

GEORGE BERNARD SHAW

DOKONALÝ  
WAGNERIÁN

1933

DRUŽSTEVNÍ PRÁCE V PRAZE

## PŘEDMLUVA K PRVÉMU LONDÝNSKÉMU VYDÁNÍ

*Tato kniha je komentářem k Prstenu Nibelungově, blavnímu dílu Richarda Wagnera. Věnuji ji oněm nadšeným Wagnerovým citelům, kteří nejsou s to sledovati jeho myšlenky a nerozumějí ani v nejmenším Wotanově dilemmatu, ačkoli jsou plni nevole nad neuctivými šosáky, kteří dozrávají otevřeně, že sbledávají Wotanovy úvaby jen příliš často nudnými a nesmyslnými. Nuže, býti oddánů Wagnerovi jen tak, jako je pes oddán svému pánu, totiž sdíletí s ním několik základních představ, zálib a pocitů a ve všem ostatním uctívati jeho velikost bez porozumění, není opravdové wagneriánství. Přece však není nic jiného možno, není-li tu jisté ideové základy, společné učíteli i žáku. A na neštěstí, angličtí a američtí milovníci hudby z dobré společnosti, kteří jsou téměř bez výjimky naprostými ignoranty v politice a zřídka kdy se stýkají s revolucionáři, nemají ani ve škole ani v životě příležitosti, aby se seznámili s ideami revolučního Wagnera z roku 1848. Dřívější pokusy o překlad jeho četných letáků a essayí do angličtiny skončily směšnou míchaninou čirých nesmyslů a pitvorného potvoření Wagnerových myšlenek myšlenkami jeho překladatelů. Máme nyní překlad, jenž je mistrovským dílem tlumočnictví a znamenitým obohacením naší literatury, ale to není proto, že by jeho autor, pan Ashton Ellis, znal lépe německý slovník než jeho předchůdci. Rozumí prostě Wagnerovým myšlenkám, které oněm byly nepochopitelné.*

*Nechci v této knize nic jiného, než rozšířiti ideje, které nejvyšší pravděpodobně scházejí v duševní výzbroji konvenčního Angličana. Přišel jsem k nim podobně jako Wagner sám, neboť jsem se ve svém mládí naučil víc o hudbě než o čemkoli jiném a prožil pak své bouřlivé politické mládí v revoluční škole. Tato kombinace není v Anglii běžná, a poněvadž jsem, jak se zdá, až dosud jediným veřejně se vyjadřujícím jejím výsledkem, odvažuji se připojiti svůj komentář ke všem, které už byly napsány hudebníky, kteří nejsou revolucionáři, a revolucionáři, kteří nejsou hudebníky.*

(1898)

## PŘEDMLUVA K DRUHÉMU LONDÝNSKÉMU VYDÁNÍ

Příprava druhého vydání této knížky je nejneočekávanějším literárním úkolem, jaký mi byl kdy uložen. Když vyšla v prvním vydání, byl jsem ještě tak nevděčný, že jsem vyčítal nakladateli natištění více exemplářů (jak jsem se domníval), než se i podle očekávání neoptimističtějšího wagneriána mohlo prodati. Ukázalo se však, že přesně každý den v roce, počítaje v to neděle, se prodá jeden výtisk. A tak se s postupem let stalo nutným nové vydání.

Až na několik bezvýznamných slovních přehlédnutí nemám, co bych změnil na tomto vydání. Jako obyčejně hlasy odporu, které kniha vyvolala, nejsou namířeny proti názorům, které blásá, nýbrž proti skutečnostem, které konstatuje. Jsou lidé, kteří nesnášejí, aby se jim řeklo, že jejich hrdina se účastnil vzbouření ve spolku s proslulým anarchistou, že byl hledán policejním zatykačem, že psal revoluční letáky a že obraz Nibelheimu pod Alberichovou vládou je básnickou visí neregulovaného průmyslového kapitalismu, jak se stal v polovině devatenáctého století v Německu známým Engelsovou knihou *Die Lage der arbeitenden Klassen in England*. Tito lidé zuřivě poprou tato fakta a pak prohlásí, že jsem s nimi spojil Wagnera v záchvatu nesmyslné zvrácenosti. Je mi líto, že jsem se dotkl jejich citů, a volám k lidumilným nakladatelům, aby vydali nový životopis Wagnerův, v němž by byl vylíčen jako dvorní hudebník, mravů i názorů nade vši pochybnost povznesených, pravá to opora vznešené drážďanské společnosti. Věřím, že taková kniha by šla skvěle na odbyt a byla by čtena se zadostiučiněním a uspokojením četnými milovníky Wagnerovy hudby.

Pokud jde o to, že jsem degradoval *Soumrak bohů*, prohlásiv jej za »velkou operu« — proti čemuž bylo mnoho a mnoho namítáno — nemám, co bych přidal nebo ubral. Tato klasifikace je pro mne právě tak faktem, jako drážďanské povstání nebo policejní zatykač, ale ani mi nenapadne, abych tvrdil, že je to fakt toho druhu, s jakým se dovede vyrovnati úsudek každého člověka. Lidé, kteří dávají přednost

velké opeře před vážným hudebním dramatem, jsou pohoršeni nad tím, že zařazují jistou velmi velkou operu za velmi vážné hudební drama. Obyčejný milovník Shakespeara má rovněž námitky, když zařazují jeho oblíbené kasovní hry, jichž uznaným prototypem jest *Jak se vám líbí*, za opravdové shakespeareovské hry, jako je *Veta za vetu*. Nemohu za to. Populární hry i opery mají snad obromně zásluby jakožto roztomilé křiče, ale básnickova nejnítějnější vidina, zrcadlici svět, musí mít vždy přednost před jeho pošetilými nápady, byť by tyto byly sebe bezčí.

Poněvadž mnozí angličtí wagneriáni mají, jak se zdá, stále dojem, že Wagner složil *Rienziho* v mládí, *Tannhäusra* a *Lohengrina* v středním věku a *Prsten* v stáří, smím je snad znovu upozorniti, že *Prsten* byl výsledkem politických převratů, které se odehrály, když Wagnerovi bylo jen třicet let, a že báseň byla dokončena, když mu bylo čtyřicet, a když měl před sebou ještě třicet let práce. *Prsten* je právě tak jeho prvním pokusem v politické filosofii, jako jsou *Die Feen* jeho prvním pokusem o romantickou operu. Když se pokoušel dvacet let později vyvolati si tutéž náladu při dodatečném přikomponování hudby *Soumraku bohů*, bylo to jako by se pokoušel znovu postavit drážďanské barikády v chrámu svatého Grálu. Jen ti, kdož jakživ neměli politického nadšení, aby je mohli přežít, uvěří, že by se takový pokus mohl podařit.

Londýn, 1901

G. B. S.

## PŘEDMLUVA K TŘETÍMU LONDÝNSKÉMU VYDÁNÍ

Roku 1907 přeložil můj přítel Siegfried Trebitsch Dokonalého wagneriána do němčiny. Když jsem pročítal rukopis jeho překladu, byl jsem zaražen nad nedostatečností pouhého negativního výkladu, který jsem podal o bezvýznamnosti Soumraku bohů (Götterdämmerung) pro povšechný filosofický plán Prstenu. Tento výklad byl tak dalece správný; zdálo se mi však, že tak, jak jsem ho formuloval, vzbuzuje domněnku, jako by operní povaha Soumraku bohů byla důsledkem lhostejnosti nebo zapomnětlivosti, vyvolané uplynutím dvacetipěti let mezi prvním návrhem Prstenu a jeho dokončením. Je však jasné, že Wagner — necht se jakkoli změnil v jiném směru — nikdy se nestal nepozorným a nikdy se nestal lhostejným. Proto jsem vložil do prvního německého vydání nový oddíl, v němž jsem ukázal, jak revoluční historie západní Evropy od liberálního výbuchu roku 1848 až k zmatenému pokusu o lidovou a quasi socialistickou vojenskou i radniční vládu pařížské komuny roku 1871 (jinak řečeno od literárních počátků Prstenu Nibelungova až k dlouho odkládanému hudebnímu dokončení Soumraku bohů) prakticky ukázala, že odchod nynějšího kapitalistického systému se scény bude daleko složitější procedurou, než se to jeví ve Wagnerově dramatisaci.

Od roku 1907 bylo tedy německé vydání úplnější než anglické. Nyní, po šesti letech čirého otálení, pro něž nemám jiné omluvy leda zaneprázdnění jinými pracemi, připojuji německý doplněk k anglickému textu. Začíná na stránce 83 a končí na stránce 89. Jinak kniha zůstává, jak byla.

Ptali se mne leckdy, proč má někdo přečíst filosofický traktát, jen aby se seznámil s dějem Prstenu. Používám této příležitosti, abych veřejně prohlásil, že pokud vím, není důvodu, proč by se někdo v této věci vůbec nějak namáhal, ačli sám nechce, a že stupeň námahy musí být určován stupněm potřeby, která opět je určována schopnostmi dotyčného. Řeknu však tohle: I pro účely nejlaxnějšího bayreuthského turisty musí být děj Prstenu vypravován tak, jak jej vypravuje Wagne-

rova partitura, má-li to mít vůbec nějaký smysl pro takového diváka, který nerozumí řeči, v níž pěvci bovoří. Každý ovšem může, aniž by znal jediný takt partitury, sestavit příběhy vypravované v Prstenu v tom pořadí, jak se odehrávají na scéně, přidati jména dramatis personarum a popis scén a výsledek nabízet jako výklad k Prstenu. Avšak takový mechanický výklad bude věci spíše na závalu než ku pomoci. Přejde jako maličerná anebo vůbec vynechá místa, jimž Wagner dal ohromnou závažnost nebo hluboký smysl buď délkou či vroucností svého hudebního výrazu nebo opakováním motivů s nimi spojených. A mnohomluvně zdůrazní nebo bude obširně popisovat věci více méně zřejmé, které mluví k divákovi samy a zaujmají málo místa a méně hloubky v hudební konstrukci díla. Lidé, kteří si nacpali mozek takovými výklady, sedí a čekají na medvěda nebo draka nebo dubu anebo na Alberichovu proměnu v saň či želvu, na kouzelný oheň nebo plavecké výkony Rýnských dcer — a nudí se, protože je tato napínavá podívaná tak nesvědomitě zdržována, zatím co Wotan, Fricka, Brunhilda, Erda, Alberich a Loge debatují o věcech, o nichž se výklad nezmiňuje ani slovem.

Nuže, obsah Prstenu, jak je vypravován v této knize, dává těžiště přesně tam, kam je dal Wagner ve své partituře. Na co kladl Wagner velký důraz, na to jsem také já kladl velký důraz. A co Wagner lehce přešel, přešel jsem lehce i já. V partituře Prstenu je mnoho věcí, jasných na první pohled; nikomu, kdo má uši a oči, nemůže při představení ujíti jejich význam. Ale je tam také mnoho věcí, které tanuly Wagnerovi hluboko ve vědomí a které určily to, co jsem nazval těžištěm. A právě k tomuhle, co není ani v partituře ani v libretu — neboť Wagner předpokládal, že je to součást obecného vědomí lidstva — jsem hlavně přiblížil. Neboť tyhle věci, byť byly Wagnerovi sebe samozřejmější, jako jsou samozřejmé každému, kdo přemýšlel o dějinách a osudech lidstva ve světle spolehlivých vědomostí o moderní kapitalistické civilizaci, jsou zcela neznámou pevninou mnohým lidem, kteří hluboce vnímají hudební kvality Wagnerovy hudby a poesie, ale jakživi nepřemýšleli o osudech lidstva a byli vychováni ve zplísobné nevědomosti o pekelných hlubinách, k jakým naše lidská spo-

*lčnost poklesla v XIX. století. Je nad slunce jasnější, že žádný z oněch obsahů a populárních výkladů nebo seznamů motivů nepřináší v tomto směru nejmenšího užítku. To je tuším příčinou, proč je po nějakých patnácti letech stále ještě poptávka po této knížce a proč se ukázalo nutností doplnit ji v tomto vydání kapitolou, která nepojednává ani o hudbě ani o poesii, nýbrž o evropských dějinách. Neboť Wagner našel látku k svému mistrovskému dílu právě v této hrubé surovině a nikoli v pouhých čtvrtěcích a osminkových notách.*

*Ayot St. Lawrence, 1913*

G. B. S.

## PŘEDMLUVA K NĚMECKÉMU VYDÁNÍ

(Začátek této předmluvy kryje se s prvním odstavcem spisovatelovy předmluvy k třetímu londýnskému vydání. Překlad je věnován dru Richardu Straussovi.)

*Vložil jsem tedy novou kapitolu, která snad přiměje některé čtenáře původního anglického textu, aby si knihu znovu přečetli v němčině; budu skutečně po nějakou dobu nucen odkázati anglické čtenáře k německému vydání jakožto k nejúplnějšimu.*

*Vděčím tolik panu Trebitschovi za to, že ze mně udělal živoucího německého autora místo pouze přeloženého anglického (skutečnost to, která, jak jsem pozoroval, vzbudila vlastenecké rozhořčení překladatelů z povolání), že se cítím zavázán k tomuto důraznému prohlášení: pan Trebitsch není odpověden za mě nebo Wagnerovy názory a tlumočí Němcům politické kritiky, zrcadlíci od případu k případu současné autority, jejichž citlivost úsudku má evropskou pověst, nikoli jako agitátor, nýbrž jako umělec a spisovatel. Ale právě velká sympatie, jež činí jeho překlady tak výtečnými, mohla by vzbuditi nedůvěru. Je-li tomu tak, musí trpěti pro mou věc. Je-li někdo, tak jako já, usvědčen ze zločinu »urážky civilizace«, je velkým povzbuzením myšlenka, že dojde-li k mučednictví, bude vytrpěno zástupcem. Jako již proslulý irský agrárník lord Clanricarde psal svým vzbouřeným pachtýřům z Londýna: »Myslíte-li, že mne zastrašíte, zastřelíte-li mého správce, pak se velmi mýlíte.« Ostatně je pan Trebitsch chráněn rakouskými děly a může o Německu psát, co chce. Necht se také pro každý případ vezme na vědomí, že já o Rakousku nic neříkám, až na to, že od té doby, co se mé hry hraji v císařském dvorním divadle, považuji rakouskou monarchii za nejosvícenější v Evropě a Vídeň za nejšťastnější hlavní město. Za tohle Trebitsche zavítit nemohou.*

*K Německu se však cítím poután svazky, které mou bytost vízí co nejpevněji. Ne že bych snad miloval průměrného Němce; toho nemiluje nikdo, dokonce ani v jeho vlastní zemi. Ale průměrný člověk není oblíben nikde a poněvadž se žádný*

Němec nepovažuje za průměrného člověka, bude každý čtenář — jakožto výjimečná osobnost — sympatisovati s mým odporem proti stádu. A nemohu-li typického moderního Němce milovat, mohu ho aspoň litovat a chápat. Jeho nejhorší chybou jest, že nedovede pochopit, že i dobré věci může být příliš mnoho. V přesvědčení, že povinnost, píle, výchova, věrnost, vlastenectví a počestnost jsou dobré věci (a jsem dost velkomyslný, abych uznal, že to opravdu nejsou nikterak špatné věci, užívá-li se jich s mírou, včas a na pravém místě), utápí se v nich nestoudně a nezřízeně při každé příležitosti. Dopouští se hnusných zločinů — je-li mu zločin vyličen jako součást jeho povinnosti; jeho pracovní ztvrdlost je zboubnější než jeho pijáctví. Může-li dopřáti svým synům výchovy druhého řádu, najdeme z pěti vždy tři, jejichž duch je nadosmrtní zmračen státními zkouškami, při kterých může beztravně obstáti jen důkladný pitomec. A je-li nějaký král vlastencem a čestným člověkem (králové jimi často nebývají), tu mu postaví pomník a vyvýší ho nad Karla Velikého a Jindřicha Ptáčníka. Setká-li se pak s geniálním člověkem, instinktivně ho uráží, nechá ho hladovět a zavře ho, pokud možno i zabije.

Nuže, naprosto netvrdím, že jsem sám dokonalý. Bůh ví, že musím denně prodělávati těžký zápas s tím, co Němci nazývají mými lepšími pudy. Znáám příliš dobře pokušení, které nás svádí k tomu, abychom byli mravnými, sebeobětavými, loyálními, vlasteneckými a počestnými a dbali na dobrou pověst. Ale já s těmito věcmi bojuji a pokud to lidská slabost dovoluje, přemáhám je, kdežto Němec se jim poddává bez výčitek svědomí a bez rozvahy a je ještě ke všemu hrdý na svou zbožnou nezřízenost a samolibost. Z této manie ho nic nevyhlídí. Může to skončit hladomorem, nebo nesnesitelnými daněmi, nebo potlačením vši svobody, nutně k provádění nových společenských experimentů a k zlepšování starých institucí, nebo snobismem, korupcí, modloslužebnictvím a všeobecnou tyranii, při níž ho jeho lékař, jeho učitel, jeho advokát a jeho kněz zotročí hůře, než by to dovedl byrokrat nebo šikovatel. »Nevadí, jsou to ctihodní lidé!« — řekne vám Němec — »a proto jsou nutně dobří a nežádají nic nepřiměřeného; každý, kdo se proti tomu vzepře, je darebák!« I sociální demokraté

liši se od ostatních Němců jen tím, že přehnali akademickou pravověrnost do nesnesitelně nelidských rozměrů — nesnesitelných dokonce i v Německu. Jsem sám socialista a demokrat, řečnický hrdina nesčíslných schůzí a táborů, jeden z vůdců nejctihodnější socialistické organizace v Anglii. Jsem v anglickém socialismu stejně proslulou osobností, jako Bebel v německém. Myslíte však, že mne němečtí sociální demokraté snesou? Vábec ne! Tolikrát už jsem prosil německé soudruhy, aby mne přitiskli na svá prsa. Agitoval jsem pro myšlenku, aby se spojili nad-proletáři všech zemí. Dokázal jsem, že německá sociálně-demokratická strana neudělala na svých sjezdech za posledních deset let nic jiného, než to, k čemu jsem jí před deseti lety radil, a že její cesta je poseta kostmi nejhrůznějších socialistických pověr, které jsme já a moji spolupracovníci popravili. Vše marno — je jim docela lhostejno, jsem-li či nejsem-li socialista. Jediná věc, na kterou se ptají, je tato: Jsem-li orthodoxní? Jsem-li korektní ve svém revolučním chování? Sklání-li se před revolučními autoritami? Protože jsem opravdu svobodomyšlný, dívají se na mne úkosem, jako strážník na nočního tuláka nebo jako berlínský měšťák na podezřelého cizince. Ptají se mne: Věříte, že je Marx vševědoucí a neomylný, že Engels byl jeho prorok, že Bebel a Singer jsou jeho nadšnými apoštoly a že Kapitál je bibli? Ve své nevinnosti spěchám, abych se očistil od tohoto nařčení, které mne podezírá z lehkověrnosti a ignorance, a ujišťuji sociální demokraty s vážnou tváří, že rozumím politickým vědám desetkrát a praktické administrativě stokrát lépe než Marx; že jsem znal Engelse osobně a že jsem ho mohl docela dobře vystáti jako vtipného a milého veterána z let osmačtyřicátých, jenž pohrdal moderním socialismem; že v Beblovi a Singrovi vidím lidi, kteří mají podobně vášně jako já, jsou však daleko méně pokročili než já; že jsem Kapitál přečetl kolem roku 1882 a že ho pro jeho sílu, která dovede převrátiti mysl čtenářů, považuji i dnes za jednu z nejvýznamnějších knih devatenáctého století, přes autorovu nezdravou kapitalistickou hospodářskou theorii, přes jeho chlubné citáty z knih, jimž buď nerozuměl nebo jichž nečetl, přes jeho vyumělkované algebraické formulky — zkrátka přes to, že se pokusil přestrojiti mistrný kousek agitáčního žurna-



lismu a prorockého hanopisectví za suché vědecké pojednání onoho druhu, jaký imponoval lidem kolem roku 1860, kdy každá kniha, která se vydávala za vědeckou, byla přijímána jako bible, kdy Darwin a Helmholtz byli skutečnými církevními otci a kdy nikdo nechtěl ani slyšet o náboženství, poesii nebo řečnictví, takže i socialismus se musil zvat »vědeckým« a předpovídat datum revoluce, jako by to byla kometa a výpočet se zakládal na historických zákonech. K mému úžasu byly tyto rozumné poznámky přijaty jako nenávistná rouhání. Žádnému listu strany nebylo dovoleno, aby otiskl ode mne byt jen jednu řádku. Ba i revisionisté došli k názoru, že jim mé skandální kacírství více škodí, než jim prospívá moje podpora; a tak jsem byl německou sociální demokracií vyvržen ve chvíli, kdy německá buržoasie a německá aristokracie — kterou sváděl požitek ze hry s ohněm a snad také ze hry Agnes Sormasové v *Candidé* — začala se na mne usmívat.

Vezměme tedy na vědomí, že Němec, odbodí-li jakožto sociální demokrat všechna pouta konvence a je-li svoboden od všeho vasalství vůči stávajícímu náboženství, zákonu, pořádku, vlastenectví i učenosti, použije okamžitě své svobody, aby si naložil těžké břítné oková: vynáší klatbu nad antimilitarismem s krvelačnou, válečnou a proticizineckou horlivostí, dáváje tak císaři právo, aby děkoval bobu, že se narodil v poměrně svobodomyšlné a vlažné snášlivosti království a nikoli v kalvinistické zbožnosti a pedanterii marxismu.

Nyní se otážete, proč tedy říkám, že jsem s Německem poután svazky, které mou bytost víří co nejpevněji? Zcela prostě proto, že bych byl v svém mládí v zoufalství zašel, kdyby mně nebyla bývala svět znovu stvořila ona velká německá dynastie, jež začíná Bachem a snad neskončí Richardem Straussem. Nevězte ani na okamžik, že jsem se svému umění naučil od anglických spisovatelů. Pravda, ukázali mi, jak se zachází s anglickými slovy. Ale kdybych byl více nedovedl, nebyla by se moje díla nikdy dostala přes kanál la Manche. Mými mistry byli mistři universální řeči: byli to — abych vyjmenoval jen největší — Bach, Haydn, Mozart, Beethoven a Wagner. Kdyby byli Němci rozuměli jedinému z těchto mužů, byli by ho pověsili.

Na štěstí jim nerozuměli a proto je až do jejich smrti zanedbávali; později se naučili podle jejich melodii tancovat. Díky jim je Německo požehnáno jako svatá země kapitalistické epochy, právě tak jako je Itálie díky svým malířům svatou zemí rané, ještě nezespřátaelé renaissance, Francie díky svým stavitelům svatou zemí křesťanského rytířstva a křesťanské víry a Řecko díky svým sochařům svatou zemí periklejské epochy. Tyto svaté země jsou mou vlastí, jen v nich jsem opravdu domovem. Jediným účelem celého mého díla je rozšíření tohoto posvěcení na celý svět.

A nyní, můj ctihodný, poctivý, věrný, vlastenecký, statečný, pilný německý čtenáři, jenž jsi se bával jen boba a vlastního svědomí a nyní se již nebojíš ničeho, tu máš mou knihu a — docela upřímně — at ti slouží ke zdraví.

Londýn, 23. října 1907

Bernard Shaw

## DOKONALÝ WAGNERIÁN

### *Předběžná povzbuzení*

Několik jich bude vítáno prostému občanu, jenž jde do divadla na představení slavné tetralogie Richarda Wagnera *Prsten Nibelungův*, buď aby ukojil zvědavost nebo přání vyhověti módě.

Tedy především: *Prsten* — se všemi svými bohy, obry i trpaslíky, se všemi rusálkami a valkýrami, s divotvornou přílbou, kouzelným prstenem, očarovaným mečem a zázračným pokladem — je hra o dnešku a nikoliv o šerém a pohádkovém dávnověku. Nemohl býti napsán před druhou polovicí devatenáctého století, protože jedná o událostech, které se teprve tehdy dovršovaly. Nepozná-li v něm divák obraz života, jímž se sám probojovává, musí naň *Prsten* nutně udělati dojem nestvůrně přehnané výpravné hry, kterou vedoucí baryton rozvléká místy do nesnesitelných délek. Na štěstí je *Prsten* i s tohoto hlediska pln neobyčejně zábavných episod, jak hudebně tak dramaticky. Již sama »přírodní« hudba — hudba líčící řeku a duhu, oheň a les — získá si každého, kdo má přírodu jen trochu rád, aby vydržel pasáže společenské filosofie v pevné naději, že zase přijde nějaký hezcí kousek. Každému se také zalíbí milostná hudba, hudba kladiv a kovadlin, dupání obrů, písnička lesního rohu mladého lovce, trylkování ptáka, dračí hudba i hudba zlého snu, hudba hromu a blesku, hojnost prostých melodií, k smyslům mluvící kouzlo instrumentace — zkrátka celá ona ohromná sféra, která je společná *Prstenu* a běžné hudbě, jakou hrajeme pro zábavu i potěšení. Tak se stalo, že tato čtyři jednotlivá hudební dramata, z nichž se *Prsten* skládá, došla po celé Evropě operní popularity. Uvidíme hned, že jedno z nich — *Soumrak bohů* — je opravdu operou.

Je však obecně rozšířeno mínění, že existuje užší kruh vynikajících osobností, pro něž má celé dílo nanejvýš aktuální a palčivý filosofický i sociologický význam. Prohlašuji se za jednu z těchto vynikajících osobností a píši tento traktát pro ty, kdož se chtějí s dílem seznámiti za stejných podmínek, jako onen užší kruh zasvěcenců.



Mé druhé povzbuzení platí skromnými občanům, kteří se snad považují za neschopny míti požitek z *Prstenu* pro nedostatek odborných znalostí hudby. Ať jen všechny takové pochybnosti pustí ihned a bez obav z hlavy. Jsou-li vůbec přístupni dojmu z hudby, přesvědčí se, že Wagner nic víc nežádá. V *Prstenu* není ani jediného taktu *klasické hudby* — ani jediné noty, která by neměla výlučného a bezprostředního účelu: vyjádřiti hudbou dramatické dění. V klasické hudbě bývají — jak nám o tom vykládají rozbory — hlavní a vedlejší themata, provedení, reprisy a cody; také fugy s protivěťami, těsnami a prodlevami nebo passacaglie nad ostinátním basem, kánony ve spodní kvintě a jiné vymyšlenosti, které to konec konců vyhrávají nebo prohrávají docela stejně jako nejprostší národní píseň — podle toho, jak jsou hezké. Wagner nemá nikdy namířeno na něco podobného, právě tak jako Shakespeare ve svých hrách se nestará nikdy o sonety, triolety a podobné duchaplnosti. A proto je Wagner tak snadný pro samorostlého hudebníka, který nemá akademického vzdělání. Hraje-li se Wagnerova hudba před profesory, okamžitě zvolají: »Co je to? Je to arie nebo recitativ? Což u toho není cabaletty — ba ani celého závěru? Proč nebyla tato disonance připravena a proč ji Wagner správně nerozvedl? Jak se opovažuje libovati si v těchto skandálních a nedovolených modulacích do tóniny, která nemá ani jeden tón společný s tóninou bezprostředně předcházející? Slyšte jen ty falešné intervaly! Nač potřebuje šest bubnů a osm rohů, svedl-li Mozart zázraky se dvěma? Tento muž není hudebník.« Laik o všech těch věcech neví a nestará se o ně. Kdyby se Wagner zpronevěřil svému poctivému dramatickému účelu, aby usmířil profesory korektními cvičeními v sonatové formě, stala by se jeho hudba ihned nesrozumitelnou nezkaženému posluchači, na nějž by jako chřipka padl známý a obávaný *klasický* dojem. Ničeho takového se není třeba strachovati. Necvičený, neučený hudebník se může směle s Wagnerem seznámiti, neboť nedorozumění je mezi nimi vyloučeno; hudba *Prstenu* je zcela prostá a jednoduchá. Je to právě zkušený hudebník staré školy, jenž se musí všemu odnaučovat; toho však ponechávám bez milosti jeho osudu.

## PRSTEN NIBELUNGŮV

*Prsten* se skládá ze čtyř her, určených k provedení ve čtyřech po sobě jdoucích večerech, nazvaných *Rýnské zlato* (prolog k ostatním třem), *Valkýra*, *Siegfried* a *Soumrak bohů*, aneb v původní němčině: *Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* a *Die Götterdämmerung*.

## RÝNSKÉ ZLATO

Předpokládejme na chvíli, že jste mladá a hezká žena. Představte si, že v této roli žijete v Klondyce před pěti lety. Spokojíte-li se tím, že necháte zlato na pokoji, jako rozumní lidé dají pokoj květinám a netrhají je, těšíce se s naprostou naivností z jejich barvy, jasu a nádhery, nikomu se pro vaši vědomost o zlatě nepovede hůře. Dokud zůstanete v tomto stavu myslí, dotud potrvá zlatý věk.

Nyní si představme, že se tu objeví muž: muž, který nemá smyslu pro zlatý věk a nedovede žít pro přítomnou chvíli, muž s hrubými žádostmi i touhami a ctižádostivý — právě takový, jako většina mužů, jež znáte. Prozradíte tomuto muži, že sebere-li zlato a promění-li je v peníze, budou se miliony lidí, poháněny neviditelným bičem hladu, dnem i nocí namáhati, aby proň hromadili pořád víc a víc zlata — tak dlouho, až se stane pánem světa! Shledáte, že ho tato vyhlídka neláká tak mocně, jak byste si myslila, protože je s ní hned s počátku spojena proň jistá protivná námaha, a protože muž ten má na dosah ruky bez protivného namáhání něco jiného, po čem dychtí vášnivěji; totiž vás. Dokud bude zaměstnán láskou k vám, nevěšme si zlata a všeho, co s ním souvisí; zlatý věk potrvá. Teprve tehdy, až se odřekne lásky, vztáhne ruku po zlatě a založí si plutonskou říši. Možná však, že volba mezi láskou a zlatem není jen jeho záležitostí. Možná, že je to ošklivý, protivný, nepříjemný člověk, jehož náklonnost se vám zdá směšnou a opovrženímhodnou. V tom případě ho pravděpodobně odmítnete, což mu způsobí ponížení a hořké zklamání. Co mu zbývá, než zatratiti lásku, kterou nemůže nikdy získati, a bez výčitek svědomí se obrátiti k zlatu? Se zlatem pak udělá s vaším zlatým věkem krátký proces a vám nezbuďte, leč oplakávat jeho ztracenou bezstarostnost a líbeznost.

Za nějaký čas najde si zlato Klondyky cestu do velkých světových měst. Ale onen starý rozpor bude se pořád a pořád opakovat. Člověk, jenž se odvrátí od lásky a ode vši plodné, tvůrčí, životodárné činnosti, v jakou jen může nejvznešenější lidská energie lásku rozvinouti — člověk, který se zarytě soustředí na

hromadění zlata a omamné sny o jeho plutonské moci, shledá brzo, že se poklad poddává rychle jeho náporu. Ale málo lidí činí tuto obět dobrovolně. Teprve až plutonská moc je tak pevně zakotvena, že vyšší lidské vzněty jsou potlačovány jako buřičství, ba pouhé žádosti smyslů jsou zapírány, vyhladovávány a uráženy, nemohou-li si ukojení zaplatit zlatem — teprve tehdy jsou energičtí duchové nuceni, aby budovali svůj život na bohatství. Jak nevyhnutelným se nám stal tento běh věcí, je dostatečně jasno těm, kdož dovedou chápat, co mají před sebou, dívají-li se na plutokratickou společnost našich moderních velkoměst.

### *První obraz.*

To je tedy obsahem prvního obrazu *Rýnského zlata*. Co sedíte a čekáte, až se zdvihne opona, zaslechnete náhle temný základní tón — hukot mohutné řeky. Tón sílí a vyjasňuje se: blížíte se hladině a zahlédnete zelený svit a rej bublin. Potom se opona zdvihne a vy vidíte, co jste slyšeli — hlubiny Rýna a v nich tři pohádkové vodní tvory, na půl ryby, na půl rusálky, které zpívají a radují se bujně ze života. Nejsou to barokaroly ani balady o Loreley a o jejich osudem stíhaných milencích — prozpěvují si jen tak nesmyslně, co jim právě napadne do taktu tance vln a v rytmu jejich pohybů. Je zlatý věk. Dcery Rýna mají rády toto místo pro kus rýnského zlata, kterého si — zcela neobchodnický — váží pro jeho fysickou krásu a třpyt. V této chvíli je zlato skryto zraku, neboť sluneční paprsky nepronikají vodou.

