

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav politologie



Richard Wagner

alebo revolučná imaginácia nemeckého velikášstva

Richard Wagner or the Revolutionary Imagination of German Greatness

Bakalárska práca

Michal Zaťko

Praha 2024

Vedúci práce: prof. Dr. Pavel Barša, M.A., Ph.D.

Pod'akovanie

Rád by som sa touto cestou poďakoval vedúcemu svojej práce profesorovi Pavlovi Baršovi za odborné vedenie. Zároveň by som sa chcel poďakovať profesorovi Vojtěchovi Kolmanovi a doktorovi Michaelovi Sochorovi za podnetné pripomienky pri písaní. A v neposlednom rade by som sa chcel poďakovať svojej rodine a priateľom za podporu nielen počas písania, ale počas celého štúdia.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracoval samostatne, že som riadne citoval všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 28.7.2024

Michal Zaťko

Abstrakt

Práca sa zaoberá Richardom Wagnerom, patriacim k málo hudobným skladateľom, ktorých umelecké dielo presahuje aj do politického sveta. O samotnom Wagnerovi sa niekedy hovorí, že bol trpiaci a veľký ako devätnáste storočie. Za esenciu tejto doby možno považovať všadeprítomnú revolúciu, ktorá nadobudla formu univerzálneho motívu, prirodzene sa zarývajúceho do všetkého, vrátane Wagnera samotného. Revolúcia sa tak stala niečím integrálnym, čo zohralo nespochybniteľnú rolu v procese formovania Wagnerovej osobnosti. Plynutím času sa ale v jeho očiach význam revolúcie menil, čo sa odzrkadlilo vo viacerých metamorfózach jeho osobnosti, začínajúcich u revolučného buriča na barikádach v Drážďanoch a končiacich až u konzervatívneho fantastu na dvore bavorského kráľa. Zámerom tejto práce je preto preskúmať premeny idey revolúcie na pozadí pôsobenia Richarda Wagnera, ktoré vo všetkých svojich fázach zhmotňujú predstavu nemeckého megalomanstva.

Kľúčové slová

Richard Wagner, Nemecko, revolúcia, liberalizmus, konzervativizmus

Abstract

The thesis deals with Richard Wagner, one of the few composers whose artistic work extends into the political world. Wagner himself is sometimes said to have been as suffering and great as the nineteenth century. The pervasive revolution can be considered the essence of the period, which took the form of a universal motif that naturally insinuated itself into everything, including Wagner himself. Revolution thus became something integral, which played an inevitable role in the process of shaping Wagner's persona. However, over time the meaning of revolution changed in his eyes, which was reflected in several metamorphoses of his personality, beginning with the revolutionary rebel on the barricades in Dresden and ending with the conservative fantasist at the court of the King of Bavaria. The aim of this thesis is therefore to explore the transformations of the idea of revolution against the background of Richard Wagner's work, which in all its phases materializes the idea of German megalomania.

Key words

Richard Wagner, Germany, revolution, liberalism, conservatism

Obsah

Úvod.....	3
1. O revolúcii.....	6
1.1. Úskalia definovania	7
1.2. Počiatočná sémantika	8
1.3. Zostúpenie do sveta politiky	10
1.4. Amplifikácia zaužívaných významov	12
1.5. Zemetrasenie dovtedajších dejín	13
1.6. Skúmanie rozvalín starého sveta	15
1.7. Zmena paradigmy bádania.....	17
1.8. Návrat ku koreňom	19
1.9. Revolúcia v kočke	21
2. Wagnerovské prelúdium.....	23
2.1. Na počiatku bola hudba	24
2.2. Pasca objasňovania.....	26
3. Siegfried na barikádach v Drážďanoch.....	28
3.1. Srdce začínajúce biť pre revolúciu	29
3.2. Beethoven sa vracia	32
3.3. Drážďanské revolučné ťaženie.....	35
3.4. Štvanec tohto sveta	37
3.5. <i>Prsteň</i> ako revolučná dráma.....	40
4. Tristanovské intermezzo.....	55
4.1. Náraz do schopenhauerovského sveta	56
4.2. <i>Prsteň</i> ako dráma sebauvedomenia	62
4.3. Metafyzika ako opera.....	69
5. Parsifal na dvore bavorského kráľa.....	79
5.1. Šialenstvo ako téma úzkosti	80

5.2. Priateľ a radca bavorského kráľa.....	86
5.3. Spasenie spasiteľovi.....	92
Záver	99
Summary	104
Zoznam použitej literatúry	106
Príbehy Wagnerových opier.....	114
<i>Rienzi</i>	115
<i>Bludný Holanďan (Der fliegende Holländer)</i>	116
<i>Tannhäuser</i>	117
<i>Lohengrin</i>	118
<i>Tristan a Izolda (Tristan und Isolde)</i>	120
<i>Majstri speváci norimberskí (Die Meistersinger von Nürnberg)</i>	122
<i>Prsteň Nibelungov (Der Ring des Nibelungen)</i>	124
<i>Parsifal</i>	131
Časová os Wagnerovho života	135
Vybrané nahrávky Wagnerových opier	138

Úvod

Existuje zaužívaná predstava, že človek vo svojich mladistvých rokoch býva zväčša vyznávačom pokrokových názorov a ako sa postupne blíži k svojej starobe, tak začína tiahnuť skôr ku konzervatívnejším hodnotám. O Richardovi Wagnerovi by sme mohli povedať, že je dokonalým stelesnením tohto klišé, veď mladý Wagner bol revolučným buričom na barikádach v Drážďanoch, zatiaľ čo Wagner na staré kolená bol zarytým monarchistom na dvore bavorského kráľa. V tomto zmysle sa stáva príznačným, že keď v spojitosti s týmto klišé upriamime pozornosť na samotnú revolúciu, tak ju takmer každý spája s jarou života človeka, kedy sme zhmotnením mladíckych ideálov a túžby zmeniť svet k lepšiemu. Zabúdame však na to, že revolúcia predstavuje zložitejší pojem, ktorý toto klišé skôr prekračuje, než zvyrazňuje. Pojem revolúcie sa síce javí ako jednoznačný a priamočiary, avšak v skutočnosti predstavuje niečo zložitejšie, čo nemusí odpovedať len svojmu zaužívanému a intuitívnemu výkladu. Samotná idea revolúcie totiž, tak ako aj samotný Wagner, prešla istým vývojom a koniec koncov sa sama stala zhmotnením premien v rôznych ohľadoch, nielen v tom, akom ho bežne používame. Vzájomný vzťah medzi revolúciou a Wagnerom tak skôr zaráža klin do tohto klišé, než by ho malo podložiť empirickými dátami a naším hlavným zámerom bude jeho širšie rozvedenie.

Príznačným je v tomto zmysle aj to, že konvenčné vnímanie pojmu revolúcia, ale aj samotného Richarda Wagnera prestupuje rovnakou prizmou. Vo väčšine prípadov, keď ľudia začujú Wagnerovo meno, tak to prvé a jediné, čo si vybaví, je jeho hrob, v ktorom dochádza k reinkarnácii v Hitlera. Práve túto zaužívanú predstavu Wagnera ako zvestovateľa nacizmu by sme mohli prirovnať k predstave revolúcie ako medzníka k lepším zajtrajškom. Oba prípady totiž predstavujú určité partikularity väčšieho celku, ktoré nám v tomto smere dávajú na zreteľ, že o nich zabúdame pojednávať v širších súvislostiach. Tak ako sme si naznačili, revolúcia koniec koncov znamená viac než len určitú predstavu zmeny, ktorú sme nadobudli v určitom historickom období, a pokiaľ sa bližšie pozrieme na Wagnerov príbeh, tak zistíme, že má natoľko zamotanú zápletku, že skratkovité závery sú z objektívneho hľadiska nemožné. Veď už len základné napätie medzi mladým a starým Wagnerom je natoľko silné, že vyvodzovať z jeho určitých častí absolútne závery bez širšieho výkladu sa javí ako čistý nezmysel, nehovoriac o rade ďalších premenných vstupujúcich do jeho života ako poľa pôsobnosti revolúcie.

Našu pozornosť preto spočiatku upriamime na teoretické vymedzenie revolúcie ako pojmu vyjadrujúceho zmenu na viacerých možných úrovniach. Predstavíme si základnú trajektóriu, podľa ktorej sa revolúcia vyvíjala, až dôjdeme k významným medzníkom novoveku, kedy odrazu samotný pojem stál na akejsi pomyselnej križovatke a mal sa rozhodnúť, ktorou cestou sa vydať. Jedna cesta predstavovala cestu z temnej minulosti do svetlej budúcnosti, zatiaľ čo druhú predstava tejto budúcnosti desila a chcela sa vrátiť do harmonickej minulosti. Takýmto spôsobom nadobudneme určitý teoretický podklad pojednávajúci o revolúcii ako o snahe zmeniť súčasnosť na pozadí nejakých konkrétnych myšlienok, ktorý sa následne pokúsime použiť ako vôdzku a vzťahnuť ho už ku konkrétnemu prípadu, ku konkrétnej osobnosti, teda k Richardovi Wagnerovi, pre ktorého je viac než charakteristické určité paradigmatické premieňanie názorov na spoločnosť a pozície človeka v nej.

Našu pozornosť teda obrátíme k samotnému Wagnerovi a pozrieme sa na jeho život a dielo ako na pojednanie o určitej nespokojnosti so súčasnosťou, ktorá ale v rôznych fázach svojho pôsobenia odpovedala rôznym spôsobom na toto dobové rozčarovanie. Naším hlavným cieľom bude preto poukázanie na určité napätie v koncepte revolúcie poukázať na určité napätie vo Wagnerovom príbehu, ktorý nám zase názorne ukáže, ako veľmi zložitá môže byť niečo ako revolúcia, čo sa nám ale paradoxne môže spočiatku javiť ako niečo jasné a ľahko uchopiteľné. Na tomto pozadí tak zistíme, že Wagnerov exemplár napätia medzi mladíckou túžbou po novom svete a tendenciou starších vrátiť svet do starých koľají, v skutočnosti nepredstavuje absolútny prechod od nášho mladého ja k nášmu starému ja, ale javí sa ako racionálny vývin, ktorý ponúka viaceré odpovede na neustálu nespokojnosť so súčasnosťou, ktoré sa odvíjajú od situačných podmienok, pričom revolúcia s ohľadom na široké pole svojej pôsobnosti zastrešuje všetky tieto pokusy o zmenu.

1. O revolúci

1.1. Úskalia definovania

Slovo revolúcia prislúcha k nášmu stálemu slovníku. Treba ale podotknúť, že v rámci našej všednej interakcie so svetom ho používame intuitívne. To znamená, že mu bežne prisudzujeme rôzne významy a v posledku ho aj vzťahujeme k rôznym predmetom. Na základe nami prežívanej skúsenosti by sme ale mohli povedať, že podstatou toho, čo revolúcia ako naša intuitívna predstava stelesňuje, je akási výrazne pociťovaná zmena v najširšom slova zmysle. Napriek tomu však pri našom užívaní tohto slova neberieme ohľad na jeho definičnú podstatu.

Za účelom práce s konceptom revolúcie sa však od nás očakáva, že aspoň zhruba načrtujeme, čo je to revolúcia. Tým sme ale postavení pred logicko-filozofický problém. Zdá sa totiž, že človek, ktorý na danú otázku odpoveď pozná, túto definíciu nepotrebuje, a naopak človeku, ktorý nemá určitý objem znalostí o tom, čo je to revolúcia, príslušná definícia veľa nepovie. To predstavuje štandardný problém vysvetľovania niečoho neznámeho niečím, čo už musí byť známe, a teda zbytočné opakovať. Takýto typ problému môžeme označiť ako paradox analýzy. Inými slovami povedané, buď vieme, čo revolúcia je, alebo to nevieme, a ďalšie hľadanie nemá cenu. Ako možnosť obídania tohto problému sa môže javiť buďto definovanie prostredníctvom extenzionálneho vymedzenia, teda vymedzenia na základe výpočtu prvkov, ktoré pod danú definíciu spadajú, alebo prostredníctvom intencionálneho vymedzenia, teda vymedzenia na základe slovom vyjadreného pojmu alebo idey, ktoré danú definíciu konštituuju (Kolman & Punčochář, 2015, s. 19-21).

