že kdyby se radost zastavila u něčeho, o čem byla řeč (smyslová potěšení), byla by to marnost, protože když se u toho nezastaví, ale hned jak vůle pocítí zalíbení v tom, co slyší, vidí a čím se zaměstnává, pozvedne se a raduje se z Boha a ono hnutí jí k tomu dává pohnutku a sílu, je to velmi dobré. A tehdy se takovým hnutím nejen nemá vyhýbat, když způsobují tuto zbožnost a modlitbu, ale spíš se z nich může a má těžit pro tak svaté cvičení; protože jsou duše, které to velice táhne k Bohu právě zásluhou smyslových předmětů.“<sup>263</sup> Mystická tradice tedy nevyklučuje užitečnost smyslových prožitků, ale vymezuje jejich místo v rámci vztahu k poznání a zakoušení Boha na cestě k mystickému sjednocení: „Pak slouží smysly cíly, pro který je Bůh stvořil a dal, to je aby byl skrze ně více poznáván a milován.“<sup>264</sup> Sv. Jan ovšem také varuje před falešným oddáváním se smyslovým prožitkům pod záminkou povznesené modlitby, protože jakmile člověk setrvává u pouhého smyslového potěšení a duchovního obcerstvování sebe sama a nesměruje při něm výše, k Bohu, je na špatné cestě a měl by se smyslových prožitků neprodleně vzdát. Podstatný je tedy cíl smyslového či estetického prožitku a jeho správné zařazení v rámci božího řádu. Estetický cit nám může a má pomáhat přiblížit se poznání boží dokonalosti v její pestrosti a bohatosti.

Už několikrát jsme narazili na předěl mezi náboženským a uměleckým, který romantismus a německý idealismus neuznává nebo se jej snaží všemožně překračovat a relativizovat. Tento předěl ovšem ve skutečnosti ignorovat ani popírat nelze. Na filosofické rovině toto popírání vede k bludným teoriím a v rovině subjektivního vnímání k přeházení hodnot v žebříčku, který si všichni buď sami tvoříme nebo přejímáme zvenčí. Přinejmenším křesťan, ale i jinak monoteisticky věřící člověk, by měl trvat na prvenství náboženské zkušenosti před uměleckou. Umění lze podříditi službě Bohu či díkůvzdání, aniž by mu bylo ubráno na cti a významu. O tom již bylo mnohé řečeno. Pro ilustraci se zastavme u srovnání umělecké imaginace, týkající se noci, jak ji nacházíme u sv. Jana od Kříže v díle *Temná noc*, ve srovnání s poezií noci, kterou předkládá Wagner v *Tristanovi a Isoldě*.

---

<sup>263</sup> JAN OD KŘÍŽE, SV. *Výstup na horu Karmel*, s. 272.

<sup>264</sup> Ibid, s. 273.

V obou případech se jedná o krásnou poezii, která vyvyšuje noc a všemožně ji opěvuje. Když pomíneme hudební stránku Wagnerova dramatu a budeme se nyní zabývat textem libreta, lze učinit zajímavé srovnání. Hlavní rozdíl obou děl je totiž v jejich zacílení. Zatímco sv. Jan opěvuje noc jako prostředek k cestě duše (milované) k Bohu, ke Kristu (Milovanému), Wagner opěvuje ústy Tristana a Isoldy noc jako jediný prostředek realizace jejich vztahu. Pro sv. Jana je noc potřebnou etapou na cestě k věčnému dni, k věčnému životu a temnota noci je tedy přechodným stádiem, kterým je třeba projít na cestě ke světlu. Pro Wagnerovu dvojici rozervaných milenců je noc naopak konečnou. Upínají se jediné k noci, protože den, který osvětluje vše a všechny, zjevuje nemožnost jejich svazku a jeho odsouzení ke ztroskotání ve světě lidí. Z tohoto zoufalství se ti dva upínají k noci, potažmo ke smrti. Temnota je tím, co jediné je může věčně spojit a oni neváhají podříditi se Osudu, Lásce, zkrátka ideálu, který si na základě náhlého zbožného uctívání jednoho druhým vytvořili.

Duše v podání sv. Jana vykročí za tmy a v přestrojení, aby hledala svého Milovaného, protože nechce, aby ji kdokoli mohl vyrušit v jejím hledání a toužení po Kristu. Nepotřebuje denní světlo, protože jí na cestu svítí světlo lásky, skryté v jejím srdci. Její cesta vede k nalezení Krista, k mystickému sjednocení s Milovaným, které duši poskytne dokonalé naplnění jejich tužeb a dokonalý pokoj. Autor opěvuje noc jako to, co umožnilo toto naplnění, tento trvalý pokoj. „*Ó noci, jež jsi vedla,/ ó noci líbeznější nad svítání,/ ó noci, jež jsi spojila/ Mileného s milenou/ milenou v Mileného přepodobněnou!*“<sup>265</sup> Předpokladem mystického sjednocení je ovšem dokonalá pokora duše, jež vzhlíží ke Kristu jako k někomu, kdo ji nekonečně převyšuje. Duše musí proto vyjít sama ze sebe i ze světa, ve kterém přebývá a nesmí lpět na ničem, kromě své touhy po sjednocení s Bohem.

Velmi rozdílně je zakotveno opěvování noci z úst Tristana a Isoldy. Isolda, která v sobě cítí světlo lásky, volá noc, protože ví, že toto světlo jinde svítit nemůže. Oba milenci nemohou uvěřit, že jejich láska je skutečná; žijí v jakémsi poblouznění, polosnu, což koresponduje s podivným vznikem jejich lásky. Čím více pocítují prchavost a neskutečnost přemíry citu, který jimi zmítá, o to více oba touží, aby tato jejich láska mohla být věčná. Jejich touha bezvýhradně patřit jeden druhému působí poněkud zoufale pro svoji nenaplnitelnost, pro svoji absurditu tváří v tvář okolnostem životů jich obou i jejich blízkých. Kdyby chtěl být vnější pozorovatel přísný, označí tuto formu velké lásky za romantickou přepjatost. Na druhou stranu však opravdovost citu, který se zde (zvláště v hudební stránce díla) projevuje, nelze nikterak zpochybnit; necháme-li se do příběhu vtáhnout, strhne nás svou

---

<sup>265</sup> JAN OD KŘÍŽE, SV. *Temná noc*.

silou. Věčná a myšlenková absurdita si zde naplno protirečí s citovou opravdovostí. Můžeme tedy dospět k závěru, že máme před sebou poctivou uměleckou, jmenovitě romantickou, reflexi rozervanosti lidské existence v celé její šíři a hloubce. Východisko, které je nám zde nabízeno je ovšem velmi pochmurné. Je jím věčná noc, k níž je branou smrt.

Rozervanost se zračí v Tristanovu nenávislném odmítání dne, který je označován jako krutý a zlý, protože nepřeje spojení milenců. Noc je jejich jediným útočištěm: „*Selbst in der Nacht/ dämmernden Pracht/ hegt ihn Liebchen am Haus,/ streckt mir drohend ihn aus!*“ Zatímco křesťanský mystik chápe noc jako průchod k věčnému dni, jako určitý druh zkoušky, je noc, jak již bylo řečeno, romantickému zoufalci cílem. Isolda proto vyjadřuje touhu prchnout před dnem do věčné noci, která jediná poskytne nešťastným milencům klid pro realizaci jejich vztahu: „*Das als Verräter/ dich mir wies,/ dem Licht des Tages/ wollt'ich entfliehn,/ dorthin in die Nacht/ dich mit mir ziehn,/ wo der Täuschung Ende/ mein Herz mir verhieß;/ wo des Trugs geahnter/ Wahn zerrinne;/ dort dir zu trinken/ ew'ger Minne,/ mit mir dich im Verein/ wollt'ich dem Tode weihn.*“ Opěvování noci je pro Tristana a Isoldu předstupněm opěvování smrti, ke kterému se vášnivě uchylují. Tam, kde sv. Jan vyhlíží nedočkavýma očima duše, zamilované do Krista, věčné světlo věčného dne, tam Wagner ústy zdrcených milenců volá po věčné temnotě a smrti, neboť život člověku hluboce a nenávratně ponořenému do vlastních emocí nemá již co nabídnout. Tristan jde tak daleko, že dokonce nenávidí den, aby se mohl o to vášnivěji oddat noci – smrti. „*Durch des Todes Tor,/ wo er mir floß,/ weit und offen/ er mir erschloß,/ darin ich sonst nur träumend gewacht,/ das Wunderreich der Nacht./ Von dem Bild in des Herzens/ bergendem Schrein/ scheucht'er des Tages/ täuschenden Schein,/ daß nachtsichtig mein Auge/ wahr es zu sehen taue.*“

Noc se pro Tristana a Isoldu stává sladkým útočištěm smrti, jedinou možností věčného spojení jednoho s druhým. Jako taková je noc dokonce posvátnou hodnotou, jako je posvátná i vzájemná láska Tristana a Isoldy. „*In des Tages eitlem Wähnen/ bleibt ihm ein einzig Sehnen - / das sehnen hin/ zur heil'gen Nacht,/ wo ur-ewig,/ einzig wahr/ Liebeswonne ihm lacht!*“ Romantické zbožštění lidských citů a hodnot můžeme chápat jako únik do modlářství a šerého území nikoho na pomezí mezi filosofií a náboženstvím, jak to podává Jaspers.<sup>266</sup> Noc jako cíl pouti obou nešťastníků navíc působí na vnějšího pozorovatele velmi ponurým dojmem. Oč nadějněji se jeví noc jako prostředek, etapa na pouti ke světlu, které nehasne, jak jí prochází duše v podání sv. Jana: „*V té blahé noci/ tajně, že mě nikdo neviděl/ a ani já nic nezřela,/ bez jiného světla a vůdce/ než toho, které v srdci plálo.*“ Tam, kde je křesťanská naděje, není

<sup>266</sup>

Viz JASPERS, K. *Filosofická víra*.

místa pro uctívání smrti, ať už jsou okolnosti sebebopnutější. Wagner se mívá s mysticismem mimo jiné díky skutečnosti, že příliš oplývá chtěním, vůlí, která se nikdy nepoddává, ale jde si vědomě a neúprosně za svým cílem. Přesto je touha po mystické jednotě u něho přítomná. Noc, kterou prožívá Tristan a Isolda je nocí, která člověka opanuje, vtáhne do sebe jako černá díra a již nikdy nevydá. Mystická noc naopak posílá člověka zpět do světa, tentokrát silnějšího a schopného odolávat svodům světa s myšlenkou na vykoupení. Tristan ovšem řve do světa slova zoufalství a zavržení vlastní pozemské existence ve své vášnivé touze nevykoupěného života.

#### IV / 4 Mysticismus jako spojnice mezi náboženskou a estetickou zkušeností

Z předchozího vyplynulo, že mysticismus nabízí ze všech náboženských proudů nejvíce styčných bodů s oblastí umění. Naše téma se dotýká tohoto spojení opakovaně. Platí to i o mysticismu křesťanském, který však nikdy nepřekročí hranici ostrého rozlišení mezi estetickou a náboženskou zkušeností, leč by se dostal za hranici pravověří a nemohl by se déle nazývat křesťanským v tradičním slova smyslu. Fascinaci posvátnem lze přirovnat v jejích projevech k fascinaci krásnem. Smysl tkví v rozdílu zakotvení náboženského vědomí spíše v emocionální oblasti nebo naopak v oblasti morální, volní. Oba přístupy mají své opodstatnění a svá úskalí.<sup>267</sup> U Hildegardy von Bingen se estetické prožitky dají leckdy zaměnit s duchovními, ale napětí zůstává zachováno. Svatý Jan od Kříže projevuje nejvyšší stupeň prolnutí náboženského a estetického vnímání, aniž by překročil přípustnou mez. Ve spisech středověkých mystiků však nalézáme rys, který prozrazuje, že lze mluvit o obecné estetické zálibě. Je jím rétorický styl, který je plný krásných slovních obrátů, pečlivě vybraných protikladů. Drtivá většina středověkých myslitelů i mystiků prošla ve své tvorbě poetickým obdobím.<sup>268</sup> Vzniká často rozpor mezi krásným slohem mystika a jeho prudkým odsudkem poezie, výtvarného umění či instrumentální hudby. Mystický středověk považuje vnější krásu za nebezpečnou, zavádějící a nedůvěryhodou. Vidíme, že vnímavý člověk dokáže smyslovou krásu nejen ocenit, ale také varovat před jejím nebezpečím. Vždyť co jiného je dispozice k mystickému prožívání než maximálně vybičovaná vnímavost.

Zde narážíme na jádro problému. Tam, kde je vnímavost člověka nadprůměrná, roste disponovanost jak k estetickému tak k mystickému vnímání. Tyto dva mody se vzájemně prolínají. Mystik, pevně zakotvený v náboženské tradici, však svým rozumem vnímá toto

<sup>267</sup> Viz PELIKÁN, J. *Human Culture and the Holy*.

<sup>268</sup> ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 23.

prolnutí často negativně. To, co nazýváme numinózní kvalitou prožitku, vnímá jako cosi fascinujícího, ale nebezpečného, a proto jedině v případě, že nabude jistoty o původu numinózního prožitku, totiž přichází-li přesvědčivě od Boha, přijímá jej. Když si není jist, odmítá jej. Proto svatý Jan od Kříže varuje před prožitky libosti v náboženském životě. Zdůrazňuje, že mohou pocházet od Satana stejně dobře jako od Boha a jejich příjemce musí být tudíž vůči nim nanejvýš ostražitý. Mystik ovšem kvalitu krásy nemůže opomenout, protože tato kvalita je nedílnou součástí projevu boží dobroty. Proto se mystici uchylují ke kontemplaci krásy duchovní. „Ó duše, jež jsi vskutku ze všeho nejkrásnější, i když přebýváš v titěrném tělíčku, nebeská krása tebou nezhrdla a vzala si tě k sobě, andělská jemnost tě neodvrhla a božský jas tě neodmítl!“<sup>269</sup>

Vnější krása bývá tedy mystiky buď přímo odvrhována jako démonická a zavádějící, rozrušující zbožnou mysl, nebo jí je přiznána funkce vedení mysli člověka směrem ke krásě duchovní. Krásný výraz obličeje tak bývá chápán jako projev duchovní krásy lidské duše. Nalézáme ale také zhnusení přirozenou krásou v případě, že mystik prožil silnou fascinaci krásou duchovní, která vše fyzické daleko převyšuje: „Padne-li mé oko na něco pěkného či vábívého, jako na květy či vodu nebo na krajinu, slyším-li hudbu nebo čichám-li vůně, zdá se mi, že nevím, co s tím počít, protože mezi těmito věcmi a mezi oněmi, které mi obyčejně dává Pán, je tak veliký rozdíl, že po nich ani nezatoužím, spíše se mi hnusí. Vzbudí-li mou pozornost, pak jen v první chvíli: zdá se mi, že je to všechno hnůj.“<sup>270</sup>

Odpor mystiků k fyzické krásě není tedy zdaleka jen racionální povahy, ale je naopak do značné míry emocionálního ražení. I zde však lze vinit krajní vnímavost daného jednotlivce. Kdyby totiž v emocionální rovině vzbuzovala fyzická krása nulovou odezvu, tedy lhostejnost, dalo by se hovořit o neslučitelnosti náboženské zkušenosti s estetickou. Opak je však pravdou. Jelikož sv. Terezie pocítuje odpor při setkání s přirozenou krásou, znamená to, že ji tento prožitek vrací zpět tam, kde byla před nedávnem, ale kde již být nechce. Jako ostatní lidé dříve vrcholem jejího emocionálního prožívání bylo zakoušení krásy přirozené, ale Bůh jí umožnil pozvednout se na vyšší rovinu vnímání a ona teď prožívá setkání se starými vjemy jako cosi zakrslého a odpudivého. Nicméně zůstává faktem, že vnímání fyzické krásy je předstupněm vnímání krásy duchovní a problém nastává teprve tehdy, když vědomě setrváme u krásy přirozené a pokusíme se ji absolutizovat či zbožštit. Pak je již jedno, jestli zbožštíme krásu přírody nebo krásu uměleckého díla, protože obojí patří do řádu

---

<sup>269</sup> BERNARD Z CLAIRVAUX. *Sermones super Cantica Cantorum*, cit. in: ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 24.

<sup>270</sup> SVATÁ TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Nad Velepísni*, s. 106.

stvoření a uctívání obého je modloslužebnictvím (z hlediska víry) a bludem (z hlediska poznání). Znovu se zde připomíná zásluha křesťanských mystiků, že totiž došli až na samu hranici oddělující náboženský a estetický prožitek, a přesto dokázali onu hranici zachovat.