Za chvíli se objeví na scéně nějaký chudák trpaslík, prodávající se těžce mezi kluzkými skalami na dně řeky — tvor, který má dost energie, aby byl tělesně silný a prudce vášnivý, ale také se zvířecky obmezenou inteligencí a sobeckou obrazností; příliš tupý, než aby pochopil, že jeho blaho se může uskutečniti jen jako součást blaha celého světa, příliš pln brutální síly, než aby rázně nehrál po svém zisku. Takoví trpaslíci jsou v Londýně docela všedním zjevem. V tomto okamžiku vstupuje hnán kladným popudem: hledá totiž něco, co mu schází: krásu, prosté srdce, krásné představy, hudbu. Dcery

Rýna, které to vše proň znamenají, vzbuzují v něm naděje a touhy; jemu však vůbec nenapadne, že jim nemá co nabídnouti, oč by stály, neboť je ve své vrozené obmezenosti neschopen viděti cokoli s jiného stanoviska než svého. Docela prostomyslně nabídne se jim za miláčka. Jsou to však bezmyšlenkovité, živelné, jen na půl reálné bytosti — velmi podobné moderním mladým dámám. Chudák trpaslík uráží jejich smysl pro tělesnou krásu a jejich romantické představy o heroismu, je ošklivý a neohrabaný, hrabivý a směšný, a to jim úplně stačí k rozhodnutí o jeho právu na život a lásku. Zahrají si s ním ukrutně: napřed předstírají, že se do něho zamilovaly na prvý pohled, a pak mu uklouznou a vysmějí se mu, zahrnujíce nebožáka posměšky a projevy ošklivosti tak dlouho, až upadne pokořením a vztekem do nepřičetnosti. Zapomenou na něj, jakmile se voda zatřpytí ve slunci a zlato zazáří v jeho paprscích. Propuknou v nadšený chvalozpěv na svůj poklad; ačkoli docela dobře znají podobenství o Klondyce, nebojí se, že by mohl trpaslík urvat zlato, neboť to se poddá jen tomu, kdo se odřekne lásky, a trpaslík k nim přišel právě za láskou. Zapomenou, že v něm tuto touhu otrávil svým výsměchem a zhrdáním a že jest mu nyní známo, že život mu nedá nic, co mu nevyrvе plutonskou silou. Je to zrovna tak, jako by nějakému chudému, neotesanému, hrubému a sprostému chlapíkovi nabídli, aby se pohyboval v aristokratické společnosti a pak mu dali opovržlivě najevo, že by musel být nejméně milionářem, aby se mu tato společnost klaněla a aby si v ní mohl koupit krásnou a kultivovanou ženu. Volba je mu vnucena. Odpřísáhne se lásky, jako to dělají denně tisíce z nás; v příštím okamžiku je zlato v jeho hrsti a on zmizí v hlubinách, ponechávaje vodní víly jejich marnému pokřiku »Chyťte ho!« Současně se řeka před námi noří v tmě a klesá v hloub, zatím co stoupáme vzhůru k oblačným výšinám.

A nyní: jaké jsou na světě síly, které mohou odporovati Alberichovi, našemu trpaslíku, v jeho nové podobě zapřísáhlého plutokrata? Ten je brzo v plné práci na uplatnění moci zlata. Od té chvíle jsou zástupy jeho bližních-trpaslíků odsouzeny, aby pro jeho zisk bídně otročily, nad zemí i pod zemí, štvány k své práci neviditelným bičem hladu. Nikdy ho ne-

vidí — právě tak, jako u nás oběti těžkého průmyslu nikdy nevidí akcionářů, jichž moc, ženoucí je do zkázy, je nicméně všudypřítomná. Ba samo bohatství, jež svým lopocením vytvářejí, rozmnožuje dále sílu, která je ochuzuje; neboť toutéž rychlostí, jakou je tvoří, plyne z jejich rukou do rukou jejich pána a činí jej stále a stále mocnějším. Tento proces můžete dnes sami pozorovati v každé civilisované zemi, kde miliony lidí dřou v bídě a nemoci, aby nahromadili více bohatství pro naše Alberichy, a při tom nic pro sebe neuschrání, leda občas hroznou a mučivou nemoc a jistotu předčasné smrti. Celá tahle část povídky je příšerně skutečná, příšerně aktuální, příšerně moderní, a její účinky na náš společenský život jsou do té míry děsné a zhoubné, že my — nevědouce už ani, co je štěstí — ani se nad tím netrápíme. Pouze básník se svými vidinami o tom, jaký by život mohl být, nedovede to snést. Kdybychom byli pokolením básníků, udělali bychom těmto poměrům konec před koncem století. Ježto jsme však pokolením mravních trpaslíků, považujeme je za vysoce ctihodné, příjemné a správné a dovolujeme, aby plodily a množily zlo ve všech směrech. Kdyby nebylo na světě žádné vyšší síly, která by působila proti Alberichovi, skončilo by to vše naprostou zkázou.

Avšak taková síla tu jest a nazývá se *božstvo*. Tajemná věc, kterou zveme život, organisuje se v nejrůznějších živoucích útvarech, v ptácích, zvěři, hmyzu a rybách, dostupujíc zázračné lidské podoby v chytrých trpaslících a pracovitých, svalnatých obrech; tito se dovedou vytrvale plahočiti, ochotni koupiti si lásku a život nikoli sebevražednými kletbami a odřikávkami proklamací, nýbrž trpělivou prací svých rukou ve službách vyšších mocností. A život, jenž se sám organisuje, vytváří tyto vyšší mocnosti v ještě daleko zázračnějších formách jakožto vzácné osobnosti, které ve srovnání s předešlými můžeme zváti bohy; tvorové to, schopní mysliti, jejichž záměry daleko přesahují ukojení vlastních tělesných žádostí a osobních náklonností, neboť si uvědomují, že jen ustavením společenského řádu, založeného na společném svazku mravnosti, může se svět pozvednouti nad pouhé divoštví. Ale jak má božstvo založiti tento řád ve světě hloupých obrů, kteří jdou bezmyšlenko-

vitě jen za svými obzervednějšími osobními cíli a naprosto nedovedou pochopiti záměry boha? Konfrontováno s hloupostí musí božstvo udělat kompromis. Ježto nedovede světu vnutiti čisté panství ideje, musí se utéci k mechanické soustavě příkázání, prosazovaných brutálními tresty a popravou neposlušných. Nechtě jsou tyto zákony formulovány sebe pečlivěji, aby vyjadřovaly nejvznešenější myšlenky svých původců v okamžiku jich vyhlášení — dříve než uplyne jediný den, ona myšlenka vyrostla a zdokonalila se neúnnavným rozvojem života a ejhle! včerejší zákon se již rozchází s myšlenkou dneška. Kdyby však vznešení zákonodárci předcházeli sami příkladem porušováním zákona ani ne týden starého, zničili by u poddaných veškeru autoritu a zlomili by zbraň, kterou si ukovali k vládě nad nimi pro jejich vlastní dobro. Musí tedy trvati na neporušitelnosti zákona stůj co stůj, i když tento přestal být výrazem jejich myšlenky, takže se na konec zapletou v předivu zákonů, v něž už nevěří a jež přes to učinili užíváním od nepaměti tak posvěcenými a trestáním tak strašnými, že jim sami nemohou uniknouti. Výsledek je tedy ten, že božstvo zaplatí polovinou své neporušenosti za to, že se uteklo k zákonům — je to jako by duchovní král si k vůli získání světské moci vyloupil jedno oko — a začne konečně tajně toužiti po příchodu nějaké ještě vyšší moci, která zničí jeho umělou říši zákonů a založí pravou republiku volné myšlenky.

To vše není ještě dávno jedinou nesnází v říši zákona. Je nutno koupiti hrubou sílu, potřebnou k jeho provedení, a přiměti davu poddaných k úctě před autoritou, která této síly užívá. Ale jak jim má být tato úcta vštípena, jsou-li neschopni pochopit myšlenku zákonodárcovu? Zřejmě tím, že se zákonodárná moc spojí s okázalostí a velebností, která udělá mohutný dojem na jejich smysly a naplní jejich obraznost uctívou bázní! Zkrátka: bůh, jenž se stal zákonodárcem, musí se korunovati i na velekněze a krále. Poněvadž se obecnému lidu nemůže projevit jako bytost vyšší moudrosti, musí se jim ukazovati jako vyšší v bohatství, jako obyvatel zámek, který je oděn v zlato a purpur a okázale hoduje, jako velitel armád a držitel moci nad životem i smrtí a po smrti nad spásou i zatracením. Dokud zlatý věk trvá, lze v tom směru ledačehos dosáhnouti

bez korupce. Takový bůh to snad nevyhraje u trpaslíků; ale může jít k oněm poctivým obrům, kteří za denní mzdu rádi odvedou den práce, a přiměti je, aby vystavěli pro božstvo mocnou tvrz, s dvoranou, kaplí, věžemi i zvony a vším ostatním, k ochraně usedlostí, které porostou v bezpečí okolo tohoto kostela-hradu. To však jen dotud, dokud trvá zlatý věk. V téže chvíli, kdy je plutonská moc puštěna se řetězu a na scéně se objeví lásky zbavený Alberich se svými korumpujícími miliony, ocitnou se bohové tváří v tvář zkáze, neboť Alberich, jenž umí neviditelným bičem přinutiti trpaslíky k práci a zlatem koupiti služby obrů, může snadno předstihnouti veškeru světskou nádheru a okázalost zlatého věku a učiniti se pánem světa, nedovedou-li mu bohové se svým vyšším rozumem vzít zlatu. Tento problém — který je též problémem dnešní církve — je výsledkem Alberichova výboje v hlubinách Rýnu.

#### *Druhý obraz*

Ze dna řeky stoupáme k oblačným výšinám a nakonec staneme v jasu na louce, kde spí Wotan, bůh bohů, a jeho manželka Fricka. Wotan ztratil — jak uvidíte — jedno oko a brzy se dozvíte, že si je vyloupil dobrovolně jako cenu svého společenství s Frickou, která mu za to přinesla věnem veškeru moc zákonů i práva. Louka leží na okraji hluboké rokle a za ní, na vzdálených výšinách na druhé straně, vypíná se Domov bohů, mocný hrad, nedávno postavený jakožto slavnostní obydlí pro jednookého boha a jeho vševládnu ženu. Wotan viděl tento hrad doposud jen ve svých snech; dva obři ho postavili, zatím co spal; když ho Fricka vzbudí, vidí ho poprvé ve skutečnosti. V tomto majestátním hradu má vládnouti s ní a její pomocí nad poníženými obry, kteří mají sice oči, aby je vyvalovali údivem nad skvostným hradem, který podle jeho plánu vlastníma rukama postavili, ale nemají tolik inteligence, aby si dovedli udělat plán vlastního hradu nebo aby pochopili podstatu božstva. Jakožto bůh musí být Wotan velkým, bezpečným, mocným; ale také bez vášně, bez citu, bytostí docela nestrannou, neboť božstvo, má-li žít se zákonem, nesmí mít

žádnou slabost, žádné osobní ohledy. Všechny takové milé slabůstky musí přenechat prostým a neintelligentním obrům, aby si jimi osladili svou dřinu. A tak konec konců musí bůh za olympskou moc zaplatit tutéž cenu, kterou zaplatil trpaslík za moc plutonskou.

Ve svých snech o velikosti na tohle Wotan zapomněl. Ne tak Fricka. Myslí právě na tuto cenu, kterou Wotan smluvil a ve jménu které slíbil, že dnes předá obrům Friččinu sestru, bohyni Freju i s jejími zlatými jablky lásky. Když Fricka vytýká Wotanovi, že jako sobec na tohle zapomněl, dozví se, že Wotan, stejně jako ona, není ochoten dodržet úmluvu, a že se spoléhá na jinou velikou světovou mocnost, totiž na Lež (evropskou mocnost podle Lasalleova výroku), která mu má pomoci v ošálení obrů o jejich odměnu. Avšak tato moc nemá sídlo v samotném Wotanovi, nýbrž v jiné bytosti, v bohu, nad nímž Wotan zvítězil, v Logeovi, bohu intelligence, dialektiky, obraznosti, iluze a rozumu. Loge slíbil Wotanovi, že ho zbaví závazku ze smlouvy a ošálí za něj obry, ale nedostavil se k splnění svého slibu; ostatně — jak Fricka trpce konstatuje — proč by nenechal bůh lži Wotana na holičkách, je-li právě takové selhání jeho nejvnitřnější podstatou?

Obři se brzo objeví a Freja prchne o ochranu před nimi k Wotanovi. Obři mají docela poctivé úmysly a nepochybují o poctivosti Wotanově. Tamhle stojí splněna na ně připadající část smlouvy, každý kámen na svém místě, brány i cimbuří, vše vystavěno jejich silnými rukama přesně podle Wotanova plánu. Přišli si důvěřivě pro sjednanou mzdu. A tu se stane něco, co se jim zdá neuvěřitelným, nepochopitelným. Bůh se najednou vytáčí. Není v životě tragičtějšího okamžiku, než když takový nenáročný prostý člověk, jenž všechny vyšší záležitosti v slepé důvěře přenechal »lepší lidem« a jenž jim jako důvěryhodným prokazuje ohromnou úctu (až do té míry, že přijímá za svůj spravedlivý úděl zbavití je vši otupující a zesurovující dřiny) — když tedy takový prostý dělník po prvé objeví, že jsou úplatní, hrabiví, nespravedliví a věrolomní. Tento otřes vyvolá záblesk prorockého ducha v hlavě jednoho z obrů a dodá mu okamžité výmluvnosti. V této chvíli se povznese nad svou tupou obří povahu a s velkou vážností

připomene synovi světla, že všechna jeho moc a vznešenost kněžského, božského a královského úřadu nutně stojí a padá s nelidsky chladnou velikostí neporušitelného zákonodárce. Ale Wotan, jehož vášnivé povaze je převzatá role zákonodárce zcela cizí, odmítne výtka s opovržením, a obrův záblesk intelligence se ztratí v temnu jeho ctnostného rozhořčení.

Uprostřed této hádky přijde konečně Loge, omlouvaje své opoždění důležitou záležitostí, kterou slíbil předložit Wotanovi. K naléhání, aby věnoval pozornost právě projednávané otázce a vyprostil Wotana z nesnáze, nemá co říci, leda že obři jsou docela zřejmě v právu. Hrad je postaven správně; Loge zkoumal každý kámen a shledal, že je to prvotřídní práce; nedá se dělat nic jiného, než zaplatit smlouvenou cenu předáním Freji obrům. Bohové zuří a Wotan prohlásí vášnivě, že souhlasil se smlouvou jen s ohledem na Logeův slib, že tento proň najde východisko. Ale Loge odvětí, že tomu tak není: slíbil najít východisko, bude-li nějaké, ale neslíbil udělat východisko, nebude-li ho vůbec. Prošel celým světem, hledaje poklad tak vzácný, aby jím mohla být Freja od obrů vykoupěna, ale v celém světě nenašel nic, zač by se muž vzdal ženy. To mu ostatně připomíná záležitost, kterou slíbil předložit Wotanovi. Stěžovaly si mu dcery Rýna do Alberichovy krádeže zlata; uvádí jako vzácnou výjimku ze svého všeobecného zákona o neprodejnosti lásky, že tento lupič zlata se k vůli pohádkovému bohatství plutonské říše a vládě nad světem odřekl lásky.

Sotva to dopoví, klesnou obři hlouběji než trpaslík. Alberich se odřekl lásky, až když mu byla odepřena a když tím byla v něm ubita všechna sebeúcta. Avšak obři — s láskou v dosahu, s Frejou a jejími zlatými jablky v ruce — prohlásí, že se jí vzdají výměnou za Alberichův poklad. Všimněte si, že je to sám poklad, po němž dychtí. Nechovají smělých snů o vládě nad vyššími bytostmi nebo o přetváření světa podle svých představ. Nejsou ani nadaní, ani ctižádostiví; baží prostě po penězích. Sem s Alberichovým zlatem! — tak zní jejich požadavek — anebo sem s Frejou, jak bylo smlouveno; a Freju nyní odvedou jako rukojmí, ponechávajíce Wotana úvahám o svém ultimatu.

Jakmile je Freja pryč, začnou bohové chřadnouti a stárnouti. Poznají nyní, že její zlatá jablka, která tak lehko začachrovali, jsou pro ně otázkou života a smrti, neboť ani bohové nemohou žít jen ze zákonů a své božské podstaty, necht' jsou jejich hrady sebe skvělejší. Jediné Loge je nedotčen; lež se vším svým lstivým kouzlem, třípytem, proměnlivostí a přeludy je pouhé zdání a nemá těla, aniž potřebuje potravy. Co má Wotan dělat? Logeovi je odpověď zcela jasná: musí Albericha bezohledně oloupit. Wotanovi nebrání nic než morální pochybnost, neboť Alberich je kol dokola vzato jen ubohé, zatemněné, zakrslé stvoření, které bůh snadno rozumem překoná a lež snadno přelstí. Wotan a Loge se tedy spustí rychle do šachty, kde Alberichovi otroci hromadí zlato pod ranami neviditelného biče.

#### *Třetí obraz*

Toto pochmurné místo nemusí být zrovna šachtou — může to být právě tak dobře továrna na sirky s bílým fosforem, rozetranými dásněmi dělníků, velkými dividendami a spoustou pastorů-akcionářů. Nebo třeba továrna na bělobu olovnatou, nebo chemický či keramický závod nebo seřazovací nádraží nebo krejčovská dílna nebo malá, kořalkou prosáklá prádelna nebo pekárna, nebo velký krám nebo kterékoli jiné místo, kde jsou denně obětovány život a štěstí lidí, jen aby nějaká hrabivá a pošetilá stvůra si mohla k své plutonské modle nadšeně zanotovati hymnu:

*Tys dal mi jíst, co jiní hladem kvílí,  
a jásat radostí, co jiní bolem žlí,  
mne požehnáním zahrnuješ svým,  
jak byl bych nejmilejším dítěem tvým.*

V šachtě, kde uši zaléhají od řinčení kovadlin trpaslíků, do úmoru pracujících na hromadění pokladu pro svého pána, poručil Alberich svému bratru Mimeovi, aby mu udělal přílbu. Mime nejasně tuší, že je s přílbou spojeno nějaké kouzlo a pokusí se ponechat si ji. Ale Alberich mu ji vyrve a na jeho vlastní kůži mu ukáže, že přílba je rouškou, zakrývající ne-

viditelný bič, a že ten, kdo ji má na hlavě, může se objevit v jakémkoliv podobě nebo zmizení lidským zrakům vůbec. Taková přílba je docela obyčejným zjevem v našich ulicích, kde na sebe obyčejně bere formu cylindru. Dělá člověka neviditelným jako akcionáře a mění ho v nejrůznější postavy, na příklad ve zbožného křesťana, patrona nemocnic, dobrodince chudých, vzorného manžela a otce, bystrého, praktického a neodvislého Angličana a nevím co ještě, ačkoli ve skutečnosti je to ubožácký příživník společnosti, který hodně konsumuje a nic neprodukuje, nic necítí, nic neví, v nic nevěří a nic nedělá, leda to, co dělají všichni ostatní a i to jen proto, že se bojí to nedělat — nebo nedělat, jako by to dělal.

Wotan a Loge vstoupí a Loge se hlásí k Alberichovi jako k starému známému. Trpaslík však nedůvěřuje těmto zdvořilým cizincům, neboť hrabivost má instinktivní nedůvěru k intelektu, i když tento přichází v rouše poesie a v doprovodu božstva — ačkoli ovšem žárí na duchaplnost onoho a vznešenost tohoto. Alberich na ně vybuchne s hrozným chvástáním o moci, kterou nyní drží. Líčí jim svět, jak bude vypadat, až jeho panství nad ním bude úplné, až lahodný vzduch a zelený koberec venkovských údolí bude proměněn v kouř, škváru a saze, až otroctví, nemoci a špína, zmirňované alkoholismem a udržované na uzdě obuškem policisty, se stanou základem celé společnosti a až této zkáze neunikne nic, kromě oněch krásných krajín a krásných žen, které se mu zlíbí koupit pro ukojení jeho chtíčů. V tomto království zla nebude podle jeho slov jiné moci než jeho. Tihle bohové se svou morálkou, právem a zjemnělou inteligencí podlehnou a bídně zajdou. Alberich varuje Wotana a Loge, aby se měli na pozoru, a jeho — *Habt Acht!* — zní sípavě, příšerně, zlověstně. Wotan je pobouřen do hloubi duše a nemůže potlačit projev hnusu, který v něm propukne. Zato Loge je nedotčen, neboť nemá smyslu pro morálku a rozhořčení se mu zdá stejně nesmyslným jako nadšení. Za neobyčejně podařený vtíp — má totiž smysl pro humor — považuje skutečnost, že trpaslík podnícením Wotanovy mravní horlivosti sám zničil jeho poslední morální pochybnost, má-li se dopustit krádeže. Po tomhle oloupí Wotan trpaslíka bez nejmenší výčitky svědomí! Což není přímo jeho nejsvětější



povinností, aby odňal moc rukám tak nešlechtným a použil jí v zájmu božstva? S tímto tak vznešeným mravním odůvodněním nechá Wotan Logea, aby ukázal, co nejhoršího dovede.

Alberich je brzo vyřízen trochu obratně maskovaného pochlebenství. Loge předstírá, že se ho bojí, a Alberich mu sedne bez váhání na lep. Jakkpak ale se chrání Alberich — tak se ptá Loge — před nenávisť miliónů svých otroků? Neukradnou mu v spánku čarovný prsten, symbol jeho moci, který si ukoval z rýnského zlata? »Vy se asi považujete za ohromně chytrého,« usklíbne se Alberich a pochlubí se divotvornou mocí kouzelné přílby. Loge prohlásí, že neuvěří v takové divy, dokud je neuvidí na vlastní oči. Alberich se jen třese, aby mohl předvésti svou moc. Nasadí si přílbu a promění se v hrozného draka. Loge mu udělá radost a dělá, jako by se nesmírně bál, ale dovolí si poznámku, že by bylo ještě hezčí, kdyby přílba uměla proměnit svého majitele v nějaké nepatrné zvíře, které by se mohlo schovat a špehovat v nejmenší štěrbince. Alberich se promptně promění v želvu. Wotan ho okamžitě přišlápne k zemi a Loge mu strhne přílbu; pak jej sváží a odvedou jako zajatce šachtou vzhůru na louku poblíž hradu.

#### *Čtvrtý obraz*

Zde musí Alberich povolati své otroky z hlubin, aby jako výkupné za jeho svobodu složili celý poklad, který pro něj nahromadili, u Wotanových nohou. Pak žádá svobodu, ale Wotan musí mít také prsten. A tu trpaslík — jako předtím obři — má dojem, že se svět otřásá v základech, neboť pozoruje, že tato vyšší bytost je stejně nízce hrabivá jako on sám. Že zlo je nuceno ve své nelaskavosti ploditi zhoubné síly, jaké by božstvo zploditi nemohlo, to se zdá Alberichovi docela přirozenou spravedlivostí. Ale že by božstvo ukradlo zlu tyto zhoubné síly a použilo jich samo, to se mu jeví jako nestvůrná zvrácenost; jeho výzva k Wotanovi, aby se zřekl tohoto úmyslu, je téměř příšerná pocitem křivdy. Nemá však účinku. Wotan se znovu uchýlí k ctnostnému rozhořčení. Připomene Alberichovi, že zlato ukradl dcerám Rýna, a zaujme pózu spravedlivého soudce, jenž žádá navrácení ukradeného statku. Albe-

rich, jenž velmi dobře ví, že soudce mu bere statek, aby jej vstrčil do své vlastní kapsy, je nucen dát si prsten strhnout s prstu a je zase chud, jako byl, když klouzal a klopýtal mezi slizkými skalisky na dně Rýna.

Tak už to na světě chodí. Když za starých časů šlechtic-marnotratník vyssál křesťanského dělníka a sám byl vyssát židovským lichvářem, chopily se žida církve a stát a vyssály ho ve jménu křesťanské povinnosti. Jakmile nemilosrdnosti a hrabivosti vybudovaly náš ohavný kapitalistický systém, který jsa poháněn neviditelnými vlastníky olupuje chudé, zpotvořuje zemi a vnucuje se jako obecné neštěstí i dobrým a ušlechtilým lidem, tu náboženství, zákon a inteligence, jež by samy nikdy nebyly tento systém vynalezly — vždyť svou přirozenou tendencí směřují k dobru, blahobytu a životu, nikoli k špatnosti, mrhání a smrti — nerozmýšlely se nijak a podvodem i násilím uchvátily síly zla pod záminkou, že jich budou uživateli k dobremu účelu. A když se spolčí církve, zákon a všechny talenty, aby oloupily lid, vede to nutně k tomu, že touto zpronevěrou na svých zásadách utrpí církve daleko podstatněji, než její spíše mechanicky fungující spolčenci, takže tito se na konec na svého zdiskreditovaného spojence vrhnou a oloupí církve za radostné účasti Logea, jako se to stalo ve Francii a Itálii.

Obři dvojčata se vrátí se zástavou, v jejíž přítomnosti bohové se opět zotaví. Zlato je pro obry přichystáno, ale nyní, když přišla chvíle, kdy se mají rozloučit s Frejou, nezdá se zlato už tak svůdným a obři by ji propustili jen hrozně neradi. Jen když bude zlata tolik, že ji úplně zakryje jejich zrakům, jen když bude hromada tak veliká, že nebudou vidět nic než zlato, jen když u nich peníze zastíní veškeré lidské city — teprve potom se jí vzdají. K tomu tu není dost zlata, ať ho Loge rozestírá sebe umněji. Obr Fafner pořád ještě vidí lesk Frejina vlasu a je nutno přihodit na hromadu kouzelnou přílbu, aby byl zakryt. Také Fafnerův bratr Fasolt zahlédne skulinou záblesk jejího oka a je tudíž neschopen se jí zřící. K vyplnění skuliny tu není už nic než prsten; Wotan však lpí na jeho vlastnictví stejně hrabivě, jako předtím Alberich. Ani ostatní bohové ho nemohou přemluvit, že Freja stojí za tu oběť, neboť pro nejvyššího boha není láska nejvyšším statkem, nýbrž jen

obecnou rozkoší, která svádí vše živé, aby v bolestech rodilo nový život. Pouze život sám se svými dokonalými zázraky a nekonečnými možnostmi je jedinou silou, kterou může bůh zbožňovati. Wotan povolí teprve tehdy, až dostihne jeho ucha hlas plodné země, která dříve, než byli na světě Wotan, trpaslíci nebo obří, či zákon, lež a všechny tyto věci, nosila ve svém lůně jejich sémě a možná i sémě někoho daleko vyššího, než je Wotan, někoho, kdo jednou vstoupí na jeho místo a rozetne pletivo spolků a kompromisů, které již Wotana stály jedno oko. Když se tedy Erda, pramáti života, pozvedne ze svého lože v nitru země a varuje ho před podržením prstenu, poslechne ji Wotan; prsten je přidán na hromadu zlata a obří ztratí veškerý cit pro Freju.

Jaký však zbývá nyní zákon těmto dvěma ubohým, zateměným pracovníkům, podle něhož by měl jeden druhému odstoupiti část pokladu, za který každý z nich vydáním Freji zaplatil plnou cenu? Z pouhého zvyku se obří obrátí k bohu, aby je rozsoudil, tento však — s myslí vzrušenou představami o bytostech vyšších, než je sám — odvrátí se s opovržením od těchto nižších tvorů. Obří to vyřídí, jak by to asi vyřídili dva vlci: Fafner utluče bratra k smrti jeho vlastními kyjem. Je to hrozná podívaná pro každého, kdo ví, kolik krve bylo na světě prolito právě takovým způsobem zesurovělymi robotníky, kteří byli docela hodnými lidmi, dokud je jejich nadřízení nezradili. Fafner odejde se svou kořistí, která je pro něj docela bez užitku. Není dost chytrý ani ctižádostivý, aby s ní založil plutonskou říši. Dá jeho životu jediný smysl: zabránit tomu, aby ji nedostal někdo jiný. Fafner narovná poklad v jeskyni na hromadu, promění se pomocí přílby v draka a věnuje svůj život hlídání, jsa jeho otrokem zrovna jako je žalářník otrokem svého vězně. Udělal by daleko lépe, kdyby jej naházel zpět do Rýna a proměnil se v nejefemernějšího živočicha, který se aspoň na krátko poraduje v slunečním svitu. Jeho případ je však příliš obyčejný, než aby překvapoval. Svět je přeplněn lidmi, kteří k vůli bohatství obětují všechny své city a jako šílenci podupají a rozdrtí své bližní, a když bohatství dosáhnou, nedovedou s ním provést sebe menší užitečnou věc a stanou se jeho bídnými otroky.

Bohové ve své radosti nad Frejou brzo zapomenou na Fafnera. Donner, bůh hromu, vyskočí na vrchol skály a svolá mraky, jako svolává pastýř stádo. Mraky uposlechnou jeho volání a on i hrad zmizí v jejich temných masách. Froh, bůh duhy, spěchá k jeho boku. Uderem Donnerova kladiva rozprchnou se černé mraky na všechny strany za klikatých stužek blesku; vyjasní se a hrad se objeví v nejskvělejší lesku, přístupem nyní po duhovém mostě, jež Froh zklenal přes rokli. V této slavnostní chvíli uchvátí Wotana veliká myšlenka. Přes všechno své úsilí o založení říše, kde by vládly vznešené myšlenky, poctivost, řád a spravedlnost, poznal dnes Wotan, že není ještě na světě pokolení, které by zcela dobrovolně, samozřejmě a bezděky uskutečnilo jeho ideál. Poznal také, jak daleko zůstává božstvo za svými vlastními koncepcemi. On sám, nejvyšší bůh, nebyl s to ovládati svou sudbu; byl proti své vůli nucen voliti mezi více zly, uzavíratí potupné smlouvy, porušiti je ještě potupněji a po tom všem ještě viděti, jak mu uniká cena jeho potupy z ruky. Jeho manželka ho stála půl jeho zraku; jeho hrad ho stál půl jeho citů a pokus, aby obě znovuzískal, stál ho jeho čest. Je na všech stranách spoután a vázán, závislý na Friččiných zákonech a na Logeových lžích, nucen kramářsky se smlouvatí s trpaslíky o jejich řemeslnou zručnost a s obry o jejich sílu, a oběma platiti falešnou mincí. Celkem vzato, takový bůh je politování hodný tvor! Ale plodnost pramáti země není ještě vyčerpána. Život, který z ní vzešel, probíjovával se vždy k vyšším a vyšším organismům. Od želvy a hada k trpaslíku, od medvěda a slona k obru, od trpaslíka a obra k bohu, který přemýšlí, dělá si představy o světě, má ideály. Proč se zastavovati na tomto stupni? Proč se dále nepovzněti, *od boha k hrdinovi*, k tvorů, v němž marné ideje boha se promění v činorodou vůli a život, k tvorů, jenž si najde přímou cestu k pravdě a skutečnosti přes Friččiny zákony a Logeovy lži, a to silou, která přemůže obry, a moudrostí, která přelstí trpaslíky? Ano, pramáti Erda musí být znovu obtěžkána a zroditi mu pokolení hrdinů, které by spasilo svět i jeho samého před důsledky jeho obmezených schopností a potupných smluv. Tato vidina prošlehe jeho myslí ve chvíli, kdy se obrátí

k duhovému mostu a vyzývá svou choť, aby šla a vládla s ním ve Valhale, domově bohů.

Všichni jsou překonáni slávou Valhaly — kromě Logeho. Tento vidí do zákulisí společného panování božstva a práva. Pohrdá těmito bohy s jejich ideály a zlatými jablky. Praví: »Stydím se, že mám co dělat s takovými malichernými bytostmi.« A v této náladě jde za nimi po duhovém mostě. Avšak ve chvíli, kdy bohové vstoupí na most, zazní zdola od řeky nářek dcer Rýna nad ztraceným zlatem. »Vy tam dole ve vodě,« volá Loge s brutální ironií, »slunívaly jste se v záři svého zlata; od nynějška se budete sluniti v záři bohů.« Ony odvětví, že pravda je skryta v hlubinách a temnotách a že to, co se skví ve výšinách, je lživé. A takto tedy vstoupí bohové do své nádherné pevnosti.

## WAGNER JAKO REVOLUCIONÁŘ

Než budu docela hotov s tímto výkladem *Rýnského zlata*, musím si o něm se čtenářem trochu pohovořiti.

Je to nejméně oblíbená část *Prstenu*. Je to proto, že jeho dramatické momenty leží zcela vně myšlenkového okruhu lidí, jejichž radosti i starosti jsou zcela rodinné a osobní a jejichž náboženské a politické ideje jsou čistě konvenční a pověřivé. Pro ně jest *Rýnské zlato* zápasem půl tuctu pohádkových osobností o prsten, zápasem, který zahrnuje celé hodiny hašteření a podvodů a jednu dlouhou scénu v tmavé, příšerné šachtě, s pochmurnou, ošklivou hudbou, při čemž nikde není ani památky po nějakém hezkém mladíku nebo pěkné dívce. Jen lidé se širším duševním obzorem mohou jej sledovati bez dechu, vidíce v něm celou tragedii lidských dějin a celou hrůzu rozporů, před jejichž řešením dnešní svět zbaběle couvá. Viděl jsem v Bayreuthu společnost anglických turistů, která — vytrpěvši posloucháním Albericha celé agonie nudy — vstala uprostřed třetího obrazu a proklestila si téměř násilím cestu z tmavého hlediště ven do sluncem ozářeného smrkového lesa. A viděl jsem, jak jiní lidé, na které tato scéna hluboce působila, byli téměř bez sebe nad tímto vyrušením. Byl to však velmi přirozený čin oněch nešťastných turistů, neboť v tomto *prologu o Rýnském zlatě* není mezi akty přestávek, při nichž by bylo možno uniknout. Stručně řečeno: lidé, kteří nemají obecných idejí, kteří nejsou ani trochu dotčeni starostmi filosofa a státníka o budoucnost lidského rodu, nemohou míti požitek z *Rýnského zlata* jako z dramatu. Mohou nalézt náhradu v několika pasážích neobyčejně pěkné hudby, občas dokonce velkolepé a slavnostní, která jim umožní, aby chvílemi unikli zápasu mezi Alberichem a Wotanem; je-li však jejich smysl pro hudbu stejně obmezen jako jejich chápání světa, měli by raději zůstat doma.