Pri hľadaní vymedzenia revolúcie sa tak spoľahneme na obidve možnosti predídania problému definície. Spočiatku svoju pozornosť preto obrátíme smerom k historickému exkurzu, čo znamená, že si povieme, čo slovo revolúcia v tom danom dejinnom období znamenalo. To pre nás predstavuje nevyhnutný krok vzhľadom na to, že dejiny termínu revolúcie by sme mohli označiť aj ako dejiny zvrátov a zmien, čo je však paradoxné prehlásenie, keďže práve slovo zhmotňujúce zmenu si v dejinách prešlo značným počtom premien. Zároveň si ale okrem jednotlivých historických koncepcií budeme musieť formulovať aj pojem a s ním spojenú ideu, ktoré jednotlivé prípady, teda jednotlivé dobové významy revolúcie spájajú a zároveň prekračujú, čím nám umožňujú širšiu reflexiu daného konceptu (Ibid., s. 24). Až na základe takejto úvahy získame

základný konceptuálny rámec revolučnej imaginácie, s ktorým budeme pracovať pri nasledujúcom výklade.

1.2. Počiatočná sémantika

Na základe vyššie povedaného sa pre nás revolúcia momentálne javí len ako niečo extenzívne, ako intuitívna predstava výraznej zmeny v najširšom možnom meradle. Pokiaľ sa ale túto predstavu rozhodneme vzťahovať už špecificky na úroveň politického sveta, tak našu pozornosť musíme upriamiť do antického Grécka, kam situujeme počiatok západnej intelektuálnej tradície, ktorej inherentnou súčasťou bolo od začiatku pojednávanie o politických zmenách (Zagorin, 1973, s. 23). Vtedajší filozofovia nám vo svojich spisoch ponúkli jedny z prvých pokusov teoreticky pojednať o obrate jednej formy politickej vlády v inú, čoho dobrým príkladom sú typológie ústav, vytyčujúce základné rozdielnosti a potenciálne premeny medzi jednotlivými možnými politickými zriadeniami, ktoré boli predstavené v Platónovej *Ústave*, v gréckom origináli *Πολιτεία* (Platón, 2001, VIII.), alebo Aristotelovej *Politike*, v gréckom origináli *Πολιτικά* (Aristoteles, 1998, V.). Obdobne sa vtedajší historik Thukydides vo svojich *Dejinách peloponézskej vojny*, v gréckom origináli *Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου*, pokúsil priblížiť atmosféru nestálosti jednotlivých gréckych spoločenstiev v období nepokojov a s nimi spojené tendencie smerom k zmene jedného typu vlády v inú (Thukydides, 1977, III., 81-84). Treba ale podotknúť, že v tomto období by sme slovo revolúcia hľadali márne, keďže ešte nefigurovalo ako etablovaný pojem, čo je dôvod, prečo stále hovoríme len o predstave výraznejšej politickej zmeny.

Dejiny termínu revolúcie sa započali až o nejaký čas neskôr, a to v období neskorej antiky (Hroch, 1981, s. 11). V tomto období vzniklo latinské slovo *revolvere* znamenajúce zvinutie alebo otáčanie sa naspäť v zmysle návratu (OED, 2021a). Z tohto výrazu bolo postupne odvodené slovo *revolutio* odkazujúce k pravidelne sa vracajúcim nebeským telesám na oblohe, ktoré sa vzťahovalo k jednému otočeniu daného telesa okolo Zeme, najčastejšie išlo o Mesiac, prípadne označovalo aj čas, ktorý bol na toto otočenie potrebný (OED, 2021b). Keď tento termín po prvýkrát zostúpil z nebies a začal označovať dej, ktorý sa skutočne odohrával na Zemi medzi smrteľníkmi, išlo zrejme o metaforu. Premeny ľudského osudu, ktorých beh bol prirovnávaný k východu a západu Slnka,

Mesiaca alebo hviezd, bol sprevádzaný metaforou večného, neodvratného a stále sa vracajúceho pohybu (Arendtová, 2011, s. 39). V tomto zmysle tak termín revolúcia začal nadobúdať čoraz všeobecnejší ráz, až sa nakoniec ustálil na význame opakujúceho sa otáčania v najširšom možnom význame (OED, 2021b). Toto rozšírenie významu však bolo v období stredoveku vyhradené najmä do sféry prírody, odkazovalo sa k striedaniu ročných dôb alebo rôznych životných situácií spájajúcich sa s prírodou (Hroch, 1981, s. 12). To svedčí o tom, že používanie termínu revolúcia zapadalo do vtedajších historiologických a eschatologických špekulácií, snažiacich sa presnejšie vytýčiť korelácie medzi kozmickými a geografickými faktormi a príslušnou periodicitou, ktoré viedli k domnienkam, že dejiny predstavujú periodické navracanie sa udalostí spôsobené astrálnymi vplyvmi (Eliade, 2019, s. 118). Prírodné ukotvenie slova revolúcia zároveň dokazuje aj to, že vtedajšia latinčina užívala pre spoločenské alebo duchovné premeny iných výrazov, akými boli *reformatio*, *renovatio* alebo *restitutio* (Hroch, 1981, s. 12).

V nasledujúcom období renesancie sme sa mohli stretnúť aj s termínmi ako *rivoltura* či *rivoluzione*, približujúcimi sa pojmu revolúcia, avšak stále vnímanými ako osobitné termíny, ktoré už označovali vnútorné spoločenské nepokoje, spory alebo vzbury podnecujúce politické premeny. Ich užívanie však značne kolísalo, čoho dôkazom je, že sa s nimi málokedy stretneme u vtedajších významných politických teoretikov (Ibid., s. 12). Niccolò Machiavelli vo svojom *Vládárovi*, v talianskom origináli *Il principe*, síce používal obdobný termín *rivoluzione* a to v rovnakom význame, teda k označeniu častých politických prevratov (Machiavelli, 1961, s. 97), avšak pri skúmaní obdobných politických fenoménov sa vo všeobecnosti uchyľoval skôr k bežnejšiemu označeniu ako *alterazione*, *mutazione* alebo *variazione*, čo môžeme vidieť v jeho *Rozpravách o prvých desiatich knihách Tita Livia*, v talianskom origináli *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (Machiavelli, 1971, III., k. 7-8). Jean Bodin k tomu pristupoval obdobne, keď vo svojich *Šiestich knihách o republike*, vo francúzskom origináli *Les Six livres de la République*, charakterizoval jednotlivé transformácie politických zriadení ako *alteration*, *conversion* alebo *changement* (Bodin, 1579, IV., k. 1-2).

Cieľom takto poňatých prevratov ale nebolo napadnúť etablovaný poriadok vecí ako taký. Zakaždým totiž išlo len o to, vymeniť osobu, ktorá bola zrovna pri moci, či už išlo o výmenu uzurpátora za legitímneho kráľa alebo výmenu tyrana za zákonného vládcu (Arendtová, 2011, s. 37). Takéto spoločenské zmeny, s ktorými sme sa mohli v renesancii stretnúť, si tak prisvojili označenie akejsi reformy, pričom ale takto poňatá reforma nesmerovala k niečomu úplne novému, ale znamenala len návrat k cnostiam a ideálom predchádzajúcich stavov. Inak povedané, išlo o akúsi cyklickú rotáciu elít s cieľom obnovy, ozdravenia či regenerácie spoločnosti (Krejčí, 1992, s. 9).

Pokiaľ sa ale vrátime k dejinám samotného pojmu revolúcia, tak významný medzník nastal ku koncu šestnásteho storočia. V tom čase sa tento termín síce stále spájal s astronomickým slovníkom, avšak tentokrát bolo príznačné, že už išlo o astronómiu nového typu, ktorej prevratné poznatky mali aj výrazné spoločenské dopady (Hroch, 1981, s. 12). Symbolický, a z nejakého ohľadu širší, význam sa v tomto zmysle prikladá tomu, že Mikuláš Kopernik nazval svoje najvýznamnejšie dielo *O revolúciách nebeských sfér*, v latinskom origináli *De revolutionibus orbium caelestium*. Hlavným zámerom tohto diela bolo spochybnenie starého geocentrického obrazu sveta a nahradenie ho novým heliocentrickým. To síce na jednej strane znamená, že pojem revolúcia opätovne odkazoval k otáčavému pohybu nebeských telies, avšak na strane druhej symbolizoval základný obrat pri chápaní miesta človeka v kozme, čo predznamenovalo neskorší význam revolúcie ako metafory pokroku (Copernicus, 1978).

1.3. Zostúpenie do sveta politiky

Výhradne politický význam si pojem revolúcia osvojil až v priebehu sedemnásteho storočia. V tomto období sa však jeho metaforický obsah ešte stále nevzdialil od svojich pôvodných konotácií. Spočiatku totiž išlo o transláciu pojmu revolúcia zo sveta prírody do sveta ľudskej spoločnosti, čo sa prejavilo v tom, že revolúcia figurovala ako označenie pre obracanie sa naspäť k určitému dopredu stanovenému bodu, išlo o označenie pre návrat z istého spoločenského vychýlenia k dopredu zjednanému poriadku (Arendtová, 2011, s. 39). Pojem revolúcia si tak neustále aj po prenesení do sféry ľudských osudov zachovával svoje referencie ku kruhovému pohybu planét, keďže revolúcia ako politická udalosť bola

synonymom pre cyklus premieňania štátov, teda synonymom pre cyklus turbulentných vzostupov a pádov (Zagorin, 1973, s. 26). Táto predstava ale bola častokrát zafarbená pesimistickým závojom osudovosti, keďže rotácia ľudských vecí v tomto zmysle podliehala rovnako nemenným a stálym princípom ako obehy planét vo vesmíre (Zagorin, 2023, s. 14).

S prvým politickým použitím slova revolúcia sme sa stretli až v anglických dejinách, presnejšie v turbulentnom období medzi rokmi 1639-1660, ktoré zahŕňalo viaceré udalosti od občianskej vojny, cez súdny proces a popravu Karola I., čím započalo tzv. obdobie interregna, počas ktorého sa striedali rôzne formy republikánskych vlád, až k návratu Stuartovcov na trón pod Karolovým synom Karolom II.. Významný politik tohto obdobia Edward Hyde, gróf z Clarendonu, nazval práve návrat panovníckeho rodu na anglický trón ako revolúciu, ktorou sa mal uzavrieť cyklus vtedajších politických otrasov (Hartman, 1986, s. 487).

Podobným spôsobom sa o týchto udalostiach vyjadril aj Thomas Hobbes vo svojom *Behemothovi*, kedy mladší participant tohto dialógu prehlásil, že „*v tejto revolúcii som videl kruhový pohyb suverénnej moci cez dvoch uzurpátorov, otca a syna, od zosnulého kráľa [Karola I.] až po jeho syna [Karola II.]*“ (Hobbes, 1969, s. 204). V tomto prípade však Hobbes použil slova revolúcia nielen na popis uzatvárajúcej sa fázy vtedajších politických pretrasov, ale na popis širšieho fenoménu, ktorý sa týkal celého spomínaného obdobia a zahŕňal v sebe všetky vtedajšie politické pretrasy, teda jednotlivé uzurpovania politickej moci. Treba ale podotknúť, že s ohľadom na jeho politickú teóriu o premenách v štáte sa tieto uzurpovania z jeho pohľadu diali podľa určitých dopredu stanovených vzorcov, pričom jeho presvedčenie o jasnej preukázateľnosti svojej teórie ho viedlo k užívaniu vedeckého jazyka, v rámci ktorého bolo slovo revolúcia už vtedy pevnou súčasťou (Hartman, 1986).

Následne prvou vzburou modernej doby, ktorá bola svojimi súčasníkmi všeobecne nazývaná revolúciou, bola anglická revolúcia z roku 1688, dnes známa ako Slávna revolúcia, počas ktorej došlo k zvrhnutiu kráľa Jakuba II., ktorého následne nahradila jeho dcéra Mária II. a jej manžel Viliam III. Oranžský. Súčasníci tieto udalosti nazývali revolučnými vzhľadom na to, že ich líčili v súlade s kruhovým modelom, v rámci ktorého išlo o obnovu systému zákonitosti, ktorý bol narušený tyranským kráľom (Zagorin, 1973, s. 26). Toto obdobie ale možno

vnímať aj ako významný medzník histórie pojmu revolúcia, keďže na základe týchto udalostí nadobudol tento výraz záväzné miesto v historickom a najmä politickom slovníku (Arendtová, 2011, s. 39).