Mysticismus je právě proto tak blízký umění, že je ze všech náboženských postojů a způsobů vnímání nejvíce založen v emocionální složce člověka. Tento fakt ovšem mysticismus jako přístup ke zjevení a modus náboženského života činí nejzranitelnějším a v jistém smyslu nejožehavějším. Proto se mystici, kteří chtějí zůstat uvnitř pravověří, urputně brání některým jevům, které mysticismus přináší. Dochází pak u nich k určité rozdvouzení silného, bohatého prožívání a přísného, kritického postoje. Pravým opakem je přístup některých umělců. Pokud umělec, zachycující v díle stopy posvátna a ryzí transcendence, nemá pokoru a začne vyvyšovat na základě svého díla sám sebe a vlastní genialitu, dochází ke zkreslení sdělení uměleckého díla a k bludnému postoji, který umělec vyjadřuje. Podobně se dá zařadit i dílo Wagnerovo. Zatímco Bach, vědom si odlesků posvátna, objevujících se v jeho hudbě, se tím více klaněl Bohu a odevzdával mu výsledky své práce, Wagner se utvrzoval v představě vlastního titánství a metafyzické velikosti lidského ducha. Genialita jeho hudby tím sice nemohla utrpět, ale její sdělení se posunulo směrem, který vede daleko mimo křesťanství a z racionálního hlediska, na rovině náboženské a filosofické, se spíše vzdaluje pravdě o člověku, ačkoli na rovině múzické a estetické je mnoho řečeno o kráse lidského ducha a jeho ušlechtilosti.

Projevuje se zde úskalí totální autonomie umění. Romantické umění, které se zcela vymanilo z područí náboženství a jakékoli jiné autority, je idealistickými teoriemi podporováno ve své svrchovanosti a absolutnosti. Umění pak trvá na hloubce a svrchovanosti svého vlastního poznání a schází mu korelát. Jde o velké dilema: služební role umění je jistě umění nedůstojná a je dobře se z ní vymanit. Na druhou stranu však nastává problém v přetížení role uměleckého génia. Kde bere génius svou inspiraci a jaký jí dá tvar je zcela jeho věcí. Tady však vznikají rozpory, protože umělecký génius není nutně zároveň dokonalým člověkem, nemusí mít vyvážený postoj k náboženství ani filosofické tradici a příliš mnoho pak sází na svoji uměleckou inspiraci, která má spasit celé jeho dílo. U Wagnera, a nejen u něho, nastává řada excesů právě díky této nevyváženosti. Tolik lpí na své jedinečnosti, že se jeho dílo ubírá často cestami jeho silné vůle na úkor vnější pravdivosti a vyváženosti.

Wagner a romantičtí umělci devatenáctého století však nejsou jediní, kdo vsadili vše na svou genialitu a inspiraci. Podobný postoj ke svému dílu zaujímal i Dante, když tvořil svou Božskou komedii. Inspirovanost básníka, mistra alegorie, mu splývala s inspirovaností

svatopisce.<sup>271</sup> A právě v tomto bodě se zdají křesťanští mystici svými postoji reprezentovat pravý opak. Cítí silné zaujetí pro poezii, hudbu a vše krásné, ale mají strach z jakéhokoli setrvávání u těchto věcí. Cítí v nich hrozbu, pokušení rozptýlení od zbožné kontempace a někdy dokonce modloslužebnictví. Snaží se udržet si odstup a volají k Bohu po jeho vedení, neboť si jsou vědomi, že citovým vjemům a estetickým (a dokonce ani svrchovaně duchovním) prožitkům nelze důvěřovat. Právě proto, že je jejich cítění mimořádně silné, je silná i jejich ostražitost vůči jeho plodům. Velikost umění jako by byla rozbouřeným mořem, které hrozí člověka pozřít a zanést daleko od bezpečných břehů.

Estetická oblast, která zabírá okraj fyzického světa, oddělující jej od světa duchovního, jako by svou přitažlivou silou bránila lidskému duchu překročit hranici směrem k oblasti duchovní a snažila se vrhnout jej zpět dovnitř světa přirozených jevů. V tom tkví pokušení krásného pro člověka, který usiluje o růst v Duchu. Není-li schopen ostrého racionálního rozlišování a ochoten k velkému vypjetí vůle, nikdy nemůže z oblasti estetické vykročit do oblasti duchovní. Hranice je sice tenká, ale kvalitativní skok nesmírný. Přirozený svět jako by se snažil člověka k sobě přikovat, polapit ho do svých tenat, aby na některých jeho složkách ulpěl a ztratil touhu a odhodlání směřovat výš. Také zde narážíme na rozpor. Na jednu stranu platí, že přirozená krása obsahuje tuto zrádnou, svazující přitažlivost, na druhou stranu platí i to, že dokáže ducha člověka inspirovat k růstu a povznášet jej. Problém je v tom, že pokud si člověk neudrží nad krásou určitý nadhled, nevymaní se z vln, střídajících v jeho nitru výšiny estetické exaltace a spodní proudy závislosti a nenaplnitelné touhy.

#### IV / 5 Teologie a krása

Existují teologové, v čele s Hansem Urslem von Balthasarem, kteří se na křesťanskou teologii dívají optikou krásy, tedy z estetického hlediska.<sup>272</sup> Hlavní námitkou proti takovému přístupu může být postřeh, že teze, zakládající se na opěvování boží krásy, vedou spíše ke chvále a zbožné poezii než k vytvoření přesvědčivého teologického konceptu. Přesto má pokus založit teologii na estetickém základě velké kouzlo a zcela jistě i určitou oprávněnost.<sup>273</sup> Taková teologie vychází z předpokladu, že jádro křesťanství, Ježíš Kristus a jeho zjevení, je zářící krásou, ve které se Slovo stalo tělem. Skrze tento předpoklad se přistupuje k Písmu, k církvi, svátostem i daru víry. Lidstvo, poznamenané nedokonalostí, tedy

<sup>271</sup> Viz ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*.

<sup>272</sup> VON BALTHASAR, H.U. *The Glory of the Lord. A theological aesthetics*, cit. in: RICHES, J. *The Analogy of Beauty*.

<sup>273</sup> RICHES, J. *The Analogy of Beauty*.

nedostatkem krásy, díky Pádu a od té doby všudypřítomnému hříchu, dostává možnost znovunalezení dokonalosti a krásy v Ježíši Kristu, jediném dokonalém obraze božím.

Následování Ježíše je pak neúnavné směřování ke skutečné, dokonalé kráse, jejíž plnost je jedině v Bohu. Každé umělecké dílo je pak natolik skutečně krásné, nakolik se dokáže přiblížit realitě božího království, ve své plnosti na tomto světě nedosažitelné, ale v touze člověka přítomné. Jedině když se boží krása vlévá do člověka, vzniká lidská krása, participující na Kráse. Teprve transformované srdce a mysl člověka jsou schopny vnímat boží krásu. Dar víry nám umožňuje nahlédnout krásu a s ní i smysl božího stvoření. Dá se použít i opačný postup: hluboký zážitek zakoušení krásy směřuje k transformaci estetické zkušenosti v náboženskou. Člověk vnímavý ke kráse se stává disponovanějším k přijetí víry. Musejí však nastoupit další složky, jinak přípravná fáze zůstane otevřená. Samotný estetický zážitek, byť sebehodnotnější, nenese s sebou potenciál potřebný k přechodu v náboženskou zkušenost.

Schopnost prožívání krásy člověka jedinečným způsobem povznáší. Není náhodou, že za nejestetičtějšího teologa v celém křesťanství bývá považován svatý Jan od Kříže. Respekt před mystickou tradicí je pro estetický přístup k teologii příznačný.<sup>274</sup> V protestantské tradici je věrným zástupcem této linie vizionář Jakob Böhme. Mystik, který se noří do kontemplace, se ubírá do říše nekonečné boží krásy, kterou lidský jazyk nedokáže vypovědět. Obrazem této krásy je pak dobré boží stvoření, řád, který v něm panuje a který člověk dokáže přirozeným způsobem vnímat i s vědomím, že tento řád je poskvrněn a narušen hříchem. Potenciál božího řádu v sobě skrývá dokonalost, kterou člověk věřící a doufající chápe jako zaslíbení. Že právě umělecké dílo napodobuje řád božího stvoření a samo si tvůrcem nechává stvořit svůj vlastní, specifický řád, není náhodou. Opět nás to vrací k analogii mezi náboženstvím a uměním, která je velmi reálná a silná, ale přesto vždy zůstává pouhou analogií. Vnímání božího zjevení a prožitek uměleckého díla mohou být v důsledku velmi příbuzné stavy, ale nikoli totožné.

Krásu božího stvoření souvisí s boží dobrotou a tedy pozitivním hodnocením stvoření jakožto dobrého. Katolická tradice zde udržuje mnohem užší kontinuitu původní čistoty se současným stavem stvoření než protestantská. Akcent na totální odlišnost a diskontinuitu boží dobroty a lidské zkaženosti prosvítá dějinami protestantské teologie velmi výrazně. Proces spásy zahrnuje setkávání boží milosti s lidskou přirozeností propadlou hříchu a s ním i záhubě. V Ježíši ale člověk dostává možnost znovu nabýt původní čistoty a krásy, kterou pro něho Bůh ve stvoření zamýšlel. Tato možnost se uskutečňuje ve křtu, v němž se člověk znovu narodí. Udržet však křestní roucho čisté a neposkvrněné je vskutku nadlidský úkol. Dokázat

---

<sup>274</sup>

Ibid.



to znamená prožít každý moment svého života s pohledem upřeným na Krista v jeho dokonalé kráse Vzkříšeného. Člověku může pomoci nehřešit, když dokáže fascinovaně hledět na krásu božího zjevení a tím více si pak ošklivit hřích a jeho důsledky, v celé škále jejich ošklivosti.

Hans Urs von Balthasar vychází z předpokladu, že stejně jako je křesťanské zjevení absolutní pravdou a dobrem, je také absolutní krásou. Analogicky je lze převést do ostatních oblastí lidského zjevení, jako je oblast logiky, etiky či estetiky. Vychází se z kontinuity skutečností přirozených a nadpřirozených. V teologické estetice dochází k anihilaci estetických kategorií, ale zároveň k jejich vyzdvižení nad sebe samé, zcela pozitivním způsobem, ve snaze obsáhnout něco, co je nesrovnatelně vyšší než ony.<sup>275</sup> Podle platónského učení každá zkušenost krásy ukazuje k nekonečnu. Skutečně, teologická estetika spočívá do určité míry na platónských či novoplatónských základech. Kristovu krásu nemůže člověk vnímat jinak, než na základě vlastního vnitřního smyslu či ideje. Klasický protestantský přístup, jak ho představuje Barth a sdílí řada dalších, včetně Kierkegaarda, se zakládá na jiných předpokladech. Zkušenost pozemské krásy, pravdy a dobroty je naopak třeba odložit stranou, aby se mohla zrodit nová vize a spolu s ní nový křesťan. Tato tradice vede k obejití a likvidaci přirozené estetiky. Podle ní Kristus otřásá každou lidskou koncepcí krásy. Podle platónské a mystické tradice i podle Balthasara ji naopak naplňuje a překračuje.

Na rovině transcendentní je nejvyšší pravda ve shodě s nejvyšší krásou. Nicméně na rovině lidské je světlem rozumu pravda a při racionálním zkoumání a budování koncepcí je třeba vyjít především z ní. Krása působí spíše na rovině inspirace a tíhne k nekonceptuálnosti. Krása je ohněm v srdci, když ji postavíme vedle pravdy, která je světlem rozumu.<sup>276</sup> Balthasar se vědomě orientuje na tento oheň v srdci a jde tak ve stopách mystické tradice v čele se sv. Janem od Kříže, který medituje o temné noci duše. Světlo rozumu zhaslo a na cestu svítí jen onen plamen v srdci zapálený Láskou. V tomto chápání je setkání s Bohem okouzlením jeho absolutní krásou. Přesto se i v této tradici uznává, že světlo rozumu musí předcházet. Vírou je Bůh poznáván, aby potom mohl být láskou zakoušen. Božský atribut pravdy předchází božskému atributu krásy. V svém základě se teologie krásy odvolává na skutečnost boží slávy, Kristova vzkříšení a nanebevstoupení. Předpokládá zrak upřený k božimu království, k cíli dějin spásy, k vítěznému konci. Balthasarův přístup lze chápat ve smyslu *theologia gloriae*.

Vezmeme-li za hlavní princip krásu a přitom uznáme její návaznost na pravdu a dobro, může se podařit udržet napětí různých atributů a vytěžit maximum z jejich vzájemného

<sup>275</sup> VON BALTHASAR, H.U. *The Glory of the Lord*, I, s. 610.

<sup>276</sup> O'DONAGHUE, N. *A Theology of Beauty*, in: RICHES, J. *The Analogy of Beauty*, s. 9.

vztahu. Již jsme se zmínili o hlavním problému estetického přístupu v několika souvislostech. Tímto problémem je převažující subjektivita, nekonceptuálnost a vědomé vzdání se racionálního nadhledu. Jedinec se v estetickém zážitku dává všanc, a to i tam, kde není na místě odevzdání se v náboženském smyslu. V teologické oblasti, tedy tam, kde již je na základě shody rozumu a víry tato pochybnost odbourána, odevzdání se jedince estetickému zážitku přestává být nebezpečné či zavádějící. Stejně však posuzování krásy záleží na vkusu a subjektivním nastavení, které vede k utvoření estetického soudu. Estetický soud nám ukazuje, že velká umělecká díla jsou, přes vnější podobnosti a záležitosti stylu a období svého vzniku, ve své podstatě jedinečná. To je to, co nás na nich fascinuje. Dá se zde hledat podobnost s fascinací náboženskými tradicemi či postavami? Balthasar vychází ze snahy doplnit mezery v novodobé teologické tradici, která vede velmi úzce k poznatkům a přísně racionálním koncepcím a pomíjí tak kontemplativní stránku víry a potřebu nadpřirozeného uvažování o božích tajemstvích, bez které ze skutečné teologie zbývá jen slupka. Člověk, vztahující se k nadpřirozenu, nemůže vystačit jen s rozumem a racionálním poznáním, potřebuje zapojit i ostatní složky své osobnosti, včetně citu a tedy estetického vnímání.

Do popředí postavené estetické vnímání v rámci náboženské tradice, úzce spojené s mysticismem, je nuceno respektovat kontinuitu s mýtem a celou historií metafyziky od starověku až po dnešek. Přiznání si této kontinuity a respekt pro určitou příbuznost všech náboženských jevů v dějinách je opakem pozitivistického přístupu. Obloukem se zde vrátíme k *Posvátneu* Rudolfa Otta, protože nalézáme jednotící prvek, kterým je *tremendum et fascinans*. Proto i velcí umělci, mající respekt před posvátnem, zaujímají své důležité místo v dějinách lidského hledání. Balthasar, podobně jako Otto, má velkou úctu před přínosem Goethovým a trvá na tom, že Goethe je mezníkem v boji o smíření moderního světa s jeho starověkými kořeny, především mýtickými. Spolu s Goethem hledá přístupovou cestu ke vznešenosti skrze krásu. Opět je třeba poznamenat, že vrcholem zjevení posvátna je křesťanské poselství, jako dokonalé sebezjevení boží v Kristu. Podstata bytí, která se v celé náboženské tradici zjevuje po částech, se zde zjevuje dokonale a v plnosti. Zde je naplnění celého lidského filosofického a mytologického dotazování a hledání. „As the highest personal authority of the self-revealing God (to whom ‘every creative intellect is wholly subject’ as to its Lord, Vatican I, Dz 1789), this intelligence challenges man essentially in his act of faith and brings philosophical knowledge, along with its *eros*, to its interior goal.“<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> VON BALTHASAR, H.U. *The Glory of the Lord*, s. 145n.

Balthasar velmi trvá na tom, že v poznání Boha hraje podstatnou roli sjednocení rozumu a citu, jak bychom mohli chápat *eros* filosofického poznání. Intuitivní část člověka nesmí být opomíjena. Plnost poznání nemůže být dosažena na pouhém racionálním základě. Dynamismu ducha musí být ponechán prostor. Jinak bude chápání člověka vždy jen úzce zaměřené a omezené. Nahlížet zjevení boží nestačí jen rozumem. Víze blaženosti se odehrává na jiném než racionálním základě, ačkoli racionální základ nesmíme opomenout či vyřadit z našeho uvažování o božím zjevení. Víra obsahuje subjektivní, zkušenostní aspekt, který je osvětčován božím zjevení a na němž závisí jeho přijetí člověkem. Vždyť je to právě lidská jedinečnost a subjektivita, ke které Bůh sestupuje a kterou oslovuje. Právě tímto způsobem Bůh „volá člověka jménem“.