A nyní, pozorný čtenáři, dostali jsme se k tomu bodu, v němž nás nějaká pošetilá osoba jistě přeruší tvrzením, že *Rýnské zlato* je to, čemu se říká umělecké dílo, čisté a prosté, a že se Wagnerovi nikdy ani nesnilo o akcionářích, cylindrech,

továrnách na bělobu olovnatou a průmyslových i politických problémech se stanoviska socialistického a humanitního názoru. Není třeba debatovati o takových pošetilostech; snadnější je umlčeti je skutečnostími z Wagnerova života. Roku 1843 byl jmenován kapelníkem drážďanské opery s platem 225 liber ročně a nárokem na pensi. Bylo to prvotřídní trvalé místo ve službách saského státu, zajišťující mu živobytí i posici v jeho oboru. Roku 1848 — v roce revolucí — nespokojená buržoasie, neschopna svými apely na morálku nebo ústavní agitací pro liberální reformy vytrhnouti tehdejší vlády nad církví-státem z jejich otročení starým obyčejům, kastovnímu duchu a zákonům, spojila se s hladovějící třídou námezdných dělníků a sáhla k ozbrojenému povstání, které zastihlo Drážďany roku 1849. Kdyby byl Wagner býval pouhým hudebním epikurejcem a politickým ignorantem — kterýžto význam, jak se zdá, přikládá tak mnoho kritiků i milovníků umění slovu »umělec«, jakožto stvoření podobnému lenosti ducha jim samým — byl by se asi sotva více účastnil politických zápasů své doby, než Bishop reformní agitace v Anglii roku 1832 nebo Sterndale Bennett hnutí chartistů či odborových organizací. Wagner však nejprve učinil zoufale vážnou výzvu ku králi, aby odhodil svá pouta a vyhověl potřebám doby tím, že se stane opravdu králem a stane v čele svého lidu v boji za odčinění nesnesitelných křivd na něm páchaných (jen si představte, co si asi pomyslí ubohý monarcha!), a pak, když došlo k výbuchu, postavil se na stranu spravedlivých a chudých proti bohatým a nespravedlivým. Když bylo povstání poraženo, tři jeho vůdcové byli zvláště cejchováni k pomstě: August Roedel, starý přítel Wagnerův, jemuž tento psal dobře známou serii dopisů; Michal Bakunin, později slavný apoštol revolučního anarchismu; a Wagner sám. Wagner uprchl do Švýcar; Roedel a Bakunin pykali dlouhá léta v žaláři. Wagner byl ovšem úplně ruinován hmotně i společensky (k své vlastní nesmírné úlevě a spokojenosti) a jeho vyhnanství trvalo dvanáct let. Jeho prvou myšlenkou bylo, dostati *Tannhäusera* v Paříži na scénu. Aby se učinil Pařížanům srozumitelným, napsal pamflet, nazvaný *Umění a revoluce*; stačí jej přelístovati, aby bylo jasno, jak naprosto sympatisoval se socialistickou stránkou revoluce a jak dokonale se osvobodil

z vlivu státně uznaných církví své doby. Po tři léta zaplavoval svět svými pamflety — některé z nich jsou propracované studie co do rozsahu i myšlenkové úrovně, avšak přece jen v podstatě pamflety a manifesty rozeného agitátora — o společenském vývoji, náboženství, životě, umění a působení bohatství. Roku 1853 byla soukromě tištěna báseň o *Prstenu* a roku 1854, pět let po drážďanském povstání, byla hotova partitura *Rýnského zlata* do posledního úderu bubnu.

Tyto skutečnosti jsou v Německu oficiálně zaznamenány a dodnes je tam možno podívati se na zatykač, který označuje Wagnera sumárně za *politicky nebezpečnou osobu*. Pamflety jsou nyní přístupny anglickému čtenáři v překladu Ashtona Ellise. Za takové stavu věcí můžete bez rozpaků přejíti jako ignoranta každého, kdo se snad doslechl, že jsem socialista, a pokusí se namluviti vám, že můj výklad *Rýnského zlata* je pouze *můj socialism*, vpravený do díla diletanta, který si vypůjčil ze staré ságy nějakou nezávažnou historii, aby z ní udělal libreto.

Jste-li nyní dostatečně přesvědčeni, že *Rýnské zlato* je alegorií, nezapomínejte, že alegorie není nikdy zcela přiléhavá, leda je-li psána někým, kdo nemá dramatické schopnosti, v kterémžto případě ji nelze číst. Existuje jen jediný způsob, jak lze zdramatisovati ideu, a to: postavití na scénu lidskou bytost, ovládanou touto ideou, nicméně však lidskou bytost se všemi lidskými popudy, což nám ji učiní příbuznou a tedy zajímavou. Bunyan se ve své *Cestě poutníkův* nepokouší (jako jeho nečtení napodobitelé) o personifikaci *křesťanství* a *hrdinství*, nýbrž vylíčí vám dramaticky život *Křesťana* a *Hrdiny*. Právě tak — ačkoli jsem ukázal, že Wotan znamená božskou a královskou moc a Loge logiku a obrazotvornost bez živé vůle (mozek bez srdce, abychom to řekli vulgárně) — ve hře Wotan je nábožensky mravným mužem a Loge vtípným, důmyslným, vynalézavým a cynickým mužem. Pokud se týká Fricky, která představuje právo a zákon, v *Rýnském zlatu* svou alegorickou povahu vůbec neprojeví, nýbrž je tu prostě Wotanovou manželkou a Frejinou sestrou; ba dokonce jedná v rozporu se svým alegorickým já, neboť nadržuje všem Wotanovým darebáctvím. Tohle je ovšem přesně to, co by právo a zákon udělaly; ne-

smíme však zachraňovati alegorii takovýmto jízlivým vtípem. Teprve až Fricka vystoupí opět v následující hře (*Valkýra*), stane se její funkce v alegorické konstrukci jasnou.

Diváka bude beznadějně másti jeden vžitý předsudek, nebude-li před ním varován anebo není-li ho prost již svou přirozenou povahou. Ve staromódních systémech o stvoření světa jsou nadpřirozené osobnosti vždy považovány za dokonalejší než člověk, ať v dobrém či ve zlém. V moderním humanitním systému, jak si ho osvojil Wagner, je člověk nejvyšší bytostí. V *Rýnském zlatu* se předpokládá, že na světě ještě není lidí. Jsou tu trpaslíci, obři a bohové. Jest se obávati, že dojdete k závěru, že aspoň bohové jsou bytostmi vyššího řádu než lidé. Nikolí, právě naopak! Svět čeká na člověka, aby ho vysvobodil od pochybené a těžkopádné vlády bohů. Jakmile to jednou pochopíte, stane se alegorie docela prostou. Ve skutečnosti jsou ovšem trpaslíci, obři i bohové dramatisací tří hlavních lidských druhů, a to: pudových, dravých, chtivých a hrabivých lidí; trpělivých, pracovitých, tupých, uctivých a peníze zbožňujících lidí; intelektuálních, mravních a nadaných lidí, kteří budují a řídí státy a církve. Dějiny nám vypravují jen o jednom druhu lidí, ještě vyšších než nejvyšší z uvedených, a tím jsou hrdinové.

Nuže, je zcela zřejmé — třebaže jste snad o tom nikdy nepřemýšleli — že kdyby naše příští generace Angličanů sestávala ze samých Juliů Césarů, všechno naše politické, církevní a mravní zřízení by zmizelo a jeho méně pomíjející příslušenství by bylo spolu se Stonehenge, cromlechy\*) a kulatými věžemi zařazeno mezi nesrozumitelné zbytky zašlého společenského řádu. Juliové Césarové by se právě tak málo namáhali s takovými zařízeními, jako jsou naše zákoníky a církve, jako se asi člen Královské společnosti nauk namáhá, aby smekl před venkovským hrabátkem nebo aby vyslechl kázání vesnického kaplana. A k tomu právě musí jednou dojít, bude-li se život jako dosud i nadále probojovávati k stále vyšší a vyšší organizaci. Stejný rozdíl, jaký je dnes mezi většinou našich anglických

\*) *Cromlech* se nazývá ve Francii skupina neotesaných, do kola rozestavených balvanů, které snad byly druidskými obětišti. V Anglii se jim říká *stone-circles*; největší z nich, v hrabství wiltshirském, se nazývá *Stonebenge*. (Pozn. překl.)

intelektuálů a australským křovákem, bude jednou — jak nutno předpokládati — mezi průměrným občanem některé příští éry a Juliem Césarem. Ať uváží kterýkoli člověk středního věku, přemýšlí-li o této perspektivě, co se stalo během jediné generace s články víry, které jeho otec považoval za věčné a nejen to; co se stalo dokonce se skepsí a blasfemiemi z doby jeho mládí (na příklad s kritikou knih Mojžíšových biskupa Collensa!) — a brzo si uvědomí, kolik naší barbarské theologie a jurisprudence příští člověk odhodí jako zbytečnost. Bakunin, revoluční vůdce z Drážďan, s nímž Wagner šel v roce 1849, vyhlásil později program, citovaný často s pošetilou hrůzou, podle něhož měly býti odstraněny všechny instituce — náboženské, politické, soudní, finanční, právní, akademické a tak dále — tak aby mohla lidská vůle najít svou cestu svobodně. Všichni vznešení duchové té doby hořeli pro povznesení člověka, přáli si vášnivě vrátiti mu sebeúctu a vytřásti z něho zvyk plaziti se před ideály stvořenými jeho vlastní obrazností, připisovati dobro, které vzešlo z neúnavné životní síly v něm samém, nějaké vyšší moci v oblacích, a dělati si fetiše ze sebeobětování, aby ospravedlnil svou vlastní zbabělost.

V dalších částech *Prstenu* uvidíme, jak přijde Hrdina a udělá konec trpaslíkům, obrům i bohům. Zatím však nezapomínejme, že božstvo znamená Wagnerovi nemohoucnost a kompromis, kdežto lidství sílu a neporušenost. Především však musíme pochopit — a to je klíč k mnohému, co uvidíme — že bůh ve snaze po vyšším a pevnějším životě musí ve své nejvnitřnější duši toužiti po příchodu této vyšší síly, jejímž prvním činem musí býti — ačkoli toho bůh ještě neví — jeho vlastní zničení.

Uprostřed všech těchto velkorysých myšlenek je zábavné, jak je Wagner pořád ještě pln zakořeněného divadelnictví a jak uvádí na scénu efekty, které nám nyní připadají jako staromódní a divadelní, a to s takovou energií a vážností, jako by to byly jeho nejvznešenější inspirace. Když Wotan vyrve Alberichovi prsten, prosloví trpaslík ponurou a krev zmrazující divadelní kletbu, svoláváje na každého příštího majitele prstenu starost, strach a smrt. Hudební fráze, provádějící tento výlev, byla pro uši padesátých let opravdovým harmonickým a melodickým strašidlem, ačkoli ji nyní čas oloupil o její hrůzu. Ozve

se opět, když Fafner zabije Fasolta a při každé další příležitosti, při níž prsten přinese smrt svému držiteli. Tuto epizodu je nutno omluviti jako kus divadelní touhy po sensaci. Vedle hlubších důvodů je přebytečná a uvádí v zmatek, neboť zkáza, ke které vede honba za bohatstvím, nepotřebuje k vysvětlení žádné kletby; také nemá smyslu vybaviti Albericha v této věci zvláštní, do budoucnosti působící mocí.

## VALKÝRA

Dříve než se zdvihne opona k *Valkýře*, podívejme se, co se stalo od spuštění opony v *Rýnském zlatu*. Osoby hry nám to hned poví, ale ježto pravděpodobně neumíme německy, mnoho nám to nepomůže.

Wotan se svou manželkou Frickou vládne stále ještě slavně nad světem ze svého hradu, vystavěného obry. Není si však nijak jist trváním své vlády, neboť Alberich může se každou chvíli zmocniti prstenu a využití plně jeho moci, ježto se zřekl lásky. To Wotan nemůže udělat; ačkoli není láska jeho nejvyšší potřebou, je mu vyšší než zlato — jinak by nebyl bohem. Mimo to je jeho moc ve světě, jak jsme viděli, založena na soustavě zákonů, jejichž dodržování je vynucováno tresty. Musí se jimi sám považovati za vázána, neboť bůh, jenž by porušoval vlastní zákony, prozradil by skutečnost, že věrnost k zákonům a církvi není nejvyšším pravidlem chování — osudný to objev pro jeho svrchovanost jako velekněze a zákonodárce. Proto nesmí Wotan Fafnerovi prsten nezákonně odejmouti, i kdyby se dovedl přemoci a zřeknouti se lásky.

V této nejistotě připadl Wotan na myšlenku vytvořiti si tělesnou stráž z hrdinů. Vycvičil své dcery lásky jako bojovné panny (valkýry), jejichž povinností je proháněti se po bojištích a unášeti do Valhaly duše nejstatečnějších padlých hrdinů. Takto upevnil svou moc vojskem bojovníků, které za pomoci Logeovy jako vrchního dialektika dokonale naočkoval konvenčním systémem zákonů a povinností, nadpřirozeného náboženství a sebeobětovného idealismu, takže jsou přesvědčeni, že je tento systém podstatou jeho božství, ačkoli ve skutečnosti je pouze mechanismem jeho snahy po nutné moci a současně jeho smrtelnou slabostí. Tato metoda zajišťuje mu jejich fanatickou oddanost jeho vládní soustavě; Wotan ví však docela dobře, že takové soustavy vzdor svým morálním pretencím slouží lépe sobeckým a ctižádostivým tyranům než blahovolným despotům, a že Alberich, zmocní-li se jen opět prstenu, snadno převalhaluje Valhalu, ač-li ji nekoupí se vším všudy jako dobře zavedený závod. Jedinou nadějí trvalé bezpečnosti je tedy příchod na



svět hrdiny, jenž bez jakéhokoli nepřipustného ponoukání Wotanova zničí Albericha a vyrve prsten Fafnerovi.

A vskutku, Wotan cítí, že v jeho vlastním božství je zárodek takového hrdinství a že z něho musí hrdina vzejít. Vydá se na cesty, hledaje hlavně lásku — pryč od Fricky a Valhaly. Vyhledává pramáti Erdu; jeho vnitřní pravdivá myšlenka, která ho především učinila bohem, zrodí se mu z Erdina věčně plodného lůna znovu jako dcera, neporušená jeho ctižádostí, nespoutaná mechanismem jeho moci a jeho spolků s Frickou a Logem. Tato dcera, valkýra Brunhilda, jest (jak Wotan myslí) jeho pravou vůlí, jeho pravým já; jí může říci, co nesmí světit nikomu jinému, neboť hovoří-li s ní, hovoří jen s sebou samým. »Was keinem in Worten unausgesprochen,« praví jí, »bleib es ewig; mit mir nur rath' ich, red' ich zu dir.«

Z Brunhildy však nemůže vzejít hrdina, dokud není muž z Wotanova rodu, aby s ní plodil. Wotan putuje dále a lidská žena mu porodí dvojčata, bratra a sestru. Wotan je odloučen tím, že nechá děvče upadnouti do rukou lesního kmene, jenž ji později provdá za sveřepého náčelníka, jistého Hundinga. Wotan sám žije se synem jako vlk a naučí ho jedinému umění, kterému může bůh naučiti, totiž obejít se bez štěstí. Když skončí tuto hroznou výchovu, opustí ho a jde k svatebnímu veselí své dcery Sieglindy s Hundingem. V modrém plášti poutníka, se širokým kloboukem, jehož skloněná střecha zakrývá prázdný důlek po ztraceném oku, objeví se Wotan v Hundingově domě, jehož prostředním sloupem je mohutný strom. Do tohoto stromu vetkne beze slova meč až po jilec, takže jenom síla hrdiny ho může vytáhnouti. Pak odejde mlčky tak jak přišel, neuvědomuje si ve svém zaslepení, že zbraň ze zbrojnice božstva není opravdovému lidskému hrdinovi docela nic platná. Ani Hunding, ani žádný z jeho hostů nemůže pohnouti mečem, který zůstane zatknut v stromě, očekávaje předurčenou ruku. To je historie generací mezi *Rýnským zlatem a Valkýrou*.

#### *Dějství první.*

Tentokráte, co sedíme a díváme se nedočkavě na oponu, slyšíme — nikoli hluboké hučení Rýna, nýbrž šelest lijáku

v lese, provázený hučením bouře, která se brzy stupňuje v řev a vyvrcholí mocnými údery hromu. Co bouře opadá, zdvihá se opona a není pochybnosti o tom, v čí lesním obydlí jsme, neboť ústředním pilířem je mohutný strom a místo je jako stvořeno pro pobyt sveřepého náčelníka. Dveře se otevrou a vyčerpaný muž se vpotácí dovnitř — absolvent školy neštěstí. Sieglinda ho najde ležícího u krbu. Vysvětlí jí, že prodělal boj, v němž se jeho zbraně, slabší než jeho paže, zlomily, takže se musil dát na útěk. Chce se napít a chvíli odpočinout; pak půjde dále, neboť se stihán nešťestím a nechce přinést neštěstí ženě, která se ho ujala. Ale jak se ukáže, je i ona nešťastna a mezi nimi vzniká silná náklonnost. Když se vrátí manžel, pozoruje nejen náklonnost, ale i podobnost mezi nimi — hadí záblesk v jejich oku. Usednou ke stolu a cizinec jim vypráví svůj nešťastný život. Je synem Wotanovým, jenž mu je však znám jen pod jménem Wölfiing z rodu Völsungů. Jeho nejranější vzpomínkou je návrat s otcem z lovu, kdy našli domov spálený, matku zavražděnou a sestru-blíženku unesenu. To bylo dílem kmene, zvaného Neidingové, proti nimž on i Wölfiing od té chvíle vedli neúprosnou válku až do dne, kdy otec zmizel beze stopy, zanechav po sobě jen prázdnou vlčí kůži. Tak zůstal mladý Völsung ve světě sám, máje skoro každého proti sobě a přinášeje neštěstí i svým přátelům. Jeho posledním hrdinným činem bylo ubití jistých bratrů, kteří nutili svou sestru k neželanému sňatku. Skončilo to tím, že příslušníci kmene oněch bratrů zabili ženu, kdežto on sám se sotva spasil útekem.

Jeho smůla v tomto případě je ještě větší, než si myslí; neboť Hunding, k jehož krbu se utekl, je též členem kmene zabíjících bratrů a je povinen je pomstít. Hunding prohlásí, že se s ním Völsung na druhý den ráno musí bít na život a na smrt, ať má zbraň či nemá. Pak poručí ženě, aby šla spát, a sám odejde za ní, odnášeje své kopí s sebou.

Nešťastný cizinec, ponechán u krbu svým chmurným myšlenkám, nemá jiné útechy, než starý slib otcův, že najde vhodnou zbraň, až jí bude nejvíce potřebovat. Poslední záblesk dohořívajícího ohně zazáří na zlatém jílcu meče, jenž trčí ve stromě; on však jej nevidí a řeřavé uhlíky zatím zhasnou. Poté se vrátí žena. Hunding tvrdě spí, neboť mu namíchala uspávacího pro-

středku. Žena vypravuje o jednookém muži, jenž se objevil na její vynucené svatbě, a o meči. Byla vždy přesvědčena, praví, že její bída skončí v náručí hrdiny, jenž dovede vytáhnout meč. Cizinec, jakkoli nedůvěřuje svému štěstí, nemá pochybnosti o své síle a svém určení. Vyzná jí ihned lásku a oddá se kouzlu noci a roční doby — je totiž na počátku jara. Svěřují se se sobě navzájem, při čemž brzy vyjde najevo, že jest jeho uloupenou sestrou-blíženkou. Bratr jest unesen myšlenkou, že hrdinný rod Valsungů nemusí vymístit ani být porušen méněcennější krví. Pozdraviv meč jménem Notung (čili *v nouzi ždaný*), vytrhne ho z kmene stromu jako svatební dar pro ni a pak s voláním: »Bud' bratru svému choť i sestrou; vzkvětež Valsungů krev!« obejmě ji jako družku, kterou mu darovalo jaro.

#### *Dějství druhé.*

Až potud se zdá, že se Wotanovy plány daří. V horách zavolá bojovnou pannu Brunhildu, dceru, kterou mu porodila pramáti Erda, a poručí jí dohlédnouti, aby v očekávaném souboji padl Hunding. Nepočítá však se svou manželkou Frickou. Co řekne Fricka — zákon — nezákonnému páru, jenž navršil krvesmilství na cizoložství? Hrdina může snad vzdorovati zákonu a nahraditi ho svou vůlí, může ho však bůh považovati za beztrestna, lze-li veškeru moc bohů uplatniti jen zákonem? Fricka, otřásajíc se hrůzou a uražená ve všech svých pocitech, přichází, aby žádala potrestání. Wotan se hájí zásadní nutností povzbuzovati hrdinství s ohledem na doplňování tělesné gardy ve Valhale; jeho námitky mu však vynesou jen záplavu výčitek pro jeho vlastní nevěrnost zákonům, které se dopouští svým blouděním po světě a plozením bojovných pannen, »vlčích mládat« a podobně. V tomto sporu je Wotan beznadějně poražen. Fricka je úplně v právu, prohlašujíc, že nadešel konec bohů, jakmile Wotan přivedl svého vlčího hrdinu na svět; aby nyní zachránila jejich holou existenci, žádá nemilosrdně jeho zničení. Wotan nemá moci, aby ji odmítl, neboť je to Friččina mechanická síla a nikoli jeho myšlenka, která opravdu vládne světem. Nezbyvá mu, než zavolati opět Brunhildu, odvolati

původní rozkaz a naříditi, že Hunding má zabít Valsunga.

Nyní však se ukáže nová obtíž. Brunhilda je vnitřní myšlenkou a vůlí božstva, snahou o stále vyšší formu života, která jest nejvznešenějším prvkem božstva a oddělila se od něho teprve tehdy, když se božstvo k vůli dosažení světské moci opřelo o královskou a kněžskou důstojnost a zpronevěřilo se tak sobě samému. Jako valkýra (t. j. volitelka hrdinů) poslouchala Brunhilda dosud Wotana bezpodmínečně, považujíc své dílo za nejvyšší a nejčestnější dílo v jeho království. A nyní jí Wotan vypravuje to, co nemohl říci Frické — co by vskutku nebyl mohl říci ani Brunhildě, kdyby nebyla, jak sama říká, jeho vlastní vůlí — totiž celou historii o Alberichovi a o onom vnuknutí o vypěstování hrdiny. Brunhilda schvaluje naprosto ono vnuknutí, ale když vypravování skončí předpokladem, že také ona musí poslechnouti Fricku a pomoci Friččinu vasalu Hundingovi, to jest zmařiti velké dílo a zničiti hrdinu, rozpakuje se po prvé jednati podle Wotanova rozkazu. Zuře a zoufaje zastraší ji Wotan nejděsnějšími pohrůžkami svého hněvu a ona se podřídí.

Nato přichází Valsung Siegmund, jda za svou sestrou-choť, která uprchla do hor v náhlém záchvatu hrůzy nad tím, že svého hrdinu strhla s sebou v hanbu. Zatím co leží vyčerpána a bez vědomí v jeho náručí, objeví se mu Brunhilda a slavnostně mu sděluje, že musí brzy opustiti zemi a jíti s ní. Siegmund se ptá, kam ji má následovati. Do Valhaly, aby zaujal místo mezi hrdiny. Siegmund se ptá, zda tam najde svého otce. Ano. Najde tam i ženu? Ano, budou mu tam sloužiti překrásné hurisky. Setká se tam se svou sestrou? Nikoli. Tedy s tebou nepůjdu, praví Siegmund. Brunhilda se snaží vysvětliti mu, že to nezáleží na něm. Jakožto hrdina nedá se Siegmund takto přesvědčiti; má otcův meč a Hundinga se nebojí. Když mu však Brunhilda řekne, že přichází od jeho otce a že meč od boha není nic platen v rukou hrdiny, nevzpírá se Siegmund svému osudu, ale chce jej pro sebe i pro svou sestru učiti sám tím, že napřed usmrtí ji a pak poslední ranou meče sebe. A potom půjde raději do pekla než do Valhaly.

Jak je však nyní možno, aby Brunhilda, jsouc tím, čím jest, volila svobodně ve sporu mezi tímto hrdinou a vasalem Friččiným? Vedena instinktem, nestará se dále o Wotanův rozkaz

a vyzve Siegmunda, aby se připravil k souboji s Hundingem, v němž jej bude chrániti svým štítem. Brzy je slyšeti Hundingův roh a Siegmunda se ihned zmocní bojovná nálada. Oba se utkají a valkýřin štít chrání hrdinu. Siegmund máchne mečem po svém soku, avšak zbraň se roztříští o kopí Wotanovo, jenž se náhle mezi nimi objeví, a prvý z rodu hrdinů padne protknut zbraní vasala zákonů. Brunhilda uchvátí kusy zlomeného meče a prchá, unášejíc ženu na svém válečném oři. Wotan v hrozném hněvu usmrtí Hundinga mávnutím ruky a pustí se do stíhání své neposlušné dcery.

#### *Dějství třetí.*

Na skalnatém vrcholku čekají čtyři valkýry na návrat ostatních. Nepřítomné se brzy objeví, řítíce se vzduchem a nesouce přehozeny přes sedla padlé hrdiny, sebrané na bojišti. Pouze Brunhilda, která přikvapí poslední, přináší jako kořist živou ženu. Když se jejích osm sester dozví, že vzdorovala Wotanovi, neodvází se jí pomoci; Brunhildě nezbyvá, než povzbuditi Sieglindu k úsilí o záchranu připomenutím, že je těhotna semenem hrdiny a musí čeliti všemu a snést vše, jen aby toto sémě nezašlo. V nadšeném vytržení Sieglinda uchopí zlomky meče a prchá v prales. Pak přijde Wotan; sestry se k jeho rozkazu rozprchnou hrůzou a Brunhilda s ním zůstane sama.

Nyní tedy nastává jedna z nevyhnutelných situací, s nimiž Wotan nepočítal. Božstvo upevnilo svou vládu nad světem mocnou církví, vynucujíc poslušnost svým spojencem zákonem s jeho postrach vzbuzující státní organizací hmotných i duševních sil. Božstvo se smířilo s tímto spolkem, aby mohlo držeti plutonskou moc na uzdě — vybudovalo jej původně k vůli oné duši v svém nitru, která se snaží jen o to, aby nejvyšší učinila lepším a nejlepší vyšším. A nyní právě tato duše se od něho odloučila a působí ke zkáze svého nepostradatelného spojence, zákonodárného státu. Jak odzbrojiti buňičku? Božstvo ji nemůže zabít, neboť je pořád ještě jeho nejvnitřnější duší. Ale musí být ukryta, potlačena, umlčena, jinak rozbije stát a církev učiní bezbrannou. Teprve až se zcela od božstva odloučí a bude znovuzrozena jako duše hrdiny, teprve potom nebude vnášeti

zmatek a rozklad do trvajících pořádku. Jak zatím svět před ní chrániti? Zřejmě je zde potřebí Logeovy pomoci; nejušlechtilejší zásady vyžadují, aby lež skryla pravdu. Nechť Loge obklopí tento horský vrchol zdáním ničivého ohně — a kdo se odváží proniknout k Brunhildě? Zajisté, vkročili-li někdo směle do tohoto ohně, shledá okamžitě, že je to lež, iluze, vzdušný přelud, jímž by mohl bez nejmenší škody pronést pytel stělného prachu. A proto ať se oheň jeví tak hrozným, že se jen hrdina — až se naplní doba jeho příchodu na svět — odváží jím projíti, a problém je rozřešen. S krvácejícím srdcem se loučí Wotan s Brunhildou, ponoří ji do hlubokého spánku, přikryje ji jejím dlouhým válečným štítem, zavolá Logea, jenž se objeví v podobě ohnivé stěny, obklopující horský štít, a odvrátí se navždy od Brunhildy.

Tato alegorie není pro mladší generaci našich vzdělaných tříd na štěstí tak křiklavě samozřejmá, jako bývala před čtyřiceti lety. Projevilo-li v oněch dobách některé dítě pochybnost o absolutní pravdě církevního učení, třebaš jen potud, že se ptalo, proč Josue poručil slunci, aby se zastavilo, a nikoli zemi, aby se přestala otáčeti, nebo vytklo, že velrybí hrdlo bylo sotva dost veliké, aby polklo Jonáše — řeklo se mu bez rozpaků, že bude-li chovati takové pochybnosti, ztráví celou věčnost v jezeru hořící síry. Dnes je těžko psáti nebo čísti to bez úsměvu, ale miliony nevědomých lidí učí tomu své děti bezpochyby dodnes. Když Wagner sám byl malým dítětem, byla skutečnost, že peklo je fikce vymyšlená pro zastrašení a zkrocení lidových mas, pečlivě uchovávaným tajemstvím myslících a vládnoucích tříd. V té době byl Logeův oheň zcela opravdovým postrachem pro všechny, vyjma lidí neobyčejné síly povahy a nebojácnosti myšlení. Ještě třicet let po vydání básně *Prstenu* jako soukromého tisku omlouvá se Wagner svým čtenářům pro dosti zabalené popření běžných pověr poukazem na možné pronásledování. V Anglii plazí se pořád ještě spousta počestných voličů v pochmurném uctívání ďábla, jehož hlavní záštitou je Logeův oheň, takže žádná vláda neměla dosud tolik svědomí a odvahy, aby zrušila naše nestvůrné zákony proti *roubání*.

## SIEGFRIED

Na útěku v prales, s nenarozeným synem hrdiny ve svém lůně a se zlomky jeho meče v ruce, najde Sieglinda útočiště v kovářské dílně trpaslíka, kde porodí dítě a zemře. Tímto trpaslíkem není nikdo jiný než Mime, bratr Alberichův, tentýž, jenž pro něj udělal kouzelnou přílbu. Jeho životním cílem je získati přílbu, prsten a poklad, a jimi uchvátit plutonskou vládu nad světem, pod jejímiž počátky se během krátkého panování Alberichova sám svíjel. Mime je mžouravé, kulhavé a staré stvoření; příliš slabý a bojácný, než aby mohl jen pomyslet na to, aby v boji zbraní oloupil Fafnera, jenž ještě pořád — proměněn v nestvůrného draka — vyléhává v skalní jeskyni nad zlatem. Mime k tomu potřebuje pomoci hrdiny a je dost chytrý, aby věděl, že je to docela možná, ba vlastně docela obyčejná věc na světě, že senilní lakomci a chytráci vysílají mladé a statečné muže, aby pro ně dobývali říši. Zná rodokmen dítěte u sebe zůstaveného a vypiplá ho s velkou péčí až k mužnému věku.

Jeho námaha má nepohodlně velký úspěch. Mladý Siegfried, kterého žádný bůh nevyučuje v umění býti nešťastnu, zdědí po otci statečnost, ne však zlou hvězdu. Strach, proti němuž Siegmund zatvrzoval srdce, a žalost, kterou překonával, jsou synu neznámy. Otec byl věrný a vděčný; syn nezná jiného zákona leč vlastní rozmar, opovrhuje ošklivým trpaslíkem, jenž ho vychoval, vzteká se divoce nad jeho nároky na jakousi vděčnost za onu něžnou péči a je zkrátka naprosto nemorální osobou, rozeným anarchistou, ideálem pro Bakunina, předobrazem Nietzscheova *nadčlověka*. Je nesmírně silný, plný života a radosti, nebezpečný a zhoubný tomu, co mu není milé, a vášnivě oddaný tomu, co má rád, takže je dobře, že jeho záliby a nelibosti jsou zdravé a přirozené. Vcelku osvěžující mladý zálesák, syn jitra, v němž se rod hrdinů dostal na světlo slunce z mraků velebných zápletek jeho děda se zákonem a z temné noci tragického zápasu jeho otce s nimi.

## Dějství první.

Mimeovou kovárnou je jeskyně, v níž se skrývá před světlem jako nevidoucí ryby amerických jeskyní. Než se zdvihne opona, řekne nám již hudba, že tápáme v temnotách. Když se opona zdvihne, je Mime v nesnázích. Pokouší se udělati meč pro svého schovance, jenž je nyní dost velký, aby se postavil Fafnerovi. Mime umí vyráběti záškodné meče; ale zbraň, zhotovená trpaslíkem, není určena k tomu, aby jí muž-hrdina proklestil své vůli volnou dráhu náboženstvími, vládami a plutokraciemi a všemi ostatními vymoženostmi království strachu nehrdinů. Stejně rychle jak Mime vyrábí meče, Siegfried Bakunin je rozbíjí a potom uchopí vždy starého chudáka kováře za límec a ve zlosti jej ztýrá. Den, nad nímž se právě zdvihla opona, počíná jedním z těchto trapných domácích výjevů. Mime právě překonal sama sebe novým mečem neobyčejné dokonalosti. Siegfried vrátí se ve výborné náladě domů s divým medvědem — k největší hrůze nešťastného trpaslíka. Po propuštění medvěda je předveden nový meč. Je jako obyčejně bezodkladně rozbit, s obvyklým následkem pro Siegfriedovu náladu. Siegfried je zcela nevázaný ve své kritice vychvalované kovářovy dovednosti a prohlásí, že by nejraději rozbil také tvůrce meče, kdyby nebylo příliš odporné s ním se tahati.

Mime se uchýlí k své obvyklé obhajobě: k fňukavému připomínání péče, se kterou vypěstoval hochu v muže. Siegfried otevřeně odpoví, že na té celé péči je neobyčejně zvláštní, že mu místo vděčnosti vnuká živou touhu, aby trpaslíkovi zakroutil krk. Připouští jen jedno, že totiž se vždy vrací k svému Mimeovi, ačkoli ho nenávidí více než kteréhokoli jiného živého tvora v pralesi. Na tomto ústupku pokouší se Mime vybudovati teorii o synovském pudu. Vykládá, že je Siegfriedův otec a to že je příčina, proč se Siegfried bez něho nemůže obejít. Ale Siegfried se naučil u svých lesních druhů, ptáků, lišek a vlků, že k děláni dětí je třeba nejen otců, nýbrž i matek. Mime prohlásí, že je obojím: Siegfriedovým otcem i matkou. Odůvodní to drzým tvrzením, že člověk je něco jiného než pták nebo liška. Je okamžitě odhalen jako nestoudný lhář, neboť ptáci a lišky se dokonale podobají svým rodičům, kdežto Sieg-

fried, jenž často pozoroval svůj obraz ve vodní hladině, se přesvědčil, že se podobá Mimeovi asi jako želva pstruhu. A aby byl rozhovor veden na podkladě naprosté upřímnosti, škrtí Siegfried Mimea tak dlouho, až ho bezmála udusí. Když se trpaslík vzpomene, je tak postrašen, že poví Siegfriedovi pravdu o jeho narození a jako důkaz ukáže kusy meče, jenž se zlomil na Wotanově kopí. Siegfried mu pod pohrůzkou nemilosrdného výprasku ihned nařídí, aby spravil meč, a vyběhne ven do lesa, raduje se nad objevem, že není s Mitem nijak příbuzen a až bude meč spraven, že s ním již nebude mít nic společného.