Od tohto momentu sa tak pojem revolúcia čoraz viac používal v spojitosti s fenoménom spoločenského povstania predstavujúceho legitímny spoločenský boj za oslobodenie sa z náručia tyrana. Revolúcia tak ako termín v tomto zmysle nahradila označenia ako vzbura alebo sprisahanie, ktoré popisovali podobné spoločenské javy, čoho hlavným dôvodom bolo to, že termín revolúcia bol schopný adekvátnejšie vyjadriť motiváciu povstaleckého konania založeného na snahe vrátiť moc do rúk legitímneho panovníka (Hroch, 1981, s. 14).

1.4. Amplifikácia zaužívaných významov

Na toto poňatie revolúcie výrazným spôsobom nadviazal Voltaire, ktorý ho síce obdobne obmedzoval najmä na úspešné prevraty, avšak podstatne rozšíril pole jeho pôsobnosti. Revolučné sily totiž podľa neho nepôsobili len vo sfére politiky, ktorej je človek aktívnym činiteľom, ale rovnako aj v ňom samotnom, v jeho myslení a nakoniec aj v prírodných podmienkach, ktoré ho obklopujú (Hroch, 1981, s. 14-15). Na základe týchto úvah následne učinil významný krok k novému poňatiu revolúcie, k tzv. revolúcii ducha (Voltaire, 1881, s. 10), hlásajúcej postupne dozrievajúcu zásadnú zmenu v duchovnom živote spoločnosti, ktorá má pokoriť tmu, fanatizmus a poveru v mene rozumu, pravdy a spravodlivosti (Hroch, 1981, s. 15), čím sa idei revolúcie začal prisudzovať pokrokovejší charakter.

Na tomto pozadí tak môžeme vidieť, ako sa začalo pomalým tempom upúšťať od cyklických výkladov dejín, s ktorými koncept revolúcie pôvodne konvergoval. Stredovekému Európanovi bola totiž predtým predstava histórie ako nekonečného reťazca príčin a následkov niečím neznámym. To sa však začalo významne meniť s vývojom sekulárnych vied (Anderson, 2008, s. 39-40), na základe čoho sa začal hlásiť o slovo aj iný spôsob výkladu histórie, a to teória o lineárnom čase pôvodne započatá už v dvanástom storočí talianskym kňazom Joachimom z Fiore, ktorý vo svojom *Večnom evanjeliu*, v latinskom origináli *Evangelium aeternum*, rozdelil svetové dejiny do troch veľkých epoch postupne inšpirovaných a ovládaných jednotlivými osobami Božej Trojice, teda Otcom,

Synom a Duchom svätým. Každá z nich pritom odhaľuje v dejinách novú božskú dimenziu, čo ľudstvu umožňuje neustále zdokonaľovanie, pričom v poslednej fázy dosiahne absolútnej duchovnej slobody. Od sedemnásteho storočia sa táto lineárna koncepcia dejín presadzovala stále viac a šírila vieru v nekonečný pokrok, čo bolo charakteristické najmä pre osvietenské obdobie a následne spopularizované víťazstvom evolučných ideí (Eliade, 2019, s. 118-119). Na báze premeny spôsobu vnímania času tak môžeme vnímať aj postupné premieňanie vnímania idey revolúcie.

Prevzatím tohto spôsobu výkladu dejín sa začala vnímať história ako cesta od určitého bodu v minulosti k určitému bodu v budúcnosti, pričom pod tlakom osvietenských myšlienok sa v druhej polovici osemnásteho storočia táto cesta začala interpretovať ako cesta pokroku. Nicolas de Condorcet vo svojom *Náčrte historického pokroku ľudského ducha*, vo francúzskom origináli *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, interpretoval históriu človeka v optimistickej prizme neustáleho pokroku smerom k dokonalosti, čo sa deje prostredníctvom rozvoja rozumu a vedy. V tomto diele predstavil desať fáz vývoja ľudských dejín, pričom každá z nich figuruje ako krok dopredu v oblasti vedomostí, práv, sociálna alebo etiky, čo zaštitil práve menom pokroku. Svojou prácu si tak predsavzal „ukázať s odvolaním sa na rozum a skutočnosť, že príroda nestanovila žiadnu hranicu pre zdokonalenie ľudských schopností; že možnosť zdokonalenia človeka je skutočne neurčitá a že pokrok smerom k tejto dokonalosti nachádzajúcej sa mimo kontroly každej sily, ktorá by jej bránila, nemá inú hranicu než trvanie planéty, na ktorú nás príroda vrhla“ (Condorcet, 1795, s. 4).

1.5. Zemetrasenie dovtedajších dejín

Pokiaľ ale chceme porozumieť revolučnému duchu novovekých politických revolúcií, tak treba podotknúť, že celý súbor predstav viažucich sa k niečomu absolútne novému ako taký síce existoval, avšak napriek tomu sa s ním v zárodkoch revolučných udalostí nestretáme. Skutočnosť, že pojem revolúcia pôvodne označoval reštauráciu, teda niečo, čo sa nám môže javiť ako pravý opak, nie je teda ani v tomto prípade prostou sémantickou zvláštnosťou. Keď sa totiž obrátíme k najväčším medzníkom dejín tohto pojmu, teda k americkej a Francúzskej revolúcii v druhej polovici osemnásteho storočia, tak sa nám vyjaví,

že v oboch prípadoch hrali v počiatočných fázach hlavnú rolu predstavy obnovy starého poriadku vecí, od ktorého sa v nedávnej minulosti spoločnosť odchýlila. Pátos novosti sa zrodil až v priebehu samotných revolučných udalostí, kedy sa situácia zrazu stala neudržateľnou. Hneď ako tento pátos opustil uzavreté prostredie vedeckého a filozofického sveta a dosiahol do oblasti týkajúcej sa všetkých a nielen nemnohých, vzal na seba masívnu a radikálnu podobu (Arendtová, 2011, s. 40-43).

Američania svoje ťaženie zahájili tým, že o ňom presne hovorili ako o revolúcii v starom slova zmysle, teda ako o reštaurácii slobody a historických práv Angličanov, avšak to, čo považovali za obnovu svojich starých slobôd, nadobudlo úplne inú podobu (Malia, 2009, s. 382). Slovom Johna Adamsa z jeho *Obrany vládných ústav Spojených štátov amerických*, v anglickom origináli *A Defense of the Constitutions of Government of the United States of America*, boli muži revolúcie „povolani bez očakávania a prinútení bez predchádzajúcej náklonnosti“ (Adams, 1851, s. 293; cit. Arendtová, 2016, s. 168-169), čo nakoniec vyústilo v prehlásení nezávislej republiky a hrdom uznaní vytvorenia bezprecedentného usporiadania nielen v britskom, ale aj svetom meradle. Túto vieru pritom podopieralo staré presvedčenie, že Amerika ako nový kontinent a Američan ako nový človek jedného dňa vytvorí nový svet, ktorý bude mestom na kopci pre Bohom vyvolených. Toto krédo o božskom predurčení bolo navyše posilnené, keď o niekoľko rokov neskôr Francúzsko zvrhlo svoju tyranu, čím sa z amerického boja stal len prvý diel série, ktorá mala jedného dňa oslobodiť svet (Arendtová, 2011, s. 21; Malia, 2009, s. 382).

Podobný, aj keď o niečo menej jednoznačný scenár postihol v počiatočoch aj Francúzsko. Slovom Alexa de Tocquevilla z jeho *Starého režimu a revolúcie*, vo francúzskom origináli *L'Ancien Régime et la Révolution*, by človek „mohol býval uveriť tomu, že cieľom nadchádzajúcej revolúcie nie je zvrhnutie starého režimu, ale jeho reštaurácia“ (Tocqueville, 1953, s. 72; cit. Arendtová, 2011, s. 41). Počas priebehu revolučných búrok však samotným aktérom došlo, že reštaurácia už nebude možná a že je treba započítať niečo úplne nové, čo dokonca úplne spečatí aj prevrátenie samotného pojmu revolúcia. Ten sa už postupne začal zbavovať svojho pôvodného pojmového ukotvenia a zároveň si k sebe prisvojil elementy počiatku alebo novosti, ktoré v ňom predtým chýbali. So svetom nebeských sfér,

z ktorého slovo revolúcia pochádza, sa však spája ešte jedna konotácia, a tou je predstava neodvratnosti, či skutočnosti, že kruhový pohyb planét opisuje predpísanú dráhu, nad ktorou človek nemá žiadnu moc. Počas parížskej noci štrnásteho júla 1789, kedy sa Ľudovít XVI. dozvedel od vojvodu z La Rochefoucauld a Liancourtu o páde Bastily, oslobodení niekoľkých väzňov a kapitulácii posádky pred ľudovým povstaním, došlo k úplnému posunutiu dôrazu od zákonitosti kruhového pohybu smerom k jeho neodvratnosti. O slávnom dialógu medzi kráľom a vojvodom sa totiž traduje, že kráľ zvolal: „*C'est une révolte!*“, na čo ho Liancourt opravil: „*Non, Sire, c'est une révolution.*“ Revolučný pohyb sa v tomto prípade síce stále chápal na spôsob pohybu hviezd, avšak hlavný dôraz sa už kládol na to, že nie je v ľudských silách ho zastaviť, keďže podlieha len svojmu vlastnému zákonu. Keď kráľ označil útok na Bastilu za revoltu, stvrdzoval tým svoju moc a dával najavo, že disponuje prostriedkami na jej potlačenie, avšak Liancourt odvetil, že to, čo sa stalo, je nezvratné a nič s tým nezmôže už ani kráľova moc (Arendtová, 2011, s. 43-44).

Za Liancourtovými slovami možno počuť silu pochodujúceho davu, ktorý po prvýkrát vystúpil na svetlo dejín otriasajúc celým civilizovaným svetom. Veľkomestská luza vytiahla do ulíc a nielenže rozdupala systém absolutistickej monarchie pod príkrovom ľudovej suverenity, ale aj rozbila piliere, na ktorých stál vyše tisíc rokov celý európsky spoločenský poriadok a to menom univerzalistického programu zosobneného v triáde hodnôt slobody, rovnosti a bratstva. Týmto udalostiam sa tak podarilo rozháňať dejinné sily, na základe čoho sa z revolúcie stala žeravá magma historického osudu prúdiaca ako neodolateľná sila prírody (Arendtová, 2011, s. 44; Malia, 2009, s. 382).

1.6. Skúmanie rozvalín starého sveta

Ide tak o významný dôsledok americkej a Francúzskej revolúcie, ktoré ako zvestovateľky novej éry pre celé ľudstvo dali za vznik modernému pojmu svetových dejín, ktorý sa mal stať médiom pre vyjavenie univerzálnej pravdy. Na tomto pozadí následne Georg W. F. Hegel odvodil zákony historických pohybov (Arendtová, 2011, s. 48-50), keď vo svojej *Filozofii dejín*, v nemeckom origináli *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, prehlásil, že „*svetové dejiny sú pokrokom vedomia slobody, ktorý môžeme poznať v jeho nutnosti*“ (Hegel, 2004, s. 20). Z vývoja dejín tak urobil stupňovitý proces neustáleho

určovania slobody na základe dialektického princípu, kladúcom v sebe isté určenie, ktoré následne prekonáva, prostredníctvom čoho sa obohacuje a konkretizuje (Ibid, s. 48). Francúzske revolučné udalosti týmto spôsobom vytvorili taký výklad dejín, ktorý vníma históriu ako mocný všetko unášajúci prúd, ktorému je nutné sa poddať ihneď, ako sa na zemi pokúsi založiť slobodu, alebo inak povedané, revolúcia spravila zo slobody plod dejinnej nutnosti (Arendtová, 2011, s. 50).

Francúzsky prípad predstavuje ale aj významný medzník, kedy sa začal prejavovať záujem o definíciu a vytýčenie podmienok, za ktorých obdobné javy vznikajú. Poskytol nám totiž prvé pojmy pre štúdium v zmysle základných modelov pre debatu o revolúcii ako takej (Malia, 2009, s. 382). Medzi prvých autorov, ktorý naznačili vývoj tohto bádania, patrí Alexis de Tocqueville, ktorý svojím štúdiom a pochopením problematiky nových spoločností, vyznačujúcich sa novými hodnotami a vytváraním nových spoločenských štruktúr, položil základy odbornému štúdiu revolučných procesov v ich širších súvislostiach (Krejčí, 1992, s. 13).