Nesmíme navíc zapomenout, že *kultura* vychází z *kultu*. I v dnešní, v podstatě sekularizované, době tato původní spojitost platí, i když není snadné ji v konkrétních případech vystopovat. Zatímco na kult, náboženství a církve sekularizovaný člověk pohlíží často s opovržením nebo je prostě přehlíží, kulturu více či méně respektuje většina lidí. Uvědomujeme si totiž všichni, že kultura nás obklopuje a je nedílnou součástí našich životů, i když kult jsme vědomě ze svého života vyřadili jako něco nadbytečného. Právě v tom tkví velká hodnota kultury, umění a estetického přístupu k životu, chopíme-li se těchto hodnot jako křesťané. Mohou se totiž stát živnou půdou pro nenásilné a přesto výrazné misijní působení, ať již uvnitř církve nebo navenek mezi nevěřící. V dnešní době, kdy se církve ocitají v nedobrovolném vyhnanství a těžko hledají spojení se světem, si mnozí teologové uvědomují potřebu využití potenciálu skrytého v umění a kráse jako takové pro prezentaci křesťanské zvěsti. Působení Ducha Svatého člověka zahrnuje paprsky nebývalé krásy, která úzce souvisí, v posledku je totožná, s boží láskou. Láska ke kráse v asketické (zcela nesobecké) podobě je *de facto* svatostí. Asketické skutky ve své ryzí podobě obsahují podstatu krásy. Proto u raných křesťanských asketů je duchovní dílo považováno za umění.<sup>278</sup>

Estetický přístup k teologii obsahuje vizionářský prvek, neobejde se bez duchovního vzletu a přijetí rizika podlehnutí (alespoň do jisté míry) svatému nadšení, v němž člověk ztrácí intelektuální nadhled. Estetický pohled teologa na svět se zakládá na jistotě konečné jednoty bytí a přesvědčení o dobrotě božího stvoření, včetně člověka. Nemá nic společného s estetismem, který oklešťuje. Vychází naopak z chápání celistvosti člověka ve všech jeho složkách a schopnostech. Kontinuita náboženské zkušenosti skrze celé lidské dějiny, spolu s lidskou honbou za poznáním, znamená jistotu, že také upřímné, osobité hledání geniálně

---

<sup>278</sup> ŠPIDLÍK, T. – RUPNIK, M.I. *Nové cesty pastorální teologie. Krása jako východisko*, s. 576nn.

nadaných umělců, ponechané nám k meditaci ve velkých dílech lidské kultury, jsou pramenem poznání boží dobroty, lásky - a krásy. Lidské přechází v duchovní, pokud je mu dán prostor a čas, tedy příležitost nalézt v rámci tohoto světa vyjádření, a boží zjevení člověka samo oslovuje a vede směrem ke konečnému naplnění. Boží sláva se svobodně zjevuje, kde chce, během lidských dějin také v rámci naší kultury, a dává člověku příležitost se s ní různými způsoby setkat, což předpokládá otevřenost subjektu směrem k jejímu vznešenému oslovení. Proto také krása, jako jeden z podstatných přístupových kanálů k božímu zjevení, je legitimní dimenzí teologie a branou k poznání boží vznešenosti.

#### IV / 6 Aspekt *mysteria* v posvátnu a jeho význam pro kulturu

Kde vlastně v rámci skutečnosti přebývá posvátno? Kde je jeho místo v realitě lidského života? Jak mnohokrát vyplynulo z řečeného, posvátno samo o sobě je ambivalentním a komplementárním jevem, který nabývá během náboženských dějin nejrůznějších projevů, takže nás nepřekvapí, že ani jeho zařazení do rámce skutečnosti není neproblematické. Posvátno obývá intermediární panství někde mezi každodenní realitou a oblastí čistého myšlení. Poznat posvátno předpokládá zakusit a vyčíst něco z absolutní skutečnosti, skutečnosti boží, která se skrývá za posvátnem, ale není jím. Někdy nás přepadne posvátno ve formě numinózního zážitku, který nás nečekaně zasáhne a my se až zpětně snažíme jej racionalizovat. V této racionalizaci snadno může dojít ke zkreslení, neboť posvátno se vymyká popisu i přímému sdělení.

Hegel, a s ním všichni němečtí idealisté devatenáctého století, situoval vše transcendentní a posvátné, celou oblast duchovna, do vnitřního světa lidského vnímání. Pro Schellinga je duše „vnitřním nebem člověka“. Také moderní psychoanalýza hledá posvátno v srdci člověka a na jeho základě se pokouší ukázat jedinci cestu k nalezení a přijetí vlastní identity. Tyto moderní přístupy mají ale jeden zásadní nedostatek, totiž že jim chybí jistota transcendence, jistota existence Boha, nejvyššího garanta možnosti posvátna. Bez tohoto nejvyššího garanta se posvátno stává jen pozlátkem či chimérou, vnitřní potřebou člověka, kterou se může, ale nemusí, podařit uspokojit a výsledek je tak jako tak nejistý. Situovat posvátno výhradně a striktně do duše či ducha člověka jako něco, co duch člověka obsáhne a absorbuje, znamená oslabovat moment *mysteria*, tajemství, který je v posvátnu jednou ze základních komponent.

Opět se odvoláme k exemplární mystické tradici. Také německý mystik Jakob Böhme totiž hledal sídlo posvátna uvnitř sebe sama. Hledal Boha v tichu, rozjímání srdce, které vede

k jeho *metanoie*, zásadní proměně nitra či obrácení. Ale vnitřní svět člověka byl pro Böhma mikrokosmem, který odráží vnější svět, makrokosmos. Člověk není poslední instancí. Vznítí-li se láska v srdci člověka, může zapůsobit i na situaci v makrokosmu, může ovlivnit formy a projevy vnějšího světa se všemi jeho hmotnými jevy. Böhmův přístup bývá označován za teosofický a pansofický. Byl vizionářem, který neváhal své vnitřní vize kombinovat s racionálním pohledem na přírodní vědy, alchymistickým učením a vytvářel tak velmi svébytné koncepce. Přestože se orientoval v první řadě na Krista a biblické zjevení, jiné látky mu sloužily k dokomponování celého systému stejně dobře. Zapracovává tedy do svého učení alchymii, kabalou a další nestandardní zdroje a vše staví na autenticitě lidského postoje a pokoře srdce vůči Bohu.<sup>279</sup> Také mistr Eckhart viděl v duši člověka centrum prožívání posvátna. Posvátno coby *abditum animae*, tajemství duše, má sjednocující funkci pro duši člověka a je jediným místem, které je absolutně neproniknutelné zvenčí a kam může proniknout jedině Bůh. Proces interiorizace je tak procesem sakralizace.<sup>280</sup> Přes velký důraz na nitro člověka a jeho prožívání však křesťanští mystici a vizionáři nikdy nepovažují srdce či ducha člověka za definitivní sídlo či dokonce původce posvátna. Posvátno je pro ně vždy čímsi zvenčí seslaným a darovaným, před čím se člověk má v pokoře sklonit. Němečtí idealisté a romantičtí umělci devatenáctého století však právě k tomuto bludu sklouzávají a tím, že považují ducha člověka za sídlo posvátna, se dostávají do slepé uličky. To, co se mělo stát osvobozením od okovů církevního učení, se posléze stává žalářem lidské zpupnosti, která člověka připravila o skutečnou vnitřní svobodu a východisko.

Absolutní interiorita je v duchu mystické tradice božský život o sobě, který na sebe může brát různé podoby. Naopak exteriorizace posvátna, ke které v moderním světě často dochází sakralizací technických či jiných předmětů, znamená odcizení posvátna, ztrátu ducha. I v materialismu se stále člověk uchyluje k realizaci své vnitřní potřeby kontaktu s posvátnem. A když v ně nevěří a nechce přijmout jeho realitu, tvoří si náhražky, které pojmenovává nejrůznějšími krycími jmény, ale které mu plní funkci posvátných předmětů. Podle Otta je posvátno kategorií *a priori* lidského vědomí. To většina dnešních přístupů nepřijímá. Proto je posvátno zaháněno na okraj skutečnosti, ale zlikvidovat se jej nedaří a podařit nemůže. Vnitřní, přirozená potřeba člověka to nedovolí. Tak již od éry německého idealismu vznikají nové mytologie a metafyzické koncepty, později dochází ke snahám posvětit technické předměty a přidat jim tak chybějící rozměr. V hudbě se upozadění posvátna projevuje

<sup>279</sup> BÖHME, J. *Signatura rerum*.

<sup>280</sup> VIEILLARD BARON J.-L. *De l'intériorité comme lieu du sacré*, in: *Le point théologique. Le retour du sacré*.

náboženským synkretismem a přibíráním metafyzické zátěže, jako to činí Wagner, či snahou dospět hudebními prostředky k překročení fenoménu smrti a transfiguraci člověka, jako to činí Strauss či Skriabin. Hudební expresionismus v čele s Schönbergem se snaží odkrýt a demaskovat i to nejskrytější a nejjobskurnější v nitru člověka a ztvárnit lidské prožívání v jeho naprosté nahotě a vydanosti, leckdy i odporivosti.

Umělecké a myšlenkové směry jako mysticismus, expresionismus, existencialismus, ale také psychoanalýza, tedy hlubinná psychologie, nabízejí člověku velkou šanci vrátit se z přetechlizovaného světa zpět do svého nitra, k tajemství skutečnosti, k duchovním kořenům svým i celého vesmíru. Každý zájem jít za slupku skutečnosti, překročit bariéry všednosti a schematičnosti směřuje ke snaze propracovat se k podstatě existence, proniknout pod pouhý povrch skutečnosti. Každý skutečný zájem o dění lidského nitra je šancí ke znovunalezení vztahu k posvátnu, protože prochází dříve či později nutným pochopením, že se člověk nedá redukovat na úroveň svých potřeb a jejich uspokojování či na svoji výkonnost, komerční úspěšnost a podobné kategorie.

Určitou šanci v tomto směru tedy člověku nabízí i psychoanalýza, která je ve svých důsledcích radikálním bojem proti falešnému vědomí a svědomí. V tomto bodě je zájem psychoanalýzy shodný se zájmem mysticismu.<sup>281</sup> Zatímco však v běžné psychoanalýze člověk probádá oblasti svého nitra za pomoci jiného člověka, mystik se také vydává na cestu psychoanalýzy, ale analytikem je pro něj Bůh a on sám se jím nechává analyzovat. Pro každou psychoanalýzu je podstatná teorie dvojího smyslu. Zjevný smysl je doplněn smyslem skrytým, latentním, který je třeba odkrýt. Mystická existence je taková, která nalézá skrze nazírání vnitřního smyslu nový cit pro Přítomnost. Mystik setrvává ve vztahu k Absolutnu a vzdává se tak drobných lidských zájmů a každého falešného problému. Vědomě ignoruje plynutí času, jako by setrval v posvátném, neohrazeném prostoru. Existence v kontaktu s posvátnem je uchycením na pevném kmeni Smyslu a uskutečněním ideálu pravého lidství. Projít mystickou temnou nocí znamená osvobození od strachu, pro pravou lásku. Takové osvobození je, na rozdíl od psychoanalytického, dokonalé, protože je zakotveno v zakoušení posvátna, což znamená jistotu víry, tedy jistotu Smyslu v jeho tajemné neproniknutelnosti.

V dnešní době se někdy mluví o návratu posvátna. Tento návrat souvisí s tím, že si lidé v důsledku excesů éry extrémního racionalismu, osvícenství a pozitivismu uvědomují silněji potřebu tajemství a neznámého, jako niternou záležitost, kterou je třeba vzít na vědomí a vyrovnat se s ní. V devatenáctém století reakce na tento jev spočívala ve vyvýšení

---

<sup>281</sup> SEVER, D. *La démarche psychanalytique et la démarche mystique*, in: *Le point théologique, La retour du sacré*.

mohutností lidského ducha a vytváření *Kunstreligion*. Ve století dvacátém společnost dospěla k totálnímu vytěsnění posvátna ve prospěch konzumního, pohodlného života a následné vakuum a mravní marasmus ji donutil *cosi* opět hledat. Chápat posvátno jako pouhý kulturní fenomén znamená nebrat nejvnitřnější potřebu lidského nitra na vědomí. Hledat náhražky posvátna pak vede často k výstřelkům v oblasti sexu či experimentování s drogami a nakonec ke zničení či trvalému poškození lidského nitra. Tyto politováníhodné jevy však je možno chápat jako projev nostalgie po posvátnu, která se realizuje touhou po extázi a vytržení z všednosti života.<sup>282</sup> Ve společnosti, kde převládá ignorance vůči existenci posvátna či její přímé popírání, se tvoří subkultura, založená na kreativě, představivosti a citlivosti k symbolickému vyjádření. Vzniku takové subkultury musí předcházet nalezení nového sebehodnocení člověka, které předpokládá mimo jiné respekt pro existenci posvátna.

Sekularizační teorie vedly člověka ke ztrátě kontaktu s posvátnem a nevyhnulo se jim ani křesťanství. Náprava *statu quo* tkví ovšem nikoli v likvidaci posvátna, ale v jeho metamorfóze směrem k chápání dnešního člověka.<sup>283</sup> Zprostředkování nového, validního chápání posvátna v rámci dnešního křesťanství je také nutnou základnou pro boj s novopohanstvím a nejrůznějšími náboženskými směry, které v dnešní době bují jako houby po dešti a jejichž základem je nikoli posvátno ve svém vrcholném projevu mystického sjednocení s Absolutnem, ale naopak posvátno ve své ambivalentní, obnažené formě, takže je silně oslaben či nivelizován jeho etický aspekt a naopak zdůrazněn prvek démonický, aspekt *tremenda* a dynamiky (energie). Posvátno v této formě lze přeneseně nazvat načasovanou bombou, protože rozhodně přináší v některých svých projevech více nebezpečí než užitku. Platí o něm to, co bylo výše řečeno o podobách nevíry, v čele s démonologií, jak je popisuje Jaspers.<sup>284</sup>

Dnes již nežijeme v době, kdy kultura byla považována za náboženství, jak to zavedl Feuerbach. On ve své éře označil člověka za tvůrce boha a bohů a všeho posvátného a tím zvrátil dosud přijímané pořadí hodnot.<sup>285</sup> Wagner tuto filosofii převráceného vnímání vztahu božstva a člověka beze zbytku přejal. Feuerbach zahájil dobu, ve které za posvátnou byla považována podstata člověka. V této době lidská kultura byla uctívána jako stvořitelská. Ateistický humanismus věřil v kulturu jako integrační pole lidských dějin, na němž se člověk poznává v celé škále svých projevů a může se přetvářet směrem ke svému ideálu. Tento ideál

---

<sup>282</sup> GEFFRÉ, C. in: *Le point theologique, La retour du sacré*.

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Viz JASPERS, K. *Filosofická víra*.

<sup>285</sup> Viz FEUERBACH, L. *Podstata křesťanství*.

však vede směrem k unifikaci lidství, oslabení individuality a výsledné totalizaci kultury.<sup>286</sup> Totální sebepřecenění člověka jako zdroje posvátného a nejvyššího, vedlo nakonec k ideologickému kolapsu, pomíchání hodnot a pozdějšímu *boomu* nových náboženských směrů. Lidská kultura šla svou cestou, sekulární a nenáboženskou, a náboženské tendence člověka, které jsou trvale nepotlačitelné, daly vzniknout nové náboženské subkultuře, bohaté na protichůdné prvky. Opět ze stavu věcí vyplývá, že nelze identifikovat oblast náboženství a umění (ani kultury), protože jsou ve vztahu analogie, s možností náhodných, shůry daných průniků, ale nesnesou umělé spojování ani zaměňování.

Pronikavou analýzu vztahu náboženství a kultury, postavenou na odlišném základě než je Ottův koncept posvátna, nabízí Paul Tillich. Vidí náboženství jako *dimenzi hloubky lidského ducha* ve všech jeho funkcích a projevech a zdůrazňuje, že náboženství není samostatnou funkcí lidského ducha. Náboženství však dokáže sloužit k *prohloubení* všech funkcí ducha. Přitom však dochází i ke střetům zájmů a kolizím. Když se náboženství snaží prohloubit etickou funkci, je vděčně přijímáno, ale pouze do chvíle, než začne klást vlastní nároky. Pak je náhle odmítáno a odsouváno jako nemorální a dokonce mravně nebezpečné. Také v usilování o prohloubení kognitivní funkce lidského ducha naráží náboženství na problém, jakmile se pokusí opustit svou služebnou funkci. Je-li mytologická imaginace a mystická intuice podřizována čistému vědění, vše se zdá být v pořádku. Běda však, pokud by se racionálnímu poznání začala vymykat. Pak je odstrčena jako nevědecká a přebytečná.

Estetická funkce se skvěle nechává obohatit náboženstvím. Uvnitř umělecké tvořivosti člověka má náboženství odedávna své místo. V důsledku však vede k tendenci prohlašovat umění za náboženství, jak jsme viděli i v případě *Kunstreligion*, které vyznával Wagner a řada jeho současníků. V tomto bodě se však začíná bouřit samo náboženství. V umění je přece prvek nereálnosti, který pravému náboženství je naprosto cizí. Náboženství má naopak blízký vztah k etice (a tudíž k dobru) a také k poznání (a tudíž k pravdě). Nemůže si tedy dovolit, a ani tomu nechce, rozpustit se v bezbřehém moři umění. Objevují se snahy chápat náboženství jako pocit. Tím je však tlačeno do pouhé subjektivity, ztrácí vztah k dobru a pravdě a umírá na úbytě.