Ubohý Mime je nyní v horší kaši než kdy jindy, neboť už dávno poznal, že meč naprosto vzdoruje jeho umění; ocel se nepoddává ani jeho kladivu, ani jeho kovářské peci. V této chvíli vstoupí do jeskyně poutník v modrém plášti, s kopím v ruce, s jedním okem zakrytým střechem širokého klobouku. Mime, povahou nepohostiný, snaží se jej odehnati, avšak poutník se prohlásí za moudrého muže, jenž svému hostiteli může v případě potřeby povědět, co by tento nejradyji věděl. Mime přijme tuto nabídku velmi nemilostivě, neboť v ní vidí narážku, že um návštěvníkův je lepší než jeho vlastní, a nabízí se, že poví mudrci o jedné věci, o níž tento zřejmě neví, totiž o cestě ke dvěřím. V odpověď na to nevyrušitelný poutník usedne a vyzve trpaslíka ke zkoušce ostrovtipu. Sází svou hlavu proti Mimeo, že zodpoví libovolné tři otázky, jež mu trpaslík položí.

Zde by tedy měl Mime svou příležitost, jen kdyby měl dost rozumu, aby se zeptal na to, co potřebuje vědět, místo aby se stavěl, jako by už vše věděl. Je mu teď nade vše třeba dovědět se, jak lze spraviti meč; a právě v této chvíli se u něj vyskytla jediná osoba, která mu to může povědět. Za takových okolností by si moudrý muž pospíšil, aby svému návštěvníku pověděl o třech věcech, o nichž ví nejméně, a aby o nich žádal poučení. Trpaslík, takto vychytralý hlupák, jenž se snaží pouze o odhalení nevědomosti u svého hosta, žádá ho o poučení o třech věcech, jejichž dokonalá znalost je jeho největší chloubou. Jeho tři otázky zní: Který rod se skrývá v hloubi země? Který rod sídlí na hřbetě zemském? Který rod dlí nahoře v oblačných výšinách? Poutník mu v odpovědi vypravuje o trpaslících a o Alberichovi; pak o obrech Fasoltovi a Fafnerovi, bydlících

na zemi, a konečně o bozích a o Wotanovi — o sobě, jak Mime nyní s hrůzou pozoruje.

Nato přijde řada na Mimea, aby čelil třem otázkám. Který je to rod, Wotanovi nejdražší, jemuž Wotan nicméně nejvíce ublížil? Na tohle Mime dovede odpovědět; zná Völsungy, rod hrdinů, zrozený z Wotanovy nevěry k Fricce, a může poutníkovi vypravovati celou historii o blížencích a jejich synu Siegfriedovi. Wotan dělá poklony jeho vědomostem a ptá se dále, kterým mečem zabije Siegfried Fafnera? I na to ví Mime odpověď; má celou historii s mečem v malíčku. Wotan ho velebí jako nejmoudřejšího z moudrých a pak mu vmetne otázku, kterou měl Mime sám položit: Kdo spraví meč? Mime, jehož hlava propadla, doznává s hlasitým nářkem, že na to neumí odpovědět. Poutník mu přednese přiměřenou malou lekci o tom, jak je bláhová přílišná chytrost, která se nezeptá na to, co neví, a poučí ho, že meč spraví kovář, jemuž je bázeň neznáma. Tomuto kováři přenechá poutník propadlou hlavu svého hostitele a odejde do lesa. Nato se Mime naprosto zhroutí. Třese se, jako by měl delirium tremens a má hrozné vidění, v jehož vrcholném záchvatu ho najde Siegfried, jenž se právě vrátil z lesa.

Následuje zvláštní a zábavná rozmluva. Siegfried sám nezná bázně a je netrpěliv, aby získal tuto znalost jako nějakou novou dovednost. Mime je strach sám; svět je pro něj fantasmagorií hrůzy. Není to proto, že by se bál, že ho v lese snědí medvěd, nebo že si spálí prsty v kovářské výhni. Uvědomělý odpor vůči záhubě nebo zmrzačení nedělá z člověka zbabělce; naopak, je to počátek moudrosti statečného muže. Ale v Mimeo není strach následkem nebezpečí; je to jeho přirozená vlastnost, kterou žádná bezpečnost nemůže zmírniti. V tom se Mime podobá mnohému chudáku redaktorovi, jenž se neodvážívá napsati pravdu, jakkoli prostou, i když je samozřejmá jemu i všem jeho čtenářům. Není to proto, že by se mu mohlo státi něco nepříjemného, kdyby napsal pravdu — ba dokonce, nebojácným používáním takové taktiky stal by se nutně významným a vlivným intelektuálním vůdcem svého věku — je to jedině proto, že žije ve světě pomyslných hrůz, zakořeněných ve skromné a gentlemanu vrozené nedůvěře k vlastní síle a ceně a následkem toho i k ceně vlastního mínění. Právě tak se Mime bojí všeho,

co by mu mohlo prospěti, zejména světla a čerstvého vzduchu. Je také přesvědčen, že každý, kdo není dostatečně prosáklý strachem, aby byl ustavičně na stráži, musí na první vycházce do světa okamžitě zahynouti. Aby zachoval Siegfrieda pro podnik, pro nějž jej určil, podnikne groteskní pokus naučiti ho strachu. Odvolá se k jeho zkušenostem o hrůzách pralesa, jeho temných míst, jeho hrozivých zvuků, jeho skrytých léček, jeho zlověstně tékavých světél, jeho srdce svírajících záchvatů bázně.

Vše to nemá na Siegfrieda jiného účinku, než že ho to naplní údivem a zvědavostí, neboť jemu je prales rozkošným místem. Je tak dychtiv, aby poznal Mimeem líčené pocity bázně, jako školák, který chce zkusit, jak působí elektrický výboj. Tu napadne Mimeovi šťastná myšlenka, aby vylíčil Fafnera jako tvora, jenž může v Siegfriedovi vzbudit příkladný strach. Siegfried se té myšlenky dychtivě chopí a poněvadž Mime nedovede mu spravít meč, rozhodne se dát se na místě do práce a spraviti si jej sám. Mime nad tím vrtí hlavou a chce ho přiměti k doznání, že se mu nyní jeho mladistvá lenivost a svéhlavost mstí; nechtěl se nikdy učiti kovářskému řemeslu od profesora Mímea a proto ani neví, jak se spravováním meče začít. Odpověď Siegfrieda Bakunina je prostá a zdrcující. Poukazuje na to, že praktickým výsledkem Mimeovy akademické dovednosti je, že neumí ani udělati slušný nový meč, ani spraviti meč poškozovaný. Nedbaje námitek pohoršeného profesora uchopí pilník a za chvíli úplně rozpiluje zlomky meče v hromadu ocelových pilin. Pak vloží piliny do tyglíku, tyglík zahrabe do uhlí a rozdmýchá kovářský měch s nadšenými výkřiky anarchisty, jenž ničí jen proto, aby udělal čistý stůl pro nové tvoření. Když je ocel roztavena, naleje ji do kadlubu a hle! čepel je zhruba hotova. Mime v úžasu nad úspěchem tohoto násilného všech pravidel svého umění pozdraví Siegfrieda jako nejslavnějšího kováře, sebe sama prohlásí za sotva hodna dělati mu kuchaře nebo sluhu a hned se pustí do vaření jakési otrávené polévky, aby ho mohl bezpečně usmrtit, až bude Fafner zabít. Zatím Siegfried kuje a kalí, buší kladivem a nýtuje, zpívaje při tom hlučně a stejně nesmyslně jako někdy dcery Rýna. Nakonec se rozmáchne proti kovadlině, o níž se roztříštily Mimeovy meče, a rozpoltí ji mohutnou ranou nově ukutého Notungu.

### *Dějství druhé.*

Této noci, v nejtemnější hodině před svítáním, ocitáme se před Fafnerovou jeskyní a uzmíme tam Albericha, jenž si neumí najít nic vhodnějšího, než střežiti dračí doupe a užíratí se marným toužením po zlatě a prstenu. Nešťastný Fafner — kdysi poctivý obr — nedovede se k uhlídání svého zlata udělati dosti hrozným jinak, než že zůstane jedovatým plazem. Proč se nepromění opět v poctivého obra, neodtáhne z jeskyně a neza nechá zlato, prsten a ostatní poklad prvému bláznů, jenž by je chtěl za tuto cenu — to je otázka, jež by okamžitě napadla každému vyjma civilisovaného člověka, pro něhož je tento druh bláznovství příliš obvyklým zjevem, než aby jím byl vůbec překvapen.

K Alberichovi přijde v noci poutník. Trpaslík, jenž v něm pozná svého dávného přemohitele, spílá mu nestoudných zlodějů a tropí si posměch z jeho chlubné moci, která je spoutána do bezmocnosti zákony a smlouvami, zaznamenanými na rukojeti jeho kopí, o němž praví Alberich správně, že by se zlomilo v jeho ruku jako títina, kdyby se odvážil užití ho k svým vlastním cílům. Wotan, jenž již byl nucen zabít jím vlastního syna, ví to velmi dobře, ale již se tím netrápí, neboť nyní se konečně povznáší k ošklivosti nad svou vlastní umělou mocí a očekává netrpělivě příchod hrdiny nikoli pro její upevnění, nýbrž pro její zničení. Když Alberich opět propukne svou stále nepotlačenou nadějí, že jednoho dne zničí bohy a ovládne svět prstenem, Wotan není již pohoršen. Pová Alberichovi, že přichází bratr Mime s hrdinou, jemuž božstvo nemůže ani pomoci, ani brániti. Alberich může s ním zkusiti štěstí bez obavy před zásahem z Valhaly. Snad kdyby Alberich varoval Fafnera — nadhodil Wotan — a nabídl mu, že za něj vyřídí věc s hrdinou, možná, že by mu Fafner dal prsten. Vzbudí tedy draka, jenž se s nimi blahosklonně dá do mručivého rozhovoru, ale ukáže se nepřístupným jejich návrhu, silen kouzlem vlastnictví. »Ležím a poklad držím,« praví, »nechte mne spát.« Wotan se s moudrým úsměvem obrátí k Alberichovi. »Tento plán selhal,« praví, »není nic platno láti mi za to. A nyní ti povím jedno. Všechny věci se dějí podle své povahy a ty na tom nemůžeš nic



změnit.« A s tím ho opustí. Alberich, zuře pod dojmem, že jeho starý nepřítel se mu vysmíval, přes to však prorocky přesvědčen, že bůh nebude mít poslední slovo, skryje se, zatím co se rozbřeskuje den a vstoupí jeho bratr se Siegfriedem.

Mime učiní poslední pokus postrašiti Siegfrieda líčením hrozných čelistí drakových, jeho otravného dechu, sžíravých slin a smrtícího, bodavého ohonu. Siegfried se nezajímá o ohon; chce vědět, zda má drak srdce, neboť je přesvědčen, že má-li je, dovede už je Notungem probodnouti. Upokojen v tomto ohledu zažene Mimea pryč a natáhne se pod stromy, naslouchaje rannímu štěbetání ptáků. Jeden z nich má mu mnoho co říci, ale Siegfried mu nerozumí; když se marně pokoušel udržeti rozmluvu stéblem rákosu, které si uřízl, začne bavit ptáčka melodiemi svého rohu, žádaje ho, aby mu poslal milující družku, jakou mají všichni ostatní lesní tvorové. Jeho popěvky vzbudí draka a Siegfried dělá vtípy na nevrlého druhu, jehož mu ptáček poslal. Fafner je nanejvýš pobouřen neuctivostí mladého Bakunína. Rozvzteklí se, dá se do boje a je k svému největšímu úžasu bezodkladně zabit.

V takových bouřích naučí se člověk rozuměti trochu poselstvím přírody. Siegfried, popálen drakovou sžíravou krví, strčí prsty do úst, ochutná ji a porozumí, co mu říká pták; poučen jím ohledně pokladů ve svém dosahu, jde do jeskyně, aby si vzal zlato, prsten a kouzelnou přílbu. Pak se vrátí Mime a setká se tvář v tvář s Alberichem. Oba se zuřivě hádají o rozdělení kořisti, které ještě nemají, dokud nevyjde z jeskyně Siegfried s prstenem a přílbou, na něž hromada zlata udělala velmi malý dojem; je nespokojen, protože se dosud nenaučil bázni.

Naučil se však čísti myšlenky takových tvorů, jako je nebohý Mime, jemuž se ve snaze zahrnouti Siegfrieda lichocením a láskou podaří jen odhaliti svou vražednou nenávist tak důkladně, že ho Siegfried udeří Notungem a zabije — k divoké spokojenosti skrytého Albericha. Nestaraje se o zlato, jež zanechá v péči zabíjených, a zklamán ve své touze naučiti se bázni, vrhne se znaveně na zem a obrátí se opět k svému příteli ptáčku, který mu poví o ženě, spící na horském vrcholu uvnitř pevnosti z ohně, kterou jenom nebojácný může proniknouti.

Siegfried okamžitě vstane se vším kypěním jara v žilách a jde za letem ptáka, jenž mu ukazuje cestu k ohnivě hoře.

### *Dějství třetí.*

K úpatí hory přijde též poutník, jehož sudba je nyní téměř naplněna. Povolá z hloubi země pramáti Erdu a žádá od ní rady. Pramáti ho odkáže k Nornám (sudičkám). Ty však mu nemohou pomoci, neboť by rád seznal něco o budoucích cestách světové vůle v jejím ustavičném zápasu s těmito bezmocnými sudičkami, které dovedou jen spřádati tkanivo okolností a prostředí okolo lidských kroků. Proč se tedy neobráť — praví Erda — k dceři, kterou mu zrodila a neporadí se s ní? Musí jí vysvětliti, jak se od ní odloučil a položil Logeovy ohně mezi svět a její rady. V této situaci mu pramáti nemůže pomoci; takové odloučení je částí zmatku, který je pokaždé prvním následkem jejího věčného díla na povzbuzování životní energie světa k stále vyšším a vyšším formám. Nemůže mu ukázati žádnou cestu k úniku před zkázou, jím předvídanou. Nato se prodere z jeho nitra doznání, že se raduje své zkáze a je nyní sám nadšen nad tím, že zanikne se všemi svými nařízenými a spolky, s kopím-žezlem, kterým vládl jen pod podmínkou, že jím zabil své nejmilejší děti, s královstvím, mocí a slávou, které se již nikdy nebudou vynášeti jako »věčné«. A tak propustí Erdu k jejímu spánku v srdci země, zatím co lesní pták se letem blíží, ukazuje synu zabitého syna cestu k cíli.

Nuže, je chvalitebné radovati se z vítězství nového řádu a ze zániku starého; jsem-li však sám náhodou částí starého řádu, musím nicméně bojovati o svůj život. Zdá se sotva možno, že by britská armáda v bitvě u Waterloo neměla aspoň jednoho Angličana natolik inteligentního, aby doufal, že v zájmu jeho země a lidstva Napoleon porazí spojené monarchie; avšak i tento Angličan jistě raději zabil francouzského kyrysníka, než by se jím nechal sám zabit, právě tak důrazně, jako nejpoštetiljší voják, kterého kdy lidé, kteří by tomu měli rozumět lépe, povzbuzovali, aby nazýval svou nevědomost, krvelačnost a pošestilost vlastenectvím a povinností. Přežilá forma života může se státi již jen čirým omylem, avšak stále ještě bude si činit

nárok, aby zemřela přirozenou smrtí a chopí se v sebeobhajobě zbraně proti samotnému ráji na zemi, bude-li se tento chtít prosadit krátkou cestou vraždy. Tohle pozná Wotan, když se ocitne tvář v tvář Siegfriedovi, jenž je na úpatí hory ve svém postupu zastaven zmizením ptáka. Setkav se tam s poutníkem, ptá se ho na cestu k hoře, kde spí žena, obklopená plameny. Wotan od něho vypyřádáním vyzví jeho osudy a upadne v otcovské nadšení, když Siegfried, líče spravení meče, poznamená, že vše, co o celé věci věděl, bylo, že zlomky Notungu mu nejsou nic platné, neudělá-li z nich od začátku do konce sám docela nový meč. Avšak poutníkovu zájem není Siegfriedem nijak opětván. Majestátnost a ctihodnost starce neudělají nejmenšího dojmu na mladého anarchistu, jenž — nemaje chuti mařiti čas mluvením — vyzve jej bez obalu, aby mu buď ukázal cestu k hoře anebo »přestal klábosit«. Wotan je poněkud dotčen. »Trpělivost, hochu,« praví, »kdybys byl starcem, vzdal bych ti úctu.« »To je dobré,« praví Siegfried, »po celý život mě obtěžoval a překážel mi stařec, až jsem ho smetl z cesty. Smetu tě z cesty právě tak, nenecháš-li mne projít. Proč nosíš takový velký klobouk a co se stalo jednomu z tvých očí? Vyrazil ti je snad někdo, jemuž jsi stál v cestě?« K čemuž Wotan obrazně odpoví, že oko, které mu chybí — je to totéž oko, kterým zaplatil za spojení s Frickou — hledí naň nyní ze Siegfriedovy hlavy. Nato Siegfried udělá nad poutníkem kříž jako nad bláznem a hrozí mu znovu osobním násilím. Tu Wotan odhodí masku poutníka, pozdvihne světovládne kopí a ukáže se v celé své božské velebě a velikosti jako strážce hory, okolo jejíhož vrcholku nyní vzplanou Logeovy ohně, tvoříce rudé pozadí pro majestát božstva. Ale to vše neplatí na Siegfrieda Bakunina. »Aha,« zvolá, vida kopí namířeno proti své hrudi, »našel jsem nepřítele svého otce!« a kopí se pod úderem Notungu rozpadne na dva kusy. »Vzhůru tedy,« praví Wotan, »nemohu tě zadržet,« a zmizí navždy lidským zrakům. Plameny se valí dolů s hory, ale Siegfried kráčí proti nim se stejným nadšením, jako se dával do kování meče nebo do zápasu s drakem, a proklestí si jimi cestu, duje vesele na svůj roh v doprovodu jejich praskotu a sykotu. A ani vlas na hlavě si nespálí. Tyto hrozné plameny, které po celá století šířily v lidstvu

hrůzu před pravdou, nemají v sobě ani dost žáru, aby přiměly dítě k zavření očí. Jsou pouhou fantasmagorií a dělají velkou čest Logeově vynalézavé divadelní režii, ale nic v nich nikdy nezahynulo a nezahyne, vyjma cítkví, které jsou tak ubohé a věrolomné, že k vůli moci spekulují se lžemi podvodníka.

#### Zpět k opeře.

A nyní, diváku *Nibelungů*, vzmuž se, neboť všechny alegorie mají někde konec a hodina tvého vysvobození ode všech těchto výkladů se blíží. Zbytek toho, co ještě uvidíš, je opera a nic než opera. Dříve než se odehraje nemnoho taktů, Siegfried a probuzená Brunhilda, proměňvše se právě v tenor a soprán, zazpívají koncertní cadenzu, přejdou pak k velkolepému milostnému duetu a skončí překotným *allegro a capella*, které je hnáno střemhlav ke konci dravými šestnáctinkovými triolami slavných finale dějství *Don Juana* nebo cody k ouvertuře *Leonora*, se zvláštním kontrapunktickým thematem, *points d'orgue* a vysokým C pro soprán — vše pohromadě.

A nejen to! Dílo, které následuje, nazvané *Soumrak bohů*, je skrz naskrz velkou operou. V ní uvidíte na scéně v plné parádě, čeho jste až dosud postrádali, totiž operní sbor, jenž si netroufá rušit primadonu, vyzpěvující u rampy svou úmrtní arii. Nevadí — sbor bude mít vlastní příležitost při svém prvním vystoupení s poctivě řvaným nápěvem v C-dur, jež se konec konců příliš neliší a není méně absurdní, než sbory dvořanů ve *Favoritce* nebo »Per te immenso giubilo« v *Lucii*. Harmonie jsou nepochybně trochu vyvinutější, neboť Wagner zvětšuje své kvinty do Gis, kde by si Donizetti zacpal uši a křičel, že má být G. Proto přece však je to operní sbor a současně s ním tu máme divadelní nádheru, které připomínají Meyerbeera a Verdiho: *pezzi d'insieme* pro všechny sólisty po řadě, pomstychtivé zaklínání pro trio, romantickou úmrtní arii pro tenora; zkrátka všechny druhy operních konvencí.

Nuže, je pravděpodobno, že někteří z nás dali se pověrecnějším Bayreuthským poutníky přemluvit k názoru, že *Götterdämmerung* je mohutný vrchol mohutné epické básně, wagnerovštější než všechny ostatní tři díly dohromady, a neodvažují

se všimnouti si tohoto zarážejícího atavismu, zvláště když shledávají zaklínání v trojzpěvu zábavnějším než metafysické přednášky Wotanovy ve třech opravdových hudebních dramatech *Prstenu*. Ve skutečnosti však není v tom žádný atavism. *Soumrak bohů*, ačkoli je posledním z dramát *Prstenu* v pořadí předvádění, byl koncipován nejdříve a byl vlastně kořenem, z něhož vyrostla ostatní tři.

Celá věc se má takto: Všechna Wagnerova díla, předcházející *Prstenu*, jsou opery. Poslední z nich, *Lohengrin*, je snad nejlépe známou moderní operou. Předváděn nezkráceně v Bayreuthu je dokonce ještě opernější, než se jeví na divadle v *Covent Garden*, protože právě její nejstaromódnější pasáže, především některá velká koncertní čísla pro sólisty i sbor (*pezzi d'insieme* jsem je nazval výše), jsou obtížnější k provedení, než modernější a typicky wagnerovské části, a byly proto vypuštěny při sestavování zkrácené populární verze. Tak se stalo, že se *Lohengrin* dostal na obvyklou operní scénu jako pokročilejší odchylka od běžného operního typu, než jej udělal jeho skladatel. Přes to je to neklamně opera se sborem, koncertními čísly, velkými finale a heroinou, která — i když nezpívá květnaté variace za doprovodu flétny *obbligato* — je nicméně velmi patrnou primadonou. Přechod od *Lohengrina* k *Rýnskému zlatu* je kromě v hudební technice ve všech směrech docela revoluční.

Je to vysvětlitelné tím, že mezi ně přišel *Soumrak bohů*, ačkoli hudba k němu byla dokončena až dvacet let po hudbě k *Rýnskému zlatu* a náleží takto k pozdější a mistrovštější fázi Wagnerova harmonického stylu. Wagner jej původně pojal jako operu pod názvem *Siegfriedova smrt*, založenou na starých ságách o Nibelunzích, které mu poskytly tentýž materiál pro účinnou divadelní tragedii, jako Ibsenovi. Ibsenovi *Hrdinové na Helgelandě* jsou po svém způsobu tímtež, čím původně měla být *Siegfriedova smrt*, totiž heroickým divadelním kusem bez metafysických a alegorických komplikací *Prstenu*. A vskutku, konečnou katastrofu ságy nelze žádným sebe duchaplnějším překroucením přizpůsobiti naprosto jasnému alegorickému plánu *Rýnského zlata*, *Valkýry* a *Siegfrieda*.

## SIEGFRIED JAKO PROTESTANT

Filosoficky plodným prvkem původního náčrtku *Siegfriedovy smrti* bylo pojetí sama Siegfrieda jako prototypu zdravého muže, vchovaného k plné důvěře ve vlastní popudy pronikavou a radostnou vitalitou, která je povznesena nad strach, churavé svědomí, zlobu a je provázející pomůcky i morální berličky zákona a pořádku. Taková povaha jeví se naší provinilé a špatným svědomím zatížené generaci jako neobyčejně okouzlující a rozradostňující, jakkoli málo ji dovede pochopit. Svět se vždy radoval nad člověkem bez svědomí. Od Kašpárka a Dona Juana až k Robertu Macairovi, Jeremiáši Diddlerovi a paňácovi z pantomimy — vždy plnil divadla, ale až dosud byl ze slušnosti vždy na konec vydán ďáblu. Ba někdy je věčný trest považován za příliš velkou poklonu jeho povaze. Když zesnulý lord Lytton ve své *Podivné povídce* vytvořil postavu, představující radostnost pronikavé vitality, považoval za nutno upříti jí nesmrtelnou duši, která byla přiznávána i nejponiženější románové osobě, a vybavit ji zlomyslností, krutostí a naprostou neschopností soucitu jako nevyhnutelným důsledkem jejího velkolepého tělesného a duševního zdraví.

Zkrátka: ačkoli lidé pociťovali veškeré kouzlo překypujícího života a oddání se jeho popudům, neodvažovali se ve své hluboké nedůvěře k sobě samým pojímatí jej jinak než jako zlou sílu — sílu, která musí vésti k obecné zkáze, nebude-li držena na uzdě a doslovně umrtvena sebezapíráním, podřizujíc se nadpřirozenému vedení, nebo aspoň nějakému rozumovému systému morálky. Když nejchytřejší z nich přišli na to, že není takového nadpřirozeného vůdce a že jejich »laické« soustavy jsou zrovna tak fiktivní jako »zjevené«, postrádajíce však jejich poetičnosti, nebylo možno vyhnouti se závěru, že veškeré dobro člověkem způsobené musí býti připsáno na účet jeho svémocné vůle stejně, jako veškeré jím spáchané zlo. Stejně samozřejmým se stalo, že je-li pokrok skutečností, musí dobré instinkty člověka postupně získávat převahu nad špatnými. Pod vlivem těchto myšlenek začalo se mluvit o radosti ze života tam, kde jsme dříve slýchávali o milosti boží nebo věku rozumu, a nejsmělejší duchové

začali klásti otázku, zda církve a zákony a podobné instituce nezpůsobují omezením svobody lidské vůle mnohem více škody než užítku. Před čtyřmi sty lety, kdy byla víra v Boha a ve zjevení v Evropě všeobecně rozšířena, vedla podobná myšlenková vlna nejsrdnatější duchy k tvrzení, že soukromý úsudek každého jednotlivce je spolehlivějším vykladačem boha a zjevení než církev. Nazvali to protestantismem a ačkoli protestanté nebyli dost důslední ve své víře a založili brzo vlastní církve, přece toto hnutí svůj směr v celku ospravedlnilo. Nadpřirozený prvek v protestantismu dnes zanikl a je-li soukromý úsudek každého jednotlivce ještě pořád oprávněn jako nejspolehlivější vykladač vůle lidstva (což není o nic radikálnější these nežli ona dřívější these o vůli boží), musí protestantism učiniti další krok kupředu a státi se anarchismem. Což se také stalo, neboť anarchism jest jedním z pozoruhodných nových vyznání osmnáctého a devatenáctého století.

Slabinou, kterou zkušenost nachází v anarchistické teorii, je její spoléhání na pokrok již dosažený *lidstvem* neboli *člověkem vůbec*. Není na světě takové věci jako *lidstvo* nebo *člověk vůbec*. V praxi máme co dělati s množstvím lidí, z nichž někteří jsou velcí darebáci, někteří velcí státníci, jiní obojím; ostatní pak ohromná většina jsou lidé, kteří dovedou spravovati své osobní záležitosti, ale jsou neschopni porozuměti organizaci společností nebo se vyrovnati s problémy, vznikajícími ze sdružování lidí v nesmírném počtu. Znamená-li *člověk* tuto většinu, pak *člověk* neudělal žádný pokrok; naopak, odporoval mu. Tento *člověk vůbec* nechce zaplatit ani výdaje na stávající instituce; potřebné peníze musí být z něj mačkány *nepřímými daněmi*. Tací lidé musí být, jako Wagnerovi obři, ovládnuti zákony; jejich souhlas k této vládě musí být získán tím, že se do jejich hlav úmyslně nasadí předsudky a na jejich obraznost působí okázalou a vyumělkovanou vznešeností a důstojností. Vládu ovšem založí několik vládschopných jedinců, ačkoli, jakmile je vládní mechanismus jednou hotov, může se státi a obyčejně tomu tak bývá, že jej neschopní udržují v chodu bez porozumění podstatě věci, při čemž schopní ho čas od času opraví, když zůstane příliš pozadu za ustavičným vývojem nebo úpadkem civilizace. Všichni tito schopní lidé jsou tedy ve Wo-

tanově postavení; zákony, které soukromě považují za zastaralé výtvary, musí udržovati jako něco posvátného, sami se jim podřizují, a předstírají nejhlubší úctu před vírou a ideály, které mezi sebou s cynickou skepsí zesměšňují. Žádný individuální Siegfried je nemůže vysvoboditi z tohoto otroctví a pokrytectví; ostatně, individuální Siegfried přišel dosti často, jen aby se ocitl před alternativou: buď vládnouti nad ne-Siegfriedy, nebo riskovati smrt z jejich rukou. A toto dilemma potrvá, dokud Wotanovo vnuknutí nesestoupí na naše vládce a dokud oni nepoznají, že jejich úkolem není vymýšlení zákonů a institucí, které by podporovaly slabé stránky davu a zajišťovaly přetrvání nejneschopnějších, nýbrž vypěstování lidí, od jejichž vůle a inteligence je možno očekávati, že vytvoří samočinně společenský blahobyť, k němuž cílí, ale jehož nedosahují naše nemotorné zákony. Existence většiny lidí v Evropě dnes nemá významu a vážného pokroku nebude dosaženo dříve, dokud se vážně a vědecky nepodejmeme úkolu vyrobiti pro lidskou společnost spolehlivý lidský materiál. Zkrátka: dříve než se novo-protestantism stane praktickou politickou doktrínou, je nutno vypěstovati lidskou rasu, v níž by životodárné instinkty měly převahu.\*)

Nejnevyhnutelnější dramatickou koncepcí XIX. století je tedy koncepce dokonale naivního hrdiny, jenž na všech stranách kácí náboženství, právo a řád a staví na jejich místo nespoutanou lidskou aktivitu, která jedná výhradně podle svých zálib a tím tvoří pořádek místo zmatku, protože si oblíbila to, co je pro dobro lidského rodu nutné. Bylo jisto, že tato koncepce, naznačená již v *Bohatství národů* Adama Smitha, dojde konečně k některému velkému umělci a bude jím vtělena v mistrovské dílo. Rovněž tak bylo jisto, že bude-li tímto mistrem náhodou Němec, bude svého hrdinu s oblibou líčiti jako muže »svobodné vůle z nutnosti«, čímž neobyčejně dopálí Angličany s jejich vrozenou neschopností pro metafysiku.

\*) Nutnost pěstování vládnoucí rasy z vybraného kmene byla vždy uznávána aristokraty, jakkoli chybné byly jejich metody výběru. Změnili jsme svůj systém z aristokracie na demokracii, aniž bychom uvážili, že pokud jde o naši vládnoucí třídu, nahraždíme současně výběr promiskuitou. Ti, kdož se prakticky zúčastnili moderního politického života, vědí nejlépe, jak groteskně to dopadlo. (Pozn. autorová)

Na neštěstí nepostupuje osvícení lidstva stále lepším a lepším uspořádáním věcí, nýbrž prudkými opravnými reakcemi, které nás po každé dočista vyhodí ze sedla a shodily by nás na zem na druhé straně, kdyby nás nejbližší příští reakce nehodila zpátky se stejně přemrštěnou horlivostí. Církevnictví a ústavnost nás hodily na jednu stranu, protestantism a anarchism na druhou; pořádek nás zachrání před vlnami anarchie a vyloďí nás v tyranii; pak zachrání situaci svoboda, aby se brzy stala stejně nepohodlnou jako despotism. Vědecky vyvážené použití těchto sil, ač teoreticky možno, je v praxi nesrovnatelně s lidskými vášněmi. Mimo to máme stejné slabosti v morálce, jako v medicíně: nedovedeme se vyléčit ze shánky po všelécích, čili, jak se jim říká v oblasti morálky, po ideálech. Jedna generace povýší na všelék povinnost, odříkání, sebeobětování. Nejbližší generace, zvláště ženy, procitnou ve věku asi tak čtyřiceti let k poznání, že jejich životy byly promarněny uctíváním tohoto ideálu a — co je ještě více k zlosti — že stařešinové, kteří jim tento ideál vnutili, učinili tak v záchvatu přesycenosti vlastními experimenty v opačném směru. Pak tato oklamaná generace prská zuřivostí při pouhé zmínce o povinnosti a povýší na právé takový všelék lásku, neboť oloupení o ni zdá se jim nejkrutějším a nejzlomyslnějším rysem jejich otroctví povinnosti. Je marno říkat jim varovně, že tato reakce, bude-li předepsána jako všelék, skončí stejným neúspěchem jako všechny ostatní reakce, neboť nepoznávají její totožnost se všemi reakcemi, jaké se kdy vyskytly. Vezměte třebaš osušený historický příklad, jak po přísnosti mravů za republiky následovala rozpustilost za restaurace. Nepodaří se vám přimět žádného morálního nadšence, aby uznal, že to byl pouhý výkyv od akce k reakci. Bude-li to puritán, bude hledět na restauraci jako na národní neštěstí; bude-li to duše umělecká, bude ji považovat za spásu země před pochmurností, ctěním ďábla a vyhladováním citů. Puritán je ochoten zkusit to znovu s republikou po několika moderních opravách; milovník umění je rovněž ochoten zkusit to znovu s restaurací, doplněnou moderním osvícenstvím. A tak se pro dnešek musíme spokojit

pokrokem, jenž se děje reakcemi, v naději, že každá taková reakce zavede nějakou trvalou, praktickou a blahodárnou reformu nebo mravní zvyklost, jež přecháá opravu jejich výstřelků při reakci nejbližší.