Pri svojom bádani si položil základnú otázku, prečo tento epochálny útok proti starému režimu, vládnuceму v tom čase v celej Európe, po prvýkrát viedol k otvorenej revolúcii práve vo Francúzsku. To ho priviedlo ku komparatívnej analýze so starým režimom či už v Anglicku alebo v Nemecku, ale predovšetkým s prvým jednoznačne moderným štátom sveta, s Amerikou (Malia, 2009, s. 387). Tocquevillovými slovami z jeho *Starého režimu a revolúcie*: „*Pohľad za hranice Francúzska bol nevyhnutný, aby sme ľahšie pochopili, čo bude nasledovať, pretože [...] kto skúmal a videl len Francúzsko, nikdy nič z Francúzskej revolúcie nepochopí*“ (Tocqueville, 2003, s. 70; cit. Malia, 2009, s. 387). Len takýmto spôsobom mohol izolovať faktory, ktoré učinili francúzsky prípad tak jedinečným a ako hlavnú premennú nakoniec určil nadmernú centralizáciu starého režimu, čím po prvýkrát vymedzil predmet revolúcie vo Francúzsku (Malia, 2009, s. 388).

Za definíciu samotnej revolúcie považoval dopredu vytýčenú likvidáciu hierarchických štruktúr starého európskeho režimu a to prostredníctvom síl egalitárskej demokracie, pričom poznatky zo slávneho výskumu nového demokratického zriadenia na americkej pôde ho priviedli k tomu, že vtedajší trend uberajúci sa smerom k demokratickej rovnosti je nevyhnutný (Malia, 2009,

s. 387-389), čo zhrnul vo svojej *Demokracii v Amerike*, vo francúzskom origináli *De la démocratie en Amérique*, prehlásením, že „postupný vývoj k rovnosti je teda jav daný Prozreteľnosťou. [...] Je všeobecný, trvalý, vymyká sa ľudskej moci; všetky udalosti, práve tak ako všetci ľudia, mu slúžia“ (Tocqueville, 1992, s. 11; cit. Malia, 2009, s.387). Jedinou otázkou v tomto smere zostávalo, akou povahou bude nakoniec tento trend oplývať, či bude opäť revolučný. A následne tak ako Tocqueville sčasti predpovedal, rok 1848 ukázal, že búrka vyvolaná rokom 1789 ešte zďaleka neutíchla (Malia, 2009, s. 389).

1.7. Zmena paradigmy bádania

Výsledkom toho, že chudina, uvedená do pohybu neustálym pocitom núdze a biedy, vtrhla na scénu Francúzskej revolúcie a rozbila všetko, čo jej prišlo do cesty, bolo to, že starý režim skolaboval a nová republika sa stala mŕtvo narodeným dieťaťom. Vidine jeho oživenia sa preto muselo podriaďovať úplne všetko, vrátane revolučných ideálov. Sloboda sa tak obetovala nutnosti a naliehavosti potrieb ľudí, čo postupne rozpútalo teror a revolúciu priviedlo na pokraj skazy. Pôvodné ciele revolučného ťaženia sa tak zmenili, keďže už nešlo o slobodu, ale o blaho ľudstva (Arendtová, 2011, s. 55-57).

Koncept revolúcie ako politického oslobodenia tak prešiel do roviny revolúcie ako prostriedku na dosiahnutie sociálnej rovnosti (Malia, 2009, s. 389). Tento posun si všimol aj mladý Karl Marx, ktorý dospel k presvedčeniu, že Francúzska revolúcia nedokázala založiť slobodu práve preto, že nedokázala vyriešiť otázku sociálnu. Vyvodil z toho záver, že sloboda nie je zlučiteľná s chudobou, ale že chudoba môže byť politickou silou najvyššieho rádu (Arendtová, 2011, s. 57). Za účelom lepšieho rozlíšenia tohto napätia vo význame revolúcie preto vytýčil demarkačnú líniu medzi politickým a sociálnym oslobodením, keď v jednom zo svojich prvých publicistických vystúpení v rámci polemiky s revolučným romantizmom Prusa zhrnul, že „každá revolúcia rozkladá starú spoločnosť; potiaľ je sociálna. Každá revolúcia zvrháva starú moc; potiaľ je politická“ (Marx, 1975a, s. 205; cit. Hroch, 1981, s. 24).

Jeho hlavným cieľom ale bolo zistiť, za akých okolností môže prebehnúť revolúcia v Nemecku, alebo inak povedané, jeho ambíciou bolo odhaliť zákony dejín, ktoré by priviedli Nemecko do revolučného procesu zahájeného v roku 1789

(Malia, 2009, s. 389-390). V nemeckom prostredí panovala predstava, že je to práve filozof, v ktorého mysli sa majú začať hýbať revolučné pudy. To však bolo z jeho pohľadu nedostatočné, revolúcia totiž potrebuje pasívny element, materiálnu základňu, ktorá by napĺňala priepasť medzi tým, čo nemecká myšlienka žiada a tým, ako na to nemecká skutočnosť odpovedá. To vo svojom príspevku k Hegelovej kritike trefne vystihol, keď prehlásil, že „*nestačí, keď myšlienka usiluje o uskutočnenie, skutočnosť sama musí usilovať o myšlienku*“ (Marx, 1975b, s. 182-183; cit. Hroch, 1981, s. 24).

Na základe svojich vlastných slov teda postavil Hegela z hlavy na nohy, keď jeho dialektický princíp dejín položil na socioekonomický základ. Obrat v chápaní tohto princípu bližšie vylíčil vo svojom spise *Ku kritike politickej ekonómie*, v nemeckom origináli *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, a to nasledovným popisom. Ľudia zakaždým vstupujú do určitých, na ich vôli nezávislých výrobných vzťahov odpovedajúcim daným ekonomickým štruktúram spoločnosti, nad ktorými sa zdvíha myšlienkový závoj odpovedajúci určitej forme spoločenského vedomia. Bytie ľudí ale nie je určované týmto vedomím, ale práve naopak, vedomie je determinované bytím, ktoré je len derivátom materiálneho stavu spoločnosti. Na určitom vývojovom stupni sa ale výrobné sily spoločnosti dostávajú do rozporu s existujúcimi výrobnými vzťahmi. Tie dovtedy vytyčovali hranice a pravidlá fungovania, ale v danom momente nadobúdajú formu jeho obmedzenia. Na báze tohto rozporu sa tak začínajú prebúdať dejinné sily, ktorých cieľom je rozbiť stávajúce výrobné vzťahy a následne podnietiť aj zmenu spoločenského vedomia (Marx, 1987, s. 263).

Aplikáciou tejto logiky na dejiny tak vznikla nová teória revolúcie, ktorá vedie celé ľudstvo po lineárnej trajektórii od otrokárskej spoločnosti, cez spoločnosť feudálnu a buržoáznú, až k tej socialistickej. Dejiny však revolučným rokom 1789 dospeli len do fázy buržoáznej spoločnosti (Malia, 2009, s. 390), v rámci ktorej bol stále aktuálny rozpor medzi existujúcimi výrobnými vzťahmi a existujúcimi výrobnými silami, alebo inými slovami, v buržoáznej spoločnosti stále dochádza ku konfliktu medzi vlastníkami výrobných prostriedkov, teda buržoáziou na strane jednej, a pracujúcimi, teda proletariátom na strane druhej. Tým, že buržoázia vlastní výrobné prostriedky, dochádza k vykorisťovaniu proletariátu, keďže mu je vyplácaná mzda, ktorá je nižšia než hodnota vytvorená jeho prácou. Tento systém

je však nestabilný, keďže neustále vedie k väčším a väčším krízam, ktoré len prehlbujú základné spoločenské napätie, v dôsledku čoho by malo dôjsť k ďalšiemu a významnejšiemu roku 1789, kedy proletariát zvrhne buržoáziu a nastolí beztriednu socialistickú spoločnosť (Marx & Engels, 1976).

V predvečer revolúcie roku 1848 preto Marx spolu s Friedrichom Engelsom vydali svoj *Manifest Komunistickej strany*, v nemeckom origináli *Manifest der Kommunistischen Partei*, v ktorom obrátili svoju pozornosť k Nemecku, ktoré „stojí na prahu buržoáznej revolúcie a povedie tento prevrat za pokročilejších podmienok európskej civilizácie s omnoho vyspelejším proletariátom, než tomu bolo v Anglicku sedemnásteho a Francúzsku osemnásteho storočia. Nemecká buržoázna revolúcia môže byť teda len bezprostrednou predohrou proletárskej revolúcie“ (Ibid., s. 519).

1.8. Návrat ku koreňom

Francúzsky prípad ale vygeneroval záujem o revolúciu aj retroaktívnym smerom, teda do histórie, čo viedlo k hľadaniu zmyslu Slávnej anglickej revolúcie, alebo inými slovami, spustila sa snaha o reinterpretáciu roku 1688 ako analogického míľnika k tomu, čo sa udialo vo Francúzsku (Malia, 2009, s. 385). Práve táto aktivita motivovala Edmunda Burka k spísaniu svojich *Úvah o revolúcii vo Francúzsku*, v anglickom origináli *Reflections on the Revolution in France*, v rámci ktorých porovnával anglickú a Francúzsku revolúciu, pričom dôkladne rozlišoval medzi dobrým britským a zlým francúzskym typom revolučného ťaženia. Kládol totiž do kontrastu anglickú schopnosť zachovávať kontinuitu a stabilitu politického systému, ktorý bolo treba v zásade len reštaurovať na základe formálnych dohôd a existujúcich zákonných princípov, zatiaľ čo francúzska radikálna snaha o zrušenie starého režimu a polozenie pilierov toho nového, spôsobovala obrovské výkyvy nestálosti a viedla k úplnému rozídeniu sa s tradíciami a základmi, na ktorých bola spoločnosť dlhodobo budovaná, pričom celý tento proces sprevádzalo ešte obrovské množstvo násilia (Burke, 1997). Na tomto pozadí sa tak spätnou reakciou odvodil konzervativizmus ako politické krédo a následne aj ideológia, ktorá vďačí za svoju existenciu práve Francúzskej revolúcii a Burke sa zvykne často označovať ako jej krstný otec.

Mimo to bolo významným prvkom jeho bádania dôkladné rozpracovanie poňatia štátu, ktorý nefiguruje len ako odvedená a voči človeku nezávislá inštitúcia prinášajúca spoločenský úžitok a zriadená na základe spoločenskej zmluvy, ktorú je možné kedykoľvek rozpustiť, ale stáva sa svojbytnou duchovnou entitou, mravnou spoločnosťou, ktorá je výrazom dlhodobých tradícií ako obranného valu pred zlom nestálosti a premenlivosti (Urválek, 2009, s. 23-24). Ciele takto vnímaného spoločenstva ale nemožno naplniť ani v časovom horizonte viacerých generácií a preto sa štát „*stáva partnerstvom nielen tých, ktorí práve žijú, ale všetkých živých, zomretých a doteraz nenarodených*“ (Burke, 1997, s. 105; cit. Urválek, 2009, s. 24). Francúzska revolúcia sa ale naopak svojím deštruktívnym činom oprostila od akéhokoľvek záväzku. Veci sú ale prirodzené práve tak, ako sa do daného okamihu vyvinuli a inštitúcie túto prirodzenosť len odrážajú a vyjadrujú, nie zakladajú, čo revolúcia vo Francúzsku úplne prehliadla (Urválek, 2009, s. 24).

U Burkových nasledovateľov sa tieto základné atribúty štátu postupne preniesli do národa, ktorý symbolizoval puto medzi súčasnosťou a minulosťou, alebo inak povedané, putami, ktorými bol človek spätý s národom, bol spätý aj s jeho minulosťou, a preto ich nemohol ľubovoľne odložiť alebo naopak získať. Pojem národa sa tak vzdialil univerzálnym hodnotám, keď si osvojil organický charakter vzývajúci, že len prísne uzavretá spoločnosť sa môže správne rozvíjať, keďže sa rozvíja zo seba sama, z návratu k sebe samej, zo svojho pôvodného a pravého určenia (Urválek, 2023, s. 29-30). Program všeobecného osvietenského zdokonalenia ľudstva sa tak preformuloval do roviny romantických ideálov snažiacich sa o zdokonalenie konkrétneho národa, ktoré bolo vyjadrené obrazmi a motívmi ducha minulosti (Urválek, 2009, s. 27).