Proto umění potřebuje nalézt své pevné místo jako dimenze hloubky všech funkcí lidského ducha a celé jeho totality. Smysl náboženství tkví v tom, že ukazuje k ultimátnímu, nekonečnému a bezpodmínečnému, které se skrývá za skutečností. Toto je Tillichův koncept náboženství jako *ultimate concern*. Ten se manifestuje v tvůrčích funkcích lidského ducha.

---

<sup>286</sup>

FOLSCHEID, D. *Feuerbach et la religion de la culture*, in: *Le point theologique, Le retour du sacré*.



„Ultimate concern is manifest in the aesthetic function of the human spirit as the infinite desire to express ultimate meaning. Therefore, if anyone rejects religion in the name of the aesthetic function of the human spirit, he rejects religion in the name of religion. (...) Religion is the substance, the ground, and the depth of man's spiritual life. This is the religious aspect of the human spirit.“<sup>287</sup>

V tomto pochopení možnosti syntézy umění a náboženství nachází vztah jednoho k druhému svou logiku a rozpory se vyhlazují. Co však vyvstane za potíže, vezmeme-li v potaz instituční stránku náboženství a její nároky na zasazení umění do kultu, všichni tušíme a napadne nás nespočet případů, kdy jednota v praxi prostě nefunguje nebo alespoň ne snadno a automaticky. Musíme si předně uvědomit, že instituční stránka náboženství je výsledkem tragického odcizení duchovního života člověka jeho základu a hloubce. Náboženství jako instituce pomine s konečným naplněním Smyslu. Pak teprve nastane okamžik naplnění podstaty náboženství v jeho čistotě a plnosti. Skutečná hloubka přijde ke slovu, až když zmlkne ruch každodennosti a praktických zájmů. Slávou náboženství Tillich nazývá právě moment umlčení všeho rušivého a umožnění posvátnu promluvit do života člověka. Hanbou náboženství naopak je tendence povyšovat se nad každodennost a budovat si pomníky: „It gives us the experience of the Holy, of something which is untouchable, awe-inspiring, an ultimate meaning, the source of ultimate courage. This is the glory of what we call religion. But beside its glory lies its shame. It makes itself the ultimate and despises the secular realm. It makes its myths and doctrines, its rites and laws into ultimates and persecutes those who do not subject themselves to it. It forgets that its own existence is a result of man's tragic estrangement from his true being. It forgets its own emergency character.“<sup>288</sup>

Vášnivé reakce světa vůči náboženství ani okázalé pohrdání náboženství vším světským nás nesmí zmást. Oblast světská a náboženská by totiž neměly být nenávratně oddělovány. Jejich oddělená existence je výsledkem stavu ohrožení, v němž se svět nachází. Obě zmíněné oblasti jsou však podřízeny konečnému smyslu, v němž jsou zakořeněny. Na stupni, na jakém dochází k uvědomění si konfliktu mezi náboženstvím a světem, dochází k jeho překročení. Jedině tak náboženství nalézá své pravé místo v duchovním životě člověka, v jeho hloubce, jež sytí všechny funkce ducha, včetně nepostradatelné funkce estetické. Přes přesvědčivost a hloubku Tillichovy koncepce se mi zdá plodnější setrvat u Ottova předpokladu, že posvátno je kategorií *a priori*. Vyčlenit náboženství samostatný prostor

---

<sup>287</sup> TILLICH, P. *Theology of Culture*, s. 8.  
<sup>288</sup> Ibid, s. 9.

v rámci lidského konání, včetně jeho materiálních a institucionálních projevů, je z religionistického hlediska nezbytné. Podstatné ale na Tillichově přínosu je, že zdůrazňuje důležitost jádra náboženství, hlubinu, která je neproniknutelná a neuchopitelná a bez níž náboženství není náboženstvím. Tímto jádrem náboženství je právě posvátno.

Z druhé strany vzato, z hlediska budování moderní ontologie jako takové, moderní metafyzické přístupy, které se zakládají na křesťanské bázi, působí přesvědčivěji a perspektivněji než takové, které se snaží křesťanství (či náboženství vůbec) vyšachovat, jak to činil německý idealismus. Ke křesťanským smýšlejícím filosofům, budujícím metafyziku pro současnost dvacátého století, patří i francouzský filosof vyšlý z existencialismu, Gabriel Marcel, který přistupuje k člověku a jeho bytí z hlediska *tajemství*. Také on odmítá moderní snahu učinit člověka a skutečnost zcela čitelným a vysvětlitelným vědeckými metodami. V důsledku vyhraněné racionalistické tendence moderního myšlení člověk ztrácí ontologický cit či pocit bytí a nechává se redukovat na shluk funkcí – sociálních a vitálních. Ontologická potřeba člověka, která je mu přirozená, tak ustupuje do pozadí a projevuje se jenom jako neurčitý tlak. V ryze funkčně chápaném světě se smrt jeví jako vyřazení z provozu a úpadek. Život tak ztrácí své tajemství a pocit smyslu, o vznešenosti nemluvě. Život chápaný jako shluk funkcí končí v beznaděži, protože je prázdný a bezobsažný. Takový život je přečpaný problémy a nezbývá v něm místa pro tajemství či spočinutí, které nabízí hluboký prožitek posvátna či soustředěný poslech hudby. Pokud člověk nechá v sobě zakrtnout schopnost oddat se něčemu neúčelně, bez ohledu na praktický účel, odumírá v něm schopnost úžasu, nezbytná pro hluboký náboženský prožitek či vcítění se do uměleckého díla. Z teoretického hlediska je bázi okleštěného, zploštěného vnímání světa agnosticismus, dogmatismus či formalismus, ale ontologická potřeba člověka odolává do poslední chvíle. „Ontologická potřeba člověka nemůže být umlčena ničím jiným než svévolným, násilným aktem, který mrzačí duchovní život v samých kořenech.“<sup>289</sup>

Opakem je položit si otázku po bytí člověka a odvážně a otevřeně se jí zabývat. Předpokladem je vnitřní poctivost. „Já“ se jeví jako nedefinovatelné a Marcel shledává „já jsem“ jako nerozdělitelný celek. Transcenduje rozpor mezi subjektem a bytím. Ustavuje bytí jako předpoklad poznání. Poznání je tak obklopeno tajemstvím a je založeno na jistém druhu účasti. Podobně nerozdělitelně vidí jednotu duše a těla. I zde panuje tajemství, které můžeme nahlížet jedině vyjdeme-li z lásky. Tajemství obklopuje i setkání dvou lidí. Spočívá v tom, že setkání nelze nahlížet ryze vnějškově, že i zde je předpokladem vnitřní účast. Otázka po bytí

---

<sup>289</sup> MARCEL, G. *K filosofii naděje*, s. 11.

výsledně vede k vnitřnímu usebrání, které je stavem, v němž uchopuji sebe sama jako jednotu. V tomto usebrání se však současně podvoluji a odevzdávám čemusi tajemnému, co nejsem sto definovat. Objevuje se, že můj život a mé bytí není totéž a já nepatřím sám sobě. V bytí existuje tajemný princip, který je ve shodě se mnou, ale není mnou. To je ontologické tajemství. Jeho vůdčím principem je naděje, vedoucí směrem ke spáse, nikoli však nutně ke hmatatelnému úspěchu. Pravá naděje je ta, která směřuje k něčemu, co nezávisí na nás. Právě na základě konceptu naděje buduje Marcel svou metafyziku. Jednou z vlastností naděje je tvořivost, jejímž opakem je degradace. Tam, kde je tvorba, nemůže být degradace. Degradace začíná tam, kde tvorba začne napodobovat sebe samu a ustrne v zahleděnosti do sebe. Tato uzavřenost do sebe je škodlivá a plodné duchovní usebrání, které je předpokladem tvořivosti, naopak předpokládá otevřenost.

Duchovní usebrání je pro Marcela zřejmě předpokladem i umělecké tvorby. A právě toto usebrání vede k setkání člověka se svou ontologickou podstatou.<sup>290</sup>Tvorba vyžaduje tvůrčí věrnost, která zprostředkovává integritu a schopnost setrvávání v přítomnosti, která je sama o sobě tajemstvím. Aktivní udržení v tajemné přítomnosti Marcel opět ilustruje na umělecké tvorbě: „Tady by nám opět mohl pomoci pohled na tvorbu uměleckou, protože estetická tvorba je pro nás pochopitelná jedině tehdy, vyjdeme-li z určitého světa, přítomného v umělci, přítomného v jeho srdci i chápání, přítomného v samotném bytí. A je-li umělecká tvorba možná, pak proto, že věrnost je ve své podstatě ontologická, že prodlužuje trvání přítomnosti, která sama je výrazem určité nadvlády bytí nad námi: tím právě násobí a jakýmsi takřka nevyzpytatelným způsobem prohlubuje ohlas této přítomnosti v lůně našeho trvání.“<sup>291</sup>Duše, která je otevřená, je chráněna před upadnutím do pesimismu a beznaděje a jedině ona je disponována k naději a tvoření. Přestože však Marcel činí tyto paralely a umělecké tvorbě přičítá metafyzické zakotvení, trvá na rozdílu přirozeného a nadpřirozeného. Rozlišuje tajemství spadající do lidské zkušenosti (jako láska či poznání) a tajemství zjevená (jako Vykoupení, Vtělení či Zmrtvýchvstání).<sup>292</sup>Poznání ontologického tajemství, které je trestí metafyziky, je dosažitelné i pro člověka, jemuž je náboženství cizí, ačkoli je podmíněno plodnými paprsky, které vyzařuje Zjevení. Prostředkem k jeho nahlédnutí může být vyšší druh lidské zkušenosti, která je často přítomna v umělecké tvorbě.

V umělecké tvorbě, podle Marcela, dochází také k potřebnému transcendování modu vlastnění směrem k *modu bytí*, který je podstatou tvoření. V živoucí realitě se totiž ruší dualita

---

<sup>290</sup> Ibid, s. 28nn.

<sup>291</sup> Ibid, s. 31.

<sup>292</sup> Ibid, s. 40.

vlastnicího a vlastněného. V pásmu transcendence, přesahu všeho jmění (vlastnění) je zakotveno bytí, láska, činnost velkého umělce či filosofa a kontemplanace světce. Jde o vydanost či ne-autonomii, která je pravou svobodou.<sup>293</sup> Jelikož padlému tvorstvu je však vlastní jistá ontologická nedostatečnost, která je inercíí tíhnoucí k negaci, je třeba všechny autonomní činnosti, které z ontologické nedostatečnosti vyplývají, vyvažovat činnostmi ústředními, jimiž se člověk vzpíná zpět k tajemství. Těmito činnostmi jsou náboženství, umění a metafyzika.<sup>294</sup> Proto mystikovi i umělci doba, kdy první nepocítuje boží přítomnost a druhý prochází tvůrčí krizí, připadá jako pobyt ve vyhnanství či vězení. Nastupuje pocit odcizení. Marcel zde rozvíjí dialektiku úzkosti a naděje, která člověka posouvá dál, směrem k transcendenci. Zůstat věrný naději v hodinách temna však předpokládá určitou vnitřní sílu a věrnost. Tu lze zachovat jen tehdy, jestliže naše dobrá vůle spolupracuje s podněty pramenícími z ohniska, které se nachází mimo náš dosah a v němž hodnoty jsou milostí. Princip této spolupráce nám vždy zůstává tajemstvím. Zde se Marcelův přístup protíná s estetickou teologií Balthasarovou, v níž analogií mezi estetickým a teologickým je vnímání tajemství bytí, bytí na rozdílném základě.<sup>295</sup>

Shodný respekt před tajemstvím, bytí na základě racionalističtějšího přístupu, má i novotomistický filosof Jacques Maritain. Je velmi kritický k „pověře moderního individualismu“ a hájí tradiční hodnoty ve jménu *inteligibility tajemství bytí*. Bytí se pro nás stává předmětem porozumění, ačkoli jej náš intelekt nemůže obsáhnout. Bytí jako takové je transcendentní, a proto nese s sebou tajemství. Každý kognitivní akt naráží na dva aspekty – problém a tajemství. Problém je věcí racionality a je třeba jej vyřešit, zatímco tajemství je věcí intuice a lze jím být zasažen. Metafyzika je obor, který se zabývá bytím jako takovým a tudíž naráží na hranice tajemství, které zůstávají nezdolány. To podstatné z metafyziky zůstává vždy skryto, právě tak jako Bůh zakoušený ve víře zůstává přesto stále skrytý a tajemný, protože přesahuje vnímající subjekt. Maritain svůj přístup k metafyzice označuje za existenciální, protože zabývá-li se člověk bytím, musí se nechat zasáhnout a vtáhnout do tématu v totalitě své existence.<sup>296</sup> Vystavení se tajemství je věcí, již vyžaduje jak seriózní zabývání se bytím (v rámci metafyziky), tak možnost nabýt jakoukoli náboženskou zkušenost a konečně i jakékoli opravdové setkání s podstatou uměleckého díla. Bytí jako takové nelze plně poznat, protože je transcendentní, každá náboženská zkušenost se vyznačuje zasažeností něčím, co subjekt přesahuje a nemožností podat o ní vyčerpávající zprávu. Zakoušení prožitku

---

<sup>293</sup> Ibid, s. 64.

<sup>294</sup> Ibid, s. 65.

<sup>295</sup> RICHES, J. *Balthasar and the Analysis of Faith*, in: RICHES, J. *The Analogy of Beauty*, s. 47.

<sup>296</sup> Viz MARITAIN, J. *A Preface to Metaphysics. Seven Lectures on Being*.

uměleckého díla nás na chvíli staví mimo čas a prostor a poskytuje nám spočinutí a prchavé vědomí smyslu, které nelze slovy vyjádřit. Všude tam se setkáváme s tajemstvím, μυστηριον.

K tajemstvím křesťanova života patří i touha po věčném životě, skýtajícím blaženost, která je nám sice zaslíbena, ale nelze ji v tomto životě plně zakusit. Podle dalšího neoscholastika, Josefa Maréchala, nás v tomto životě k patření na boží slávu může povznést mystický zážitek. Mystika je předehrou blaženého patření na Boha na onom světě. Poznání však k takovému cíli nemůže dojít, protože v něm je obsažena pouze poslední otevřenost a skrytá touha. Na cestě k setkání s Bohem člověk má spolehnout na intuici, která je jeho psychice vlastní. U koho je intuice oslabená či nevyvinutá, ten touhu po konečném naplnění nemusí ani vědomě zakusit. Naplnění této touhy je vždy možné jedině ze svobodné boží iniciativy, jako milost. Pozoruhodné je, že vyvýšení mystické tradice a prvořadost mystického prožitku vyznává i Schopenhauer. Zatímco on však mystický prožitek staví do pozice metafyzického výkonu, který potvrzuje velikost lidského ducha, křesťanští mystici a metafyzici jej staví do pozice otisku posvátna darovaného Bohem konkrétnímu člověku. Má-li zde být řeč o velikosti člověka, pak jedině v souvislosti s jeho velikou důstojností jako vrcholu božího stvoření, obrazu božího, který se dokonale uskutečnil až v Ježíši Kristu, božím jednorozeném Synu. Poznání vykoupení v Kristu je však počinem víry, který je vrcholem transcendentního vědomí.

Protože víra je darem, který není vlastní každému, je třeba cestu vedoucí tímto směrem ozřejmovat a ukazovat svým bližním perspektivu. Pokud totiž vnímavý člověk perspektivu dlouhodobě postrádá, nevyhnutelně směřuje k záhubě. „Rozum neschopný najít v životě opravdový účel se dostává do konfliktu s emočním a afektivním rozměrem života, který ale usiluje o nesmrtelnost.“<sup>297</sup> *Mysterium* života se sděluje tomu, kdo se na život obrací s neustálou výzvou. Nelze ustrnout v tázání, protože v takovém případě se život stává pouhým stínem. Právě usilování lidské kultury, zejména všech oborů umění, zrcadlí proměny výzvy, kterou člověk adresuje životu a jeho smyslu. Skrze umění člověk vyjadřuje pochybnost o vlastní existenci, obavu z ní, radost, kterou v jejím rámci prožívá a nejpestřejší škálu dalších emocí. Vyzývá tajemství života, aby se mu rozkrylo, k čemuž nikdy plně nedojde, a dychtivě zachycuje jeho odlesky v uměleckém díle. Umění může být formou vyjádření otevřenosti transcenci a zachycením určité představy o ní, zatímco náboženství je formou odpovědi na otázku po transcenci, odpovědi, která užívá určitých racionálních vzorců a forem, aby se učinila srozumitelnou.

---

<sup>297</sup> PERNIOLA, M. *Estetika dvacátého století*, s. 30.