*Dramatický původ Wotanův.*

Rozumíme nyní tomu, proč jediné drama, v němž Wotan nevystupuje a jehož hrdinou je Siegfried, bylo rozšířeno ve velké čtyřdílné drama, jehož hrdinou je Wotan. Není možno zdramatisovati reakci pouze zosobněním reagující síly, stejně jako Archimedes nemohl zvednouti zemi bez pevného bodu pro svou páku. Je třeba zosobniti těž ustálenou moc, proti níž nová síla reaguje, a ze sporu mezi nimi vznikne drama, neboť spor je základním elementem každého dramatu. Siegfried, jako hrdina *Soumraku bohů*, je pouze *primo tenore robusto* operního libreta, jenž — probodnut v posledním dějství — odloží svou smrt až po přezpívání zanícené milostné arie na heroinu, přesně tak jako Edgardo v Donizettiho *Lucii*. Aby byl učiněn srozumitelným v širším významu, k němuž jeho radostné, nebojácné, nezodpovědné hrdinství brzy dospělo ve Wagnerově obraznosti, bylo nutno opatřiti mu daleko závažnějšího dramatického antagonistu, než je operní darebák Hagen. Proto bylo Wagnerovi stvořiti Wotana jako kovadlinu pro Siegfriedovo kladivo; a poněvadž v původním operním libretu nebylo pro Wotana místo, musil se Wagner propracovati zpět k předběžnému dramatu, sahajícímu prvotně k samým začátkům lidské společnosti. A poněvadž se ukázalo, že v tomto světovém měřítku se musí Siegfried sraziti s mnohými nižšími a stupidnějšími silami a nejen s oněmi vznešenými silami nadpřirozeného náboženství a politické ústavnosti, zosobněnými Wotanem a jeho manželkou Frickou, bylo nutno tyto menší antagonisty zdramatisovati v postavách Albericha, Mimea, Fafnera, Logea a ostatních. Nikdo z nich se neobjevuje v *Soumraku bohů* kromě Albericha, jehož fantasmagorický rozhovor s Hagenem, jakkoli účinný, je tak čistě divadelní, jako scéna s duchem v *Hamletu* a se sochou v *Don Juanu*. Škrtněte v *Soumraku bohů* poradu Noren a Valtrautinu návštěvu u Brunhildy, a hra jest i bez

nich souvislá a úplná. Podržte je a hra bude narážkami spojena s třemi hudebními dramaty, avšak spojení to nezavádí žádnou filosofickou souvislost, žádnou opravdovou jednotu mezi operní Brunhildou Gibichungské epizody (jež bude hned vypravována) a dcerou Wotana a pramáti Erdy.

#### *Láska všelékem.*

Uvidíme nyní, že tam, kde *Prsten* přechází z hudebního dramatu v operu, přestává také být filosofickým a stává se didaktickým. Filosofická část je dramatickým symbolisováním světa, jak jej Wagner viděl. V didaktické části se filosofie zvrhá v předpis romantického lektvaru pro všechna lidská hoře. Když byl Wagner, jenž byl konec konců také jen smrtelník, se svou filosofií u konce, podlehl všelékové manii, jako my všichni.

Jeho všelék není nikterak původní. Wagnera předešel roku 1819 mladý zeman ze Sussexu, jménem Shelley, v díle umělecky neobyčejně silném a skvělém. *Odpoutaný Prometheus* je anglickým pokusem o *Prsten*, a uvážíme-li, že jeho autorovi bylo teprve 27 let, kdežto Wagner dokončil báseň *Prstenu* ve věku 40 let, může náš laciný patriotismus najíti v tomto srovnání škodolibé zadostiučinění. Obě díla zobrazují týž konflikt mezi lidstvem a jeho bohy i vládami, konflikt, jenž končí vysvobozením člověka z jejich tyranie vývojem jeho vůle k dokonalé síle a sebedůvěře; obě také nakonec upadnou v didaktické nabízení všeléku, povyšující lásku na prostředek proti všem zlům a na řešitelku všech společenských nesnází.

Rozdíly mezi *Odpoutaným Prometheusem* a *Prstenem* jsou stejně zajímavé jako shody. Shelley, zasažen prvním prudkým útokem nové reformace v bojovnosti mládí a za původní dravosti svého talentu, neměl slitování s protivníkem svého hrdiny. Jeho Wotan, kterého zve Jupiterem, je všemohoucí d'ábel, v něhož se zvrhl anglický bůh průběhem dvou století tupého uctívání bible a nestydaté vlády »obchodního ducha«. Je současně Alberichem, Fafnerem, Logem a ctižádostivou stránkou Wotanovou, vše to slito v jediného populárně divadelního démona, jenž je na konec svržen se svého trůnu a za hrozného řevu hozen do propasti duchem, ztělesňujícím ideu věčného

zákona, která byla dnes nahrazena pojmem evoluce. Wagner, starší, zkušenější muž, než Shelley z roku 1819, chápal Wotana a odpustil mu: oddělil ho pečlivě ode všech kompromitujících spolků, k nimž ho Shelley nenávistně přidržoval, učinil pravdu a hrdinství, které ho svrhlo, dětmi nejbližšími jeho srdci a ukázal, jak se posléze smíří se svým vlastním sesazením a zničením, ba jak sám pro ně pracuje. V pozdějších dílech Shelleyových lze pozorovati, jak se vyvíjel k téže snášenlivosti, spravedlnosti a pokoře ducha, čím více se blížil mužnému věku, jehož nikdy nedosáhl. Pokud však jde o všelék, není u Wagnera pokroku oproti Shelleyovi, až na to, že u Wagnera je láska zastřena jakýmsi stínem noci a smrti; ba dokonce je u něj srozumitelně řečeno, že nejvyšším štěstím lásky je naprosté ukojení touhy po životě, takže nás pak vůle k životu přestane vůbec trápit a my se posléze spokojíme dosažením nejvyšší blaženosti v smrti.

Shelley nebyl nucen uvést svůj všelék takto *ad absurdum*, protože láska, která vystupuje jako universální spasitel v jeho *Odpoutaném Prometheusovi*, je cit vášnivě blahovůle, jenž nemá nic společného s pohlavní vášní. Může existovati a opravdu také existuje i v nedostatku jakéhokoli pohlavního zájmu. Slova *milosrdí* a *laskavost* označují jej méně dvojsmyslně než slovo *láska*. Avšak Wagner vždy hledal nějaký styčný bod mezi svými ideami a fysickými smysly, tak aby lidé nebyli po způsobu osmnáctého století nuceni si je pouze v mysli představovati, nýbrž aby je mohli také viděti na scéně, slyšeti z orchestru a prožívat pod nakažlivým vlivem vášnivého vzrušení. Dr. Johnson, jenž kopl do kamene, aby vyvrátil Berkeleyovy názory, nelpěl nijak horlivěji než Wagner na konkrétní názornosti, vlastní zdravému lidskému rozumu. Také Wagner trvá při každé příležitosti na tom, že je nutno chápati smysly, aby se abstraktní pojmy staly reálnými, čímž vlastně tvrdí, že není jiné reality. Pro poetickou lásku mohl však použití tohoto způsobu jedině tak, že ji sledoval zpět až k jejímu předpokládanému zřídlu v pohlavní vášni, jejíž citové projevy vyjádřil hudebně s otevřeností a přesvědčivým naturalismem, jenž by byl Shelleye pravděpodobně pohoršil. Milostné dueto v prvním dějství *Valkýry* je dovedeno až k situaci, při níž naše společ-



čenská konvence vyžaduje překotného spuštění opony. A ouvertura k *Tristanu a Isoldě* je tak úžasně vroucím a věrným zhu-debněním pocitů, jež provázejí spojení dvou milenců, že je otázkou, co vlastně znamená velká popularita této skladby na našich symfonických koncertech: zda jsou naši posluchači tak naprosto universálně založeni v úctě před životem ve všech jeho blahodárných plodivých funkcích, či mají-li prostě požitek z hudby, aniž jí rozumějí.

Nechť však je pověra, která pranýřuje takové výlevy přirozené vášně jako ohavné a neslušné, jakkoli odporná a nelidská, je snižování lásky při nejmenším stejně rozumné či nerozumné, jako její povyšování na všelék. Dokonce ani Shelleyova milosrdnost a laskavost neobstojí jako všeobecné pravidlo chování: Shelley sám dělá velmi málo okolků s Jupiterem, právě tak jako Siegfried s Fafnerem, Mimem a Wotanem. A skutečnost, že Prometheus se zakročením oné velmi mlhavé personifikace věčnosti, která se zve Demogorgonem, ušetřen nutnosti, aby sám vykonal ničivou část svého úkolu, nezachraňuje situaci ani v nejmenším, neboť — řekněme to bez okolků — není takové osoby, jako Demogorgon, a nesvthne-li Prometheus Jupitera sám, neudělá to nikdo za něj. Byla by to podivná k zlosti, kdyby to nebylo tak komické, jak ti básníci uprostřed krveprolití a ničení přivádějí své hrdiny k závěru, jež vyjadřuje Browningův David (právě David!) slovy: »Vše je láska, však vše je zákon.«

Je jisté dost jasné, že taková láska, jaká je naznačena básní, které Siegfried po prvé okusí, když rozfízne brnění spící postavy na skále a pozná, že je to žena; jejím prudkým hnutím odporu při jeho doteku, když jeho leknutí ustoupí vášnivému žáru; jeho vítězoslavným opojením muže a jejím žensky smíšeným pocitem zanícení i hrůzy, se kterým se oddá vášni, zmocnivší se jich obou — je zážitkem, o němž lze říci, že je daleko lépe jej vůbec nikdy neprodělati (jako je tomu u ohromné většiny lidí), než dopustiti, aby v našem životě znamenal něco více, než občerstvující svátek. Nezaujímal nijak převážnou část ve Wagnerově pracovitém životě a nezaujímal v *Prstenu* více než dvě scény. *Tristan a Isolda* — dílo lásce zcela věnované — je básní zmaru a smrti. *Mistři pěvci*, dílo plné zdraví, humoru

a štěstí, neobsahuje ani jeden takt milostné hudby, kterou by bylo možno označiti jako vášnivou; jeho hrdinou je vdovec, jenž přištipkuje boty, píše verše a spokojuje se pozorováním námluv svých zákazníků. *Parsifal* pak lásku sprovokuje se světa úplně. Skutečný stav věci je ten, že láska, povýšená na všelék v *Soumraku bohů* a v posledním dějství *Siegfrieda*, je zbytkem Wagnerovy prvé nezralé operní koncepce bájeslovné lásky, zmírněné předtuchou jeho pozdějšího — nikoli posledního — pojetí lásky jako náplně naší vůle k životu a tudíž smíru s nocí a smrtí.

*Nikoli láska, nýbrž život.*

Jinou vírou, kterou si může rozumný stoupenec z *Prstenu* odvoditi, není víra v lásku, nýbrž v život sám jakožto v neúnavnou sílu, která se stále žene kupředu a vzhůru, aniž je při tom — všimněte si dobře, prosím — povzbuzována nebo přitahována nějakým »das ewig Weibliche« nebo nějakou jinou vnější sentimentalitou, která však roste zvnitřka, svou vlastní nevysvětlitelnou energií, v stále vyšší a vyšší organizační formy, jejichž schopnosti a potřeby stále zatlačují instituce, které měly vyhověti našim dřívějším požadavkům. Volají-li naši Bakuninové po zničení všech těchto ctihodných institucí, není třeba propadnouti panice a zavřítí je do vězení, zatím co naše parlamenty dělají po malých kouscích to, co nám radili. Přetavují-li naši Siegfriedové staré zbraně na nové a rozbíjejí-li za neuctivých řečí zastaralé policejní obušky v rukou svých seniorů, není proto ještě blíže ke konci světa. Degeneruje-li opravdu lidský rod, jenž je nejvyšší organizací života dosaženou na této planetě, pak se zvrhne i lidská společnost a žádná, panikou diktovaná trestní opatření ji nezachrání. Musíme se jako Prometheus dáti do práce, abychom vytvořili nové lidi, místo abychom marně týrali staré. Je-li však opak pravdou a povznáš-li životní energie pořád ještě lidský rod k stále vyšším metám, pak má svět tím více nadějí, čím častěji mladí lidé pohoršují staré a čím horlivěji tupí a zavrhnou jejich oblíbené instituce, neboť zdánlivý vzrůst anarchie je jen měřítkem tempa pokroku. Dějiny, pokud jsme schopni je chápati (a to dosud nestojí ani

za řeč), ukazují, že všechny přechody od primitivní společenské organizace k složitější a od mechanických vládních prostředků k životným dělají na prvý pohled dojem anarchie. Je zajisté přirozeno, domnívá-li se hlemýžď, že každá změna, která hrozí odstraniti skořepiny, povede k všeobecné smrti zmrznutím. Přes to však nejdokonaleji ubytované bytosti se dnes rodí nejen bez domečku na zádech, ale i bez kožišinového nebo pernatého oděvu.

*Anarchismus není všelékem.*

Slovo výstrahy pro ty, jimž se snad zalíbilo v Siegfriedově anarchismu nebo — dávají-li přednost termínu, vyvolávajícímu počestnější představy — novoprotentantismu. Anarchismus je jako všelék stejně beznadějný, jako každý jiný všelék, a bude takovým i nadále, i kdybychom vypěstovali pokolení dokonale dobrých lidí. Je pravda, že v oblasti myšlenky je anarchismus nevyhnutelnou podmínkou vývoje k lepšímu. Národ bez svobodných myslitelů — to jest bez intelektuálních anarchistů — dožije se osudu Číny. Je také pravda, že náš trestní zákon, založený na pojetí zločinu a trestu, které je jen ctnostnou maskou naší pomstychtivosti a ukrutnosti, je ničemným a ohavným neřádem, jenž z nás nutně bude na konec vymláčen prostou vahou našich zkušeností s jeho špatností a bezúčelností. Nebude však nahrazen anarchií. Použití anarchie v průmyslovém a politickém mechanismu moderní společnosti prokáže se vždy velmi rychle jako absurdní. Vždyť i ona umírněná forma anarchie, na níž je založena moderní společnost — totiž ta, která ve jménu osobní svobody hází průmysl na pospas výsledkům boje soukromých kapitalistů o osobní zisk — zklamala žalostně a ustupuje z prosté vnitřní nutnosti spořádanému socialismu. Ohledně ekonomického odůvodnění tohoto tvrzení odkazují Siegfriedovy stoupence k svému traktátu, vydanému Fabianskou společností pod názvem *Nemožnost anarchismu*, kde je vyloženo, proč je v důsledku fyzikálních vlastností naší zeměkoule nemožno, aby lidská společnost účinně organisovala výrobu potřebných potravin, šatů a obydlí, a spravedlivě a hospodárně je rozdělo-

vala podle anarchistického plánu; dále je tam vysvětleno, že nezharmónisujeme-li naši společenskou činnost v daleko vyšší míře než dosud, nezbavíme se nikdy zhoubného a nespravedlivého nepořádku, při němž je několik boháčů a velmi mnoho chudých, kterýžto stav běžná politická hantýrka nazývá prosperitou a civilizací. Svoboda je znamenitá věc, ale přijde na řadu teprve tehdy, když společnost zaplatila přírodě svou denní daň tím, že si vydělala na živobytí. Dříve není svobody, vyjma svobody žítí na účet někoho jiného. Tato svoboda má ovšem za dnešních časů vysoký kurs, neboť je známkou urozenosti; je však nezdravá s hlediska obecného prospěchu.

*Konec Siegfrieda.*

Navážeme-li opět na vypravování o Siegfriedových příbězích, nemáme už skoro co říci; co zbývá, je jen velkooperní finale. Siegfried, jenž prošel plameny bez úrazu, probudí Brunhildu a projde všemi fantasiemi a extasemi lásky na prvý pohled v duetu, jež končí apostrofou na »leuchtende Liebe, lachender Tod«, což bylo do angličtiny přeloženo romanticky jako »láska, jež osvěcuje, vysmívajíc se smrti«, kdežto ve skutečnosti je tu identifikována zářivá láska a usměvavá smrt jako pojmy navzájem tak úzce spojené, že jsou v podstatě jednou a touž věcí.

## SOUMRAK BOHŮ

### *Předehra.*

*Die Götterdämmerung* začíná rozsáhlým prologem. Tři sudičky sedí v noci na vrcholu Brunhildiny skály, předou nit osudu a vypravují si, jak Wotan obětoval jedno oko a jak ulomil větev ze světového jasanu, aby si z ní udělal násadu pro své kopí; dále o tom, jak strom po tomto násilném činu uschl. Kromě toho mají k pohovoru několik čerstvějších noviněk: Brzo potom, co mu Siegfried rozdrtil kopí, svolal Wotan všechny své hrdiny a nařídil jim, aby porazili uschlý světový jasan a narovnali polena okolo Valhaly v mohutnou hranici. Pak zasedl v plné slávě ve velké síni se zlomeným kopím v ruce a shromáždil okolo sebe bohy a hrdiny očekává slavnostně konec. To vše patří k staré legendární látce, s níž Wagner začal práci na *Prstenu*.

Vypravování je ukončeno přetržením niti v rukou třetí sudičky; přišla totiž chvíle, kdy člověk vzal svůj osud do vlastní rukou, aby jej utvářel po svém, a nesklání se již před okolnostmi, prostředím, nutností (jíž nyní svobodně chce) a všemi ostatními nevyhnutelnostmi. Podle toho poznají sudičky, že již nemají na světě co pohledávat a propadnou se do země, aby se vrátily k pramáti Erdě. Pak se rozednívá; objeví se Siegfried a Brunhilda a zpívají další dueto. On jí dá prsten, ona jemu koně. On potom odejde za novými dobrodružstvími a ona se za ním se své skály dívá, dokud nezmizí jejím zrakům. Opona padá, ale slyšíme ještě pořad popěvek rohu a veselý dusot koně, cválajícího švižně údolím. Tyto zvuky se ztrácejí v mohutnějším rytmu Rýna, jakmile totiž Siegfried dostihl jeho břehu. Slyšíme opět ozvuk nátku dcer Rýna nad ztraceným zlatem a nakonec novou melodii, která se již nedme jako mohutný tok řeky, nýbrž připomíná těžké kročeje drsných mužů a ostrou vůni syrové země. Tu se konečně zdvihne opona — uvědomte si, prosím, že vše, co předcházelo, byla jen předehra.

### *První dějství.*

Rozumíme nyní této nové hudbě těžkých kročejů. Jsme v dvořaně Gibichungů na břehu Rýna. Přítomni jsou král Gunther, jeho sestra Gutruna a Gunthřův nevlastní bratr, sveřepý Hagen, zloduch hry. Gunther je hlupák a prokazuje Hagenově inteligenci úctu, jakou všichni hlupáci prokazují duševním schopnostem darebáků. Chce jako slaboch ulovit nějakou poklonu také pro sebe a proto se obrací k Hagenovi o potvrzení, že je chlapík a ozdoba rodu Gibichova. Hagen prohlásí, že je nemožno dívat se na Gunthra a nezávidět mu, dodá však, jaká je škoda, že Gunther nemá dosud manželky, která by ho byla hodna svou slávou. Gunther má pochybnosti, je-li vůbec na světě bytost tak neobyčejná. Na to mu Hagen vypravuje o Brunhildě a o plamenném valu okolo ní; dále o Siegfriedovi. Gunthra to nijak nepotěší, neboť nejen že se sám bojí plamenů, ale dovidá se současně od Hageny, že se Siegfried nebojí a že tedy jistě získá tuto výhodnou partii pro sebe. Hagen však zdůrazní, že Siegfried na svých potulkách za novými dobrodružstvími jistě učiní brzo návštěvu proslulému náčelníku Gibichungů. Mohli by mu v tom případě dát napít kouzelného nápoje, jehož působením by se zamiloval do Gutruny a zapomenul na všechny ostatní ženy, které kdy viděl.

Gunther, když po delší době pochopí tento plán, je unesen obdivem nad Hagenovou mazaností. Sorvaže k plánu dá souhlas, již se s operní pohotovostí dostaví Siegfried přesně podle Hagenova očekávání a je bezodkladně narkotisován k nejmilejší lásce ke Gutruně a k naprostému zapomenutí Brunhildy a své vlastní minulosti. Gunther se mu vyzná ze své touhy po nevěstě, nepřístupné uvnitř plamenného valu, a Siegfried se ihned nabídne, že podnikne toto dobrodružství místo něho. Hagen pak oběma vysvětlí, že se Siegfried po probojování cesty ohněm může Brunhildě objeviti v Gunthřově podobě, a to z moci kouzelné přílby (neboli *tarnhelmu*, jak je zvána v celém *Prstenu*), o jejichž užitečných vlastnostech se nyní Siegfried po prvé dozví. Neodlučnou částí celého tohoto čáchru je samozřejmě Gunthřův slib, že dá Siegfriedovi svou sestru za manželku. Nato si přísahají krevní bratrství a při této pří-

ležitosti propukne ve Wagnerovi zábavným způsobem stará operní vášeň. Po ohromujícím nástupu plechů dají se tenor i baryton s chutí do zpěvu, aby se pochlubili mohutností svých hlasů, chvíli za sebou v kánonické imitaci, chvíli zase společně v tercích a sextách, skončí pak ponurým unisonem, docela stejně jako Ruy Gomez a Ernani, nebo Othello a Jago. Potom se Siegfried bez dalšího povyku vydá na svou výpravu, při čemž vezme Gunthra až k úpatí hory s sebou a nechá Hagen na scéně, aby střežil dvoranu a zazpíval velmi krásnou arii, která se často vyskytuje na programu Richtrových koncertů a ve které Hagen vyloží, že jeho osobním zájmem v celé té záležitosti je, aby Siegfried přinesl zpět prsten; potom se už Hagen vynasnaží zmocnit se prstenu a státi se plutonským pánem světa.

Zeptáte se nyní, odkud je Hagen tak dokonale informován o plutonské říši a proč může pověditi Gunthrovi o Brunhildě i Siegfriedovi a vyložiti Siegfriedovi kouzelné vlastnosti tarnhelmu. Je to proto, že Hagen a Gunther měli sice společnou matku, avšak otcem Hagenovým nebyl slavný Gibich, nýbrž nikdo menší, než náš starý známý Alberich, jenž jako Wotan zplodil syna, aby vykonal místo něho, co nemohl vykonal sám.

Jemnocitní moralisté, jimž vážná filosofie hudebního dramatu nahání přílišnou hrůzu, mohou v právě vylíčených příhodách najíti látku k líbivé alegorii o kouzelném nápoji jakožto omamném kalichu vášní, jenž po jediném omočení rtů obloudí počestného muže, aby zapomněl na svou zákonnou manželku a vrhl se do víru dobrodružství, který ho střemhlav strhne do zkázy.

Nyní narazíme na poslední trosku Wotanovy tragedie. Jsme opět na skále Brunhildině a vidíme, že ji přišla navštívit její sestra Valtrauta, která s hrůzou pozorovala Wotanovy slavnostní přípravy. Opakuje Brunhildě zvěst, kterou už nám pověděly sudičky. Valtrauta se v úzkosti přimkla k Wotanovým kolenům a zaslechla ho mumlati, že kdyby byl prsten vrácen dcerám hlubokého Rýna, byli by bohové i svět vysvobozeni od oné divadelní kletby Alberichovy v *Rýnském zlatu*. Nato přichvátala Valtrauta vzduchem na svém válečném koni k Brunhildě s prosbou, aby vrátila Rýnu jeho prsten. To však znamená žádati na ženě, aby se k vůli církvi a státu vzdala lásky.

Brunhilda prohlásí, že raději nechá bídně zajíti obě tyto instituce, než by vydala prsten, a Valtrauta se vrátí v zoufalství do Valhaly. Zatím co Brunhilda pozoruje let černého mraku, jenž označuje útek její sestry, vzplanou opět Logeovy plameny vysoko okolo hory a je slyšeti zvuk rohu, při němž se Siegfried jimi prodírá. Ale muž, který se nyní objeví, má na hlavě tarnhelm; jeho hlas je cizí, jeho postava je Brunhildě neznámou postavou krále Gibichungů. Muž jí strhne prsten s prstu, prohlásí ji za svou ženu a bez lítosti s její šílenou hrůzou ji vžene do jeskyně, kde položí Notung mezi sebe a ji na znamení věrnosti k příteli, jehož představuje. Toto loupežné přepadení není nijak vysvětleno. Zřejmě není tento Siegfried Siegfriedem z předešlé hry.

#### *Dějství druhé.*

V druhém dějství jsme opět v dvoraně Gibichově, kde v pozdních hodinách téže noci Hagen dosud sedí, kopí v ruce, štít vedle sebe. U jeho nohou se křičí trpasličí strašidlo, jeho otec Alberich, pořád pln svých starých stízností na Wotana, a nabádá ve snu svého syna, aby proň získal prsten zpět. Hagen to odpřisáhne a zjevení jeho otce zmizí; pak vyjde slunce a Siegfried náhle přijde od břehu řeky, zastrkává do opasku koberec arabských pohádek. Líčí Gutruně svá dobrodružství, dokud se neobjeví na řece Gunthruv člun. Tu Hagen uchopí kravský roh a svolá členy kmene k uvítání náčelníka a jeho nevěsty. Tento rozhovor s překvapenými a překotně ozbrojenými členy kmene je neobyčejně obveselující a končí hřímavým sborem, při čemž bubny zdůrazňují takt mocnými údery s dominanty na toniku, hodně podobně, jako by to byl udělal Rossini, kdyby byl býval žákem Beethovenovým.

Následuje hrozná scéna. Gunther vede svou zajatou nevěstu přímo před Siegfrieda. Brunhilda však ho prohlásí za svého manžela podle prstenu, který k svému největšímu překvapení spatří na jeho ruce; vždyť myslila, že jí ho předešlé noci Gunther strhl s prstu! Právě ke Gunthrovi: »Ježto jsi mi vzal tento prsten a zasnoubil se jím se mnou, pověz mu o svém právu

na něj a donuť ho, aby ti jej vrátil!« Gunther koktá: »Prsten? Nedal jsem mu žádný prsten — e — e — ty ho znáš?« Odpověď je samozřejmá: »Kde tedy skrýváš prsten, který máš ode mne?« Z Gunthrova zmatku pozná Brunhilda pravdu a prohlásí Siegfrieda tvář v tvář za podvodníka a lháře. Siegfried ujišťuje, že nemá prsten od žádné ženy, nýbrž od draka, kterého zabil — marně, neboť je očividně zmaten, a Brunhilda toho využije, aby ho před celým kmenem obvinila, že s ní Gunthra oklamal.

Nato se dožijeme ještě jedné grandiosní operní přísahy: Siegfried přísahá na svou nevinu při Hagenově kopí, Brunhilda se vrhne k rampě a odstrčí ho, aby odpřisáhla jeho vinu, zatím co členové kmene volají k bohům, aby seslali blesky a umlčeli toho, kdo křivě přísahal. Bohové na to nereagují a Siegfried pošeptá Gunthroví, že tarnhelm podle všeho fungoval jen napolo, načež rozptýlí všeobecné rozpaky smíchem, odchází ve vesele k přípravám vlastní svatby, rámě kol Gutrunina pasu a za doprovodu celého kmene. Gunther, Hagen a Brunhilda zůstanou na scéně, aby osnovali operní pomstu. Jak se ukáže, začarovala Brunhilda Siegfrieda, takže mu žádná zbraň neublíží. Nestarala se však o ochranu zad, neboť je vyloučeno, že by Siegfried někdy ukázal protivníku záda. Dohodnou se tedy na tom, že bude na druhý den uspořádán velký lov, při němž Hagen probodne kopím zranitelná záda hrdinova. Vina bude svedena na kel divokého kance. Gunther má jakožto hlupák výčitky svědomí ohledně porušení krevní přísahy a Gutruniny nastávající bolestné ztráty, aniž má dost pevné vůle, aby zabránil vraždě. Všichni tři pak propuknou v silácké trio, které je komponováno podobně jako trio spiklenců v *Un Ballo in Maschera*. Dějství končí veselou melodií, která ohlašuje příchod Siegfriedova svatebního průvodu, spojeného se sypaním květů, obětmi bohům a triumfálním nošením ženicha a nevěsty.

Pozorujete, že v tomto dějství jsme ztratili jakoukoli souvislost s předešlým dramatem. Brunhilda nejenže není Brunhildou z *Valkýry* — je Ibsenovou Hjördis, majestátně divokou ženou, v níž je žárlivost a pomstychtivost vystupňována do hrdinských rozměrů. Je to nevyhnutelné divadelní traktování krvelačné hrdinky ságy. Ibsen měl ve svých *Hrdinech v Helge-*

*landě* čistě divadelní záměry a nikoli také filosoficko-symbolické, jako ve svých pozdějších dramatech. Wagnerovy záměry v *Smrti Siegfriedově* byly rovněž divadelní a nikoli také filosoficko-symbolické, jak k tomu došlo později v dramatech, v nichž je hrdinou Siegfriedův protichůdce Wotan. Proto vytvořili tito dva mistrovští dramatikové v podstatě tutéž postavu Brunhildy. A tak o druhém večeru *Prstenu* vidíme Brunhildu v úloze věštecky pravdivého instinktu v náboženství, uvrženou v očarovaný spánek a obklopenou pekelnými plameny, aby nemohla podvrátit církev, zkaženou spolkem se státní mocí. O čtvrtém večeru vidíme, jak odpřisáhne zlomyslnou lež, aby ukojila svou osobní žárlivost, a jak potom osnuje zákefnou vraždu ve spolku s hlupákem a darebákem. V původním náčrtu *Smrti Siegfriedovy* je tato nesrovnalost ještě zostřena závěrem, v němž mrtvá Brunhilda, povznesená Wotanem opět k své božské povaze, odnáší zabitého Siegfrieda do Valhaly, aby mezi tamějšími zbožnými hrdiny žil šťastně až na věky věkův.

Pokud se týká sama Siegfrieda, mluví v tomto i následujícím dějství o ženách tónem protřelého světáka. »Jejich zloba má krátké trvání« — říká. Takové řeči špatně sluší nováčkovi z předchozího dramatu, zato však odpovídají původní *Siegfriedově smrti*, jejíž hlavní osoby byly načrtnuty v běžných romantických rysech starých ság a ještě nebyly přetaveny v původní výtvoř Wagnerova genia, s nimiž jsme se seznámili ve dvou předešlých večerech. Vždyť sám název *Siegfriedova smrt* se na jednom místě zachoval jako silný divadelní efekt. Gunther totiž volá ve vzteku a zoufalství: »Spas mne, Hagene! Spas moji čest! Spas tvojí máti čest, jež zrodila — i mne!« »Nic nemůže tě spasit,« odpoví Hagen, »ničtí rozum, ničtí ruka; spasí tě jen jedno: *Siegfriedova smrt!*« A Gunther opakuje s hrůzou: »*Siegfriedova smrt!*«

#### *Novinářská polemika o jedno místo z Wagnera.*

Úcta, kterou vnuká lidem Wagnerovo dílo, byla nedávno pěkně osvětlena veřejnou kontroverou právě o tomto místě. V *The Daily Telegraph* se jistý spisovatel rozepsal o tom, jak

Brunhilda lživě obvinila Siegfrieda, že s ní podvedl Gunthra. Nato začala *The Daily Chronicle* otiskovati serii dopisů na obranu milované hrdinky. Obvinění Brunhildy z prolhanosti vzbudilo velmi zlou krev a bylo popíráno přes nevyvratné svědectví textu. Dokazovalo se, že Brunhildino tvrzení je nutno považovat za přesvědčivý důkaz o tom, že byla skutečně znásilněna někým, koho považovala za Siegfrieda; poněvadž však tímto »neznámým« nemohl být Siegfried, jenž je právě tak neschopen zrahy na Gunthrovi jako je Brunhilda neschopna lži, musil jím být Gunther sám po nějaké druhé proměně podob, o níž není v textu zmínky. Na to lze odpovědět — je-li vůbec nutno odpovídati na hypotézu tak zřejmě neudržitelnou — že text mluví o Siegfriedových skutcích naprosto jasnou řečí: Siegfried ztrávil v podobě Gunthrově noc s Brunhildou, oddělen od ní Notungem; pak ji ráno *hradbou plamenů* (pro Gunthra nepřekročitelnou překážkou!) dovedl na úpatí hory a odtud se kouzlem tarnhelmu mžikem přenesl zpět do dvorany Gibichungů, nechávaje tam skutečného Gunthra, aby za ním dovezl Brunhildu po řece. Jeden debatér hájil dokonce názor, že výprava zabrala dvě noci a že mohlo dojít k předpokládanému násilí v druhé. Ale čas je vyčerpán do poslední minuty: vše se stane během jediné noční stráže Hagenovy. Nelze se vyhnouti prostě skutečnosti, že Brunhildina obžaloba je vědomě vylhaná; a právě uvedená nemožná vysvětlení jsou zajímavá jen jako doklad fanatického uctívání, které Wagner a jeho výtvoři dovedly vnuknouti výjimečně silným a kultivovaným duchům.

Přijatelnější byl výklad oněch debatérů, kteří připustili, že Brunhilda lhala. Hájili názor, že Wotan, zbaviv Brunhildu božské povahy, zbavil jí také jejích dřívějších vysokých mravních vlastností, takže Siegfriedův polibek probudil jen obyčejnou a žárlivou smrtelnici. Avšak bohyně se může státi smrtelnou a žárlivou, aniž by se proto hned musila stápati v moři křivých přísah a vraždění. Ostatně — vysvětlovati věc takto, znamená současně obětovati všechen význam alegorie a snížit *Prsten* na úroveň dětské představy o šípkové Růžence. Tomu, kdo nechápe, že s hlediska filosofie *Prstenu* je přechod od božství k lidství pokrokem a nikoli úpadkem, naprosto unikl smysl *Prstenu*. Právě proto, že Brunhildina věrnost k pravdě

odolává všem Wotanovým zaklínadlům, musí tento vytvořiti palisádu z Logeových plamenů, která by chránila iluze a konvence Valhaly proti Brunhildě.