Obdobným spôsobom argumentoval Johann Gottlieb Fichte vo svojich *Rečiach k nemeckému národu*, v nemeckom origináli *Reden an die deutsche Nation*, v ktorých vyzval ľudstvo, aby sa nechalo vyviesť z vtedajšej dekadencie doby, pričom súbežne neváhal prehlásiť Nemcov za národ, ktorý mal k tejto úlohe najlepšie predpoklady, keďže mal otvorenú cestu k svojej skutočnej podstate. To sa u neho vzorovo prejavilo v tom, že nemecký jazyk vnímal v porovnaní s románskymi jazykmi ako pôvodný, teda ničím neznečistený, a zároveň považoval za vylúčené, aby sa niekto cudzí mohol naučiť nemecky tak dobre, aby

sa stal plnohodnotným občanom nemeckého národa (Urválek, 2023, s. 33-35). Úlohu mravnej obnovy ľudstva tak zveril Nemcom, keď vo svojich *Rečiach* zvestoval, že sú to práve oni, „*v kom je najviac semienok ľudskej dokonalosti, a komu je prisúdená vedúca úloha v jej rozvoji. Ak Vy zahyniete, potom všetky nádeje ľudského rodu na záchranu z hlbín svojej biedy zahynú s Vami*“ (Fichte, 2008, s. 195, cit. Urválek, 2023, s. 36).

Fichtovo proroctvo v tomto zmysle padlo na úrodnú pôdu. S obľubou sa totiž začali vytvárať definície domnelých národných črt, čo súviselo s kľúčovou potrebou striktne sa odlíšiť od tých ostatných. To najprv začínalo na úrovni vzývania vlastnej zvláštnosti, pri ktorej sa ale nezastavilo, ale pokračovalo cez prehlásenie vlastnej vyvolenosti a prešlo až k zvestovaniu svojej predurčenosti. Definícia nemectva, ako podstaty a cieľov národa, sa v tomto smere ale nekonštruovala z faktického stavu vecí, ale na základe nemeckých túžob, idealizovaných predstáv o sebe samom a projekciou negatívnych stránok do kolektívnej identity, voči ktorej sa bolo treba vymedziť. V tomto zmysle sa tak nemecký duch obnovuje a prináša spásu celému svetu tým, že zostáva sám sebou. Duch iných národov je vždy nenemecký, teda v nejakom ohľade zlý a odsúdeniahodný. Cesta musí byť vždy návratom k počiatku, s ktorým sú Nemci bytostne prepojení, a akýkoľvek styk s okolím hrozí nákazou, spreneverením sa sebe samému a koniec koncov podľahnutím nepriateľovi. Táto obava bola navyše silnejšia, čím viac ona bytostná cudzosť voči nemeckému duchu zakrývala nesporný fakt, že títo iní boli na tom v porovnaní s Nemcami lepšie (Urválek, 2023, s. 36-38).

1.9. Revolúcia v kocke

Cieľom predchádzajúcej expozície bolo rozlíšiť motívy vyvierajúce z širokého pojmu revolúcie. Historický exkurz nám ukázal, že revolúcia spočiatku figurovala ako popisné slovo odkazujúce sa k opakovaným púťam nebeských telies po nočnej oblohe. Po nejakom čase ale došlo k jeho vzostupu na zemský povrch a tak v obdobnom duchu vyjadrovalo opakovane sa vracajúce javy späť s človekom a jeho pozíciou v prírode. Cyklické navracanie sa však bolo príznačné aj pre vzostupy a pády sveta politiky, na základe čoho sa rozšírilo pole pôsobnosti revolúcie aj do tejto sféry. V tomto prostredí sa ale význam pojmu začal pomaličky meniť. Povstalecké ťaženia túžiace po obnove starých časov si totiž termín

revolúcie prisvojili, keďže adekvátne vyjadroval ich motiváciu. Tento koncept sa ale postupne začal naplňať pozitívnym obsahom a nakoniec zanevrel na návrat ku koreňom menom nového počiatku a svetlej budúcnosti. To následne potvrdili aj dejinné zemetrasenia, dnes známe ako novoveké revolúcie. Rozvaliny starého sveta sa ale v tom bode dostali na križovatku. Jedna cesta viedla k lepšej budúcnosti, čo postupom času zvýraznilo aj spojenie pojmu revolúcia s otázkou sociálnou, a tá druhá bola natoľko nespokojná so zrútením starého sveta, že žiadala jeho navrátenie, čím aj pojem revolúcia ťahala späť ku svojim pôvodným významom. Idea, ktorá ale všetky tieto premeny zahŕňa, vyjadruje a v nejakom ohľade aj prekračuje, je prostá zmena, všeobjímajúca zmena, ktorá sa snaží vysporiadať s rozčarovaním zo súčasnosti, pričom v jednotlivých prípadoch mení svoju temporalitu podľa toho, akým smerom chce pôsobiť, či do minulosti alebo do budúcnosti.

Ukázali sme si tak základné, mohli by sme povedať ideálno-typické trendy, ktorými revolúcia pôsobila a zároveň by mohla pôsobiť. Avšak treba brať na zreteľ, že tento pojem predstavuje komplexný súbor myšlienok, v ktorom sa vytýčená hranica medzi minulosťou a budúcnosťou v nejakom ohľade aj prekonáva, keďže v ňom vo väčšej či menšej miere pôsobí rad vzájomných pnutí. Pojem revolúcia je tak dvojsečná zbraň, čo znamená, že pokiaľ aj chce pôsobiť do budúcnosti, tak v nejakom ohľade sa musí obzerať buď po harmonickej minulosti, ktorú chce dosiahnuť, alebo po vymedzení sa voči minulosti, od ktorej sa chce odlíšiť, a pokiaľ chce naopak pôsobiť do minulosti, tak musí brať na zreteľ podmienky budúcnosti, v ktorých sa chce presadiť. Túto myšlienku viacúrovňového pôsobenia revolúcie a jej vnútorných ambivalencií sa preto pokúsime znázorniť na príbehu Richarda Wagnera, ktorý k podobnému usúvzťažneniu priam nabáda vzhľadom na to, že oplýva výrazným napätím, v ktorom otázka revolúcie nadobúda kľúčovú a záhadnú podobu.

2. Wagnerovské prelúdium

2.1. Na počiatku bola hudba

„Žiadny iný génius na svete nám to tak neuľahčil, aby sme sa od neho sklamané odvrátili, a žiadny nám to tak nekomplikuje, keď ho chceme čítať.“ Tieto slová predniesol v roku 1958 nemecký publicista Willy Haas. Keď si v nadväznosti na to spomenieme na našu úvahu o povahe revolúcie, s ktorou máme v pláne pracovať v nadchádzajúcom výklade o Richardovi Wagnerovi, tak nám súbežne naznačujú, že napätie medzi fascináciou a frustráciou na pozadí priamočiarosti a komplexnosti sa bude rozhodne týkať aj Wagnerovho prípadu.

Všeobecným kľúčom k tomu, ako preniknúť do Wagnerovho sveta, je porozumieť tomu, čo je opera. V skratke ide o dramatickú formu umenia, ktorá sa ale v jednom aspekte od všetkého ostatného odlišuje, a tým je to, že opera sa artikuluje v prvom rade vo sfére hudby. Inými slovami povedané, zatiaľ čo väčšina ostatných dramatických foriem umenia využíva zväčša ako svoj hlavný oznamovací prostriedok slová, ktoré hudba keď tak len dopĺňa, tak opera tento vzťah nadriadenosti a podriadenosti úplne pretáča. Dramatický kontext diela môže byť pritom totožný, avšak prvotný výrazový prostriedok sa mení, pričom treba mať na zreteli, že o hudbe sa traduje, že je schopná preniknúť do hlbších sfér než slová, čo koniec koncov predznamenáva, že opera dokáže na človeka zapôsobiť hlbinným a signifikantnejším spôsobom než ostatné druhy umenia (Magee, 2004, s. 17).

Túto myšlienku mal Wagner od začiatku svojho pôsobenia neustále na pamäti a vzhľadom na to, že mimo svet umenia premýšľal aj o pozícii človeka v spoločnosti, teda o svete politiky, a to v tak veľkej miere ako asi žiadny iný umelec, tak opera pre neho predstavovala formu umenia, ktoré nielen, že je umením najvyšším, ale stáva sa aj kritériom spoločnosti, jej nádejí a v konečnom dôsledku kritériom všetkého. Vždy keď tento nepolitik prehovoril o umení, a on vlastne o ničom inom nehovoril, hovoril jedným dychom o politike (Kučera, 2001, s. 15), čo nakoniec aj sám spečatil vlastnými slovami, keď vo svojej *Opere a dráme*, v nemeckom origináli *Oper und Drama*, prehlásil, že „nikto nemôže básniť bez politizovania“ (Wagner, 2002a, s. 119; cit. Kučera, 2001, s. 16). Svoje obecnstvo, ktoré by sme mohli stotožniť so samotnou spoločnosťou, chcel totiž ustavične oslovovať, následne ho presviedčať, kázať mu a nakoniec ho aj viesť za vytýčeným cieľom, takže všetka vznešenosť, ktorú priznával umeniu, v ňom

ustavične prebúdza úvahy o takom usporiadaní spoločnosti, ktoré by umožňovalo manifestáciu umenia a realizáciu jeho poslania (Kučera, 2001, s. 15).

Ako sme si povedali, hudba je ústredným aspektom sveta opery. Z Wagnerovho uhľa pohľadu boli ostatné umelecké prvky len matricou hudby, čo znamená, že svojou formou a charakterom musia odpovedať hudbe, pre ktorú sú určené, a to aj v takom prípade, že sa o nich premýšľa pred samotným komponovaním, čo predznamenáva, že všetka práca sa zakaždým musí ohliadať po muzikálnej stránke veci, a to dokonca v takom rozsahu, že sa sama stane súčasťou hudobného procesu. Zakaždým tak prvá matná predstava nového diela vychádzala zo sveta zvukov, alebo lepšie povedané, z možnosti konkrétneho sveta zvukov. Zaujímavosťou je, že pre každé Wagnerovo dielo existuje úplne typický zvuk, ktorý človek okamžite rozpozná, akonáhle ho raz začuje. Len málo umelcov dokázalo stvoriť nie jediný svet, ale svety, ktoré sú jedinečné pre každé jednotlivé dielo, a Wagner je jedným z nich (Magee, 2004., s. 25-26).

Wagner teda vnímal umelecký proces integrovane, kedy sa hudba, dramatická zložka a verše rodia súbežne pod taktovkou abstraktného zvukového sveta, ktorého kontúry sa synergia týchto prvkov následne snaží vyjadriť. Mimoriadnosť tohto procesu pritom vo Wagnerovom prípade spočíval v tom, že sa odohrával v hlave jediného človeka, ktorý bol od prírody zaujatý sám sebou. To viedlo k tomu, že považoval za samozrejmosť, že všetko, čo uskutočnil, bude zaujímavé a dôležité pre ostatných. Predpokladal, že sa o neho svet bude zaujímať, čo ho priviedlo k presvedčeniu, že mu musí zdôvodniť každý jeden krok, ktorý učiní. Nech už hovoril čokoľvek, tak každým slovom viac osvetlil to, čo vykonal. Nechal svoje nevedomie, aby k nemu prehováralo, čoho dôsledkom bolo, že si uvedomoval mnohé veci, ktoré boli pred ostatnými skryté. S jeho dielami pred sebou sme tak schopní oceniť, ako veľmi boli hlboké jeho predstavy nielen o umení, ale aj o svete, ktorý sa ním snažil reflektovať (Ibid., s. 29-30).

Treba ale podotknúť, že Wagner nebol človekom, ktorý by len nespokojne, ba až pobúrene premýšľal o neprávostiach sveta okolo seba, ale niekoľkokrát sa aj pokúsil doň priamo zasiahnuť a aktívne sa na ňom podieľať. Kurzy praktickej politiky by sme mohli v jeho prípade zachytiť na škále, počínajúcej májovým povstaním roku 1849 v Drážďanoch a končiac až u jeho angažovania sa na dvore bavorského kráľa Ľudovíta II. v šesťdesiatych rokoch (Kučera, 2001, s. 9-10).