Posvátno podle Otta je charakterizováno jako *mysterium tremendum*. Právě jsme z různých pohledů rozvažovali nad aspektem *mysteria* a nyní se ze specifického úhlu pohledu dotkneme aspektu *tremenda*. Tímto úhlem je Kierkegaardova psychologická koncepce lidské úzkosti (*dread*) s jejími ontologickými důsledky. Podle Kierkegaarda první člověk v ráji, který žil v počáteční nevinosti, jež byla současně nevědomostí, nerozeznal rozdíl mezi dobrem a zlem. Již v této počáteční nevinosti bylo ovšem přítomno cosi „jiného“, jakési Nic, které u člověka působilo nejistotu, úzkost, pocit tajemna a neklidu. „Dread is freedom's reality as possibility for possibility.“<sup>298</sup> Úzkost tedy způsobuje možnost čehosi, ale také zavádí ambivalenci a vede k narušení počáteční nevinosti. Předmětem úzkosti je Nic, umožňující dialektiku a ambivalenci narušující harmonii. Lidský duch je právě úzkostí vztažen k sobě a své situaci. Jeho negativním rysem však je, že problematizuje vztah ostatních dvou složek lidské bytosti – duše a těla. Právě duch činí člověka syntézou, ale právě díky duchu do hry vstupuje hřích, protože duch problematizuje lidský pud a smyslovost, čímž vzniká pojem hříšnosti.

Úzkost objektivní je tedy založena na nevinosti a vztahuje se k přirozenosti člověka, zatímco úzkost subjektivní se vztahuje k individuu a je založena na konkrétním skutku hříchu. Hřích je jako mdloba, kterou způsobil moment, kdy člověk neunesl svou svobodu a upadl do nesvobody a neschopnosti. Jde o porážku ducha. Zajímavý je Kierkegaardův estetický argument úzkosti, který vychází z přesvědčení, že úzkost je bytostně spojená se smyslovostí. Smyslovost je primárně vlastní ženě, zatímco muži duch. Ideálním aspektem ženy je totiž krása, která je, podle Kierkegaarda, primárně fyzické povahy. Na tomto ideálu je založen helénismus a krása Apola. Fyzická ideální krása nejvíce vynikne ve spánku a tichosti, jak to platí pro ženy a děti. Opakem je silná stránka muže, kterou spánek činí směšnou a oslabuje ji. Žena více nežli muž pociťuje úzkost, protože je u ní větší napětí mezi smyslovostí a duchem. Její citlivost a intuice ji často předurčují k pasivitě, tušení, tichému očekávání a nejistotě cíle tohoto očekávání. Kierkegaardův argument je dvojsečný. Existenciální úzkost sice jistě vychází z napětí fyzické, psychické a duchovní stránky člověka, ale přesto lze namítnout, že ačkoli krása primárně vychází z představy smyslové, vizuální, připisuje se běžně přeneseně i nadsmyslovému. Umělec v dokonalém spojení zahrnuje intuici a tiché vyčkávání ženy

---

<sup>298</sup> KIERKEGAARD, S. *The Concept of Dread*, s. 38.

s aktivitou a vehemencí muže. Krása, kterou tvoří, je v ideálním případě transformací existenciální úzkosti, spojením krásy fyzické a duchovní, která spočívá v otevření jiného rozměru.

Sluch bývá považován za smysl duchovněji než zrak i smysly ostatní a právě hudba či krásné slovo je vnímáno skrze sluch. Stále jde o krásu smyslovou. Již jsme však hovořili o tom, že vnímání hudby je často na pomezí smyslového a duchovního světa, jako i jiné estetické zážitky, hraničící s duchovními. Navíc existuje pojem krásy duchovní, spojený s představou duchovních smyslů, o kterých nejvíce svědectví podává již několikrát zmiňovaná mystická tradice. Svatý Jan od Kříže hovoří explicitně o duchovní kráse, vlastní samotnému Bohu: „Duše má tedy pravdu, když se odvažuje říci beze strachu: *kéž mě usmrtí tvůj pohled a krása*, neboť ví, že v tomtéž okamžiku, kdy by jej spatřila, byla by uchválena samotnou *krásou*, pohlcena v samotnou *krásu*, byla by krásná jako samotná *krása* a byla by vybavena a obohacena jako samotná *krása*.“<sup>299</sup>Vztahovat tedy krásu výhradně do oblasti smyslů je zužující pohled, který není jediným možným. Křesťanská mystická tradice naopak krásu chápe ruku v ruce s pravdou.

Kierkegaard, zabývaje se úzkostí člověka, od níž jsme vyšli, rozvíjí existenciální hamartologii. Protože hřích souvisí s rozmnožováním člověka, rozšiřuje se na světě čím dál víc. Souměrně s tím roste úzkost. V lásce je prvek úzkosti nevyhnutelně zastoupen proto, že kulminací erotické touhy se duch stává cizím elementem. Jediným řešením se zdá dostat smyslovost se všemi jejími projevy pod nadvládu ducha, jak se o to snaží křesťanství. Tím se ztrácí mnohé z řecké veselosti (*Heiterkeit*), ale získává se duchovní rozměr v helénismu nepoznaný. Vývoj ducha je koneckonců dějinným úkolem lidstva. Skutečnost úzkosti a hříchu souvisí také s napětím mezi věčností a časností. Přítomný okamžik je ambivalentním momentem, v němž se setkává časnost s věčností. Hřích je vázán na časnost, v jejímž rámci se děje. Proto v smyslovosti, stejně jako v časnosti, je nedokonalost, oponující věčnosti. Úzkost je, podle Kierkegaarda, posledním psychologickým stavem, z něhož hřích dělá kvalitativní skok. Úzkost je tedy zlomovým bodem na pomezí dobra a zla.

V pohanství se primární úzkost projevuje velmi silně, strach z Nic je přemáhán vírou v Osud, ke kterému se člověk obrací pomocí *oracula* a podobných metod. V křesťanství je Osud překonán Prozřetelností a strach z Osudu nastupuje jen tam, kde duch není stanoven jakožto duch. Příkladem je génius, který zůstává nepochopen a nemůže být víc, než romantickým dobrodružstvím, pokud se nedokáže obrátit sám do sebe a nabýt ducha. Je totiž

---

<sup>299</sup> JAN OD KŘÍŽE, SV. *Duchovní píseň*, s. 83.

pošpiněn slávou a vášní a jedině v náboženské reflexi může být očištěn a ospravedlněn. „If such a genius had disdained the temporal as the immediate, had turned towards himself and towards the divine, what a religious genius might have come out of it! But also what torments he would have had to experience!“<sup>300</sup> Génius tedy musí učinit skok směrem k božskému, posvátnému, překročit své lidské limity, aby mohl skutečně zazářit a splnit svůj úkol. Toto překročení mezi však stojí mnoho utrpení, protože i génius zůstává člověkem, podrobeným lidským zákonitostem. Vztahovat se k oblasti bytí ovšem znamená vydávat se ven, do neznáma, vstříc něčemu, co člověka transcenduje.

Nejtěžší kategorií nazývá Kierkegaard možnost. Jí je člověk vychováván k víře. Pokusí-li se člověk přidržet osudu, který mu nabídne prožitek úzkosti, osud mizí. Byl pouhou možností. Vnitřní úzkost se na základě víry může stát spasitelnou zkušeností. Je totiž možností svobody, jak bylo řečeno na začátku. Když se člověk nechá vychovávat úzkostí v respektu před vinou, nalezne pokoj leda v usmíření. Je pak chráněn před upadnutím do falešné důvěry v Osud, do démonického strachu a hříchu. Ve výsledku jde o nabádání k neustálé otevřenosti člověka vzhledem k životním výzvám a varování před uzavřením se do falešné jistoty všeho druhu. Největším přínosem Kierkegaarda i ostatních existencialistických filosofů je poukaz na skutečnost, že lidskou existenci nelze beze zbytku intelektuálně pochopit. V tomto bodě Kierkegaard prudce oponoval Hegelovi. Kierkegaard trvá na tom, že v rámci časovosti lidský život nikdy není zcela pochopitelný, protože je prožíván a člověk stojí uvnitř.

Existenciální postoj proto odmítá filosofii jako čistě intelektuální bádání, které chce být do důsledku vědecké. Naopak zdůrazňuje, že filosofie musí brát v potaz lidskou psychologii, náboženské tíhnutí člověka a zejména stále otevřenou možnost lidského života směrem k „něčemu jinému“. Člověku, jakožto subjektu, který je navíc syntézou, nelze porozumět pomocí objektivních metod. Kierkegaard sází na lidskou svobodu jakožto otevřenou možnost volby a vzdává se potřeby něco ve filosofii či psychologii dokazovat. Není to jeho cílem. Vědecké kauzální dokazování ničí náboženství a etiku a upřednostňuje dílčí svobody k něčemu před skutečnou vnitřní svobodou, která postupně mizí z lidské představitivosti. Proti této tendenci je existencialismus varovně vztyčeným prstem. Napětí mezi svobodou a nutností a chápání člověka coby syntézu chce udržet jako hlavní předpoklad pro porozumění lidskému údělu.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> KIERKEGAARD, S. *The Concept of Dread*, s. 91n.

<sup>301</sup> Viz ROHDE, P.P. *Kierkegaard*, s. 157nn.



Začali jsme u charakteristiky posvátna jako *mysterium tremendum* a poté jsme oddělili jeden aspekt od druhého. Existenciální úzkost má bez pochyby afinitu k *tremendu* posvátné zkušenosti. V umění se navíc jeví jako hnací síla a výzva pro génia. Úzkost není jedinou negativní součástí vzniku uměleckého díla. Z estetického hlediska se Friedrich Schiller zamýšlí nad tím, proč v umění i nepříjemné afekty skýtají potěšení. Proč člověka přitahuje negativní? „Je všeobecným projevem naší přirozenosti, že nás neodolatelným kouzlem přitahuje dění smutné, strašné, ba hrůzné, že nás stejnou silou odpuzují a znovu přitahují scény zoufalství a děsu.“<sup>302</sup> Prožitím zoufalství, děsu a obav v umění se člověk dobere zážitku soucitu v sebeidentifikaci s hrdinou. Právě na vzbuzení potěšení ze soucitu je založeno tragické umění. Čím je hrdina mravnější a čím více trpí, tím silnější emoce soucitu a sympatie v nás umění vzbuzuje. „Právě útok na naši smyslovost je podmínkou pro to, aby byla vyprovokována ta síla naší mysli, jejíž činnost ono potěšení ze sympatického utrpení plodí.“<sup>303</sup> Tragický afekt v nás vyvolává o tolik větší slast než afekt radosti, o kolik jsou mravní schopnosti vznešenější než schopnosti smyslové. Intenzivní prožitek tragických afektů vede člověka blíže k zakoušení poetické pravdy, která je ideální a může být velmi odlišná od pravdy faktické, historické. Jde o to, že silný prožitek negativní v člověku rozezná nejhlubší strunu; dotkne se jeho podstaty. Tento zážitek je blízký (analogicky příbuzný) prožitku posvátného děsu, se kterým se setkáváme v náboženské zkušenosti. Proto tragické umění tvoří předstupeň k náboženskému *tremendu*.

Také moderní básníci často vyhledávají mystické prožitky a snaží se je vetkat do své poezie. Subjekt se zbavuje sebe sama v očekávání transcendence a v této zbavenosti se očišťuje od existenciální úzkosti. Skrze poezii, podobně jako skrze modlitbu, subjekt vstupuje do obnaženější dimenze života, která ho zmocňuje dojít extáze přirozenou cestou. Miguel de Unamuno hovoří o úzkosti, kterou rozptýlí pouze literatura. Jeho přístup k literatuře je v podstatě náboženský. Náboženství a estetika u něj splývají.<sup>304</sup> Výkřiky umělců po náboženském prožívání umění a splývání umělecké oblasti s náboženskou znamenají touhu citlivé duše po metafyzice a transcendenci, kterou profánní přístup k životu likviduje. Bohužel je tato touha často spojena s odporem k církevním institucím a vede tudíž k synkretismu, prolnutím dvou či více různorodých oblastí. To, že spouštěcím mechanismem je existenciální úzkost, naznačuje jak silně je člověku vrozena touha po přesahu vlastní existence a plnosti prožívání, jež směřuje nad sebe sama a současně dává za pravdu existenciálním filosofům

---

<sup>302</sup> SCHILLER, F. *O tragickém umění*, s. 29.

<sup>303</sup> Ibid, s. 36.

<sup>304</sup> Viz PERNIOLA, M. *Estetika dvacátého století*.

v jejich odporu k okleštěné, do důsledku racionalizované formě lidské existence, k níž moderní způsob života tíhne.

Sloučení umění a náboženství zůstává z teologického hlediska omylem, který se dá tolerovat pouze z odstupů. Přísně vzato je tato *synkreze* modloslužebnictvím. „Jistě že vážnému umělci je jeho dílo osudem, s nímž zápasí a při němž se pohybuje na hranicích, v nichž se naše existence stýká s čímsi transcendentním. A zajisté, že i my, kteří umělecké dílo vnímáme, si toho býváme aspoň v jakémsi odlesku tvůrčího díla vědomi. Máme však pamatovat, že ani tím si netvoříme sami božstvo, že jsme ani v umělecké tvorbě nenašli přímý pramen gnóse, přímou cestu k Bohu. Transcendentno, na něž naráží umělecká tvorba, není samo o sobě totožné s Bohem ani se světem Božím. Ano, kdybychom je zabsolutnili, mohlo by snáze býti totožné se světem démonickým.“<sup>305</sup> Z toho vyplývá, že umělec, tvoří-li v pokoře, se dostává až na samý práh náboženské zkušenosti. Před odlesky boží slávy, které ve svém díle bezděky zachytí, nepřestává sklánět tvář. Vlastní inspiraci k dílu přijímá jako dar boží milosti. Jakmile však umělec vezme vše do svých rukou a považuje své dílo za vrchol náboženského zjevení, dostává se na scesti. Pokud se slepě oddá silám, které zmítají jeho nitrem a zapomene, že nejsou poslední instancí a není jí ani to, co díky nim člověk vytvoří, začíná sloužit démonům. „Ani vrcholné umění nemůže vyjádřit slávu Boží přímo, může přivést jen na práh, pravda Boží se nemůže vyjádřit jinak než poukazem na Boží slovo.“<sup>306</sup>

Aspekt *tremenda* je vlastní každé náboženské zkušenosti. Tam, kde chybí, něco není v pořádku, náboženský prožitek bez něj nemůže být plnohodnotný a nedokáže zasáhnout hlubinu lidské bytosti. Úzkost a nejasná obava z Nic musí však vést k plodnému hledání ducha a setkání s ním, nikoli k ustrnutí. Jak v psychologii člověka, včetně estetického vnímání, tak v jeho náboženském prožívání, má tedy úzkost své opodstatnění. Bohatě to reflektuje i filosofická tradice. Umožňuje člověku chopit se možnosti a utkat se s Nicotou. Lidské vnitřní poznání se tak obohacuje a překonáváním úzkosti tíhne k věčnosti, k transcenci. Je-li však úzkost a posvátný děs v přeneseném smyslu motivem hledání smyslu života prostřednictvím umělecké tvorby či estetického prožívání, člověk by neměl zapomenout na to, že samo umění je pouhým prostředkem, nikoli cílem. Cílem je sice umění samo sobě, ve smyslu uzavřené oblasti, hry s vlastními pravidly, člověku se však v širším smyslu stává prostředkem přiblížení se transcenci. *Mysterium* a *tremendum*, tajemství a úděs (úzkost) spolu úzce souvisí. Nemůže být jedno bez druhého. Oba aspekty zároveň činí

---

<sup>305</sup> SOUČEK, J.B. *Slovo Boží a tvořící člověk*, s. 11.

<sup>306</sup> Ibid, s. 16.

z dějin vývoje náboženské zkušenosti člověka, a projevů lidského ducha v dějinách vůbec, jedno velké dobrodružství.

#### IV / 8 Hudba a vnitřní svět člověka

Oklikou se vracíme k hodnocení hudby z hlediska možnosti jejího transcendentního dosahu, který nás zajímá ve spojení s vnitřním světem člověka. Zvláštní postavení hudby v rámci lidského vnímání a vztahování se k posvátnu vyplývá z jejího zařazení na ostří hranice mezi duchovním a smyslovým světem. „Since music is the only language with the contradictory attributes of being at once intelligible and untranslatable, the musical creator is a being comparable to the gods, and music itself the supreme mystery of the science of man.“<sup>307</sup> Tajemný charakter hudby ji z jistého hlediska staví naroveň náboženskému vnímání člověka. Z hlediska racionálního jsme však konstatovali, že nelze hovořit o shodě nýbrž o analogii mezi hudebně-estetickým a náboženským prožitkem. Pro lidskou mysl a její potřeby je ovšem rozhodující, že hudbou lze skrze smyslový prožitek dospět do oblasti estetického či duchovního povznesení, které nabízí dnešnímu člověku, unavenému rostoucími nároky praktického života, spočinutí, které jinde nenalézá. Nesmíme zapomenout, že dnešní člověk se často považuje za nenáboženského (což je sice velmi relativní kategorie, ale je možno ji s nadsázkou respektovat), ačkoli víme, že vnitřní náboženská potřeba člověka je nepominutelná. Naplnění náboženské potřeby lze u nenáboženského člověka různými prostředky suplovat a jako jeden z nejideálnějších prostředků k tomu se jeví právě hudba.