Jediným přijatelným názorem je ten, který je podporován známou historií *Prstenu* a pro hudebníky dostatečně jemného úsudku také svědectvím partitury, o čemž později více. Wagner ve skutečnosti začal — jak jsem už řekl — *Siegfriedovou smrtí*. Potom — chtěje zpracovati pojetí Siegfrieda jako novo-protestanta — přešel k *Mladému Siegfriedovi*. A poněvadž protestant nemůže být promítnut do dramatu bez církevního protichůdce, vedl *Mladý Siegfried* k *Valkýře* a tato opět k své předešlé *Rýnskému zlatu* (stejně jako se píše předmluva vždy až po dokončení knihy). Na konec ovšem bylo celkové dílo zrevidováno. Kdyby byla bývala revise provedena přísně, bylo by to znamenalo vypuštění *Siegfriedovy smrti*, která se nyní stala neslučitelnou s ostatními dramaty a přebytnou. A to by ovšem bývalo znamenalo, vyrovnati se nějak se skutečností, že *Prsten* už není eposem o Nibelunzích, nýbrž že vlastně vyžaduje moderních kostymů, cylindrů místo tarnhelmů, továren místo Nibelheimů, vil místo Valhal a tak dále — znamenalo by to zkrátka doznati otevřeně, do jaké míry se Wagnerovi během práce stala stará epická báseň o Nibelunzích pouhoupouhou záminkou a mythologickým adresářem. Ale — jak mi to řekl nejlepší anglický vykladač Wagnerův jednou v Bayreuthu v přestávce mezi dvěma dějstvími *Soumraku bohů*: mistrovi se po jeho dlouhé abstinenci od opery zase zachtělo si »za-lohengrinovati« a *Siegfriedova smrt* (načrtnutá po prvé roku 1848, tedy rok před drážďanským povstáním a následujícími událostmi, které tolik prohloubily Wagnerovo porozumění životu a vážnosti umění) poskytla mu právě libreto, jakého potřeboval pro tento svůj výbuch staré operní vášně. Přezval ji tedy na *Soumrak bohů*, při čemž podržel tradiční zápletku s vraždou a žárlivostí a s ní nutně i své původní druhé dějství, přes nesrovnalost mezi tímto Siegfriedem a touto Brunhildou a Siegfriedem a Brunhildou z alegorie. Pokud jde o legendární materiál se světovým jasanem a zkázou Valhaly v Logeových plamenech, přišel mu docela vhod. Úder, jímž Siegfried roztrhne bohovo kopí, znamená sice v alegorii konec



Wotana i Valhaly; ale všichni lidé, kteří nechápou alegorie a berou děj doslovně jako děti, ptali by se jistě, jak to do- padlo s Wotanem potom, když si Siegfried proti jeho vůli vy- bojoval vstup na horu. K této otázce je stará pověst, vypravo- vaná v *Soumraku bohů*, stejně dobrou odpovědí, jako každá jiná. Právě tato nesmyslnost scén se sudičkami a Valtrautou v poměru k třem předcházejícím dramatům dodává jim velmi účinně záhadný ráz a nikdo se neodvažuje vytknouti jim ne- důslednost, protože jsme všichni spíše ochotni předstíratí po- rozumění pro velké umělecké dílo, než se přiznati, že nám unikl jeho smysl (má-li jaký). Avšak Valtrauta sama prozra- zuje bezvýznamnost svého výstupu tvrzením, že by bohové mohli býti zachráněni, kdyby byl prsten vrácen dcerám Rýna. To je s hlediska předcházející alegorie nesmysl, takže je jasno, že i tato scéna, která dělá dojem, jako by její spojení s *Val- kýrou* bylo přirozenější, než kterékoli jiné scény v *Soumraku bohů*, je zřejmě součástí odlišného a dřívějšího pojetí, nic jinak než scéna, kterou toto dějství končí a ve které Siegfried opravdu oloupí Brunhildu o prsten, ačkoli si nevzpomíná, že jí ho dal. Ve skutečnosti nebyl *Soumrak bohů* ani na tolik revidován, aby byl uveden v nějakou opravdovou spojitost se světovou básní, která z něho vznikla. A to je autentickým roz- řešením všech polemik, které se o něj vedly.

#### *Dějství třetí.*

Lovecká výprava se odbude podle programu. Siegfried se zatoulá od společnosti a setká se s dcerami Rýna, jejichž lichocení se téměř podaří vylákati na něm prsten. Siegfried předstírá, že se bojí manželky a dcery Rýna ho škádlí tvrze- ním, že ho žena bije a podobně. Když však dodají, že prsten je proklet a přinese mu smrt, odhalí jim Siegfried — jako to dávno předtím učinil Julius Caesar — tajemství heroismu: nikdy nedopustit, aby náš život byl utvářen strachem z jeho konce.\*) Podrží tedy prsten a Rýnské dcery ho zanechají jeho

\*) »Musíme se naučit umírat a sice umírat v nejlepším smyslu toho slova; strach před koncem je pramenem vši nelásky a tento strach se rodí jen tam, kde sama láska již zaniká. Jak se stalo, že tato nejvyšší průvodkyně

osudu. Lovecká společnost ho nyní najde a všichni se sesednou na břehu řeky, aby si připravili něco k jídlu, zatím co jim Siegfried vypravuje své příběhy. Když se blíží k příběhu s Brunhildou, jenž vypadl z jeho paměti, Hagen mu namíchá do nápoje protijed, rušící účinek kouzelného nápoje, načež Siegfried s návratem paměti počne k nejhlubšímu ponížení Gunthrovu vypravovat příběh s ohnivou horou. Hagen mu nato vetkne kopí do zad a Siegfried klesne mrtev na svůj štít, ale podle starého operního zvyku se opět vzchopí a zazpívá asi třicet taktů na svou milenkou, než se konečně nechá odnésti za zvuků proslulého smutečního pochodu.

Scéna se pak promění v dvoranu Gibichungů na Rýně. Je noc; Gutruna, jež nemůže spát a je trápena různými strašnými předtuchami, čeká na návrat svého manžela a není si jista, zda strašidelná postava, kterou viděla plížit se k řece, je Brun- hilda, jejíž komnata je prázdná. Pak se ozve volání Hagenovo, jenž se vrací s loveckou výpravou a oznamuje smrt Siegfrie- dovu pod tesákem divokého kance. Gutruna však vytuší pravdu a Hagen ji nepopírá. Vnesou Siegfriedovo tělo; Gunther si dělá nárok na prsten, ale Hagen nedovolí, aby si jej Gunther vzal. Bojují spolu a Gunther je zabit. Hagen se pak pokusí vzít si prsten sám, avšak ruka mrtvého se sevře nad prstenem v pěst a hrozivě napřáhne. Nato přijde Brunhilda; zatím co se staví pohřební hranice, má veliký výstup, neobyčejně do- jemný a působivý, který však uvědomělé intelektuální kritice nedává nic, kromě velmi mohutného a vznešeného vykořistění divadelního pathosu, psychologicky totožného se scénou Kleo- patry nad mrtvým Antoniem v Shakespearově tragedii. Na- konec vrhne Brunhilda pochodeň na hranici a vjede na svém válečném oři do plamenů. Od plamenů chytne dvorana Gibi- chungů, jako by chytla skoro každá dvorana, kdyby se někdo pokusil uspořádati uprostřed na podlaze pohřeb žehem (tento posměšek si dovoluji úmyslně, abych zdůraznil přemrštěnou strojenost této scény), ale Rýn vystoupí z břehů, aby umožnil

všeho živoucího unikla lidskému rodu do takové dálky, takže si lidstvo vymýšlelo posléze vše, co konalo, zařizovalo a zakládalo jen ještě ze strachu před koncem? Moje báseň to ukazuje.« — Wagner v dopise Roedelovi, 25. ledna 1854.

svým třem dcerám stáhnouti prsten Siegfriedovi s prstu, při kteréžto příležitosti hned také uhasí požár. Hagen se pokusí prsten rusálkám vyrvat, je však jimi bezodkladně utopen. Zatím co padá opona, je viděti, jak vysoko na obloze dokonávají bohové i jejich hrad v Logeových plamenech.

#### *Alegorie v troskách.*

V tom všem, jak vidíte, není nic nového. Hudební konstrukce je nesmírně propracovaná a bohatá, ale nemůžete říci, jako při *Rýnském zlatě*, *Valkýře* a prvých dvou dějstvích *Siegfrieda*, že jste ještě nikdy neviděli nic podobného a že je to zcela nová myšlenka. Nejen děj, ale i větší díl básně mohl by pocházeti z nějakého alžbětinského dramatu. Situace Antonia a Kleopatry je nevědomky reprodukována, aniž by byla zlepšena, nebo aspoň dosažena, pokud jde o vznešenost a hudební výraz. Ztráta vši prostoty a důstojnosti, nemožnost jakéhokoli věrohodného scénického podání jednotlivých příběhů a krajní theatricalnost konvenčních prostředků, jimiž se přechází přes tyto nemožnosti — všechny tyto nedostatky jsou zajisté v očích běžného diváka zastíněny ohromnou vážností, které požívá *Soumrak bohů* jakožto část tak velikého díla jako je *Prsten*, a neobyčejným vírem citů a vzrušení, který hudba udržuje. Ale právě ony kvality, které hudebního nováčka oslňují, přesvědčí zasvěcence o jiném. Navzdor naprosto dokonalé technice, navzdor vrcholnému stylu a bezpracnému ovládnutí harmonisace i instrumentace, které tu skladatel dává k lepšímu, není v tomto díle ani jednoho taktu, který by nás uchvátil tak, jako nás tytéž motivy uchvacují ve *Valkýře*, a také k životnosti a radostnosti Siegfriedově není zde přidáno nic, leda vnější lesk.

V původní básni počká Brunhilda se svou obětí na Siegfriedově hranici, dokud nepřednese shromážděným členům sboru kázání o účinnosti lásky jako všeléku. Práví:

*Svého svatého vědění svod  
svěřuji světu již já.  
Ni statek, ni zlato,  
ni božský jas,*

*ni dům, ni dvůr,  
či panský stav,  
ni žalostných smluv  
šalebný svaz,  
ni prolhaný mrav,  
ni zákona pěst:  
Stěstím je láska jen  
v boji i v rozkoši.*

Tyto negace stále ještě zavánějí Bakuninem, avšak spasitelem není již vůle vyspělého ducha člověka, jenž s mečem v ruce svobodně chce nutnosti, nýbrž prostě láska, a to ani ne Shelleyova láska, nýbrž jen prudká pohlavní vášeň. Pro posouzení otázky, do jaké míry ztratil tento otřepaný manželský truismus svou moc nad Wagnerem (když byl po léta trápil jeho svědomí, jak se k tomu přiznal Roecklovi), je velmi významným fakt, že toto kázání bylo v celém rozsahu vypuštěno z partitury *Soumraku bohů*, která byla dokončena teprve v době, kdy se Wagner chystal ke komponování *Parsifala* — dvacet let po uveřejnění básně *Prstenu*. Vypustil tedy kázání a zkomponoval hudbu závěrečné scény s křiklavou nevšímavostí k starému záměru. Přísná logika, s níž jsou v předcházejících dramatech používány příznačné motivy, je tu bez rozpaků obětována; jako hlavní motiv závěrečné scény volí Wagner zanícenou pasáž, kterou zazpívá Sieglinda v třetím dějství *Valkýry* (viz vpředu str. 46), když ji Brunhilda nadchne vědomím o vznešenosti jejího poslání co matky nezrozeného hrdiny. Není žádné dramatické logiky v opakování tohoto motivu jako výrazu vytržení, v němž Brunhilda obětuje samu sebe. Je to ovšem omluvitelné potud, že obě ženy jsou puzeny k sebeobětování svým poměrem k Siegfriedovi; je to však vpravdě sotva více než omluva, neboť pak by bylo možno motiv Valhaly přidělití Alberichovi — ze stejné dobrého důvodu, že totiž on i Wotan jsou podněcování ctižádostí a že tato ctižádost má týž předmět: držení prstenu. Rozumně lze věc vyložit tak, že v době komponování *Soumraku bohů* podržely ve Wagnerově duševní dílně svůj starý význam úplně jen ony motivy, které jsou pouhým označením vnějších vlastností, jako

je motiv draka, ohně, vody a podobně. Uvedená hudební fráze, zpívaná Sieglindou, nemá vpravdě velké hudební ceny; hodila by se docela dobře za refrén lidové sentimentální písničky, neboť jejího strhujícího účinku, který je její jedinou hodnotou, je ve skutečnosti dosaženo tak lacino, že sotva přeháníme, prohlásíme-li ji za nejtriviálnější melodii z celé tetralogie. Poněvadž však je opravdu velmi strhující, zvolil ji Wagner k vybudování závěrečné scény jako pohodlnější k zpracování, než daleko ušlechtilejší, propracovanější a krásnější motivy, spojené s láskou Brunhildy a Siegfrieda.

Nebyl by to jistě považovat za bezvýznamnou otázku, kdyby byl býval dokončil celé dílo o deset let dříve. Je třeba mít stále na paměti, že báseň *Prstenu* byla dokončena a vytištěna roku 1853 a že vyjadřuje sociologické názory, které klíčily mnoho let v evropském ovzduší a byly pak vstřípeny Wagnerovi — jenž jim byl neobyčejně přístupen — drážďanským vzbouřením z roku 1849. Avšak žádný člověk, jehož mysl je živá a aktivní jako byla Wagnerova až do jeho smrti, nemůže udržeti své politické a náboženské názory — a tím méně i své filosofické svědomí — po celé čtvrtstoletí na tomtéž bodě, dokud nedokončí orchestrální partituru. Když Wagner po prvé načrtl *Soumrak bohů*, bylo mu 35 let. Když dokončil partituru pro první bayreuthský festival roku 1876, překročil šedesátku. Není divu, že pro ni ztratil dřívější porozumění a nechal ji za sebou. K vůli divadelnímu efektu flikoval dokonce i na *Rýnském zlatu* při jeho režijní úpravě pro scénu: předepsal Wotanovi, aby zdvihl meč a zamával jím, dávaje tak viditelný výraz svému náhlému vnuknutí o vypěstování hrdiny. Meč měl nejprve objeviti Fafner mezi poklady Nibelungův a zahoditi jako nepotřebný. Tento nápad je nesmyslný a jeho přijetí ukazuje tutéž bezohlednost vůči původním záměrům, kterou nacházíme v hudbě posledního dějství *Soumraku bohů*.

## PROČ ZMĚNIL SVÉ MÍNĚNÍ

Wagner jistě nebyl mužem, jenž by byl nechal svůj zájem o velký filosofický námět ochabnouti — a to ani průběhem dvacetipěti let — kdyby byl námět obstál ve zkoušce světových dějin. Kdyby dějiny Německa v letech 1849 až 1876 byly bývaly do tóniny skutečného života převedeny dějinami Siegfriedovými a Wotanovými, byl by se stal *Soumrak bohů* logickým dovršením *Rýnského zlata* a *Valkýry* a nikoli operním anachronismem, jakým je ve skutečnosti.

Ale Siegfried nepřišel a přišel Bismarck. Roeckel chřádl jako vězeň, jehož žalařování nikoho nezajímalo. Bakunin nerozbil Valhalu, nýbrž internacionálu, která zašla na nedůstojný spor mezi ním a Karlem Marxem. Siegfriedové z roku 1848 byli beznadějnými politickými bankrotáři, kdežto Wotanové, Alberichové a Logeové byli pozoruhodně úspěšnými politiky. Dokonce Mimeové udrželi vůči Siegfriedovi svou pozici. S výjimkou Ferdinanda Lassallea nebylo ani jediného revolučního vůdce, jenž by nebyl v praktické politice očividným imposibilitou. A také Lassalle se nechal zabít v romantickém a naprosto neomluvitelném souboji, když si byl předtím zničil zdraví gigantickou řečnickou kampaní, která ho přesvědčila, že velká většina dělnické třídy nehodlá se k němu připojití, a že menšina, která se připojití chce, mu nerozumí. Internacionála, kterou založil Karel Marx roku 1864 v Londýně a kterou znervosnělé noviny řadu let mylně považovaly za rudé strašidlo, byla vpravdě jen papírovým strašákem. Podařilo se jí vyvolati jisté počátky mezinárodního odborového hnutí tím, že přiměla anglické dělníky, aby posílali peníze k podpoře stávek na evropské pevnině, a odvolala anglické dělníky, kteří byli dováženi na druhý břeh Severního moře k zlomení těchto stávek. Avšak s hlediska revolučního socialismu byla romantickým výmyslem. Potlačení pařížské komuny — jeden z nejtragičtějších historických příkladů kruté bezohlednosti, se kterou schopní administrativní a vojenští praktikové bývají tlakem skutečností donuceni k rozdrčení romantických diletantů a divadelně vystupujících fantastů — udělalo konec naivně-

dramatickému socialismu. Marxovi s jeho literárním talentem bylo snadno pranýřovati Thierse jako nejhnusnějšího ze všech žijících ničemů a vpáliti Gallifetovi znamení hanby, jež ho ještě dnes znemožňuje ve francouzské politice, jako bylo Viktoru Hugovi snadno bombardovati ze své papírové baterie v Jersey Napoleona III. Také bylo snadno vyliciti Félixu Pyata a Delescluze jako muže daleko vznešenějších ideálů, než byli Thiers a Gallifet. Ale jedna věc se nedala oddisputovat: že totiž, když došlo k opravdovému střelení, byl to Gallifet, jenž dal zastřelit Delescluze a nikoli Delescluze, jenž dal zastřelit Gallifeta. A když se jednalo o francouzskou administrativu, Thiers ji dovedl — ať tak či onak — obstarat, kdežto Pyat nejen že toho nedovedl, nýbrž nedovedl ani přestat řečnit a pustit k práci někoho jiného. Je ovšem pravda, že pokutou za následování Thierse bylo další vykořisťování velkostatkářem a kapitalistou; ale jít za Pyatem znamenalo být zastřelen jako vzteklý pes nebo v nejlepším případě být deportován do Nové Kaledonie — docela zbytečně a nikomu k užítku.

Řečeno slovy Wagnerovy alegorie znamenalo to, že Alberich se opět zmocnil prstenu a chystal se jeho pomocí přiznání se do nejlepších rodin Valhaly. Svou starou hrozbu o sesazení Wotana a Logea rozmyslil si už dávno. Přesvědčil se, že Nibelheim je velmi pochmurné místo a že, chce-li žítí příjemně a bezpečně, musí nejen dovolit Wotanovi a Logeovi, aby za něj organisovali společnost, nýbrž jim i za to velmi slušně platit. Potřeboval nádheru, vojenskou slávu, oddanost, nadšení a vlastenectví; jeho hrabivost a nenasytost byly naprosto neschopny je vyvolat, kdežto Wotan a Loge vystupňovali v Německu roku 1871 všechny tyto vlastnosti k jejich nejvyššímu triumfu a Wagner sám oslavil tuto událost *Císařským pochodem*, jenž zněl daleko přesvědčivěji než *Marseillaise* nebo *Carmagnole*.

Mohl se Wagner po *Císařském pochodu* vrátit ke své idealisaci Siegfrieda z roku 1853? Mohl ještě vážně věřit, že Siegfried zabije draka a projde plameny, čněla-li v bezprostředním popředí scény pařížská radnice s Félixem Pyatem, nekonečně debatujícím o socialistických zásadách, zatím co Thiersovy granáty zasahovaly již Arc de Triomphe a rvaly dláždění na

Champs Elysées? Zda není jasno, že nastal zcela neočekávaný obrat? Že je snad *Prsten* — podobně jako slavný *Komunistický manifest* Marxův a Engelsův — vzletným odhadem dějinných zákonů a předurčeného konce naší kapitalisticko-theokratické epochy, že však Wagner (podobně jako Marx) byl přece jen příliš nezkušený v technice vlády a správy a příliš naivně-dramatický ve svém pojetí třídního boje jako zápasu *hrdina contra zloduch*, než aby mohl předpovědět skutečný proces, v němž se jeho povšechná idea uskuteční, nebo úlohu, kterou při tom sehrají zúčastněné třídy.

Vraťme se na chvíli k místu, v němž se báje o Nibelunzích stává po prvé neslučitelnou s Wagnerovou alegorií. Ve skutečném světě se Fafner stane kapitalistou, v alegorii je však Fafner pouhým schraněčem pokladů. Jeho zlato mu nevynáší nijakého důchodu. Dokonce ho ani neživí; vždýť Fafner musí k vůli jídlu a pití vycházeti na lup. Ostatně je právě na cestě k svému napajedlu, když ho Siegfried zabije. A Siegfried sám neví o nic lépe než Fafner, co se zlatem počítí; oba se liší v tomto ohledu jen tím, že Siegfried nemaří čas hlídáním neplodného pokladu, jenž mu není k užítku, kdežto Fafner obětuje své lidství i svůj život, jen aby ho nedostal nikdo jiný. Tento protiklad odpovídá lidské povaze, nikoli však modernímu hospodářskému vývoji. Ve skutečnosti není Fafner la-komcem; hledá dividendy, pohodlné živobytí a přístup do společenských kruhů Wotanových a Logeových. Může si to opatřit jediné tak, že vrátí zlato Alberichovi a stane se za to akcionářem jeho podniků. Alberich, vybaven takto kapitálem, vykořisťuje své druhy-trpaslíky jako dřívě, a k tomu nyní ještě Fafnerovy druhy-obry, kteří nemají kapitálu. A nejen to! strategie konkurenčního boje a technika velkopodnikání, s kterými je vykořisťování spojeno, jakož i sebeúcta a společenské postavení, které mu úspěch zjedná, vyvolají v Alberichově vlastní osobnosti vývoj, jehož očividně nepředvídal ani Marx ani Wagner. Alberich se přesvědčí, že být tupým, hrabivým, úzkoprsým dřívěm není cestou k zbohatnutí v moderním měřítku, neboť hrabivost stačí snad k proměně desítek v stovky, ba i stovek v tisícovky, ale k proměně tisíců ve statisíce je třeba ekonomické velkorysosti a právě tak vůle k moci, jako

vůle k mamonu. Aby však proměnil statisíce v miliony, musí se Alberich milionům dělníků státi pozemskou prozřetelností, která buduje města a ovládá trhy. Ať jen zatím Fafner, hrabající se v dividendách, kterých si nezasloužil žádnou prací, intelektuálně i morálně hnije pouhým nepoužíváním svých schopností a nedostatkem iniciativy! — čím bude neschopnějším, tím bude závislejší na Alberichovi ohledně svého příjmu, na Logem ohledně své politiky a na Wotanovi ohledně svého společenského postavení i bezpečnosti před vzpourou, při čemž Alberich, jakožto držitel zlata, je hned po osudu skutečným pánem situace. Ačkoli tedy roku 1850 byl Alberich snad jen hrubým manchesterským továrníkem, jakého vypočetl Engels v knize *Die Lage der arbeitenden Klassen in England*, byl roku 1876 na nejlepší cestě státi se Kruppem z Essenu nebo Carnegiem z Homesteadu nebo Cadburym z Bournvillu nebo Leverem z Port Sunlightu.

Nuže, každý (vyjímaje snad ony sociálnědemokratické veterány, kteří pěstují kult starobylosti pod jménem marxismu) uzná, aniž by přeháněl ctnosti těchto pánů, že převládající typ moderního podnikatele nedá se tak lehko vytlačit a odbýt, jako Alberich v *Prstenu*. Wotan je na něm sotva méně závislý, než Fafner: jako generalissimus navštěvuje jeho závody, oslavuje je v povzbudivých řečech a zavírá jeho nepřátele, zatím co Loge vyřizuje jeho politické záležitosti v parlamentě, vypovídá k jeho povelu války a uzavírá obchodní smlouvy s použitím veškerých svých diplomatických schopností. Kromě toho má Alberich k dispozici nového boha, zvaného *Tisk*, jenž mu vyrábí veřejné mínění a organizuje persekuci a umlčování Siegfrieda.

Nebude tomu konec dříve, dokud se Siegfried nenaučí Alberichovu řemeslu a nevezme na se Alberichovo břímě. Poněvadž toho dosud neučinil, je ještě stále Alberichem naprosto ovládán. Dokonce se proti němu ani nebouří, leda je-li příliš hloupý a nevědomý nebo příliš romanticky nepraktický, takže neví, že Alberichova práce, jako práce Wotanova a Logeova, je nutnou prací a tudíž že Alberich nemůže být nikdy nahrazen válečníkem, nýbrž jen schopným mužem praxe, jenž je připraven pokračovati v jeho práci bez přestávky jediného dne.

I kdyby se proletáři všech zemí stali »třídně uvědomělými« a poslechnuvše Marxova volání se spojili, aby dovedli třídní boj až k proletářskému vítězství, v němž by se všecken kapitál stal obecným vlastnictvím a všichni monarchové, milionáři, velkostatkáři a kapitalisté obyčejnými občany, měli by triumfující proletáři na vybranou jen dvojí: buď zemřítí příštího dne v anarchii hladem, nebo obstarati politickou a hospodářskou práci, kterou nyní konají *tant bien que mal* naši Romanovové, naši Hohenzollernové, naši Kruppové, Carnegiové, Cadburyové, Leverové, Pierpont Morganové a všecken jejich politický personál. Zatím však musí tito magnáti svou moc a své vlastnictví vši silou proti revolučním silám brániti, dokud se tyto nestanou positivními, výkonnými správními silami, místo aby byly spolkem protestujících, moralisujících a ctnostně rozhořčených diletantů, kteří si pletou Marxe s praktickým státníkem a Thierse s divadelním zloduchem.

Vše to však znamená vývoj, o němž nenajdeme žádné předpovědi ani u Wagnera ani u Marxe. Oba prorokovali konec naší epochy, a pokud můžeme souditi, prorokovali jej správně. Vypsali také její hospodářské dějiny do roku 1848 daleko pronikavěji, než akademičtí historikové jejich dob. Ale zůstali stát u tohoto bodu a nechali mezi rokem 1848 a koncem prázdné místo, o němž my, kteří v něm musíme žít, nemáme od nich žádné směrnice. Marxisté putují touto prázdnotou, snažíce se s fanatickou pověřivostí potlačit fabiánské socialisty a revisionisty, kteří postaveni před skutečnost, že sociálnědemokratická strana zbloudila v husté mlze, nedotazují se marně orakula ve stránkách *Kapitálu*, nýbrž pokoušejí se najít cestu ve světle současné historie. Marx sám byl příliš prostomyslným poustevníkem a příliš proniknut správností svých abstraktnějších všeobecných teorií, jakož i způsobem, jimiž rychlá koncentrace kapitálu v trustech je potvrzovala, než aby si byl sám tuto prázdnotu uvědomil.

Naproti tomu byl Wagner poměrně praktickým mužem. O světě je možno dovědět se více vypravením jediné opery, nebo i dirigováním jediné orchestrální zkoušky, než desíletým čtením v knihovně Britského musea. Wagner došel v době mezi *Rýnským zlatem* a *Císařským pochodem* nepo-

chybně k náhledu, že dříve než by alegorie mohla povědět celou povídku, bylo by v *Prstenu* třeba vložit po *Valkýře* ještě několik dramát, z nichž prvé by se podobalo daleko spíše zlepšenému *Rienzi* než *Siegfriedovi*. Pochybuje-li někdo o tom, do jaké míry se otevřely Wagnerovi oči nad administrativním dětinstvím a romantickou domýšlivostí hrdinů revoluční generace, která si vysloužila svá učednická léta na barikádách roku 1848—1849 a zahynula bídně v palbě Thiersových kulometů na barikádách roku 1871, necht si přečte *Eine Kapitulation*, tuto skandální burlesku, v níž básník a skladatel *Siegfrieda* vysmívá se s rozpustilostí školáka francouzským republikánům, kteří dělali roku 1871 totéž, zač on byl vypovězen roku 1849. Nadšení nad drážďánskou revolucí uložil ve svém největším hudebním díle, ale nadšení z doby o dvacet let pozdější uložil v parodii na hudbu Rossiniho. Neboť nelze se mýlit o tom, na jakou melodii chtěl upomenouti svým refrémem: »Republik, Republik, Republik-lik-lik.« Je v tom ouvertura k *Vilému Tellovi* tak jasně, jako by byla vypsána v plné partituře.

Jde-li o takového muže jako je Wagner, nelze takovou *volte-face* vysvětliti jako pouhý šovinismus, vyvolaný zdrcujícím německým vítězstvím v prusko-francouzské válce, ani jako osobní zášť k Pařížanům, vyvolanou fiaskem *Tannhäusera*. Wagner měl daleko více příčiny k osobní nevraživosti vůči svým krajanům než vůči Pařížanům: vyjadřoval se o svém počestném blahobytu v Drážďanech desetkrát trpčeji, než o svém hladovění v Paříži. Jisté, že tento výbuch ukojil některé maličerné pocity, jež velcí mužové sdílejí s malými; Wagner však nebyl mužem, jenž by byl hověl takovému zadostiučinění, ba vůbec pocífoval něco takového jako zadostiučinění, kdyby nebyl došel k přesvědčení o státnické neschopnosti agitátorů, kteří se pokoušeli mávat Notungem a kteří udělali pro Wagnerovo umění méně, než jediný německý král, který byl ještě k tomu šílený. Wagner sám měl v té době za sebou příliš mnoho práce, než aby nevěděl, že svět je ovládnán činy a nikoli dobrými úmysly, a že jeden zdatný hříšník vyváží deset neschopných světců a mučedníků.

O tom se v této knize nepotřebuji dále šířiti. Jako všichni geniální lidé byl Wagner výjimečně upřímný, měl vý-

jimečnou úctu před fakty, byl výjimečně svoboděn ode všeho hypnotisujícího vlivu sentimentálních lidových hnutí, měl výjimečný smysl pro reálnost politické moci jakožto něčeho odlišného od škrabošek a model, za nimiž skuteční páni moderních států pohybují dráty a připravují své kanony. Když psal partituru *Soumraku bohů*, vzal na vědomí selhání *Siegfriedova* a triumf trojice Wotan-Loge-Alberich jako skutečnost. Vzdal se snů o hrdinech, hrdinkách a radikálním řešení, a vytvořil nového protagonistu v Parsífalovi, kterého prohlásil — již ne za hrdinu, nýbrž za blouda, jenž je ozbrojen nikoli již neodolatelně ostrým mečem, nýbrž kopím, které dostal do ruky jen pod podmínkou, že ho nepoužije, a jenž již nejásá nad zabitím draka, nýbrž stydí se za zastřelení labutě. Změna v představě spasitele sotva mohla být úplnější. Vyjadřuje změnu, kterou prodělaly Wagnerovy názory mezi komponováním *Rýnského zlata* a *Soumraku bohů*, a je vysvětlením, proč mu bylo tak lehkou zřící se alegorie *Prstenu* a vrátiti se k »lohengrinování«.

Ptáte-li se, proč nehodil *Siegfrieda* do koše na papír a nenapsal *Prsten*, počínaje *Valkýrou*, znova, je třeba odpověditi, že pro takový výkon nepřišla ještě doba. Ani Wagner aniž jiný tehdy žijící člověk nevěděl tolik, aby to mohl vykonati. Ostatně to, co už udělal, dosáhlo hranice i jeho tak nesmírné energie a vytrvalosti. A tak uzavřel své neukončené a provždy (jím) neukončitelné dílo, jak nejlépe dovedl, zaokrouhliv je operou, hodně podobně, jako když Rossini zaokrouhlil některé své náboženské skladby kvapíkem. Jenže Rossini napsal v takovém případě do partitury *Excusez du peu*, kdežto Wagner přenechal nám, abychom vystihli změnu sami, dobře věda, že rozuměli-li jsme smyslu jeho díla až sem, porozumíme snadno i této změně, a nerozuměli-li jsme mu, že nezáleží mnoho na tom, co si o celé věci myslíme.



## VLASTNÍ VÝKLAD WAGNERŮV

A nyní, když jsem podal svůj výklad *Prstenu*, smím podati výklad Wagnerův? Dovědl-li bych to (a já to dovedu), nepovažoval bych ho nikterak za rozhodující. Skoro půl století uplynulo od napsání tetralogie a účel mnoha zpola instinktivních geniálních činů se zatím stal jasnějším prostému člověku, než byl jejich vlastnímu původci. Před několika lety jsem při výkladu Ibsenových her konstatoval, že není nikterak jisto, ba ani nepravděpodobno, že Ibsen byl si tak určitě vědom své these, jako jsem si jí vědom já. Všichni pošetilci a někteří kritici, kteří sice nejsou pošetilci, avšak sami nikdy nenapsali nic takového, čemu říkají Němci »tendenční dílo«, viděli v tomto tvrzení pouze fantastickou afektovanost přehnané domýšlivosti, která chce vědět o Ibsenovi více, než o sobě věděl Ibsen sám. Zaujímáje nyní stejné stanovisko ohledně Wagnera, mohu se na štěstí odvolati k jeho vlastní autoritě. Wagner psal 23. srpna 1856 Roecklovi: »Jak málo může umělec očekávat, že bude jeho názor dokonale reprodukován v mysli jiného člověka, stojí-li sám před svým vlastním uměleckým dílem, je-li jím toto opravdu, jako před hádankou, o níž může mítí tytéž mylné představy, jako každý jiný?«

Skutečnost je taková, že rádi zbožňujeme geniální lidi, stejně jako zbožňujeme tvůrčí sílu vesmíru, považující za logický plán to, co je následkem slepého instinktu. To, co myslil Wagner *pravým uměním*, je funkcí umělcova instinktu, jenž je stejně slepý, jako každý jiný instinkt. Mozart, tázán na vysvětlení svých děl, řekl otevřeně: »Což vím?« Wagner, jenž byl nejen skladatelem, nýbrž i filosofem a kritikem, hledal vždy mravní výklad toho, co vytvořil; při tom připadl na několik velmi pozoruhodných — avšak navzájem odlišných — výkladů. Můžeme si stejným právem představit Jindřicha Osmého, jak uvažuje o svém vlastním oběhu krve, aniž se dostal jen trochu tak blízko pravdě, jako Harvey dlouho po jeho smrti.