V enumerácii Wagnerových charakteristických črt by sme ale mohli siahodlho pokračovať. Môžeme však prehlásiť, že všetky tieto ohľady dotvárajú zložitú mozaiku Wagnerovho príbehu, ktorý si aj po jeho formálnom ukončení, teda po velikánovej smrti, prešiel zásadným vývojom a v konečnom dôsledku si na seba nechal strhnúť závoj predsudkov. Z ohliadnutia sa za týmto príbehom tak priam až srší túžba po nejakom rozuzlení. Nami vytýčená úloha sa tak v tomto smere javí ako veľká a malá zároveň. Na jednej strane sa totiž pokúsime o číre uchopenie určitej partikulárnej časti Wagnerovho života, teda jeho vzťahu k revolúcii, na strane druhej ale treba prízvukovať, že ide stále len o malú partikularitu, ktorá v konečnom dôsledku nemusí znamenať žiadne objasnenie Wagnerovho obrazu, ale len ďalšie zahmlenie už zahmleného.

2.2. Pasca objasňovania

Pre rámcovú interpretáciu Wagnerovho diela sú ale dôležité dva štrukturálne prvky, ktoré posilňujú tendencie k príslušným záverom. Tým prvým je jeho zvyk vnímať a vykladať všetko v čo možno najväčšom celku, čoho nepatrným dôsledkom sa stáva to, že povaha danej časti systému sa chtiac-nechtiac prenáša aj na ďalšie, dovtedy nekontaminované časti. K tejto amplifikácii následne prispieva aj druhý štrukturálny prvok, ktorým je obsesívna interpretácia vlastnej pozície v budovanom celku. Tieto dva ohľady značne ovplyvňujú pohľad na Wagnera, ktorý je už v zásade predpripravený a my ho môžeme buď ľahko prevziať, či ešte ľahšie odmietnuť. Výsledkom sú tak interpretačné extrémny, ktoré Wagnera buď na jednej strane zatracujú alebo na strane druhej nútene hája (Kolman, 2023, s. 13-15).

V tomto bode je príznačné spomenúť si na slávne tvrdenie Theodora Adorna z jeho *Minima Moralia*, že „celok je nepravda“ (Adorno, 2005a, s. 50), čo formoval ako odpoveď v dialógu s Hegelom, ktorá kladie dôraz na to, že hľadania uzavretého a jednotného systému vedie k potláčaniu odlišností a vnucovaniu falošného zmyslu pre súdržnosť. Vo Wagnerovom prípade nám pripomína ako veľmi krehký môže byť explicitný nárok na akýkoľvek celok a ako ľahko sa jeho veľkosť môže premeniť vo velikášstvo, obzvlášť keď na neho upozorňuje velikán samotný (Kolman, 2023, s. 15).

Slovu celok treba ale v tomto prostredí rozumieť špecifickým spôsobom, treba sa najmä vyvarovať extenzionálnemu vymedzeniu teórie množín, kde je celok určený len svojimi časťami, pretože u Wagnera nemožno ani všetkým častiam celku pripisovať rovnakú váhu, ale zase ani z nich vyvodzovať absolútne závery. Samotné ohodnotenie celku totiž v daný moment vždy závisí na vonkajších okolnostiach, ktoré sa ale plynutím času menia, rovnako ako sa mení aj naša perspektíva pozorovateľov (Ibid., s. 18).

Čo je celkom Wagnerovho diela je preto v nejakom ohľade nepodstatné už len preto, že vždy je ho možné vnoriť pod akýkoľvek väčší celok, alebo naopak, len ho osekať na niektoré jeho časti. Podstatné je, že práve Wagnerova komplikovanosť očakáva od tých, ktorí majú na veci záujem nejaký vlastný interpretačný výkon (Ibid, s. 20). V kontexte našej práce bude preto dôležité vyhnúť sa obdobným nástrahám, ktorými je Wagnerovo dielo skrz naskrz pretkané.

Pri skúmaní napätia vo Wagnerovom vnímaní revolúcie budeme preto postupovať nasledovným spôsobom. Jeho činnosť si rozdelíme do troch základných častí, ktoré budeme na jednej strane vykladať samostatne ako svojbytné celky, na strane druhej však budeme brať na zreteľ, že tieto časti sú súčasťou jedného príbehu, ktorý na základe určitých podnetov prešiel vnútornými premenami a v konečnom dôsledku tvorí jeden väčší a kompaktnější celok.

3. Siegfried na barikádach v Drážd'anoch

3.1. Srdce začínajúce biť pre revolúciu

Príbeh Richarda Wagnera a revolúcie započal rokom 1830, keď sa jeho sedemnásťročné srdce po prvýkrát zapálilo pre revolúciu v dôsledku Júlovej revolúcie vo Francúzsku, ktorá rozviazala ruky farbavej reštauračnej monarchii a opätovne otvorila bránu liberálnym myšlienkam. Samotný Wagner vo svojom autobiografickom počine *Môj život*, v nemeckom origináli *Mein Leben*, svoje pocity zo spomínaných udalostí popísal nasledovne: „*Žiť naraz v dobe, v ktorej sa dejú takéto veci, a uvedomovať si to, to muselo samozrejme na sedemnásťročného mladíka veľmi zapôsobiť. Vtedy pre mňa začal existovať historický svet. A samozrejme som sa postavil na stranu revolúcie, ktorú som si predstavoval ako statočný a víťazný boj ľudu*“ (Wagner, 2007, s. 42).

Pre vývoj jeho politického myslenia bolo v nadchádzajúcich rokoch významné zoznámenie sa s osobnosťami okolo hnutia nazývaného sa Mladé Nemecko, ktoré usilovalo o celkovú obrodu nemeckej spoločnosti. Na jednej strane chceli vymiesť starých bohov z vtedajšieho intelektuálneho sveta a na strane druhej chceli odstrániť všetky skameneliny vtedajšieho Nemecka rozdrobeného na obrovské množstvo menších štátov s vlastným dvorom a autoritárskym vládcom a to nastolením demokraticky zmýšľajúcich republík. Oslavovali navyše lásku ako takú spolu so sexuálnym opojením mladých, čo považovali za spoločensky podvrtné. Wagner úplne prepadol týmto zásadám, podľa ktorých sa malo žiť, milovať a vyjadrovať sa ako oslobodené bytosti, v politike a umení odvážne inovovať, vysmievať sa autoritám, v skratke navždy sa oslobodiť od dusivého konzervativizmu a konvencií predchádzajúcich generácií (Magee, 2004, s. 32).

V tomto duchu sa v roku 1838 rozhodol napísať svoju prvú veľkú operu, ku ktorej bol už ideovo vyzretý. Stal sa ňou príbeh o Rienzim, teda príbeh o revolučnom hlásateľovi slobody a demokracie zo štrnásteho storočia. Nadchnutím pre myšlienku revolúcie, ktorou planul rímsky ľudový tribun, totiž rovnako planul aj samotný Wagner (Kučera, 1995, s. 56). V tomto bode je príznačné spomenúť si, že vo svojom spise *Umenie a revolúcia*, v nemeckom origináli *Die Kunst und die Revolution*, sa Wagner sám seba pýtal: „*K čomu sláva týchto majstrov? [...] K čomu nám je, že Beethoven prepožičal hudbe mužnú a nezávislú silu poézie?*“ (Wagner, 1892a, s. 46), keď „*krásny a slobodný človek bol stiahnutý do otroctva*“ (Wagner, 1892a, s. 50; cit. Kučera, 1995, s. 56), a „*takto*

sme otrokmi až do dnešného dňa, a žalostnou útechou nám je vedomie, že otrokmi sme všetci (Wagner, 1982a, s. 51; cit. Kučera, 1995, s. 56). Práve v takomto duchu, teda v napätí medzi revolucionárskym nadšením a dejinným pesimizmom, totiž oscillovalo jeho myslenie v období práce na *Rienzim*. Tragická situácia Wagnerovho hrdinu spočíva v tom, že dejinný pesimizmus sa predsa len ukazuje ako realistickejší. Tribún, pre ktorého bol Rím jedinou láskou, ho nakoniec preklína, keďže si až príliš neskoro uvedomí vrtkavosť ľudu, ktorému chcel dať slobodu. Wagnerovo politické presvedčenie tak viedlo k tomu, že sa so svojim hrdinom naozaj identifikoval (Kučera, 1995, s. 56). V týchto intenciách sa tak kryštalizovali revolučné myšlienky v rytinách jeho prvotných prác.

V nasledujúcom období sa mal posilniť ďalšími ideologickými injekciami, keď mu jeho dramatická cesta po Európe nakoniec popriala, aby sa koncom roku 1839 ocitol v meste zaslúbenom, a to v Paríži, pričom tri roky, ktoré mal v meste nad Seinou stráviť, boli pre jeho politický vývoj mimoriadne určujúce. Ako mnohí pred ním a po ňom, vstúpil do Paríža s nádejou vo svoju nadchádzajúcu svetovú slávu. Avšak úplný neúspech, ľahostajnosť vplyvného sveta a predovšetkým ťažká hmotná bieda, ktorú tam okúsil, ho učinili vnímavejším voči myšlienkam utopického socializmu (Kučera, 2001, s. 21-22).

Wagner si osvojil mnoho myšlienok bývalého šľachtica a dôstojníka Henriho de Saint-Simona. V kocke sa zaujímal najmä o jeho kritiku kresťanstva, či skôr myšlienku, že je treba založiť nové náboženstvo, v čele ktorého by stáli vedci a umelci, čo by konečne umožnilo vytvorenie takého spoločenského zriadenia, ktoré by bolo schopné uspokojiť všetkým ich základné potreby. Politickú sféru v tomto svetle treba vnímať ako otázku sociálnu, ktorej ústredný motív by mal byť predovšetkým duchovný, z čoho plynie, že všetky ostatné spoločenské otázky, vrátane tej umeleckej, by mali byť vnímané prostredníctvom sociálnej prizmy. Práve v tomto vplyve je možné hľadať časť odpovede na otázku, prečo sa Wagner celý život tak tvrdohlavo považoval za nepolitického politika. Umenie by totiž malo splyvať s politikou, pretože je tvorcom a garantom mravných náhľadov na spoločnosť, ktorých základným atribútom by malo byť spájanie ľudí do harmonických celkov. Aby ale toto spojenie mohlo byť pevné a trvalé, musí byť živé všeobjímajúcou láskou, inak totiž v spoločnosti nemôže panovať skutočná harmónia. Na to ale, aby umelec mohol náležite plniť svoje spoločenské poslanie,

musí byť sakralizovaný, keďže ako kňaz nového náboženstva a posol božskej krásy má slúžiť bohoslužbu posvätnému umeniu, čím by stvoril pozemský raj v pozemskej budúcnosti (Ibid., s. 23-26). Saint-Simon vo svojej *Reorganizácii európskej spoločnosti*, vo francúzskom origináli *Réorganisation de la société européenne*, túto víziu vyjadril nasledovne: „Zlatý vek ľudskej rasy nie je za nami, ale pred nami; spočíva v dokonalosti spoločenského poriadku. Naši predkovia to nikdy nevideli; naše deti tam jedného dňa dorazia; je na nás, aby sme im uvoľnili cestu“ (Saint-Simon, 1964, s. 68). Wagnerovi, ktorý v Paríži hmotne strádal častokrát až k úplnému hladovaniu, tak Saint-Simonova výzva k budovaniu novej a sociálne spravodlivej spoločnosti pravdepodobne znela veľmi sladko.

V období keď Wagner prežíval v Paríži však vyšla aj známa brožúra Pierra-Josepha Proudhona, nesúca názov *Čo je to vlastníctvo?*, vo francúzskom origináli *Qu'est-ce que la propriété?*, takže Wagner sa v parížskych kaviarňach pravdepodobne nemohol nevyhnúť vášnivým diskusiám o tejto slávnej sugestívnej otázke a o Proudhonovej nemenej slávnej odpovedi (Kučera, 2001, s. 22), že „vlastníctvo je krádež“ (Proudhon, 1840, s. 2). Ten Wagnera ovplyvnil nemenej než spomínaný Saint-Simon. Mal s ním totiž obdobne spoločné témy záujmov, čím bola najmä otázka pozície umelca v spoločnosti. Tým, čo bolo v tom čase považované za umenie ale Proudhon opovrhoval, keďže podľa neho to bolo zamerané len na zábavu a nevytyčovalo si to vyššie ciele. Umenie vnímal ako odraz spoločnosti samotnej, jej vnútorných stavov, pričom umelca prehlásil za toho, kto má na svoje ramená prevziať zodpovednosť a stať sa tak zvestovateľom spravodlivého sociálneho poriadku a ohlasovateľom pokroku. Pojmy, s ktorými umenie na dennodennej báze pracuje, pre neho predstavovali len symbolické výrazy označujúce vnútorné väzby spoločnosti. Umenie nie je teda ničím iným než realistickým výrazom našich pocitov, čo vedie k tomu, že pravda sa v umení vyjavuje najčistejším spôsobom (Kučera, 2001, s. 29). Proudhon to vo svojom spise *O podstate umenia a jeho spoločenskom určení*, vo francúzskom origináli *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, zhrnul nasledovne: „Umenie je idealistická reprezentácia prírody a nás samotných, s cieľom fyzického a morálneho zlepšenia nášho druhu“ (Proudhon, 1865, s. 198). Obdobné myšlienky môžeme následne pozorovať aj u viacerých teoretických spisov

samotného Wagnera, čo znamená, že myšlienky utopického socializmu či anarchizmu v ňom naplno rezonovali.