Hudbou člověk dokáže lépe a snadněji než slovy vyjádřit skutečnosti, které vnímá, ale není schopen je racionálně podchytit, protože hudba je univerzálním jazykem, který překračuje meze rozumových kategorií i jednotlivých lidských jazyků. Dva posluchači, kteří se oddávají poslechu téže hudby si vůbec nemusí rozumět na racionální rovině, mohou mluvit různými jazyky, ale na rovině hudební se jejich zkušenost protne s přirozeností a lehkostí, založenou na estetickém základě. Hudba je jedním z prostředků k probuzení mysli člověka, protože tajemným způsobem dává člověku zakusit jistotu smyslu, skrze povznesení nad praktickou slupku života a nad všechnu účelovost. Můžeme v hudbě hledat dokonce, v Jaspersově duchu, šifry transcendence, čímž ji stavíme do sousedství náboženského zjevení. Respekt před šiframi transcendence, na které v životě narážíme, posiluje naši imunitu vůči vědecké pověře, která se snaží vše rozpitvat a každý náznak tajemna odvysvětlit.<sup>308</sup>

<sup>307</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *The Raw and the Cooked*, s. 18.

<sup>308</sup> JASPERS, K. *Šifry transcendence*.

Přesto je i poslech hudby podmíněn kulturně, protože schopnost poslechu je mimo jiné dána zkušeností, založené na setkávání s určitou kulturní oblastí a ne každý vnímavý posluchač dovede napoprvé ocenit dobrou hudbu, pokud mu její styl není vlastní skrze určitou vžitou zkušenost. Bezprostřední, smyslový účinek hudby má svá úskalí. Některá hudba působí bezprostředně oblažujícím způsobem, ale jiná může citlivého posluchače přivést k negativnímu zjištění smyslů nebo dokonce fyzické nevolnosti. Hovořili jsme o starověké teorii apolinské a dionýské hudby, kterou je možno v této souvislosti aplikovat. Apolinský aspekt v hudbě vede člověka k celistvosti skrze propojení smyslů a ducha. Sjednocení ducha a smyslů má povznášející funkci a pozvedá člověka na vyšší úroveň. Dionýský aspekt v posledku naopak jednostranně preferuje smyslový ráz hudby, pošlapává racionalitu ve prospěch opojení smyslů a podřizuje ducha smyslům, což vede k degradaci člověka. Na bezprostřední, smyslové rovině má hudba mnoho co do činění se zákonitostmi lidského těla. Proto je úzce spojena s tancem, na tom se zakládá krása baletu i působivost spojení hudby s dramatickou akcí. Spojení tělesné akce s hudbou by však mělo probíhat pod vládou pořádajícího ducha.

Na základě kvality univerzálnosti má hudba výrazně sjednocující funkci. Prožitek poslechu hudby má moc sjednotit skupinu posluchačů nebo soustředit osobnost jednotlivého posluchače z její bolestné, každodenní roztržitosti směrem k obnovení původní jednoty a vědomí smyslu. Ať už s sebou konkrétní hudba přináší jakékoli emoce, vždy se tyto emoce podobným způsobem dotýkají duší vnímavých posluchačů a vytváří mezi nimi tajemnou jednotu a porozumění. Sjednocující funkce hudby má své místo i v hudbě bohoslužebné, jejímž cílem je zklidnit mysl přítomných a disponovat je k modlitbě a hlubšímu prožití liturgie v pospolitosti. Sjednocující funkce hudby je konec konců velmi patrná i z docházení mládeže na akce typu koncertů a *happeningů*, kde sdílí zážitek ze společenství spřízněných, založeného na společném poslechu a tanci při hudbě, která je jí blízká. Tento zážitek mladým lidem do jisté míry supluje (ať už vědomě či nevědomě) postrádané vědomí smyslu a sounáležitosti a poskytuje možnost uvolnit se a očistit svou mysl od nánosů způsobených každodenním opakováním situací a osvobodit ji ze zasetí praktických zájmů.

Méně markantně se však projevuje prvek sjednocení i na posluchačích koncertů vážné hudby při opouštění koncertní síně, kdy většina posluchačů sdílí povznesení mysli a její radostné naladění nad rámec všedního dne, na základě prožitku krásy hudebního díla, spojeného s jeho konkrétním provedením danými interprety. Ať již posluchač využije povznášející zážitek z hudby k pouhému odpočinku a momentálnímu očištění duše od všedních starostí nebo ať z něj načerpá hlubší prožitek, příbuzný náboženskému splynutí

s univerzem, zakoušení extatické radosti a transcendence krásy, hudba v každém případě zasáhne duši a mysl vnímavého posluchače a zanechá v ní svůj otisk.

Hudba má svou vypovídací hodnotu. Někteří skladatelé vkládají přímo do svého díla určité obsahy, jiní nechávají hudbu pouze znít a racionální obsahy odloží při komponování ze zřetele. Ať už jde o hudbu absolutní či programní nebo ať se nalézá někde na pomezí, vždy však hudba nese s sebou nějakou výpověď. Někdy konkrétnější, jindy skrytější, tajemnější, méně jednoznačnou. Výklad poselství určité hudby nemusí být zdaleka snadný a každý posluchač ho může vnímat a přijímat po svém. Kdybychom chtěli shrnout poselství Bachovy hudby, mohli bychom hovořit o oslavě boží velikosti v jeho stvoření, Mozart by nejspíš svědčil o spontánní radosti a čistotě božího dítěte jásajícího nad dary svého Otce, Messiaen jako by svou hudbou vděčně reflektoval hloubku a pestrost projevů boží dobroty v přírodě a životě člověka a Wagner jako by podával svědectví o velikosti a tragice lidského ducha a údělu. Rozhodující však je otisk, jaký zanechá poslech konkrétní hudby v určitém okamžiku v mysli konkrétního posluchače. Tento otisk je jedinečný a nedá se plně racionalizovat. Jeho individuální hodnota se týká výhradně prožitku onoho posluchače a s ní i všechny případné důsledky. Faktem totiž je, že hudební dílo žije svým vlastním životem a působí v jistém smyslu nezávisle na vůli svého tvůrce. To, jak je přijímáno, již jeho tvůrce neovlivní a leckdy by to ani nebylo žádoucí. Tvůrce obvykle tvoří na základě vnitřního puzení, a proto zhotovení díla bývá také připodobňováno porodu. Hotové umělecké dílo je jako dítě, které se posléze osamostatní od své matky a žije stále více po svém. Z hlediska interpretace hudebních děl lze hovořit i o jakémsi vývoji díla, který je závislý na dobové interpretační praxi, prostoru v jakém jsou díla prováděna, filosofiích současného světa a dalších hlediskách.

Podívejme se na Wagnerův pohled na působení hudby na mysl člověka. Podle něj, v souladu s tím, co hlásal o hudbě Schopenhauer, zjevuje hudba podstatu světa: „Avšak takový objekt, který by hudebník-umělec ryzím nazíráním povýšil na ideu, se hudebníkovi vůbec ani nenaskytuje; neboť jeho hudba sama je ideou světa, v níž se bezprostředně projevuje jeho podstata, kdežto ostatní umění nám ji představují teprve prostřednictvím poznání. Nelze to chápat jinak, než že *individuální* vůle, umlčená ve výtvarníkovi čistým nazíráním, se v hudebníkovi probouzí jako vůle *universální* a přese všecko nazírání se jasně jako sebe sama vědomá teprve jako universální vůle poznává.“<sup>309</sup> Dále Wagner vynáší sluch, jako smysl nabízející jedinečný průnik se skutečností a zprostředkovávající okouzlení, jemuž člověk beze zbytku podléhá. „V hudebníkovi cítí se vůle rázem nad všechny meze

<sup>309</sup>

WAGNER, R. *Beethoven*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 328.

individuality jednotná: vždyť sluchem jest mu otevřena brána, jíž svět k němu proniká tak jako on k světu. Toto nesmírné zaplavení všech hranic jevu musí v nadšeném hudebníku vyvolávat okouzlení, s kterým se žádné jiné nedá srovnávat; v něm vůle poznává sebe jako všemocnou vůli vůbec: nemusí se mlčky držet zpět před nazíráním, naopak hlásá hlasitě samu sebe jako vědomou ideu světa.<sup>310</sup>

Zajímavé je, že o okouzlení lidské mysli (*dazzlement*) díky výsostnému působení hudby hovoří i Olivier Messiaen, který svou tvorbu orientuje hluboce křesťansky a není poznamenán metafyzickou teorií Schopenhauerovou.<sup>311</sup> Toto okouzlení je v souladu s *fascinans* náboženského prožitku, jak jej předkládá Rudolf Otto. Jde o kvalitu, která člověka přepadne a zasáhne v jeho celistvosti. Narážíme zde na jeden z příbuzných rysů náboženského a uměleckého prožitku. Wagner, ruku v ruce s Schopenhauerem, zde připouští jediný stav, který předčí tuto zasaženost člověka okouzlením z hudby, a tím je stav světce. Výhoda tohoto stavu před předešlým tkví zejména v tom, že je trvalý, zatímco hudebníkové okouzlení je prchavého rázu. Navíc návrat k individuálnímu vědomí je pro hudebníka o to bolestnější, oč výše se svým okouzlením předtím přenesl. Utrpením hudebník draze platí za stav svého nadšení, a to ho povyšuje nad ostatní umělce a povznáší směrem ke kvalitě světce.

Podle Wagnera je těžkou degradací hudby, ke které ovšem často dochází, že bývá chápána povrchně a vnějšně z hlediska pouhé krásné formy, tedy z pohledu estétství. Takový pohled na dílo, nejen hudební, ale stejně tak výtvarné či jiné, vede ovšem k úpadku. Pravá kvalita umění však vede nejen k pocitu libosti, vzbuzené formální krásou, ale k zasaženosti vznešeností, jež nás přivádí k nejvyšší extázi vědomí neohraničenosti. „To, co do nás vstupuje teprve *následkem* pohřížení se do nazírání díla výtvarného umění, tj. osvobození intelektu od služby oné vůle, osvobození získané posléze oproštěním vztahů nazíraného objektu k naší individuální vůli, tedy žádané působení *krásy* na mysl, to vykonává hudba *hned* při svém prvním nástupu tím, že intelekt naráz odvádí od chápání vztahů věcí mimo nás a jako čistá, od vší předmětnosti osvobozená forma, nás takřikajíc vůči vnějšímu světu uzavře a dá nám naproti tomu nahlédnout jedině do našeho nitra jako do vnitřního jádra všech věcí.“<sup>312</sup>

Wagner uvádí Beethovena jako příklad hudebního génia, který nás skrze hudbu nechává nahlédnout do nejvnitřnější podstaty skutečnosti. Opakem jsou konvenční, mělcí skladatelé, kteří produkují hudbu pro spotřebu a obchod a libují si v konvencích. Skladatel, který komponuje tímto způsobem se snaží vyhnout nejvlastnější podstatě hudby, zůstává na

---

<sup>310</sup> Ibid., s. 329.

<sup>311</sup> Viz RÖSSLER, A. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*.

<sup>312</sup> WAGNER, R. *Beethoven*, in: *Wagner o hudbě a umění*, s. 333.

povrchu věci a s nesmírnými možnostmi hudby si pouze pohrává. Podle formálních estetiků je právě hudba takto vzniklá ideální, protože posluchače pobaví a potěší a nezanechá na něm hlubší stopy. Wagner přirovnává komponování pravé, hluboké, k tvorbě inspirované snem, vnitřním zřením, které se promění při nasměrování ven ze sebe ve sluch. Hudba je zjevením nejniternějšího obrazu snu o podstatě světa. Intuice, vnitřní nazírání, je základem skutečné hudby, nikoli racionální složka.<sup>313</sup> Beethoven je pro Wagnera nejlepším příkladem niternosti, která je u něj jako základ tvorby maximální. V období hluchoty navíc dosahuje Beethovenova hudba vznešenosti a přesahu, jenž nemá obdoby. Taková hudba je hlásáním lítosti a pokání ve smyslu božího zjevení. Pro Wagnera, jako vyznavače *Kunstreligion*, estetická a náboženská oblast v krajních projevech splývá.

Působení hudby na vnitřní svět člověka, ze kterého Wagner do značné míry vychází, předkládá Hegel ve své *Estetice*. V porovnání s ostatními uměními pro Hegela hudba zcela ustupuje do oblasti subjektivity, a to jak do niternosti, tak do vyjádření. Sluch, kterým hudba vchází do vnímání člověka, je jedním z teoretických smyslů, a to tím nejduchovnějším. Také materiál, se kterým hudba pracuje – tón – je v porovnání k výtvarnému umění velmi abstraktní. Již díky těmto podmínkám je hudbě předurčena krajní niternost, subjektivita a ideovost. Současně však je hudba spojením dvou extrémů. Prvním z nich je právě jmenovaná niternost a vnitřní soustředěnost a druhým je nejpřísnější rozvažování, které v hudbě rovněž nemůže chybět. Všechny složky hudby (rytmus, harmonie, melodie) musí být podřízeny přísnému řádu a symetrii. Abstraktní niternost v hudbě klade velké nároky na citovou oblast člověka, na niž působí skrze svou schopnost působit na mysl jako takovou, tj. mimo rozvažovací schopnosti, na mysl ve vnitřní soustředěnosti a celistvosti, tedy v nejzazší hloubi citu.

Prvotní působení hudebního díla na mysl posluchače probíhá tedy skrze sluch a promítá se do emoční oblasti lidského prožívání. Hudba dokáže rozeznít nekonečnou škálu emocí v neskutečné pestrosti a bohatosti. I v tom je schopnost hudby jedinečná. Obohacující charakter hudby vedl například Nietzscheho k přesvědčení, že právě hudba činí život žitelným a hodným žití. V dnešní době spíše převažuje opačný trend, založený na ocenění všeho účelového a praktického a potlačení neúčelových, iracionálních projevů lidského života. Nemusí jít o úplné popření, ale leckdy stačí k okleštění života odsunout vše povznášející, neúčelové a prakticky nezužitkovatelné na vedlejší kolej. „Nietzsche's perception of music as so significant that it can make life worth living seems utterly remote from the mundane

---

<sup>313</sup> Viz *Mistři pěvci norimberští*, kap. III/6.

preoccupations of Western politicians and educators. (...) A 'higher standard of living' does not make life itself worth living.<sup>314</sup>

Poslech hudby patří mezi činnosti, které nepřinášejí bezprostřední praktický užitek, ale tajemným a hlubokým způsobem ovlivňují vnitřní svět člověka, jeho emoční vyladění, podporují integritu jedince a očišťují jeho mysl od zbytečné zátěže. Není náhodou, že řada prakticky, vědecky či technicky založených a pracujících lidí se ve volném čase oddává právě poslechu či pěstování hudby, které jim poskytuje nutnou kompenzaci ke způsobu trávení pracovního času jejich všedního dne. Podobně lidé pracující v oborech duchovnědných (humanitních), které zatěžují jejich intelekt vytvářející koncepce o člověku, bytí či zákonitostech lidského poznání pěstují hudbu za účelem očištění mysli a nalezení inspirace. V hudbě je možno procítit mnohé o tajemství lidského života a lidského ducha. Ne náhodou právě hudba vzbuzovala v Lutherovi chuť kázat. To, že hudba obšťastňuje duši, vzbuzuje radost a dokonce zahání ďábla napsal ve své době ve spise *περι της μουσικης*. Tuto zkušenost činíme i my v době naší, protože hudbou jsou člověku sdělovány nadčasové obsahy, které na člověka působí, ať již je rámeček porozumění jakýkoli. Proto i v hudbě Wagnerově nalzáme nesmírné vnitřní bohatství a sílu, přestože myšlenkové zasazení nám může připadat zcela cizí nebo přinejmenším v mnoha bodech sporné. Toto zasazení je pouhým rámečkem, zatímco ryzí hudba, kterou jsme při poslechu zaplaveni, je tím podstatným a ve svém jádru nenapadnutelným, co poctivý posluchač buď prožije a ocení a nebo raději nechá být.

## **Závěr**

Nelehkým hlavním záměrem mé práce bylo postihnout roli posvátna v hudbě, *respektive* specifikovat podstatu vztahu posvátna a hudby. V první části byl nastolen širší kontext celé problematiky, který měl uvést do předmětu v celé jeho šíři. Jelikož jako exemplární postavu z dějin hudby jsem zvolila Richarda Wagnera, byly následující dvě části věnovány jeho dílu, životnímu příběhu a hudebnímu i filosofickému základu jeho tvorby. V poslední části se odehrál návrat na obecnou rovinu a téma bylo probíráno převážně z filosofického hlediska, se zřetelem k široké základně předkládané problematiky. Německý idealismus a filosofie romantismu, ze kterých vychází Richard Wagner a jeho hudba, byly podrobeny kritice. Přestože Wagnerova hudba zasluhuje to největší ocenění z estetického a uměleckého hlediska, z pohledu filosofického založení a zacházení s náboženskými látkami

---

<sup>314</sup> STORR, A. *Music and the Mind*, s. 166n.