Nicméně jsou Wagnerovy vlastní výklady neobyčejně zajímavé. Především je tu značná část *Prstenu*, zvláště ta, která líčí se socialistického hlediska náš kapitalistický průmyslový

system v podobenství o otroctví Nibelungů a tyranii Alberichové; tato část vylučuje každý omyl, neboť dramatisuje onen okruh lidské činnosti, jenž je obsažen v oblasti dobře přístupné našemu intelektuálnímu vědomí. To všechno jsou konkrétní záležitosti ministerstva vnitra, abych tak řekl; význam toho byl Wagnerovi stejně jasný, jako nám. Ne tak ona část díla, která se týká osudu Wotanova. Jak už tomu náhoda chtěla, byla právě zde Wagnerova vzpomínka na cíl, ke kterému směřoval, úplně potlačena jeho objevem slavného Schopenhauerova traktátu *Svět jako vůle a představa*. Stal se posledním tímto mistrovským dílem filosofického umění až k prohlášení, že obsahuje rozumově odůvodnění konfliktů lidských sil, které on sám umělecky zobrazil ve své velké básni. »Musím doznat« — píše Roecklovi — »že jsem teprve prostřednictvím jiného člověka, jenž mně podal rozumové pojmy, odpovídající naprosto mým intuitivním názorům, porozuměl opravdu svým vlastním uměleckým dílům, t. j. pochopil je též pojmově a ujasnil je svému logickému vědomí.«

Schopenhauer ovšem nic takového neučinil. Wagnerova tvrdošíjnost, s jakou dokazuje, že byl odjakživa schopenhaueriánem, aniž o tom sám věděl, svědčí jen o tom, v jak veliké míře kouzlo slavného traktátu zkalo jeho paměť. Lze snadno zjistit, jak se to stalo. Wagner sám praví o sobě: »Zřídka kdy došlo v duši téhož člověka k tak naprostému rozdělení a oddělení mezi intuitivní nebo instinktivní částí jeho bytosti a jeho vědomě či rozumově formulovanými ideami.« A poněvadž velikým Schopenhauerovým přínosem k modernímu myšlení bylo, že v nás vypěstoval jasné vědomí tohoto rozdílu — rozdílu, jenž byl ve fantastické formě dobře znám věku víry a umění, předcházejícímu renaissanci, jenž však byl později zatlačen do podvědomí racionalismem tohoto hnutí — bylo nevyhnutelné, že se Wagner vrhl na Schopenhauerovu metafysologii (užívám tu slova, které snad vyvolá méně omylů, než slovo metafysika), jako na něco, co bylo zvláště pro něho vynalezeno. Ale metafysologie a politická filosofie jsou dvě různé věci. Politická filosofie *Siegfrieda* je přesně protilehlá politické filosofii Schopenhauerově, ačkoli v obojí se klade důraz na totéž jasné metafysiologické rozeznávání mezi instinktivní částí člověka

(jeho vůlí) a jeho rozumovou schopností (dramatisovanou v *Prstenu* jako Loge). Rozdíl je v tom, že pro Schopenhauera je vůle nesmírným trapičem člověka, původcem onoho velkého zla, života; kdežto rozum je božským darem, jenž má tuto životodárnou vůli na konec překonati a jejím popřením vésti k nečinnosti a klidu, k zničení a nirvaně. To je nauka pesimistická. Ale Wagner byl v době napsání *Prstenu* jedním z nejohavnivějších revolučních optimistů, pohrdajícím rozumovou schopností, kterou zobrazil v nestálém, neskutečném, klamavém Logeovi, a plným víry v životodárnou vůli, kterou charakterisoval skvělým Siegfriedem. Teprve když přečetl Schopenhauera, umínil si, že dokáže, že byl odjakživa pesimistou v svém srdci a že Loge byl nejrozumnějším a nejpoctivějším rádcem Wotanovým v *Rýnském zlatu*.

Občas běže Wagner otevřeně na vědomí změnu ve svých názorech. »Konečně nejnápadnějšího zjevu v tomto směru musil jsem se dožítí na své básni o Nibelunzích« — píše Roecklovi — »tvořil jsem ji v době, kdy jsem ze svých rozumových koncepcí vybudoval pouze helénsko-optimistický svět, jehož uskutečnění jsem považoval za docela možné, jen budou-li lidé chtítí, při čemž jsem se snažil přenéstí se hodně chytrácky přes problém, proč tedy vlastně nechťejí. Vzpomínám si nyní, že jsem v tomto umíněné tvůrčím smyslu pojal individualitu svého Siegfrieda ve snaze zpodobniti tvora, jemuž je utrpení neznámo.« Odvolává se však k svým dřívějším dílům, aby dokázal, že za všemi těmi umělými optimistickými názory byla v něm vždy intuice »vznešené tragedie odříkání, popření vůle«. Ve snaze to vyložiti má plno filosofických nápadů a také si velmi zábavným způsobem odporuje. Optimismus, jakožto náhodný výlet se své strany do neplodných krajů rozumu, nazývá »helénským«. Jinde ho pranýřuje jako ohavný judaismus, neboť v této době se mu žid stal fackovacím panákem za celé moderní lidstvo. V jednom dopisu z Londýna vykládá Roecklovi nadšeně Schopenhauera a káže o popření vůle k životu jako o vysvobození od všech omylů a marného snažení; v nejbližším dopisu naváže na tentýž předmět s neztenčeným zájmem a skončí zmínkou, že z Londýna jel do Ženevy a prodělal »neobyčejně blahodárnou vodoléčbu«. O sedm měsíců dříve na-

psal toto: »Věř mi, také na život venkovana jsem už vážně pomýšlel: abych se stal radikálně zdravým člověkem, odebral jsem se před dvěma lety do vodoléčebného ústavu. Chtěl jsem se odříci umění a všeho, jen stanu-li se opět přírodním člověkem. Příteli, co jsem se nasmál svému naivnímu přání, když jsem se z toho bezmála zbláznil! Nikdo z nás neuzří zaslíbené země; všichni zemřeme na poušti. Duch je — jak se kdosi vyjádřil — jistým druhem nemoci; je nevyčitelná.«

Roeckel znal z dřívějška svého přítele a zřejmě na něj nahléhal o vysvětlení nedůsledností mezi *Prstenem* a *Soumrakem bohů*. Wagner se hájil s neúnavnou obratností a občasnou nedůtklivostí, počínaje omluvami, jako je tato: »Myslím, že veden správným instinktem chránil jsem se před příliš velkou určitostí, neboť jsem dospěl k jasnému pocitu, že příliš otevřené vyjádření úmyslu je skutečně na překážku pravému porozumění« — až k záplavě výkladů a komentářů k výkladům. Rozčílil se a hněvá se, protože Roeckel není ochoten obdivovati Brunhildu ze *Soumraku bohů*, vynalezne zcela nově vysvětlení pro scénu s tarnhelmem, a poněvadž je to zoufalý případ, zvolá konečně: »Cítíš, že právě zde se děje něco nevyslovitelného; jsi proto naprosto v nepravu, vyzýváš-li mně, abych to vyložil slovy.«

#### *Pesimista co milovník.*

Někdy se dostane opravdu hodně daleko od svého pesimismu a doporučuje Roecklovi, aby se ve vězení utěšoval — nikoli překonáním vůle k životu a k svobodě, nýbrž »pozvášejším působením krásna«. V nejbližším okamžiku hází k vůli životu přes palubu i umění. Práví velmi vtipně: »Ano, kde končí život, tam začíná umění; ocitáme se od mládí v umění a nevíme jak — a teprve, když jsme pronikli uměním až do dna, pozorujeme k své lítosti, že nám ušel život!« Jeho jedinou útěchou je, že je milován. A o thematu lásky rozepisuje se způsobem, jenž by byl vyvolal nejtrpčí posměch Schopenhauerův, ačkoli je to (jak jsme ukázali na stránce 65) pro Wagnera vysoce charakteristické. Wagner praví: »Láska v své naprosté realitě je možna pouze mezi pohlavími; jen jako

*muž a žena* můžeme my lidé nejopravdověji milovati, kdežto všechna ostatní láska je jen od této lásky odvozena, z ní vzniká, k ní se vztahuje, nebo je jí uměle připodobněna. Je mylné považovati tuto lásku jen za *jednu* z forem, v nichž se láska vůbec zjevuje, a předpokládati, že jsou při tom *vedle ní* jiné a snad i vyšší formy lásky. Ovšem ten, kdo jako metafysikové klade pomysl místo skutečnosti a odvozuje smyslovou existenci z *ideje* — kdo tedy klade logiku místo genetiky — ten je snad v právu, představuje-li si *pojmem* lásky jako existující před skutečným projevem lásky a tvrdí-li tudíž, že skutečná smyslná láska jest jen konkrétním výrazem preexistentní a abstraktní ideje lásky. Pak je také v právu, pohrdá-li *touto* láskou, jako vůbec všemi smyslovými projevy. V každém případě se však můžeme vsadit, že takový člověk sám nikdy nemiloval a nebyl milován tak, jak jen se lidé mohou milovati, jinak by byl pochopil, že to, čím pohrdal, byla právě jen jeho představa zvířecké lásky, jako vůbec zvířecké smyslnosti, ne však lidské lásky. Nejvyššího ukojení organismu dojdeme jen při jeho naprostém uvolnění (Aufgehen), a k tomuto dospívá člověk jen láskou. Avšak skutečný člověk je mužem i ženou, a teprve ve spojení muže a ženy existuje skutečný člověk, tedy teprve láskou stává se jak muž i žena — člověkem. Mluvíme-li nyní o *člověku*, jsme ovšem tak lásky prostí, tupí a svévolní, že máme při tom na mysli vždy jen muže. Teprve toto spojení muže a ženy, tedy teprve láska tvoří (konkrétně i metafysicky) člověka, a jako člověk v celém svém životě nevytvoří již nikdy nic tak tvořivě geniálního, jako je jeho vlastní bytí, jeho život, tak také nikdy nepředstihne onen akt, jímž sám se láskou stal člověkem.«

Po těchto výrocích tohoto rádo-by schopenhaueriána je zřejmo, že Wagnerova vysvětlení vlastních děl většinou nevysvětlují nic, než náladu, v jaké byl náhodou v den, kdy je dával k lepšímu, nebo myšlenkový řetěz, který v jeho velmi vznětlivé představitivosti a čilém duchu vyvolaly problémy, dotčené jeho tazatelem. Zvláště v jeho soukromých dopisech, kde jeho výlevy jsou ovlivněny dramatickým uvědoměním si osobnosti jeho dopisovatele, sledujeme, že zaujímá všechna možná stanoviska a dovozuje celou řadu teorií, které nutno považovat

za obratné a sugestivní obhajoby některého speciálního bodu a nikoli za vážné a trvale platné vysvětlení jeho děl. Tato díla musí mluvit sama za sebe: říká-li *Prsten* jedno a tvrdí-li Wagnerův dopis z pozdější doby, že je tím míněno něco jiného, je nutno považovati *Prsten* za vyvrácení dopisu, docela stejně, jako by každý z nich byl psán jinou rukou. Ostatně žádný, kdo je slušně obeznámen s Wagnerovými výroky v celku, nenajde v nich žádné nevysvětlitelné rozpory. Jako u všech lidí jeho typu byla v něm mnohoznačnost lidské povahy tak silně vyjádřena, že to dělalo dojem, jako by byl současně několika různými lidmi. Když se vyčerpal v úloze nejvyšší bojovného, útočného a nadšeného reformátora, odešel na odpočinek jako pesimista a nirvanista. Kvietismus Brunhildina zpěvu »Klid, klid, ó bože!« v *Prstenu* je neobyčejně vznešený ve svém hlubokém přesvědčení, ale obratle jen několik stránek zpět a najdete neodolatelnou čilost Siegfriedovu a veselé řádění bojovníků, vyjádřené se stejnou chutí. Wagner nebyl schopenhaueriánem každý den v týdnu — ba ani ne wagneriánem. Jeho názor se mění tak často jako jeho nálada. V pondělí ho nic na světě nepřiměje, aby se vrátil k »písaření«; v úterý začíná psáti nový pamflet. Ve středu je rozhořčen nad neporozuměním lidí, kteří nedovedou nahlédnouti, jak je nemožné, aby se ukázal na podiu jako dirigent orchestrálního koncertu složeného ze zlomků svých děl, jimž možno porozuměti jen, jsou-li předvedena na scéně přesně podle jeho předpisů; ve čtvrtek uspořádá koncert výňatků z Wagnera, a když je po něm, píše svým přátelům o hlubokém dojmu, který udělal jak na členy orchestru, tak na obecenstvo. V pátek se raduje nad tím, jak Siegfried prosadil svou vůli proti všem morálním předpisům, a je pln revolučního porozumění pro »všeobecný zákon změny a obnovy«; v sobotu dostane záchvat svatosti a ptá se: »Můžete si představit mravní jednání, jehož kořenem by nebylo odříkání?« Zkrátka, Wagner může být citován proti sobě samému téměř neobmezeně, asi tak, jako by bylo možno citovati Beethovenova adagia proti jeho scherzům, kdyby vznikl spor mezi dvěma hlupáky o to, byl-li Beethoven melancholický nebo veselý člověk.

## HUDBA PRSTENU

### *Příznačné motivy*

Abychom mohli sledovati hudbu *Prstenu*, nepotřebujeme nic jiného, než obeznámiti se s krátkými hudebními frázemi, z nichž je hudba *Prstenu* vybudována, tak abychom je poznali a spojili s nimi jistý definitivní význam, právě tak, jako každý obyčejný Angličan poznává začáteční takty hymny *Bože, chraň královnu* a spojuje s nimi určitý význam. Není v tom žádné těžkosti; vždyť se žádá od každého řadového vojáka, aby se naučil rozeznávat různé signály polnice a trubky. Každý, kdo to dovede, dovede také rozeznati příznačné motivy (*Leitmotive*) *Prstenu*. Je možno se jím naučiti tím snadněji, že se stále a stále opakují; nejdůležitější motivy jsou sluchu předvedeny tak důrazně — zatím co divák vidí po první věci, jež představují, nebo je svědkem prvního silného dramatického výrazu idejí, které označují — že potřebná myšlenková asociace se utvoří nevědomky. Příznačné motivy nejsou ani dlouhé, ani složité, ani nesnadné. Každý, kdo rozezná fanfáru poštovní trubky, melodii zpěvu ptáka, rytmus klepání listonoše nebo cvalu koně, nebude na rozpacích, má-li rozeznati motivy *Prstenu*. Může se ovšem při tvoření potřebné myšlenkové asociace s motivem stát, že sluch posluchačův snáze zvládne melodii než jeho duch myšlenku. Nejčastěji však motivy neoznačují vůbec žádné myšlenky, nýbrž buď emoce zcela prostě všeobecné povahy, nebo zjevy, zvuky a představy tak obecné, že jsou běžné i dětem. Opravdu, některé z nich jsou právě tak upřímně dětinské, jako kterékoli ze zábavných malých orchestrálních intermezz, jež v Haydnově *Stvoření* ohlašují koně, srnku, červa. V *Prstenu* máme také koně a červa (draka), traktované docela Haydnovým způsobem a s neméně humoristickým účinkem pro lidi vyššího rozhledu, pokud nechtějí věc vzít dobromyslně. Ba, dobrá vůle i přesvědčeného wagneriána je leckdy značně napínána způsobem, jímž Brunhildiny známky o jejím oči Granim vyvolávají v orchestru malou triolu *rum-ti-tum*, která sama o sobě koně nijak nepřipomíná, ačkoli nepřetržitý spád těchto triol tvoří velmi napínavý hudební cval.

Jiné motivy označují předměty, které nemohou být hudbou napodobeny: hudba nemůže na příklad vnuknouti představu prstenu nebo zlata; přece však každá z obou těchto věcí má příznačný motiv, který prostupuje partituru ve všech směrech. V případě zlata je asociace zjednána velmi okázalým způsobem, jímž orchestr v prvním dějství *Rýnského zlata* intonuje hezký motiv v okamžiku, kdy sluneční paprsky proniknou vodou a zazáří na třpytivém pokladu, dosud neviditelném. Význam kuriosního motivku kouzelné čapky je rovněž od počátku zřejmý, neboť divákova pozornost je plně zaujata tarnhelmem a jeho kouzlem ve chvíli, kdy orchestr zahraje po prvé výrazně jeho motiv. Motiv meče je uveden na konci *Rýnského zlata*, aby vyjádřil Wotanovu myšlenku o generaci hrdinů; zmínil jsem se již o tom, že Wagner, jenž nedovedl, šlo-li o praktickou reži, obmeziti se působením na divákovu mysl a nepůsobiti též na jeho zrak, předepsal zde Wotanovi, aby zdvihl meč a zamával jím, ačkoli v tištěné partituře tohoto předpisu není. Je-li vynechán tento ústupek Wagnerovu skepticismu o reálnosti každého divadelního účinku, jenž není dosažen prostřednictvím tělesných smyslů obecnstva, dojde k asociaci motivu s představou meče až v prvním dějství *Valkýry* na místě, kde Siegmund zůstane o samotě u Hundingova krbu, beze zbraně a s jistotou, že bude za úsvitu nucen zápasit na život i na smrt se svým hostitelem. Tu si vzpomene Siegmund, že jeho otec mu slíbil meč v hodině nejvyšší nouze; v tomto okamžiku záblesk dohořívajícího ohně kmitne se na zlatém jílci meče, vetknutého do pně stromu; současně začne motiv meče prokmitávati z orchestru spleť tónů a zmikne teprve tehdy, když oheň dohasne a meč opět zmizí ve tmě. Později vyrazí tento motiv, jenž úplně neumlkne po celou dobu, co Sieglinda se obírá historií meče, v nejskvělejší nádhře, jaké je orchestr schopen, v okamžiku, kdy Siegmund vítězoslavně vytrhne meč z kmene stromu. Poněvadž je tvořen jen sedmi tóny ve velmi výrazném tempu a melodii, jež je prostou fanfárou polnice nebo poštovní trubky, nemůže jej přeslechnouti nikdo, kdo je schopen melodii vnímati.

Také se nelze zmýliti v motivu Valhaly, jenž zaznívá v slavnostní vznešenosti, když se na počátku druhého obrazu *Rýn-*

ského zlata našim i Wotanovým zrakům po prvé objeví domov bohů. Má rovněž snadno zapamatovatelný rytmus, a jeho majestátní harmonie — na hony vzdálené od oněch novotářských a kuriosních polyfonních problémů, z nichž pověřiví lidé pořád ještě Wagnera podezřívají — nejsou ničím jiným, než právě jen těmi třemi jednoduchými akordy, o nichž veselící se studenti, improvizující doprovody ke kupletům *podle sluchu*, brzo zjistí, že stačí skoro pro všechny populární písničky na světě.

Naproti tomu motiv prstenu, jenž začne kroužiti třetím obrazem *Rýnského zlata*, nemůže být spojen s žádným zvláštním zjevem uprostřed všeobecné zachmuřenosti a víavy jeskyně trpaslíků. Není to melodie, nýbrž jen přesunutý dobový přízvuk, který hudebníci nazývají *synkopou*, podložený tóny známého akordu, utvořeného ze tří malých tercií, navršených jedna na druhou (odborně: malý nónový akord, *ci-devant* zmenšená septima). Tento motiv brzo sluchem pochytíme a rozpoznáme jeho význam; není však uveden tak nepochybně zřetelným způsobem, jako výše popsané motivy, nebo s tak zlomyslnou nestvůrností, jako motiv, který označuje kletbu zlata. Nelze tudíž říci, že je hudební konstrukce díla, pokud jde o motivy, naprosto jasná již při prvé poslechu; je však jasná ohledně většiny motivů, neboť hlavní linie jsou založeny stejně výrazně a srozumitelně, jako dramatické motivy kterékoliv Shakespearovy hry.

Motivy, přidružené jednotlivým osobám dramatu, utkví snadno v paměti prostým spojením znění motivu s vystoupením označené jím osoby. Je obyčejně hodně zřejmé, komu který patří. Na příklad obři vstupují na scénu za mohutné melodie hřmotného, dupavého rytmu. Mime, jenž je plachým a podivínským stvořením, má plachý a podivínský motiv, složený ze dvou slabounkých akordů, které se bojácně slézají. Motiv Gutruny je hezký a lichotný, motiv Gunthruva smělý, hrubý a všední. Je-li některá osoba zabita na scéně, je oblíbeným obrazem Wagnerovým, nechat motiv jí přířčený zaznít, zeslábnout, selhat a doznít se zlomenou ozvěnou.

### Charakterisace.

To vše jsou však jenom primitivní začátky práce s motivy. Složitější povahy nemají prostě přivěšenu jednoduchou hudební vinětku, nýbrž ideje a snahy pro ně charakteristické jsou vybaveny zvláštními příznačnými motivy, podle toho, jak se vyskytují v dramatech. Právě mistrovství, s nímž dramatická souhra idejí se odráží v kontrapunktické souhře motivů, je hlavní zásluhou motivické konstrukce *Prstenu*. Vidíme tedy, že Wotan nemá jako kůň nebo drak (nebo mimochodem řečeno jako divadelní démon ve Weberově *Čarostřelci* nebo Meyerbeerově *Robertu ďáblu*) jednoho určitého motivu, který by k němu lnul, jako cedulka s jménem k deštníku a vyrazil ryčně z orchestru, kdykoli se Wotan objeví na scéně. Někdy je to motiv Valhaly, jenž vyjadřuje velikost bohů jakožto Wotanovu myšlenku. Jindy je to kopí, symbol jeho moci, charakterisované jiným motivem, na němž Wagner na konec provede svůj oblíbený obrat tím, že se motiv láme a zaniká, jako by byl profat motivem, označujícím meč, ve chvíli, kdy Siegfried roztříští kopí mávnutím Notungu. Ještě jiný motiv je spojen s Wotanem, totiž hudba provázející poutníka, která s tak uklidňující důstojností zazní do hrůzoplých představ Mimeových, když se Wotan ve scéně s třemi hádankami objeví u vchodu do jeskyně. A tak nejen že je několik Wotanových motivů, nýbrž i každý z nich se mění v modulaci a barvě tónů podle dramatické situace. Tak také veselá melodie rohu mladého Siegfrieda mění svůj rytmus, obtěžkává masivními akordy a stává se nanejvýš imposantním nástupem, když v předehře k *Soumraku bohů* ohlašuje vstup Siegfrieda jakožto plnokrevného hrdiny. Dokonce Mime má své dva nebo tři motivy; jeden podivný, jenž již byl popsán, jeden malý triolový motiv, který napodobuje klepání jeho kladívka a který se ozve při jeho smrti jako nelítostný výsměch v divokém chechtotu Alberichově, a konečně plačtivou melodií, v níž obsírně vykládá o vši své mateřské péči o malého nalezence Siegfrieda. Kromě toho je tu ještě spousta různého hudebně vyjádřeného mžourání, koktání a kňourání; stačí jejich nejslabší náznak z orchestru, aby připomenul v kterémkoli okamžiku Mimea, ať je právě na scéně či nikoli.

Po pravdě řečeno nelze v dramatické charakterisaci pomocí příznačných motivů dojíti v hudbě příliš daleko. Mozartovi, největšímu ze všech mistrů tohoto umění, se o nich nikdy ani nesnilo, a ačkoli je jich v Prstenu použito velmi hojně, přece to neumožnilo Wagnerovi, aby se obešel bez mozartovské metody. Nehledě k motivům jsou Siegfried a Mime stále stejně ostře navzájem odlišeni povahou své hudby, jako Don Juan a Leporello; rovněž Wotan a Gutruna stejně jako Sarastro a Papagena. Je pravda, že motivy přiřčené osobám jsou pro ně hudebně stejně charakteristické, jako ostatní hudba; nemělo-li by dojíti k nejvyšší směšné nesrovnalosti, nebylo by na příklad možno užítí motivu Valhaly nebo kopí pro lesního ptáčka nebo pro nestálého, prchavého Logea; přes to přese všechno je nutno považovati hudební charakterisaci za nezávislou na speciálních motivech, neboť i po naprostém odstranění motivického systému z partitury byly by jednotlivé osoby hudebně právě tak odlišné, jako je tomu nyní.

Budiž uveden ještě jeden doklad o způsobu, jakým pracuje systém příznačných motivů. S Logem jsou spojeny dva motivy. Jedním je rychlá, svižející se a zaplétající šestnáctinková figurka, která charakterisuje neskutečné a prchavě logické tvory intelektuálního mozku onoho chytráka. Druhým je motiv ohně. V prvním dějství *Siegfrieda* učiní Mime nepodařený pokus, aby vyložil Siegfriedovi podstatu strachu. Je ještě pod čerstvým dojmem jistého druhu hrůzoplného snu, v nějž upadl po odchodu poutníka a který se projevil ve fantastické a významné formě šíleného strachu před světlem; ptá se Siegfrieda, zda mu za jeho potulek pralesem netlouklo někdy srdce v divé hrůze před tajemným šerosvitem soumraku. Na to odpoví Siegfried velmi udiveně, že jeho srdci je při takové příležitosti úplně dobře a jeho pocity že jsou zcela normální. Zde je Mimeova otázka provázena chvějícím se zněním motivu ohně, při čemž jeho akordy jsou nejvyšší tísňivým způsobem porušeny a znetvořeny, kdežto se Siegfriedovou odpovědí se opět úplně vyjasní a vyrovnají, takže motiv zazní směle, třpytně a jasně. To je typický příklad toho, jak se užívá příznačných motivů.

Systém příznačných motivů dodává hudbě symfonický půvab, logiku a jednotnost, neboť umožňuje skladateli, aby vyčerpá

všechny stránky a vlastnosti svého melodického materiálu a aby jako Beethoven vytvořil co nejkratšími hudebními frázemi záznaky krásy, výrazu a hlubokého významu. Má však také špatnou stránku, neboť svedl Wagnera k tomu, aby si liboval v častém opakování, jež by bylo v čistě dramatickém díle nesnesitelné. Téměř prvou věcí, které se dramatik musí při konstruování hry naučiti, je zásada, že osoby nemají přijít v druhém dějství na scénu a obsírně si navzájem vypravovat, co diváci viděli už v prvním dějství na vlastní oči. Rozsah, v jakém byl Wagner svou láskou k příznačným motivům sveden k porušování tohoto pravidla, překvapuje zkušeného skladatele divadelních her. Siegfried zdědí po Wotanovi manii pro vlastní životopis, jež ho svádí, aby každému, s kým se setká, vnutil historii o Mimeovi a draku, ačkoli obecenstvo ztrávilo již celý jeden večer díváním se na události, o nichž vypravuje. Hagen vypravuje tuto historii Gunthrovi a téže noci jí zase celou od začátku až do konce vyloží Alberichův duch Hagenovi, který ji už dávno dopodrobna zná, stejně jako obecenstvo. Siegfried ji vypravuje Rýnským dcerám, dokud jsou ochotny ho poslouchat, a povídá ji svým loveckým společníkům tak dlouho, dokud ho nezabijí. Wotanův vlastní životopis z druhého večera stane se o čtvrtém večeru jeho životopisem v ústech sudiček. To málo, co k němu sudičky připojí, opakuje o hodinu později Valtrauta. Do jaké míry jsou všechna tato opakování snesitelná, je věcí osobního vkusu. Dobrá povídka se může vypravovati vícekrát, a je-li opředena tak pěknými melodiemi, jako je jódlování dcer Rýna, Mimeovo cinkání na kovadlinu, cvrlikání lesního ptáčka, fanfára Siegfriedova rohu a tak dále — je ji možno mnohokrát slyšeti, než se přejí. Ti posluchači, kteří se teprve nedávno prokousali *Prstenem*, nepřipustí tak lehko, že by v něm byl byt i jeden takt zbytečný.

Ale cožpak, srazíte-li se s nějakým antiwagneriánem, jenž nadhodí otázku, zda systém příznačných motivů neumožňuje skladateli tvorbu hudebního dramatu při daleko menší hudební invenci, než jakou vyžadovala od jeho předchůdců skladba oper starého typu?

Polemika toho druhu vypadá z rámce této knížky. Ježto však knížka je již u konce (neboť o *Prstenu* není již opravdu třeba



více říci), jsem zcela ochoten přidati několik stránek běžné hudební kritiky, jednak k potěše milovníků hudby, kteří rádi čtou takové věci, jednak k poučení těch čtenářům, kteří by měli rádi několik pokynů, s jejichž pomocí by se mohli zúčastniti společenské konverzáce o Wagnerovi a Bayreuthu, jež jim snad bude vnucena u oběda nebo v meziaktí.

## STARÁ A NOVÁ HUDBA

V staromódní opeře vyžadovalo každé uzavřené číslo složení nové melodie; je však velkým omylem domnívati se, že tento tvůrčí výkon trval nepřetržitě po celé číslo, od prvního až do posledního taktu. Skládá-li hudebník podle dané metrické šablony, je tvůrčí výkon zpravidla dovršen výběrem šablony a složením první věty (věta v hudbě odpovídá řádce ve verši). Vše ostatní je více méně mechanickým vyplněním šablony, ježto melodie (píseň, arie) je v tomto ohledu věc velmi podobná šabloně pro malování pokojů. Tak je druhá věta obyčejně naprosto samozřejmým následkem první a třetí a čtvrtá jen velmi málo obměněným opakováním první a druhé věty. Je-li na příklad dána první řádka *Fuě a pryč je kolčava* nebo *Yankee Doodle\**), dovede kterýkoli hudební příštipkář dopsati tři ostatní řádky. Takovéto práce s melodiemi je v *Prstenu* velmi málo, a je pozoruhodno, že tam, kde se vyskytuje — jako v Siegmundově jarní písni a v Mimeově plačtivé arii *Ein zullendes Kind* — je účinek symetrických vět, opakujících se pouze z formálních důvodů, znatelně slabý a plochý ve srovnání s volným proudem melodie, jenž jinak všude převládá.

Jinou a obtížnější metodou skladby je vzítí nějaký kus volné melodie a rozezníti ji nejrůznějšími náladami, jako by to byla myšlenka, která někdy přináší naději, jindy smutek, někdy nadšení, jindy drásavou zoufalost a podobně. Vzítí několik motivů tohoto způsobu a utkati z nich bohatou hudební tkáň, která prochází sluchem jako panorama ve stále se měnícím proudu pocitů, je to nejvyšší, co může hudebník vytvořiti; právě tímto způsobem se nám dostalo Bachovy fugy a Beethovenovy symfonie. Hudebníkem dozně nižšího řádu je ten, kdo jako Auber a Offenbach — nemluvě o našich dodavatelích salonních »šlágrů« — dovede produkovati neobmezené množství symetrických melodií, nedovede je však symfonicky zpracovati.

Vezmeme-li to v úvahu, uvidíme, že časté opakování neodlišuje *Prsten* od staromódních oper. Skutečný rozdíl je v tom,

\*) Prvá — pouliční odrhovačka, druhá — národní píseň americká. (Pozn. překl.)

že v těchto se užívalo opakování k mechanickému vyplnění konvenční metrické šablony, kdežto v *Prstenu* je opakování motivu odůvodněným a zajímavým důsledkem opětného vystoupení zjevu, který je motivem označen. Dále je si třeba uvědomiti to, že nahrazení nápěvů se symetrickými osmitaktovými větami a podobných věcí motivy symfonicky zpracovanými bylo odedávna pravidlem v nejvyšších hudebních formách. Říkati tomu nebo pocítovati to jako nedostatek melodie znamená přiznati se, že jsme nevědomci, obeznámení toliko s tanečními melodiemi a pouličními popěvkami.

Duchaprázdné věci, které vytvoří hudebník výlučně dramatického talentu, jenž se při skladbě zatíží metrickými šablonami, lze dobře přirovnati k tomu, co by asi vzniklo za literární »dílo«, kdyby na příklad Carlyle byl konvencí nucen psáti své historické povídky ve veršovaných stanzích. Jinak řečeno: šablona obmezuje invenci na náhodnou větu, kdežto po tři čtvrtiny času je zaměstnána pouze neplodná zručnost hledáním rýmů a počítáním slabik. V literatuře se velcí umělci již dávno vymanili z područí metrických šablon. Nikdo neuplatňuje požadavek, aby moderní pisatelé vroucí prosy od Bunyana po Ruskina byli v literární hierarchii zařazeni za pisatele hezkých lyrických básní od Herricka po pana Austina Dobsona. Pouze v dramatické literatuře roztahuje se ještě pořád zhoubná tradice blankversu, propůjčujíc falešný lesk jalovými výtvarům hlupáků a olupujíc dramatický styl skutečného básníka o jeho plnost vrozeného nadání s jeho rozmanitostí, silou a prostotou.

Tento stav má, jak jsme viděli, obdobu v hudebním umění, neboť i hudba může být psána v prose motivů nebo ve veršovaných melodiích, jenže zde nikomu ani nenapadne, aby popíral, že prosaické formy jsou obtížnější a veršované poměrně triviální. Avšak stejně jako v dramatické literatuře, tak i v dramatické hudbě udržuje se veršová tradice s těmiž zhoubnými následky, a jako tragedie dělá se i opera konvenčně — jako když se maluje pokoj. Zdá se, že divadlo je odsouzeno k tomu, aby bylo ve všech směrech posledním útočištěm touhy po laciné libivosti v umění.