3.2. Beethoven sa vracia

Toto boli nové a prevratné myšlienky, ktoré si Wagner zo svojho pobytu v Paríži odniesol, a ktoré do veľkej miery ovplyvnili jeho nasledujúci či už politický alebo umelecký vývoj. Tvárou v tvár biede, ktorú ale ako neúspešný Nemec vo Francúzsku zažil, si však musel ešte položiť jednu otázku a to otázku o osude nemeckého umelca a vôbec celého Nemecka ako takého. Vo svojej novele *Putovanie k Beethovenovi*, v nemeckom origináli *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, sa snažil nájsť odpoveď presne na túto otázku, keď skonštatoval, že „*bieda a starosť, ochrankyňa nemeckého hudobníka, [...] stála spoločnica môjho života! Bola si vždy verne pri mne a nikdy si ma neopustila, pevnou rukou si stále odo mňa odháňala úsmevné zmeny šťastia*“ (Wagner, 1927, s. 9). Východisko tejto situácie videl práve v návrate do Nemecka, keď prehlásil, že „*všetky moje myšlienky sa stali prianím vidieť Beethovena!*“ (Ibid., s. 12).

Keď sa v roku 1842 vrátil, či skôr utiekol z Paríža naspäť do rodného Saska, tak sa mu konečne dostalo vytúženého a omamného úspechu a to práve s premiérou *Rienziho*, ktorého už mal dva roky hotového, na základe čoho sa stal dvorným kapelníkom saského kráľa. Po tak silnom a opojnom zážitku zo svojho úspechu si nakoniec uvedomil, že žiadny Paríž, žiadne Francúzsko, ba ani žiadna Európa, ale len Nemecko je tou zemou zasľúbenou, vlasťou a bytom múz. Na začiatku nasledujúceho roku sa to potvrdilo aj premiérou *Bludného Holanďana*, v nemeckom origináli *Der fliegende Holländer*, na ktorom pracoval od roku 1841, pričom išlo o prvý wagnerovský opus v pravom slova zmysle, ktorý predznamenáva to, že aby mohlo byť umenie budúcnosti vôbec možné, je nutné zničiť súčasný svet a na konci dejín anticipovať nový mýtus. Návrat k mýtu snúbiaci začiatok a koniec dejín totiž vytrháva človeka z pazúrov jeho osudu a poskytuje mu nádej na to vystúpiť z okov otroctva a stať sa opäť slobodným (Kučera, 2001, s. 30-31).

Vo svojom spise *Správa mojím priateľom*, v nemeckom origináli *Eine Mitteilung an meine Freunde*, Wagner popísal príbeh o príznačnom námorníkovi odsúdenom k tomu, aby sa večne plavil po moriach, až pokým ho nevykúpi láska

ženy, práve ako mýtický výtvor ľudu, ktorého ústredným motívom je túžba po odpočinku uprostred búrok života. Tento mýtus pre neho predstavoval spojenie blúdiaceho Odysea túžiaceho po vlasti, blúdiaceho Ahasvera túžiaceho po smrti a blúdiaceho človeka novoveku túžiaceho po nových objavoch. „*To bol ten Bludný Holanďan, ktorý sa tak často vynáral z močiarov a mlák môjho života a priťahoval ma k sebe s takou neodolateľnou silou*“ (Wagner, 1892b, s. 307-308), na základe čoho by sme mohli povedať, že Holanďanovo bezdomovectvo a ahasverstvo pravdepodobne rezonovalo s Wagnerovým pocitom opustenosti, ktorý v plnej miere zažíval v Paríži (Kučera, 1995, s. 62).

V obdobnom duchu si Wagner vypožičal mytologický námiet aj pri svojich ďalších dvoch drážďanských operách. V roku 1842 započal prácu na *Tannhäuserovi*, ktorého dokončil v roku 1845. Opera bola postavená na legendárnom príbehu rytiera zúčastňujúceho sa súboja spevákov na hrade Wartburg, ktorý osciluje medzi svetskou, spoločensky neakceptovateľnou láskou a duchovným vykúpením za tento hriech. V druhom dejstve dochádza k speváckej súťaži, v ktorej Tannhäuser predvedie ódu nad fyzickou rozkošou, po čom ho spoločnosť okamžite zavrhnú ako prekliateho:

Tannhäuser:

*Vždy v bohyni lásky pieseň moja jasá,
len chválu hlása v kúzelný ten raj;
z tej vnady čiernej vzišla svetom krása,
i pretajomná nežnej lásky báj.
Kto hýril v jej lakťoch v horovaní,
ten poznal lásky žiar, jej netušiac; –
z vás kto chce poznať lásky horiace planie,
spej tam, spej v kúzelnú ríšu Venušinu!*

[...]

Všetci:

*On prezradil perou zločinnou
všetkým súdruhom a sudcom svojim,
že pozná tie pekla rozkoše,
ktoré skrýva jaskyňa Venušina. –*

*To hrozná, desná diabla reč;
už v jeho krvi potopte meč!
Nech pekelný ho zahltí žiar: –
smrť stihne ho a večný zmar!*

(Wagner, 1891, s. 27).

Charles Baudelaire, ktorého toto dielo mocne okúznilo, vnímal samotného Tannhäusera ako reprezentáciu boja „*dvoch princípov, ktoré si za hlavné bojisko zvolili ľudské srdce, teda zápas tela s duchom, neba s peklom a Boha so Satanom*“ (Baudelaire, 1861, s. 31; cit. Kučera, 1995, s. 81). Básnik *Kvetov zla* tak vnímal *Tannhäusera* na pozadí číreho manichejského dualizmu, ktorý ale skrýva oblúk, klenúci sa od chvejivého náreku zatratencov až k čistote duchovnej túžby, oblúk zhrňujúci pulzy života pretavené do vrúcneho spevu spásy (Kučera, 1995, s. 81).

V roku 1845 Wagner začal prácu na *Lohengrinovi*, ktorého dokončil v roku 1848. Opera bola postavená na príbehu bájneho rytiera vychádzajúceho zo stredovekej legendy o *Rytierovi s labuťou*, ktorý sa do sveta ľudí obracia s nádejou, že bude pochopený prostredníctvom lásky. Lohengrin však žiada nesplniteľné, chce byť milovaný nielen bezpodmienečne, ale dokonca nepoznane (Ibid., s. 95). V prvom dejstve to vyjavuje svojim slávnym zákazom milovanej Elze:

*Pokiaľ mám byť твоjím manželom,
chrániť tvoju zem a ľud,
a pokiaľ má byť naše puto trvalé,
musíš mi niečo sľúbiť:
Nikdy sa ma nesmieš spýtať
a ani sa o to starať,
odkiaľ som prišiel,
ako sa volám a akého som rodu!*

(Wagner, 1997, s. 35).

Tento sľub je však prirodzene porušený a v posledku mu tak nezostáva nič iné, než sa vrátiť tam, odkiaľ prišiel. Z *Lohengrina* sa tak stal obraz absolútneho umenia a tragédia absolútneho umelca, ktorý je dnes právom považovaný za

mýtickú autobiografiu svojho autora, rovnako ako je svet, z ktorého prišiel, svet svätého Grálu, veľkolepou metaforou hermetického sveta umenia a umelcovej samoty (Kučera, 2001, s. 27). *Lohengrin* však oplýva aj výraznou politickou rovinou, keďže nepochopený umelec je zároveň ponímaný ako zvestovateľ novej doby, ako revolucionár prichádzajúci prelomiť všetko staré, čo je zosobnené v postavách Ortrudy a Telramunda, ktorých bytnosť je čisto politická, keďže im chýba cit a láska. V postave Lohengrina tak môžeme vidieť emancipačné idey na pozadí náboženstva, čo značí o vplyve myšlienok Mladého Nemecka či utopického socializmu a anarchizmu (Kučera, 2001, s. 123-124).

Vo všeobecnosti v týchto dielach môžeme vystopovať Wagnerov pesimistický náhľad na vtedajší spoločenský poriadok, voči ktorému sú jeho hlavní hrdinovia a koniec koncov aj samotný Wagner v ostrom vymedzení. V zárodkoch týchto odlíšení sa od spoločnosti však môžeme vidieť akési Wagnerove revolučné iskrenie, ktoré sa malo v dohľadnej dobe aj aktívne prejaviť na úrovni skutočného politického sveta.

3.3. Drážďanské revolučné ťaženie

V štyridsiatych rokoch postupne hustlo politické napätie v celej Európe. Po porážke Napoleona a následnom zviazaní Európy metternichovským systémom sa síce politické pomery ako tak vrátili do pôvodných koľají, avšak liberálne myšlienky spolu s túžbou po oslobodení národov, ktoré Napoleon po Európe rozniesol, sa postupne začali drať na svetlo sveta. Ale zatiaľ čo s príchodom roku 1848 sa za hranicami Sasku situácia postupne vyvinula do série skutočných revolúcií, dnes známych ako Jar národov, tak v Sasku pôsobila len predvečerná atmosféra revolúcie, ktorá len mala jedného dňa prísť. Vľúdny kráľ sa totiž potenciálny nárast nepokojov snažil vyriešiť istými ústupkami voči ľudu, avšak tak ako bol metternichovský systém skôr či neskôr odsúdený k svojmu zániku, tak nálady obyvateľstva sa skôr či neskôr už nedali udržať na uzde, k čomu v Drážďanoch skutočne došlo a to v máji roku 1849.

Stupňovito vzrastajúce napätie Wagner aktívne zrkadlil vo svojich čoraz viac buričských statiach, ktoré nakoniec vyústili až vo vizionárskej óde na revolúciu samotnú. „*Vidíme to, starý svet sa rúca, nový z neho povstane; ved' vznešená bohyňa Revolúcia prichádza šumiac na krídlach búrky, jej majestátna hlava je*

obkolesená bleskami, v pravej ruke má meč, v ľavej pochodeň, jej oko je také prísne, také trestajúce, také chladné; a predsa, aké teplo najčistejšej lásky, aké bohatstvo šťastia prúdi k tomu, kto sa odváži pozrieť do toho oka vytrvalým pohľadom! [...] Blízko a bližšie sa valí búrka, na jej krídlach revolúcia; doširoka sa otvárajú srdcia tých, ktorí sa prebudili k životu, a víťazná revolúcia sa vlieva do ich hláv, kostí, tela a naplňa ich skrz naskrz. V božskej extáze vyskakujú zo zeme; už nie sú chudobní, hladní, sklonení biedou; hrdo sa vzpriamujú, z ich zušľachtených tvári žiari inšpirácia, z očí im prúdi žiarivé svetlo a s nebesami otriasajúcim výkrikom, znejúcim Som Človek!, sa milióny ako stelesnená Revolúcia, ako Boh, ktorý sa stal Človekom, vrhajú do údolí a rovín a celému svetu hlásajú nové evanjelium Šťastia“ (Wagner, 1849).

Wagner sa nemýlil, „*vznešená bohyňa Revolúcia*“ sa naozaj blížila, dokonca akoby personifikovaná v postave Michaila Alexandroviča Bakunina. S ním sa Wagner zoznámil v byte svojho priateľa, pričom si s ním výborne rozumel, spojoval ich totiž entuziazmus s trochu zakrpateným zmyslom pre politickú realitu a konfúznosť v podstate nepolitického uvažovania (Kučera, 2001, s. 38-39). Z popisu drážďanského povstania, ktorý nám Wagner načrtol v *Mojom živote*, tak vyvstáva, že boli po celý čas v úzkom kontakte, mohli by sme povedať, že sa dokonca stali priateľmi, aj keď Wagner voči Bakuninovi vo vnútri prechovával ambivalentné pocity vyjadrené nasledujúcimi slovami: „*V tomto podivuhodnom človeku sa stýka nekultúrne divožstvo s požiadavkou najčistejšieho ľudského ideálu. Môj pocit z neho kolísal medzi mimovoľným desom a neodolateľnou príťažlivosťou*“ (Wagner, 2007. s. 311; cit. Magee, 2004, s. 45).