(zejména křesťanskými) lze hovořit o pomýleném přístupu. Skutečnost, že německý idealismus nemístně přeceňuje hodnotu a dosah lidského ducha a umenšuje možnost transcendence, nacházející se mimo člověka, znamená výsledně ochuzení pohledu na vývoj a směřování člověka v dějinách i jeho postavení ve světě.

Naopak přijetí si pro účel mé práce vysloužila koncepce posvátna Rudolfa Otta, která nabízí vědecký a přitom nikoli omezující rámec porozumění vztahu posvátna a hudby. Ottova definice posvátna dává příležitost analogického užití na oblast umění. Zároveň v konfrontaci s ní vychází jasně najevo, že náboženství a umění jsou a zůstávají dvěma různými světy, které mají některé shodné rysy a zákonitosti, ale také řadu podstatných rozdílů. Oba tyto světy nabízejí člověku možnost přiblížit se k transcendenci, ale jinými způsoby. Zjevení tajemství bytí, které tvoří podstatu zkušenosti s posvátnem, zanechává odlesky v uměleckém díle. Zatímco náboženství se k tomuto tajemství vědomě vztahuje, umění je spíše náhodně, skrze tíhnutí intuice člověka, zrcadlí. Estetická zkušenost připravuje v nitru člověka půdu pro zkušenost náboženskou, ale zůstává mezi nimi kvalitativní skok, který nelze ignorovat. Zaměňování obou typů zkušenosti vede vždy k bludu, čehož je důkazem i Wagnerův přístup k uměleckému dílu jako náboženské hodnotě.

Náboženství je institucí, která na člověka klade konkrétní požadavky a vyzývá k odezvě v morální oblasti lidského života. Umění naopak je světem pro sebe. Zaujme člověka silou imaginace, ale neklade na něho žádné konkrétní požadavky. Svět hudby je navíc světem hry, která se odehrává v rámci vlastních pravidel a nezná vnější morálku. Náboženství tedy vyžaduje vztaženost k životu, apel na změnu života k lepšímu, jinak postrádá smysl. Hudba však žádá co největší svobodu od života, bez které není zcela sama sebou. K životu se vztahuje jako reflexe bytostně lidské zkušenosti, ale nedává mu další směřování. Přesto je zde shoda iracionálního projevu, posvátna, který nedílně patří do oblasti náboženství, ale jehož záblesky vnímáme i v hudbě a ostatních uměních. Je tomu tak proto, že posvátno zůstává něčím, čeho se nelze dotknout. Posvátno se vztahuje k božství a jako takové se nalézá mimo kompetenci člověka, patří do oblasti transcendentní skutečnosti. Má-li náboženství být skutečně náboženstvím, musí posvátno respektovat a s ním i prvek určité nevypočitatelnosti. Náboženství je z poloviny plodem lidské kultury, lidskou institucí. Nemůže tedy transcendentní realitu posvátna uzurpovat pouze pro sebe, protože nemá moc s ní manipulovat. Počítá s ní a respektuje ji, ale pokud by ji chtělo vlastnit, přestane být náboženstvím a stane se magií. Nalézáme-li tedy stopy posvátna i jinde než jen v náboženství, je to spíše důkazem jeho pravosti a přesahu než známkou nedůvěryhodnosti či deficitu.

Náboženské zjevení je vždy slovem do tohoto světa, zatímco umění, jak bylo řečeno, vytváří paralelní, fiktivní svět, který dočasně očišťuje mysl člověka od zátěže skutečného světa. Hudba sice s posvátnem počítat nemusí, protože posvátno není nedílnou součástí hudby, ale přesto zaznamenáváme, že posvátno se i v hudbě specifickým způsobem projevuje. Toto zrcadlení a volné působení posvátna připisují široké škále projevů tajemství a transcendence lidského života, za kterou z křesťanského hlediska stojí skutečnost božího stvoření a vykoupení, svobodnému vanutí Ducha svatého a vrozené touze lidského ducha spět směrem k překročení pozemské existence. Společný základ posvátna a hudby leží v oblasti iracionálna. Přestože jak náboženství, tak umění využívá racionálních koncepcí a pomocí racionálního uchopení je zasazujeme do širšího kontextu, jádrem obou je iracionální základ, který nalézá nejsilnější odezvu v emoční oblasti lidského vnímání, již rozum může reflektovat jen druhotně. Na hudbě je znalci často nejvíce oceňována právě hloubka a bohatost škály citů a afektů, které vytváří a přenáší na posluchače. Síla citu znamená velké iracionální bohatství, kompatibilní s tíhnutím k transcendenci, ale na racionální rovině může přinést řadu problémů a mylných výkladů. Proto není nikdy zdravé z umění činit program lidského jednání. Hudba (a umění obecně) je především zdrojem inspirace. Je tryskáním krásy, která nemusí mít žádnou vazbu k faktické pravdě, ale je naopak výplodem fantazie, jež se zrodila v nitru skladatele jako odraz bohatosti jeho vnitřního světa.

Můžeme vidět náboženskou hodnotu umění v jeho stvořitelské aktivitě. Nesmíme však zapomenout, že tvoření umělcovo je pouhou analogií ke stvoření božímu. Jakékoli nadhodnocení či programové zneužití představuje tu velké nebezpečí a výsledně je bez východiska. Primárním cílem umění je skutečně chválit Boha, nikoli ho napodobovat. Pokud tedy umělec chválí Boha v pokoře, jako věrný obraz boží, jeho umění se přiblíží k posvátné podstatě daru života více, než když se vědomě staví do role stvořitele. Umění má v sobě moc dotknout se hlubiny lidského života a obnovit původní jednotu protikladů. Umělec je kanálem, skrze který proudí síly, jimž leckdy sám nerozumí. Umělecká tvorba představuje v řádu lidského konání určité tajemství. Z původní jednoty lidského života nejstarších dob lidské civilizace, která byla tehdy nezvratná, historie dokládá nedílnou jednotu náboženství a umění, která se během dějin postupně vytratila. Vývoj lidského kognitivního uvažování a rozšiřování kvantity a pestrosti lidské kultury vedly postupně k větší a větší diferenciaci života. Dnes žijeme ve světě maximální specializace a přísného rozlišování. Touha po původní jednotě je pocíťována jako přirozená reakce na tento trend. Důsledné prolnutí různorodých oblastí však dnes již není možné. Přesto zaznamenáváme zajímavé plody tohoto tíhnutí k původní jednotě vědění ve formě řady interdisciplinárních studií, vznikajících

v rámci nejrůznějších oborů. Zaslíbení dokonalé jednoty se ovšem týká až reality božího království v *eschatu*.

V dnešní době, kdy vědecký přístup je ve většině oblastí zcela preferován, se vynáší význam přírodních věd a promítá se i do přístupu moderních filosofí a věd humanitních. Proto je jistě užitečné dávat hlas i přístupu opačnému, který se pokouší znovuoživit význam metafyziky, nalézat spojnice mezi jednotlivými oblastmi lidského konání a odkrývat vnitřní smysl problémů, které jsou obecně mylně chápány jako důsledně rozebíratelné systémy. Jedním z pokusů o hledání spojnic v rámci lidské zkušenosti je i zabývání se vztahem mezi posvátnem a hudbou. Jako plodné metodologické přístupy v této oblasti jsem ve své práci označila některé existencialistické proudy, moderní pokusy budovat teologii na estetických základech a filosofické koncepce, které počítají s obnovením respektu pro metafyziku a její novou definicí, platnou pro moderní dobu. Inspirativní pro tuto oblast bádání je i zkoumání projevů mystické tradice vzhledem k umění a určování vzájemného poměru těchto dvou oblastí. Mysticismus, jako nejhlubší a nejduchovnější projev náboženského postoje, se v něčem prolíná s uměleckým a estetickým vnímáním. Právě proto byli křesťanští mystici obvykle vůči umělecké kráse velmi ostražití a někdy ji zcela odmítali, zatímco jindy zase spontánně tvořili básně či hudbu, z přemíry inspirace a bohatství srdce. Pokud člověk přijímá prvotnost duchovní skutečnosti před hmotnou se všemi důsledky, ubrání se palbě pomýlených ideologií, které na něho v moderní době útočí ze všech stran. Jestliže jistou duchovní hodnotu přisoudíme i hudbě a současně náš pohled bude nezvratně vycházet z křesťanské tradice, odkryjí se nám hlubiny bohatství hudby, aniž bychom upadly do pokušení ji ideologizovat či přeceňovat její význam. Je pak možno oddělit zrna od plev, uznat a přijmout duchovní a transcenci zrcadlící tvář určité konkrétní hudby a současně ji zkritizovat v jejím filosoficko-ideologickém zázemí, jak jsem se o to pokusila v případě Wagnera.

Skutečně není náhodou, že se objevují snahy teologii obohatit o estetický rozměr a dokonce tímto způsob rozšířit rámec misijního působení církve. To, že církve jsou v dnešním světě odsunovány na vedlejší kolej, a to je nutí hledat nové způsoby prosazení se ve světě, totiž také není náhodou. Je to výsledkem důsledné desakralizace lidského života, která proběhla na základě obecného rozšíření pozitivismu do všech oblastí života a poznání. Obohatit skutečnost o estetický rozměr, a to dokonce i skutečnost teologickou, je jedním z prostředků hledání protiváhy k výsledkům pozitivistického zploštění lidské existence. Ve své práci jsem se podrobně zabývala založením díla Richarda Wagnera a stručně dílem několika dalších skladatelů. Bylo by zajímavé vytvořit studie vnitřního založení děl dalších autorů evropské hudební historie. Se zohledněním základních muzikologických skutečností

lze postupovat dále dovnitř problému a hledat souvislosti díla s osobností, náboženskou orientací, postojem k filosofické tradici a dalšími faktory skladatelova života. V kombinaci s jedinečným estetickým působením daného díla lze dospět na samou hranici faktického uměleckého díla s oblastí transcendence a projevem posvátna, kterou se bytostně nezabývá hudební věda, ani teorie umění, ale teologie a religionistika spolu s metafyzikou. Za velmi zajímavé považuji i srovnávání jednotlivých způsobů reflexe a zacházení s veličinou posvátna uvnitř jednotlivých děl a uměleckých škol. Také zde se nachází široké pole neprozkoumaných otázek a dosud neodkrytých souvislostí.

### **Bibliografie**

ABENDROTH, Walter. *Schopenhauer*: Votobia, Olomouc, 1995. 160s. ISBN 80-85885-34-4.

ADORNO, Th.W. – KOGON, E. *Offenbarung oder autonome Vernunft*. In: *Frankfurter Hefte* 13, 1958, s. 484-498.

ALBRECHT, Christoph. *Einführung in die Hymnologie*: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1995. 152s. ISBN 3-525-57178-X.

ARISTOTELÉS. *Rétorika. Poetika*: Petr Rezek, Praha, 1999. 555s. ISBN 80-86027-14-7.

AUGUSTINUS, Aurelius. *Vyznání*: Kalich, Praha, 1992. 562s. ISBN 8017-480-3.

BAHOUNEK, Tomáš J., O.P. *Krása a umění božího lidu. Úvod do teorie krásy a umění*: Maticе Cyrilometodějská, Olomouc, 1992. 180s.

BAILEY, Albert Edward. *The Arts and Religion*: The Macmillan Company, New York, 1944. 500s.

BAKUNIN, Michail Alexandrovič. *Bůh a stát*: Jelínek, Praha, 1906. 88s.

BARTH, Karl. *Die Kirchliche Dogmatik, III*: Theologische Verlag, Zürich, 1989. 221s. ISBN 3-290-11603-4.

BARTH, Karl. *Wolfgang Amadeus Mozart*: Evangelischer Verlag AG. Zollikon, Basel, 1956. 50s.

BASCH, Victor. *Hlavní problém estetiky*: Orbis, Praha, 1924. 51s.

BÖHME, Jakob. *Glaube und Tat. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*: Union Verlag, Berlin, 1976. 381s.

BÖHME, Jakob. „*Signatura Rerum*“ and Other Discourses: J.M. Deut & Sons Ltd., London, 1926. 295s.

- BÖTTGER, Dirk. *Wolfgang Amadeus Mozart. Život a smrt génia*: Fontána, Olomouc, 2005. 157s. ISBN 80-7336-260-0.
- BRUNNER, Emil. *Revelation and Reason. The Christian Doctrine of Faith and Knowledge*: The Westminster Press, Philadelphia, 1946.
- BRUNNER, Emil. *The Divine Imperative: A Study in Christian Ethics*: Westminster Press, London & Philadelphia, 1937. 728s.
- BURK, John N. *Letters of Richard Wagner: The Burrell Collection*, The Macmillan Company, New York, 1950. 605s.
- BUSONI, Ferruccio Benvenuto. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*: Insel Verlag, Leipzig, 1870. 48s.
- CAMPBELL, Joseph. *Proměny mýtu v čase. Vývoj mýtů od raných kultur až po středověké legendy*: Portál, Praha, 2000. 211s. ISBN 80-7178-397-8.
- CARNEGIE, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre*: Yale University Press, New Haven and London, 2006. 461s. ISBN 0-300-10695-5.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*: Panton, Praha & Bratislava, 1964. 500s. 35-305-64.
- DAHLHAUS, Carl. *Europäischer Romantik in der Musik II: Oper und symphonischer Stil 1800-1850 von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner*: Metzler, Stuttgart, 2007. 1246s. ISBN 978-3-476-01583-9.
- DEATHRIDGE, John – GECK, Martin – VOSS, Egon. *Wagner Werk-Verzeichnis*: Schott, Mainz & London & New York, 1986. 607s. ISBN 3-7957-2201-2.
- DELEUZE, Gilles. *Expresionism in Philosophy: Spinoza*: Zone Books, New York, 1942. 445s. ISBN 0-942299-50-7.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche a filosofie*: Herrmann & synové, Praha, 2004. 342s.
- DICKENS, W.T. *Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetics. A Model for Post-Critical Biblical Interpretation*: University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2003. 336s. ISBN 0-268-03063-4.
- DINGLE, Christopher – SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*: Aldershot, Ashgate, 2007. 351s. ISBN 978-0-7546-5297-7.
- DOWLEY, Tim. *Bach: Champagne Avantgarde*, Bratislava, 1994. 134s. ISBN 80-7150-169-7.
- DRUSCHE, Esther. *Richard Wagner*: VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1983. 190s.
- EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*: Blackwell Publishing, Oxford, 1990. 426s. ISBN 13:978-0-631-16302-2.

- ECKHART, Johannes, Mistr. *Mistr Eckhart a středověká mystika*: Vyšehrad, Praha, 2000. 357s. ISBN 80-7021-417-7.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*: Argo, Praha, 2006. 367s. ISBN 80-7203-706-4.
- ECO, Umberto. *The Gods of the Underworld*. In: *Faith in Fakes*, Secker & Warburg, London, 1986.
- ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*: Argo, Praha, 1998. 239s. ISBN 80-7203-098-1.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*: Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001. 219s. ISBN 80-7106-479-3.
- ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení, I: Oikumené*, Praha, 1995. 429s.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*: Oikumené, Praha, 1993. 102s. ISBN 80-85241-51-X.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*: Oikumené, Praha, 2006. 147s. ISBN 80-7293-175-7.
- FEUERBACH, Ludwig. *Podstata křesťanství*: Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1954. 470s.
- GAUCHER, Guy. *Jan a Terezie. Plameny lásky. Vliv sv. Jana od Kříže v životě a spisech sv. Terezie z Lisieux*: Karmelitánská spiritualita, Kostelní Vydří, 1999. 135s. ISBN 80-7192-418-0.
- GELPI, Donald L. *Varieties of Transcendental Experience. A Study in Constructive Postmodernism*: A Michael Glazier Book. The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 2000. 364s. ISBN 0-8146-5949-7.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*: Barrister & Principal, Brno, 2004. 250s. ISBN 80-85947-53-6.;
- GUTMAN, Robert W. *Richard Wagner, His Mind and His Music*: Hercourt Brace Jovanovich, San Diego, 1990. 492s. ISBN 0-15-677615-4.
- HAMMER, Karl. *W.A. Mozart – eine theologische Deutung*: Eigenverlag, Weil am Rhein, 2005. 450s.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika, II*: Odeon, Praha, 1966. 446s. 01-051-66.
- HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*: Oikumené, Praha, 2006. 203s. ISBN 80-7298-165-X.
- HEIDEGGER, Martin. *Co je metafyzika?:* Oikumené, Praha, 1993. 86s. ISBN 80-85241-39-0.
- HOLLINGDALE, R.J. *Nietzsche*: Votobia, Olomouc, 1998. 264s. ISBN 80-7198-334-9.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera. Průvodce operní tvorbou*: Státní hudební vydavatelství, Praha, 1964. 831s. 02-241-64.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*: Dauphin, Praha, 2000. 297s. ISBN 80-7272-020-1.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *Richard Wagner*: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, 1910. 500s.