Na neštěstí je toto změtení dekorativního a dramatického prvku udržováno příkladem velkých umělců jak v literatuře,

tak v hudbě. Mocně působivý dramatický výraz může být spojen s dekorativní symetrií veršované předlohy, má-li jen skladatel dekorativní i dramatický talent a pěstoval-li oba stejnoměrně. Shakespear a Shelley nebyli na příklad ani v nejmenším rušení konvenčním závazkem psáti své hry ve verších — naopak, shledali, že je to nejsnadnější a nejlacnější způsob tvoření. Kdyby však byl býval Shakespear donucen obyčejem, aby psal výhradně prosou, mohl být všechen jeho běžný dialog tak dobrý, jako je prvá scéna v *Jak se vám líbí*, a všechny jeho vznešené pasáže tak vybrané jako je »Jaké umělecké dílo je člověk«, takže bychom byli zůstali ušetřeni většiny jeho blankversu, v němž myšlenka je banální a výraz, ačkoli líbivě působivý, nesmyslně pompésní. *Cenci* mohli být buď vážným dramatem nebo zůstat vůbec nenapsány, kdyby Shelley nebyl směle odvésti pozornost od jeho neskutečnosti alžbětinským veršotepectvím. Ovšem že oba tito básníci napsali mnoho pasáží, v nichž dekorativní a dramatické vlastnosti nejen se nepotírají, nýbrž povznášejí se navzájem k výšinám jinak nedostižitelným.

Stejně je tomu i v hudbě. Je-li někdo jako Mozart tak podivuhodně nadán a s takovou péčí v hudbě vzdělán, a je-li při tom šťastnou náhodou dramatikem, ježž možno srovnávati s Molièrem, nejen že mu povinnost skládati operu v uzavřených veršovaných číslech nepřekáží, nýbrž mu ve skutečnosti ušetří námahy a přemýšlení. Ať je jeho dramatická nálada jakákoli, vyjádří ji ve vybraných hudebních verších snadněji, než ji dovede dramatik jednostranného talentu vyjádřit v prose. Proto také miluje Mozart — jako Shakespear a Shelley — veršované arie, jako jsou *Dalla sua pace* nebo Gluckova *Che faro senza Euridice* nebo Webrova *Leise, leise*, ježž jsou od první do poslední noty stejně dramatické, jako nespoutané motivy *Prstenu*. V důsledku toho býval kladen profesorský požadavek, aby všechna dramatická hudba vykazovala tuto obojí stránku. Tento požadavek byl nerozumný, ježto symetrické veršování není v dramatické hudbě žádnou zásluhou; stejným právem bylo by si možno vymínovati, že vidlička musí být sestrojena tak, aby mohla sloužiti i jako ubrus. Byl to také požadavek nevědomců, ježto není pravda, že skladatelé oněch výjimečných

příklady dovedli vždy, nebo i jen často, spojití dramatický výraz se symetrickým veršováním. Vedle *Dalla sua pace* máme *Il mio tesoro* a *Non mi dir*, v nichž překrásné a výrazné začáteční věty vedou k dekorativním pasážím, jež jsou s dramatického hlediska stejně groteskní, jako jsou groteskní s dekorativního hlediska hudební projevy, které zpívá Alberich, když klouzá a kýhá v rýnském bahnu. Dále je třeba vzít v úvahu spoustu beztvareho »suchého recitativu«, jenž odděluje tato symetrická »uzavřená čísla« a jenž by mohl být povznesen k značnému dramatickému a hudebnímu významu, kdyby byl býval motivickou metodou vpojen do nepřetržité hudební osnovy. Konečně jsou Mozartova nejdramatičtější finale a koncertní čísla složena jako věty symfonie více méně v sonatové formě a musí být proto zařazena mezi hudební prosu. A sonatová forma předpisuje repetice a reprisy, jichž je prosta dokonale nekonvenční forma, přijatá Wagnerem. Celkem řečeno je ve staré formě více místa jak pro opakování, tak pro konvenci, než v nové, a čím je skladatelovo hudební nadání chudší, tím jistěji se uchýlí k šablonám z osmnáctého století, aby napomohl své invenci.

## DEVATENÁCTÉ STOLETÍ

V době Wagnerova narození roku 1813 stala se právě hudba nejužasnějším, nejkouzelnějším, nejzáračnějším uměním na světě. Mozartův *Don Juan* předvedl celé hudební Evropě půvaby moderního orchestru a dokonalou přizpůsobivost hudby k nejjemnějším požadavkům dramatikovým. Beethoven ukázal, jak je možno ony nepostižitelné náladové básně, bouřící v prsou lidí, kteří jako on nemají výjimečné vlády nad slovem, napsati jako hudbu v symfoniích. Ne že by Mozart a Beethoven byli vynalezli tento obor svého umění; byli však první, jejichž díla ukázala, že dramatické a subjektivní síly tónů jsou dosti poupatvé, aby mohly působiti samostatně, zcela neodvisle od dekorativních hudebních konstrukcí, jichž byly do té doby pouhým vnějším přívlastkem. Po *finali z Figarovy svatby* a z *Don Juana* byla možnost moderního hudebního dramatu hotovou věcí. Po Beethovenových symfoniích bylo jisto, že poesie, která je příliš hluboká pro slova, není příliš hluboká pro tóny, a že změny duševních nálad od nejrobustnějšího humoru až k nejvznešenějším touhám mohou — i bez pomoci tanečních melodií — být obsahem symfonií. Totéž snad bude nutno přiznati i Bachovým preludiím a fugám; avšak jeho metoda je nedostižitelná, jeho skladby jsou podivuhodné tkanivo výsostně krásných gotických kružboví\*) v tónech, vymykajících se úplně běžnému lidskému talentu. Beethovenovo daleko drsnější umění bylo zcela lidové a praktické: za nic na světě nebyl by dovedl vésti jedinou dlouhou gotickou linií v tónech, jako to uměl Bach, a tím méně utkati více takových linií dohromady s tak vhodnou harmonií, že i když je skladatel nedojet, pouhé rozvádění těchto linií je prosyceno emocemi, jež tryskají (a na to moderní kritikové rádi zapominají) stejně vše z našeho, nad touto lahodností nadšeného obdivu, jako z našich dojatých citů. Někdy to vede k tomu, že podkládáme skladateli úmysl působiti na cit, kterého u něj nebylo. Je to podobné, jako když si nějaký mladík představuje, že krása ženy skrývá poklady něžnosti a ušlechtilé moudrosti. Ostatně komponoval Bach hudbu

\*) Hořejší části gotických oken. (Pozn. překl.)

ke komickým dialogům docela stejně, jako k recitativům v *Pařížích*, neboť — jak se zdá — byl pro něj možným recitativ jen jediného druhu, totiž recitativ hudebně naprosto dokonalý. Vyjádření svých veselých nálad uchoval si pro svá pravidelná uzavřená čísla, v nichž mohl vytvořiti některý ze svých obdivuhodných kontrapunktických, čistě ornamentálních gotických kružboví s potřebnou veselostí linie i pohybu. Beethoven se neskláněl před žádným ideálem krásy; hledal pouze výraz pro svůj cit. Jemu byl žert žertem a zněl-li v hudbě žertovně, byl spokojen. Dokud se neopotreboval starý zvyk souditi všechnu hudbu podle její dekorativní symetrie, byli hudebníci pohoršeni jeho symfoniemi a vykládající si špatně jeho vnitřní poctivost veřejně pochybovali o jeho duševním zdraví. Ale pro ty, kteří nehledali v hudbě hezké nové šablony, nýbrž toužili po vyjádření svých duševních stavů, byl Beethoven přímo zjevením, neboť jsa sám upřímný ve své snaze vyjádřiti své vlastní pocity, anticipoval s revoluční odvahou a otevřeností všechny nálady dorůstajících generací devatenáctého století.

Výsledek byl nevyhnutelný. V devatenáctém století nebylo již nutno, aby hudební skladatel byl rozeným konstruktérem hudebních šablon. Stačilo, byl-li dramatikem a básníkem, dokonale citlivým vůči dramatickým a popisným vlastnostem tónů. Objevila se generace literárních a divadelních hudebníků a prvý z nich, Meyerbeer, udělal neobyčejně silný dojem. Přímo potřeštěné vylíčení jeho *Roberta d'ábla* v Balzacově krátké novele nazvané *Gambara* a Goethův nápad — překvapivě chybný — že by Meyerbeer mohl komponovati hudbu pro *Fausta*, ukazují, jak naprosto kouzlo moderní dramatické hudby zmátlo úsudek umělců výtečného rozhledu. Meyerbeer je — říkali lidé (staří páni to v Paříži říkají ještě dnes) — následovník Beethovenův; je-li méně dokonalý hudebník, než Mozart, je prý zato hlubším geniem. Především je prý originálnější a odvážnější. Wagner sám, jako tehdy každý člověk, šlel nadšením nad duetem ve čtvrtém dějství *Huguenottů*.

A přece bylo celého toho dojmu originalnosti a hlubokosti dosaženo zcela obmezeným talentem, jenž uměl složit překvapivé hudební fráze, vykořistiti jisté zvláštní a značně líbivé rytmy a modulace a vymyslet působivou nebo výstřední

instrumentaci. Ohledně své dekorativní stránky byl v hudbě týmně zjevem, jakým byla v architektuře barokní škola: usilovný zápas o oživení organického úpadku mechanickými kuriozitami a novostmi. Meyerbeer nebyl symfonikem. Systému příznacných motivů nemohl na své nápadné hudební fráze aplikovati, a tak byl nucen stloukati je ve starém stylu podle svých metrických šablon; a poněvadž nebyl ani »absolutním hudebníkem«, dostal se se svými metrickými šablonami sotva nad čtveřrylkové melodie, jež byly buď docela nevynikající, nebo byly učiněny pozoruhodnými některými neomalenostmi, jež věrně podle rokokové manýry odvozovaly svou zvláštnost toliko od své nesmyslnosti. Meyerbeer nedovedl vytvořiti ani dokonalé hudební drama, ani půvabnou operu. Avšak ve všem těmi a ještě horšími chybami měl Meyerbeer trochu opravdové dramatické síly, ba i vášně; někdy se povznesl k takové výšce účinku, že jeho současníci, jejichž obraznost byla ohnivě vzrušena novostí jeho dramatické hudby, přecenili jeho význam docela nezřízeně, takže to vyprovokovalo Wagnera k dlouhé kritické kampani proti jeho hudebnímu vůdcovství. Před třiceti lety vysvětlovala se tato kampaň s fatální nutností jako umělecká zářlivost zklamaného soupeře. Dnes nemohou mladí lidé pochopit, jak někdo mohl bráti kdy Meyerbeerův vliv vážně. Ti, kdož pamatují si, jak velká byla jeho reputace před půl stoletím, a uvědomují si, že cesta, kterou se Meyerbeer dal, byla »zakázanou cestou«, zakázanou i pro něho, vědí, jak nutný a jak neosobní byl Wagnerův útok.

Wagner byl literárním hudebníkem *par excellence*. Neuměl jako Mozart a Beethoven tvořiti dekorativní hudební konstrukce neodvisle od jakékoli dramatické nebo básnické látky, neboť tato dovednost nebyla k jeho účelu již nutná a Wagner jí tudíž nepěstoval. Jako se jeví Shakespear ve srovnání s Tennysonem po výtce dramatickým talentem, tak se jeví po výtce dramatickým talentem i Wagner ve srovnání s Mendelssohnem. Zato se Wagner nemusil sháněti po libretech k své hudbě u literárních nádeníků třetího řádu; psal sám své dramatické básně, čímž dal opeře dramatickou čistotu a symfonii učinil výmluvnou. Beethovenská symfonie (vyjma zpívané části *Deváté*) vyjadřuje ušlechtilý cit, ne však myšlenku; obsahuje duševní

stavy, ne však ideje. Wagner přidal myšlenku a vytvořil hudební drama. Mozartova nejvznešenější opera — jeho *Prsten*, abychom tak řekli — jeho *Kouzelná flétna*, má libreto, které není proto tak špatné, že se povrchním divákům zdá (podobně jako *Rýnské zlato*) pouhopouhou výpravnou hrou pro děti; toto libreto je však složeno talentem nesrovnatelně nižším Mozartova. Libreto k *Don Juanu* je hrubé a triviální; nechť je jeho kouzelná proměna Mozartovou hudbou zázrakem, nebude snad nikdo tvrditi, že takové zázračné proměny, byť by byly sebe svůdnější, mohou být tak dokonalé, jako hudební báseň nebo drama, při nichž hudebník i básník jsou téže úrovně. V tom je tedy prosté tajemství Wagnerovy převahy jakožto dramatického hudebníka. Svě »divadelní slavnostní hry« — jak jim říkal — nejen komponoval, nýbrž je i sám zbásnil.

Až k jistému bodu své životní dráhy zaplatil Wagner pokutu za tvoření ve dvou uměleckých oborech. Mozart měl své řemeslo hudebníka v malíčku již ve věku dvaceti let, neboť si odbyl namáhavá učednická léta v tomto řemesle a v žádném jiném. Wagner ještě v třicetipěti letech daleko nedosáhl podobného mistrovství; vždyt nám řekl sám, že teprve ve věku, v němž Mozart zemřel, komponoval s onou naprostou samozřejmostí hudebního výrazu, které může býti dosaženo jen získáním naprosté nezávislosti na technických potížích tvůrčího procesu. Když však nastala tato doba, byl Wagner nejen dokonalým hudebníkem jako Mozart, nýbrž i dramatickým básníkem a spisovatelem kritických a filosofických essayí, jenž měl značný vliv na své století. Známkou této dokonalosti byla jeho konečně dosažená schopnost hráti si s uměním a připojit tak ke svým již slavným výtvorům emocionálního dramatu onen radostný druh komedie, jejíž největší mistři — jako byli Molière a Mozart — jsou daleko vzácnější než skladatelé tragedií a cituplných her. Tehdy složil Wagner dvě prvá dějství *Siegfrieda* a o něco později *Mistry pívce*, vyslovenou komedii a zcela mozartovský záhon melodií, o němž lze sotva uvěřiti, že je dílem namáhavě pracujícího skladatele *Tannhäusra*. Jenže nikdo se nenaučí dělat jednu věc děláním jiné věci, nechť jsou si tyto sebe příbuznější, a tak Wagner ani potom nikdy nevytvořil žádné hudby, jež by byla nezávislá na jeho básních.

Ouvertura k *Mistrům pěvcům* je rozkošná, vítě-lí, o co se při tom jedná, ale jen ti, kdož ji poznali jako část koncertního programu bez návodu libreto a posuzovali její bezohledný kontrastní měřítkem, daným Bachovými skladbami a ouverturou k Mozartově *Kouzelné flétně*, dovedou si představit, jak ohavně zněla uším hudebníků staré školy. Když jsem ji slyšel po prvé, máje v čerstvé paměti jasný postup polyfonie v Bachově *Mši v B-moll*, přiznám se, že jsem myslel, že se nástroje rozešly a že někteří hudebníci jsou o půl taktu za ostatními. Možná, že byli, ale i dnes, kdy jsem s dílem a s Wagnerovou harmonisací obeznámen, dovedu docela dobře chápat, že některé pasáže mohou takto působit na Bachova obdivovatele, i když budou zahrány s naprostou přesností.

## HUDBA BUDOUCNOSTI

Wagnerův úspěch byl tak ohromný, že se jeho zaslepeným stoupencům zdá, že období toho, co Wagner nazýval »absolutní« hudbou, je u konce a že hudební budoucnosti je souzeno, aby byla výlučně wagnerovskou, v Bayreuthu slavnostně inaugurovanou budoucností. Všichni velcí geniové vyvolávají takovou iluzi. Wagner nezahájil hnutí, nýbrž je dovršil. Byl vrcholem hudebně-dramatické školy devatenáctého století v témž smyslu, v jakém byl Mozart vrcholem (tento výraz pochází od Gounoda) hudební školy století osmnáctého. A ti, kdož se pokoušejí pokračovati v Bayreuthské tradici, budou jistě sdíletí osud zapomenutých dodavatelů obnošené »mozartovské« hudby před sto lety. Pokud pak jde o očekávané sesazení absolutní hudby, stačí poukázat na to, že za Wagnerova života vydalo Německo dva absolutní hudebníky první třídy: jedním je velmi nadaný Goetz, jenž zemřel mlád, druhým je Brahms, jehož absolutně-hudební nadání je stejně neobyčejné, jako jsou jeho myšlenky mělké a banální. Wagner jím pohrdal jako samotný myslitel mužem, jenž své ideje bere z druhé ruky, a jako namáhavě pracující hudební dramatik pohrdá pouhým syrovým hudebním nadáním; ale ačkoli Brahms si snad zasloužil tohoto pohrdání za své *Triumphlieder*, *Schicksalslieder* a různé ty elegie a rekviemy, v nichž bral své intelektuální schopnosti tak vážně, nemůže nikdo naslouchati nehledaným projevům Brahmsovy nejvyšší bohaté absolutní hudby, zvláště v jeho komorních skladbách, aniž by se těšil z jeho úžasného talentu. Návrat k absolutní hudbě, jenž vyjde částečně od Brahmsa a částečně z takových pokusů o oživení středověké hudby, jako jsou skladby De Langea v Holandsku a pana Arnolda Dolmetsche v Anglii, je pravděpodobný i slibný, kdežto v pokusech o přewagnerování Wagnera v hudebním dramatu není více naděje, než bylo v starých (ostatně také nových) pokusech udělati z Händla východisko velké oratorní školy.\*)

\*) V době, kdy bylo toto napsáno, zdálo se, že končí přirozenou smrtí největší umělecké dynastie, jakou kdy viděl moderní svět – větší dokonce než ta, která začala Giottem a skončila Michelangelem (mám

## BAYREUTH

Když byla konečně dostavena slavnostní scéna (*Bühnenfestspielhaus*) v Bayreuthě a zahájena roku 1876 prvním provedením *Prstenu*, byla evropská společnost donucena uznati, že Wagner »má úspěch«. Králové, nenávidějící jeho hudbu, seděli až do konce představení v řadě lóží, rezervovaných pro vznešené návštěvníky. Všichni mu gratulovali k jeho úžasné »kuráži«, se kterou přes všechny překážky proměnil mytický a visionářský plán v konkrétní, komerčně významnou skutečnost, kterou obecnost jako zákazník ocenilo na libru šterlinků za osobu. Je dobře si také uvědomiti, že tato blahopřání neměla na Wagnera jiného účinku, než že mu otevřela oči pro fakt, že bayreuthský pokus selhal, pokud se snažil vyhnouti se běžným společenským a komerčním předpokladům divadelního podnikání. Jeho vlastní zpráva staví proti sobě skutečnost a záměry s náladou, která by byla trpká, kdyby nebyla tak humorná. Opatření, učiněná k tomu, aby se lístky nedostaly do rukou sensacemišlného obecnstva a zůstaly zachovány pro vážné stoupence, kteří se po celé Evropě slučovali ve wagnerovské společnosti, měla jen ten následek, že lístky byly napřed skoupeny spekulanty a rozprodány právě tomu druhu turistů-zeměšlapů, jimž měl být chrám umění přísně uzavřen. Peníze, o nichž se předpokládalo, že budou sebrány věrnými stoupenci, byly ve skutečnosti vyžebřány energickými sběravými dámmi, a to u lidí, kteří museli mít co nejgrotesknější představy o cílech skladatelových — byli mezi nimi také egyptský khediv a turecký sultán!

Od té doby se změnilo pouze jedno; není totiž už třeba při-

samozejmě na myslí velkou generaci německých hudebníků, která začíná Bachem a končí Wagnerem). Ale již vstoupil na trůn dědic Wagnerův a mává trojitým žezlem Mozartovým, Beethovenovým a Wagnerovým jako následovník v technice, jako radostný, srdečný skladatel komedií a jako individuálně založený symfonik a filosoficko-dramatický básník. Jsem tak stár, že jsem ocenil Wagnera, ještě když ho vypískali všichni hlupáci; jsem tak mlád, že mohu opakovat tento kritický triumf v případě Richarda Strausse.

B. S.

(Poznámka autorova k německému vydání.)



spěvků, neboť slavnostní scéna se nyní zřejmě vyplácí a je obchodně postavena na týchž základech, jako kterékoli jiné divadlo. Jedinou kvalifikací, která se žádá od návštěvníků, jsou peníze. Londýňana stojí návštěva dvacet liber, rodilého Bayreuthana jednu libru. V obojím případě je »lik«, k vůli němuž Wagner vytáhl do pole v roce 1849, dokonale vyloučen a Bayreuth musí býti tudíž podle své povahy považován za nekonečně méně wagnerovskou scénu, než divadlo v Hampton Court Palace v Londýně. Nikdo to nevěděl lépe, než sám Wagner, a nic nemůže být méně pravdě odpovídající, než mluvení o Bayreuthu, jako by se tam byla podařila emancipace od podmínek naší moderní civilizace větší měrou než ve Veliké opeře v Paříži nebo Londýně.

V uvedených mezích vyvolalo to však nový směr v onom výborném německém zařízení — letním divadle. Na rozdíl od našich operních budov, které jsou stavěny tak, aby obecnstvo poskytovalo skvělou podívanou potěšenému řediteli, je bayreuthské divadlo projektováno tak, aby zajistilo obecnstvu nerušený pohled na scénu a nerušený poslech hudby. Dramatický účel představení je pojat s naprostou a propracovanou vážností jako jediný jejich účel, a režie žárlivě stráží Wagnerovu tradici. Finanční úspěch, ke kterému vedla tato politika, dokazuje, že obecnstvo si žádá prvotřídních letních divadel. Není důvodu, proč by nemělo dojít k témuž pokusu v Anglii. Snese-li naše nadšení pro Händla Händlovy slavnosti, které jsou směšně nudnými, blbými a co možno protihändlovskými zpořádanými, stejně jako výroční Händlovy slavnosti na venkově, pořádané podle téhož vzoru, není pravděpodobno, že by Wagnerovy slavnosti skončily fiaskem. Dejme tomu, že by se vystavělo Wagnerovo divadlo — řekněme na Hampton Courtu nebo Richmond Hillu a pro mne třeba na Margatské přístavní hrázi, takže bychom po bayreuthském způsobu mohli mít v letě rozkošnou večerní zábavu, trávíce meziaktí procházkou v parku nebo na břehu řeky před západem slunce — bude někdo vážně tvrdit, že by byl nedostatek návštěvníků? Kdyby se trochu z peněz, vyházených na velká slavnostní lešení, na Eiffelovy věže a na odporné dvorany u moře (všechny tyto věci jsou stejně vázány na krátké výroční sezóny jako Bayreuth), použilo tímto

způsobem, byl by zisk daleko jistější a společenský prospěch daleko větší. Každé anglické nadšení pro Bayreuth, jež nevyvrcholí v požadavku, aby byla zařízena podobná slavnostní scéna v Anglii, může být pominuto jako pouhá cestovatelská vášeň.

Ti, kdož se vypraví do Bayreuthu, nikdy toho nelitují, ačkoli tamější představení často nejsou zcela potěšitelná. Zpěv je někdy snesitelný, někdy ohavný. Někteří zpěváci jsou jen živými pivními sudy, příliš líní a příliš nafoukaní, než aby projevíli trochu sebevlády a tělesné pružnosti, jaká se očekává jako samozřejmost od akrobata, jockeye a boxera. Kostymy žen jsou pruderní a nesmyslné. Pravda, Kundry už nenosí plesovou toaletu s krajkovými náběry z raného viktoriánského období a Freja byla opatřena úhlednou módní kopií květnatého šatu postavy *Java* z Boticelliho slavného obrazu; avšak opanceřovaná Brunhilda šplhá se stále ještě na skály s nohama, pečlivě ukrytými pod dlouhou bílou sukni, a vyhlíží přesně jako pí Leo Hunterová v kostymu Minervy, takže je docela nemožno mítí aspoň záblesk iluse, dokud se na ni díváme. Ideál ženské krásy, ke kterému se zde směřuje, připomíná Angličanovi sklepnice let sedmdesátých, kdy bláznivá manie pro blondýnky byla v největším rozkvětu. Dále: ačkoli se tu často Wagnerovy režijní předpisy přecházejí stejně neinteligentně jako v Covent Gardenu, převládá tu nesnesitelná staromódní tradice polorhetorického, polohistoricko-malebného postoje a gesta. Nejsilnější místa dramatu jsou pojata jako *tableaux vivants* s modely v malebných pózách, místo aby byly podány jako pasáže činu, pohybu a života.

Netřeba snad, abych dodal, že nadpřirozené administrativní schopnosti, které lehkověrní poutníci připisují madame Wagnerové, neexistují. Primadony a tenoři jsou v Bayreuthu zrovna tak neovladatelní, jako všude jinde. Obsazení bývá rozmarně měněno, režijně nebývá představení připraveno dostatečným počtem zkoušek, obecnstvo je nuceno naslouchati padesátileté Brunhildě nebo padesátiletému Siegfriedovi, i když si pečlivě vybralo představení s dvacetipětiletými — všechno hodně podobně, jako v obyčejném operním divadle. Dokonce i kapelníci někdy převrátí celý program vzhůru nohama. Naproti tomu však — nehledíme-li k rozmarům hvězd — můžeme vždy s jis-

totou očekávati, že bayreuthská představení učiní čest své pověsti co do úplnosti příprav k hlavnímu dílu sezóny, co do požadavků vypjaté umělecké náročnosti, co do zbožného přesvědčení, že je to dílo tak nesmírné důležitosti, že musí být za každou cenu dobře provedeno. Orchester je umístěn z dohledu obecnstva, při čemž robustnější nástroje jsou pod scénou, takže hlas zpěváků se nemusí prodíratí zvukem plechových nástrojů. Účinek je naprosto dokonalý.

#### *Bayreuth v Anglii.*

Obíral jsem se úmyslně chybami Bayreuthu obšírněji, abych ukázal, že není vůbec důvodu, proč by nemohla být provedena v Anglii stejně dobrá a lepší představení *Prstenu*. Wagnerovy partitury jsou nyní přístupny celému světu a ani jeho syn ani jeho vdova nemohou předstíratí, že s nimi dovedou zacházeti s větší autoritou, než kterýkoli umělec, který se cítí povolán k jejich reprodukcí. Nikdo se již nedozví, co si myslil sám Wagner o umělcích, kteří založili bayreuthskou tradici; nebyl očividně v takové situaci, aby je mohl kritisovati. Kdyby byl na příklad Rubini žil tak dlouho, aby byl vytvořil Siegmunda, jistě bychom nebyli měli z pera Wagnerova tak zábavného a živého vyličení jeho Ottavia, jaké máme z jeho starých pařížských dob. Wagner byl svým hrdinům a hrdinkám z roku 1876 velmi zavázán a neřekl přirozeně nic, co by snižovalo jejich triumfy; nemáme však důvodu domnívati se, že ho uspokojili všichni nebo jen někteří tak, jako Schnorr von Carolsfeld v úloze Tristana, nebo Schröder-Devrientova v úloze Fidelia. Možná, že příští Schnorr nebo Schröder-Devrientova se objeví v Anglii. Stane-li se to, nebudou potřebovati žádné jiné autority k svému návodu, leč svého vlastního genia a Wagnerovy partitury. Jistě bude daleko lépe, nebudou-li jejich samostatlé instinkty zkaženy onou přehnaně teatrální tradicí, kterou Bayreuth konservuje od dob Crummlesových.

#### *Wagnerovští zpěváci.*

Žádný národ nemusí mít velké potíže s vypěstěním generace wagnerovských zpěváků. S jedinou výjimkou Händla nepsal

žádný jiný skladatel mimo Wagnera hudby, která by byla tak uzpůsobena k výchově zpěváků na hlasové atlety. Byť zpívali Němci sebe ohavněji, je úžasné, jak prospívají fysicky ve Wagnerových hlavních rolích. Wagnerovo tajemství je totéž jako Händlovo. Wagner nedělá ze svých vokálních partů po způsobu Verdiově a Gounodově speciální role pro vysoké soprány, mečivé tenory a vysoké barytony s upotřebitelným rozsahem asi jedné kvinty v nejvyšší možné poloze jejich hlasu, a nenutí kontraalty k zpívání hrudním rejstříkem v kterékoli poloze po způsobu varietních zpěváků, nýbrž používá volně celého rozpětí lidského hlasu a vyžaduje od každého zpěváka téměř celé dvě efektivní oktávy, takže se hlas dobře procvídá a různé polohy se navzájem neustále střídají k jeho prospěchu. Velmi vysokých tónů užívá velmi ekonomicky a je zvlášť ohleduplný vzhledem k orchestrálnímu doprovodu. I když se zdá, že proti zpěvákovi zuří všechny hromy plného orchestru, ukáže nám nahlédnutí do partitury, že je ho dobře slyšet — nikoli pro nějakou jeho výjimečnou stentorskou sílu hlasu, nýbrž protože Wagner chtěl, aby ho bylo slyšet a dal dobrý pozor, aby ho orchestr nepřehlušil. U Wagnera nikdy nenajdeme takové brutální neprostupnosti doprovodu, jakou nacházíme v Rossiniově *Stabat mater* nebo Verdiově *Troubadouru*, kde smyčce hrají své *rum-tum* jako doprovod, zatím co celý dechový orchestr řve fortissimo v unisonu s nešťastným zpěvákem. I v obyčejné operní budově, kde je orchestr umístěn přímo mezi zpěváky a obecnstvem, je jeho instrumentace pro lidský hlas prostupnější, než kteréhokoli jiného skladatele od časů Mozartových. V bayreuthském *Bühnenfestspielhaus*, kde jsou plechové nástroje pod jevištěm, je prostupnost naprosto dokonalá.

Wagnerovo divadlo a Wagnerovy slavnosti jsou tedy v každém směru daleko snadněji uskutečnitelné, než starší a vyumělkovanější formy dramatické hudby. Slušné provedení *Prstenu* je velkým podnikem pouze v tom smyslu, v jakém je stavba železnice velkým podnikem: vyžaduje totiž spousty práce a mnoho odborné zdatnosti. Nevyžaduje však — jako staré opery a oratoria — oněch neobyčejných hlasových kvalit, s nimiž se rodí něco málo jednotlivců v různých koutech Evropy. Zpěváci, kteří nikdy nesvedli koloraturní pasáže Semiramidiny, Assurovy

a Arsaceovy v Rossiniově *Semiramidě*, zazpívali role Brunhildy, Wotana a Erdy, aniž vynechali jedinou notu. To může pochopit každý Angličan, všimne-li si rozdílu mezi kostelním zpěvem a italskou operou v Covent Gardenu. Kostelní zpěv je mnohem seriosnější, než opera. A přece naň stačí provinciální talenty, je-li tu potřebná píle a horlivost. Připustíme, že opera se nemůže obejít bez geniů evropské slávy (ačkoli mně je známo něco jiného, neboť jsem již viděl, jak v tomto ústavě za dlouhého mezidobí mezi Mariem a Jeanem de Reszke móda přijala hrubé kavaleristy a posluhy bez špetky umění a dobrého chování za prvé tenory); připomeňme si však, že Bayreuth rekrutoval své Parsifaly ze selského lidu a že řemeslníci jedné vesnice v Bavorských Alpách dovedou sehráti proslulou a propracovanou pašijovou hru — a pak uvažte, je-li Anglie opravdu tak chudá na talenty, aby její milovníci hudby musili k vůli návštěvě wagnerovské slavnosti podnikati cestu do středu Evropy.

Ve skutečnosti není na tom vinna Anglie, leda anglické bohatství, které láká k jejím břehům učitele zpěvu v tak velkém počtu, že to přehluší hlasy všech domorodců, kteří mají nějaké nadání k zpěvu. Naše spása přijde ze třídy, která je příliš chudá, než aby mohla bráti hodiny zpěvu.

## OBSAH

<i>Předmluva k prvému londýnskému vydání</i> . . . . .	5
<i>Předmluva k druhému londýnskému vydání</i> . . . . .	6
<i>Předmluva k třetímu londýnskému vydání</i> . . . . .	8
<i>Předmluva k německému vydání</i> . . . . .	11
<i>Předběžná povzbuzení</i> . . . . .	17
PRSTEN NIBELUNGŮV . . . . .	19
RÝNSKÉ ZLATO . . . . .	20
WAGNER JAKO REVOLUCIONÁŘ . . . . .	35
VALKÝRA . . . . .	41
SIEGFRIED . . . . .	48
<i>Zpět k opeře</i> . . . . .	57
SIEGFRIED JAKO PROTESTANT . . . . .	59
<i>Mastikažení s všelékem neboli idealism</i> . . . . .	62
<i>Dramatický původ Wotanův</i> . . . . .	63
<i>Láska všelékem</i> . . . . .	64
<i>Nikoli láska, nýbrž život</i> . . . . .	67
<i>Anarchismus není všelékem</i> . . . . .	68
<i>Konec Siegfrieda</i> . . . . .	69
SOUMRAK BOHŮ . . . . .	70
<i>Novinářská polemika o jedno místo z Wagnera</i> . . . . .	75
<i>Algorie v troskách</i> . . . . .	80
PROČ ZMĚNIL SVĚ MÍNĚNÍ . . . . .	83
VLASTNÍ VÝKLAD WAGNERŮV . . . . .	90
<i>Pesimista co milovník</i> . . . . .	93
HUDBA PRSTENU . . . . .	96
<i>Příznačné motivy</i> . . . . .	96
<i>Charakterisace</i> . . . . .	99
STARÁ A NOVÁ HUDBA . . . . .	103
DEVATENÁCTÉ STOLETÍ . . . . .	107
HUDBA BUDOUCNOSTI . . . . .	112
BAYREUTH . . . . .	113
<i>Bayreuth v Anglii</i> . . . . .	116
<i>Wagnerovští zpěváci</i> . . . . .	116

SVĚT

*Řídí Silvestr Hippmann*

Nová řada

X.

NAUČNÉ SPISY

GEORGE BERNARDA SHAWA

II.

DOKONALÝ WAGNERIÁN  
(THE PERFECT WAGNERITE)

Z angličtiny přeložil a podle německého vydání  
doplnil Vladimír Procházka. Obálku a vazbu  
navrhl Ladislav Sutnar.

---

*Jako 280. svou knihu v červnu 1933 v 1300 vý-  
tiscích vydalo nakladatelství Družstevní práce  
v Praze, zapsané společenstvo s ručením obme-  
zeným. Písmem Claude Garamond vytiskla  
Grafia, dělnická knihtiskárna v Praze.  
Vazbu provedlo knihárství Druž-  
stevní práce.*

---



G. B. Shaw

**Dokonalý wagnerián**