*Intuice ve vědě a filosofii* (sborník): Filosofický ústav AV ČR, Praha, 1993. 308s. ISBN 80-7007-043-9.

JASPERS, Karl. *Filosofická víra*: Oikumené, Praha, 1994. 106s. ISBN 80-85241-77-3.

JASPERS, Karl. *Psychologie den Weltanschauungen*: R. Piper, München, 1994. 515s. ISBN 3-492-11988-3.

JASPERS, Karl. *Šifry transcendence*: Vyšehrad, Praha, 2000. 140s. ISBN 80-7021-335-3.

JIRÁNEK, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*: Academia, Praha, 1979. 164s.

JUNG, Matthias. *Hermeneutik zur Einführung*: Junius, Hamburg, 2002. 177s. ISBN 3-88506-334-4.

KIERKEGAARD, Søren. *The Concept of Dread*: Princeton University Press, 1957. 154s. 57-13241.

KÖHLER, Joachim. *Friedrich Nietzsche a Cosima Wagnerová. Škola podmanění*: Nakladatelství H & H, Jinočany, 1997. 172s. ISBN 80-86022-07-2.

KÜNG, Hans. *Mozart. Stopy transcendence*: Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 2002. 99s. ISBN 80-7325-000-4.

*Le retour du sacré* (sborník): Le point theologique, Paris, 1977. 120s.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Syrové a vařené*: Argo, Praha, 2006. 423s. ISBN 80-7203-644-0.

LOUKOTKA, Jiří. *Náboženství a umění*: Horizont, Praha, 1974. 400s.

LUTHER, Martin. *Works of Martin Luther (I-VI)*: Muhlenberg Press, Philadelphia, 1932.

MACINTYRE, Ben. *Ve službách germánského ducha. Elisabeth Nietzsche a poslední árijská kolonie*: Rybka Publishers, Praha, 2001. 261s. ISBN 80-86182-42-8.

MAGEE, Bryan. *Wagner a filosofie*: Nakladatelství BB/ art s.r.o., Praha, 2004. 351s. ISBN 80-7341-337-X.

MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle I*: Herrmann a synové, Praha, 1993. 172s.

- MANN, Thomas. *Schopenhauer*: Votobia, Olomouc, 1993. 173s. ISBN 80-85619-57-1.
- MARCEL, Gabriel. *K filosofii naděje*: Vyšehrad, Praha, 1971. 136s. 33-351-71 02/3 21-505/852.
- MARÉCHAL, Josef. *Výbor z filosofického díla*: Křesťanská akademie (Edice Studium – Řím) – Centrum Aletti, Olomouc, 1996. 102s. ISBN 80-901959-9-2.
- MARINČÁK, Šimon. *Kapitoly z dejín byzantskej hudby*: Dobrá kniha, Bratislava, 1998. 94s. ISBN 80-7141-200-7.
- MARITAIN, Jacques. *A Preface to Metaphysics. Seven Lectures on Being*: Sheed & Ward, London, 1945. 152s.
- MATOUŠEK, Alexandr – KARFÍKOVÁ, Lenka. *Posvátný obraz a zobrazení posvátného* (sborník): Česká křesťanská akademie, Praha, 1995. 117s. ISBN 80-85795-20-5.
- MC COSKER, Philip. *Blessed Tension. Barth and Von Balthasar on the Music of Mozart*. In: *Theology Today* 94, 1991.
- MILLENKOVICH-MOROLD, Max. *Cosima Wagner*: Philip Reclam jun. Verlag, Leipzig 1937. 489s.
- MILLINGTON, Barry. *Wagner*: Grove, London, 2002. 988s. ISBN 0-333-80410-4.
- MILLINGTON, Barry. *Wagner in Performance*: Yale University Press, New Haven and London, 1992. 214s. ISBN 0-300-05718-0.
- MISKOTTE, Kornelis Heiko. *Edda a tóra*: Eman, Benešov, 2004. 378s. ISBN 80-86211-34-7.
- MOCLAIR, Camille. *Essais sur l'emotion musicale, II*. In: *Religion de la Musique*: Paris, 1909.
- MOKŘEJŠ, Antonín. *Filosofie a život – život a umění*: Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha, 1995. 400s. ISBN 80-7007-068-4.
- NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner* (4 sv.): Knopf, New York, 1937-46.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Erster Band*: Carl Hansen Verlag, München, 1954. 1279s.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Zweiter Band*: Carl Hansen Verlag, München, 1955. 1472s.
- NOVALIS. *Fragmente*: Wolfgang Jess Verlag, Dresden, 1929. 790s.
- O posvátnu* (sborník): Česká křesťanská akademie, Praha, 1992. 120s. ISBN 80-85795-01-9.
- OTTO, Rudolf. *Aufsätze das Numinose betreffend*: Verlag Friedrich Andreas Perthes A.-G., Stuttgart/ Gotha, 1923. 251s.



OTTO, Rudolf. *Posvátno. Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*: Vyšehrad, Praha, 1998. 158s. ISBN 80-7021-260-8.

PELIKÁN, Jaroslav. *Human Culture and the Holy. Essays on the True, the Good and the Beautiful*: SCM Press Ltd., London, 1959. 172s.

PERNIOLA, Mario. *Estetika dvacátého století*: Nakladatelství Karolinum, Praha, 2000. 169s. ISBN 80-246-0213-X.

PETZTOLDT, Martin. *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und Musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*: Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1985. 280s. 420.205-133-84.

PLATÓN. *Ústava*: Oikumené, Praha, 2001. 359s. ISBN 80-7298-024-6.

PLATÓN. *Zákony*, in: *Platónovy spisy*: Oikumené, Praha, 2003. 685s. ISBN 80-7298-068-8.

PROUDHON, P.J. *Die Gerechtigkeit in der Revolution und in der Kirche: Neue Principien praktischer Philosophie, I*: Hamburg, 1858. 350s.

RAPHAEL, Melissa. *Rudolf Otto and the Concept of Holiness* (sborník): Clarendon Press, Oxford, 1997. 239s. ISBN 0-19-826932-3.

RATZINGER, Joseph. BENEDIKT XVI. *Duch liturgie*: Barrister & Principal, Společnost pro odbornou literaturu, Brno, 2006. 205s. ISBN 80-7364-032-5.

RICHES, John. *The Analogy of Beauty. The Theology of Hans Urs von Balthasar* (sborník): T.&T. Clark Ltd., Edinburgh, 1986. 240s. ISBN 0-567-09351-4.

RICOEUR, Paul. *Myslet a věřit* (rozhovor): Kalich, Praha, 2000. 245s. ISBN 80-7017-421-8.

ROHDE, Peter P. *Kierkegaard*: Votobia, Olomouc, 1995. 187s. ISBN 80- 85885-29-8.

RÖSSLER, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*: Gilles & Francke Verlag, Duisburg. 181s. ISBN 3-921104-99-8.

ROSE, Paul Lawrence. *Wagner. Race and Revolution*: Yale University Press, New Haven and London, 1992. 246s. ISBN 0-300-05182-4.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*: The University of Chicago Press, Chicago & London, 1985. 395s.

SADIE, Stanley. *The New Grove History of Opera, IV*: Oxford University Press, London, 1992. 1342s. ISBN 0-19-522186-9.

*Sacrum et profanum* (sborník): KLP, Praha, 1998. 242s. ISBN 80-85917-41-6.

SCRUTON, Roger. *Kant*: Odeon – Argo, Praha, 1996. 118s. ISBN 80-85794-92-6.

SHELLING, F.W.J. *Výbor z díla*: Nakladatelství Svoboda, Praha, 1977. 316s. 25-074-77.

- SCHERING, Arnold. *Bachs Textbehandlung*: Leipzig, 1900.
- SCHILLER, Friedrich. *Estetická výchova*: Votobia, Olomouc, 1995. 219s. ISBN 80-85885-67-0.
- SCHILLER, Friedrich. *O tragickém umění*: Oikumené, Praha, 2005. 62s. ISBN 80-7298-160-9.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *On Religion: Speeches to its Cultured Despisers*: University Press, Cambridge, 1996. 128s. ISBN 0-521-47975-4.
- SCHLINK, Edmund. *Zum theologischen Problem der Musik*: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1950. 31s.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*: Votobia, Olomouc, 1994. 173s. ISBN 80-85619-08-3.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafyzika lásky a hudby*: Votobia, Olomouc, 1995. 160s. ISBN 80-85885-38-7.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa, I*: Nová tiskárna, Pelhřimov, 1997. 432s. ISBN 80-901916-4-9.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa, II*: Nová tiskárna, Pelhřimov, 1998. 479s. ISBN 80-901916-4-9.
- SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1954. 791s.
- SÖHNGEN, Oskar. *Theologie der Musik*: Johannes Stauda Verlag, Kassel, 1967. 358s.
- SOUČEK, Josef Bohumil. *Slovo Boží a tvořící člověk*: Kalich, Praha, 1944. 137s.
- SPIAZZI, R. *Toward a Theology of Beauty*. In: *The Tomist* 17, 1954, s. 350-356.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1970. 855s.
- STORR, Anthony. *Music and the Mind*: Harper Collins Publishers, London, 1992. 212s. ISBN 0-00-686186-5.
- SVATÁ TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Nad Velepísní*: Karmelitánská spiritualita, Nakladatelství tiskárny Vimperk, 1991. 188s. ISBN 80-900807-2-3.
- SVATÝ JAN OD KŘÍŽE. *Duchovní píseň*: Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2000. 255s. ISBN 80-7192-436-9.
- SVATÝ JAN OD KŘÍŽE. *Výstup na horu Karmel*: Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 1999. 333s. ISBN 80-7192-420-2.

SVATÝ JAN OD KŘÍŽE. *Spisy svatého Jana od Kříže učitele církevního*: Dominikánská edice Krystal, Olomouc, 1940. 200s.

ŠPIDLÍK, Tomáš – RUPNIK, Marko I. *Nové cesty pastorální teologie. Krása jako východisko*: Refugium Velehrad – Roma s.r.o., Olomouc, 2008. 656s. ISBN 978-80-86715-97-1.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*: Oxford University Press, Oxford & New York, 1995. ISBN 0-19-522270-9.

THOMSON, George. *Aischylos a Athény. O původu umění ve starověkém Řecku*: Nakladatelství Rovnost, Praha, 1952. 505s.

THOMSON, George. *O staré řecké společnosti*: Nakladatelství Rovnost, Praha, 1952. 460s.

TILLICH, Paul. *Theology of Culture*: New York Oxford University Press, 1959. 213s. 59-9814.

UTITZ, Emil. *Dějiny estetiky*: Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha, 1968. 119s. 09/1-403-22-8.5-34-005-68.

VAN DER LEEUW, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*: Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco, 1963. 357s.

VOLEK, Tomislav. *Sakrální a profánní v hudbě*. In: *Sacrum et profanum*: Praha, 1998, s. 20-26.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *Pravda je symfonická. Aspekty křesťanského pluralismu*: Vyšehrad, Praha, 1998. 174s. ISBN 80-7021-289-6.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *The Glory of the Lord. A theological aesthetics*: T & T. Clark, Edinburgh, 1995. 366s. ISBN 0-567-09324-7.

WAGNER, Cosima. *Tagebücher, I*: R. Piper & Co. Verlag, München, 1976. 1278s. ISBN 3-492-02201-4.

WAGNER, Cosima. *Tagebücher, II*: R. Piper & Co. Verlag, München, 1977. 1315s. ISBN 3-492-02203-0.

WAGNER, Richard. *Ausgewählte Schriften*: P. Reclam, Leipzig, 1982. 383s.

WAGNER, Richard. *Das Rheingold: Vorabend des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Pierre Boulez. Philips, Bayreuth, 1992. (2 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Der fliegende Holländer: Romantische Oper in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Nelsson Woldemar. Philips, Bayreuth, 1992. (2 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg: Die Romantische Oper in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Silvio Varviso. Philips, Bayreuth, 1992. (4 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Die Walküre: Erster Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Pierre Boulez. Philips, Bayreuth, 1992. (3 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Götterdämmerung: Dritter Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Pierre Boulez. Philips, Bayreuth, 1992. (4 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Lohengrin: Romantische Oper in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Peter Schneider. Philips, Bayreuth, 1992. (4 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Mein Leben, I a II*: F. Bruckemann, A.-G., München, 1911. 886s.

WAGNER, Richard. *Opera a drama*: Státní opera Praha, Paseka, 2002. 261s. ISBN 80-7185-483-2.

WAGNER, Richard. *Parsifal: Ein Bühnenweihfestspiel in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Levine James. Philips, Bayreuth, 1992. (4 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Siegfried: Zweiter Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Pierre Boulez. Philips, Bayreuth, 1992. (3 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Tannhäuser: Grosse romantische Oper in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Wilhelm Pitz. Philips, Bayreuth, 1992. (3 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde: Handlung in drei Akten*: Bayreuther Festspiele Orchester und Chor, dir. Karl Böhm. Philips, Bayreuth, 1992. (3 cd a buklet).

WAGNER, Richard. *Wagner o hudbě a umění*: Klasikové hudební vědy a kritiky, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1959. 451s.

WATERHOUSE, Eric S. *The Philosophy of Religious Experience*: The Epworth Press J. Alfred Sharp, London, 1923. 264s.

WELLESZ, Egon. *The New Oxford History of Music, I: Ancient and Oriental Music*: Oxford University Press, London, 1957. 530s.

WUNDT, Wilhelm Max. *Ausgewählte Schriften: Abhandlungen, Ansätze, Reden*: Zentralantiquariat der DDR, Leipzig, 1983. 602s.

ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*: Editio Supraphon, Praha, 1979. 488s. 09/22 02-149-79.

## Obsah

Annotation

Úvod

### I. Obecné postavení vztahu posvátna a hudby

- I / 1 Styčné body a rozdílnosti náboženství a umění
- I / 2 Jednotlivé umělecké druhy a jejich místo v duchovním vývoji lidstva
- I / 3 Hudba a náboženství
- I / 4 Hudba a křesťanství
- I / 5 Slovo a hudba v bohoslužbě
- I / 6 Propojení hudby s textem
- I / 7 Hudba z hlediska starověké hudební teorie a církevní tradice
- I / 8 Hudba jako hra. Dionýský a apolinský aspekt
- I / 9 Koncept posvátna Rudolfa Otta a jeho aplikace na hudbu
- I / 10 Myšlenkový a dobový kontext Ottova díla
- I / 11 Posvátno a estetické krásno
- I / 12 Hudební směřování k posvátnu
- I / 13 Bach jako příklad „teologického hudebníka“
- I / 14 Bach a posvátno
- I / 15 Ekumenická objektivita Bachova díla v Lipském období. *Hohe Messe*
- I / 16 Mozart jako klasicistní umělec tíhnoucí k transcenci
- I / 17 Olivier Messiaen jako příklad „teologického hudebníka“ dvacátého století

### II. Život a myšlenkový svět Richarda Wagnera

- II / 1 Wagner a posvátno
- II / 2 Rodinné zázemí Richarda Wagnera a jeho doba
- II / 3 Osobnost Richarda Wagnera
- II / 4 Wagnerův postoj k filosofické tradici
- II / 5 Wagner a Schopenhauerova filosofie
- II / 6 Wagnerův antisemitismus
- II / 7 *Das Judentum in der Musik*
- II / 8 Wagner a Nietzsche
- II / 9 Rozkol mezi Wagnerem a Nietzschem
- II / 10 Nietzscheho hodnocení Wagnera
- II / 11 Wagnerův umělecký vývoj
- II / 12 Vztah Richarda Wagnera a Cosimy Wagnerové
- II / 13 Hlavní myšlenky Wagnerových teoretických spisů

### III. Operní dílo Richarda Wagnera

- Předběžná poznámka
- III / 1 Rané opery
- III / 2 *Der fliegende Holländer*
- III / 3 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*
- III / 4 *Lohengrin*
- III / 5 *Tristan und Isolde*
- III / 6 *Die Meistersinger von Nürnberg*
- III / 7 *Der Ring des Nibelungen*

Exkurz: Posvátno ve starogermánské mytologii

III / 7 a) *Das Rheingold*

III / 7 b) *Die Walküre*

III / 7 c) *Siegfried*

III / 7 d) *Götterdämmerung*

III / 8 *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*

IV. Komplementarita vztahu posvátna k hudbě a umění vůbec

IV / 1 Rozdílné způsoby průniku náboženství a hudby

IV / 2 Náboženské tíhnutí estetiky německého idealismu v konfrontaci s existencialismem

IV / 3 Umění, krása a zbožnost

IV / 4 Mysticismus jako spojnice mezi náboženskou a estetickou zkušeností

IV / 5 Teologie a krása

IV/ 6 Aspekt *mysteria* v posvátnu a jeho význam pro kulturu

IV/ 7 Aspekt *tremenda* v posvátnu ve spojení s existenciální úzkostí člověka

IV/ 8 Hudba a vnitřní svět člověka

Závěr

Bibliografie