S týmto apoštolom anarchizmu, pred ktorým sa „*vznášal [...] jediný cieľ, zničenie celej civilizácie*“ (Ibid., s. 309), tak bok po boku vstúpili obyvatelia Drážďan do svojich revolučných časov, pričom doslova bok po boku s ním vstúpil do drážďanskej revolúcie aj samotný Wagner. Povstanie vypuklo tretieho mája a Wagner v ňom predstavoval aktívnu, aj keď nie ústrednú úlohu. Neúnavne ale roznášal letáky a neustále sa nachádzal po ruke Bakuninovi, ktorý bol vo svojom živle, keď vydával rozkazy, zvolával veliteľov barikád a organizoval obranu. Aj keď to neskôr Wagner popieral, choval sa veľmi udatne. Raz dokonca preliezol barikádu a rozdával letáky vojakom, ktorí boli povolaní z Pruska. Asi len

máloktorá revolúcia mala tak obetavého roznášača letákov, akým bol dvorný kapelník saského kráľa. Keď v uliciach nastalo skutočné vraždenie, Wagner s Bakuninom pozorovali trúchlivé deje z veže kostola svätého Kríža. Povstanie ale nakoniec saskí a pruskí vojaci utopili v krvi, načo boli vinníci predhodení do rúk spravodlivosti, ktorým ale Wagner unikol tak trochu so šťastím. Stal sa z neho ale štvanec svojej zeme, ktorý nakoniec po urputných peripetiách Európou našiel útočisko až v Zürichu (Kučera, 1995, s. 98-102).

3.4. Štvanec tohto sveta

Neúspech drážďanskej revolúcie viedlo Wagnera k precitnutiu, že nie je tým, koho osud v skutočnosti potrebuje, teda revolucionárom v pravom slova zmysle. Revolucionár totiž musí zakaždým konať bez okolkov, ale k tomuto údely neboli predurčení ľudia Wagnerovho rangu, teda ľudia, ktorí boli revolucionármi do tej miery, aby mohli stavať na čerstvej pôde, ktorí netúžili po ničení, ale len po utváraní niečoho nového. Neúspech drážďanskej revolúcie tak podnietil istú transformáciu významu revolúcie vo Wagnerových očiach, ktoré sa postupne prestali upierať na možnosť angažovať sa ako skutočný barikádový revolucionár (Kučera, 2001, s. 41-42).

Tak ako sme si načrtli, Wagner až do hlbokých štyridsiatych rokov zastával ľavicovo radikálny mladonemecký liberalizmus. Ku všetkým rozličným vplyvom však nečakane pristúpil ešte jeden, a to vplyv Ludwiga Feuerbacha, ktorý do veľkej miery pomáhal formovať myslenie, ktoré dohnalo mnohých revolucionárov na barikády. Feuerbach totiž prešliapol novú cestu Hegelovému chápaniu skutočnosti ako dialektickému procesu neustáleho vzniku a zániku, zosobnenému v jeho *Fenomenológii ducha*, v nemeckom origináli *Phänomenologie des Geistes*, konkrétne v tvrdení, že „*pravda je celok, [...] bytnosť dovršujúca sa vlastným vývojom*“ (Hegel, 1960, s. 62), keď rozhýbal materiálnu povahu dejín ešte pred samotným Marxom, ktorý vedome kráčal v jeho šľapajach a zašiel následne ešte ďalej než on.

Wagner sa s Feuerbachom zoznámil ešte počas svojich drážďanských rokov, avšak ponoril sa do neho až po svojom úteku do Švajčiarska, kedy sa na ňom mala naplno prejavíť neklamná pečať jeho vplyvu. Podstatou Feuerbachovho obratu vo filozofii je, že Boh či bohovia zďaleka nie sú tvorcami ľudstva, ale je to naopak

ľudstvo, ktoré je ich tvorcom. Náboženstvo sa tak musí chápať ako produkt ľudskej mysle, ktorý nám odкрýva základné pravdy, pri ktorých je ale dôležité si uvedomiť, že sú to základné pravdy o nás. Každodenná skúsenosť nás totiž ženie k precitnutiu, že nie sme pánmi svojich vlastných životov, na základe čoho prisudzujeme najvyššie moci, ktoré nie sme schopní ovplyvniť, silám mimo nás samotných. Na základe tohto obratu a následného pochopenia by sme ale mali prestať premietaa zodpovednosť za naše životy do sveta imaginárna a prevziať ju do vlastných rúk. Útechou nám ale môže byť to, že všetky vlastnosti, o ktorých sme sa domnievali, že sú božské, sú v skutočnosti ľudske. Pokial' je vôbec niečo skutočne božské, sme to my, pričom k tomuto dejinnému úsvitu nás môže priviesť len najvyššia božská vlastnosť, ktorou je láska (Magee, 2004, s. 55-58). Svoj prelomový náhľad na povahu náboženstva vo vzťahu k skutočnosti Feuerbach pekne vyjadril vo svojej *Podstate kresťanstva*, v nemeckom origináli *Das Wesen des Christentums*, a to nasledovne: „Objektom každého subjektu nie je nič iné ako jeho vlastná prirodzenosť chápaná objektívne. [...] Vedomie Boha je sebavedomie, poznanie Boha je sebapoznanie. Podľa Boha poznáš jeho človeka a podľa človeka poznáš jeho Boha; oboje je totožné“ (Feuerbach, 1989, s. 12). Z tejto zmeny prizmy následne prirodzene vyplynulo aj to, že úlohou modernej filozofie je poukázať práve na tento obrat v chápaní sveta. Feuerbach svoje *Zásady filozofie budúcnosti*, v nemeckom origináli *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*, začal v obdobnom duchu, keď prehlásil, že „úlohou modernej doby bola realizácia a humanizácia Boha - transformácia a rozplynutie teológie v antropológii“ (Feuerbach, 1966, s. 5).

Ideologické pozadie, ktoré Wagner nasal od svojho pobytu v Paríži až po útek do Zürichu, sa tak ľahko spojilo do jediné svetonázoru. Feuerbachovský filozofický materializmus napojený na jeho psychologické vysvetlenie náboženstva úplne zapadal do socializmu anarchistov, zatiaľ čo anarchizmus sa bez problémov spojil s túžbou stúpcov Mladého Nemecka po oslobodení sa z tyranie spoločenských konvencií, vrátane oslobodenia sexuálneho, ktoré zase zapadalo do Feuerbachového sociálne súdržného hodnotenia lásky, pričom zase oboje vyhovovali pacifizmu anarchistov. Jedno tak nadväzovalo na druhé a vzájomne sa dopĺňali (Magee, 2004, s. 67-68), pričom snúbenie jednotlivých prúdov sa malo následne naplno vykryštalizovať vo Wagnerovej tvorbe.

Tak ako sme si povedali, po neúspechu v Drážďanoch Wagnerove revolučné ideály akoby zmenili spôsob, akým chcú byť naplnené, a svoju pozornosť úplne obrátili zo sveta aktívnej politiky do hudobného sveta opery, ktorý si predsavzali premeniť od úplných základov. Predtým než sa Wagner pustil do komponovania týchto novo pojatých, revolučne orientovaných diel, musel však ešte položiť teoretické piliere, na ktorých chcel nový svet opery postaviť. Pod vplyvom vyššie načrtnutých myšlienkových prúdov tak spísal radu statí medzi rokmi 1849 až 1851 počínajúcich pri *Umení a revolúcii* (Wagner, 1892a), prechádzajúcich cez *Umelecké dielo budúcnosti*, v nemeckom origináli *Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner, 1892c), *Židovstvo v hudbe*, v nemeckom origináli *Das Judenthum in der Musik* (Wagner, 1894a), *Správu mojím priateľom* (Wagner, 1892b), až po *Operu a drámu* (Wagner, 2002a). Aj keď išlo o jednotlivé spisy, tak v tomto zmysle je ich dôležité vnímať ako jeden väčší celok, ktorý predznamenáva radikálny posun vo Wagnerovej umeleckej činnosti, a teda aj vo vnímaní revolúcie.

Svoju pozornosť Wagner v prvom rade obrátil smerom k vtedajšiemu stavu umeleckého sveta, ktorý sa z jeho pohľadu nachádzal v priepasti povrchnosti a kapitálu. Umenie totiž vstúpilo do priemyselnej éry, kedy sa jeho morálnym cieľom stal peňažný zisk a estetikou zábava znudených. Toto predstavuje aj kľúč k pochopeniu Wagnerových útokov na židov, ktorých si zvolil ako ilustráciu moderného spoločenského stavu, keďže v jeho očiach zosobňovali úžeru, čím umenie vypitvali od jeho pôvodného a hodnotného obsahu (Wagner, 1894a).

Vtedajší stav si tak vo Wagnerových očiach vyslovene žiadal o svoj zánik, ktorý mala dokonať politická revolúcia idúca ruku v ruke s návratom skutočného, autentického umenia prirodzene oplývajúceho revolučným potenciálom a schopnosťou meniť veci verejné. Za vzor takéhoto spoločensky angažovaného umenia považoval umenie antického Grécka, ktoré bolo súčasťou spoločenského života a koniec koncov bolo prostriedkom k vyjadreniu identity spoločnosti, v ktorej sa národ videl a svoju podstatu nadšene hltal (Wagner, 1892a).

Grécka dráma spájajúca všetky druhy umenia sa tak stala predobrazom Wagnerovho Gesamtkunstwerku, teda úplného umeleckého diela ako synergie rôznych druhov umenia, dokonalo vyjadrujúceho obsah diela a to v takej miere, ktorú žiadne jednotlivé pojaté umenie nedokázalo dosiahnuť. Wagner veril, že

budúcnosť patrí práve umeniu snúbiacemu rozličné formy vyjadrenia, ktoré bude v posledku lepším kritériom spoločnosti, teda bude schopné lepšie reflektovať jej vnútorné stavy (Wagner, 1892c).

Tradičná opera po vzore talianskej komickej či francúzskej veľkej opery sa však týmto ideálom vôbec nepribližovala, keďže z Wagnerovho pohľadu oplývala nedostatočnou dramatickou hĺbkou, na základe čoho ju odsúdil ako povrchnú. Opera v jeho ponímaní musí byť chápaná v presnom kontraste, musí byť teda syntézou hudby a drámy, kedy hudba slúži dramatickému účelu a rozvíja príbeh a charakter jednotlivých postáv. Wagner týmto náčrtom tak položil základy nového typu opery, jeho pojmy hudobnej drámy (Wagner, 2002a), pričom všetky tieto aspekty, teda zlosť proti modernému umeniu, snaha proti nemu bojovať prostredníctvom myšlienkového návratu k antike a jeho zhmotneniu v novej hudobnej dráme sa mali na poli jeho umeleckej dráhy skĺbiť v uskutočnení nibelungovskej tetralógie (Wagner, 1892b).

V tomto krátkom zhrnutí Wagnerovej švajčiarskej prozaickej činnosti tak môžeme vystopovať viaceré vplyvy, na ktoré sme behom nášho výkladu narazili. Na jednej strane išlo o myšlienky utopického socializmu a anarchizmu v zmysle túžby po zvrhnutí úpadkového sveta a budúceho prepojenia sféry politiky so sférou umenia, čo Wagner v *Mojom živote* opísal tak, že „*Proudhonovo učenie [...] o zničení moci kapitálu, [...] o úplne novom usporiadaní sveta a jeho morálke [...] ma získali tak, že som s touto vidinou začal spájať taktiež svoj umelecký ideál*“ (Wagner, 2007, s. 300). Alebo na strane druhej prostá referencia na feuerbachovskú filozofiu v názve jednej z Wagnerových statí hovorí sama za seba, čo v *Mojom živote* opísal nasledovne: „*Mňa však pre Feuerbacha získalo predovšetkým to, čím sa od svojho učiteľa Hegela líšil, totiž svojím záverom, že najlepšia filozofia je vôbec žiadnu filozofiu nemať. [...] Pristúpil som na premisu, že skutočné je len to, čo je možné zmyslovo vnímať. Do estetického vnímania nášho zmyslového sveta zasadil to, čo nazývame duchom. A táto myšlienka mocne podporila moju koncepciu všezahrňujúceho [...] umeleckého diela, [...] ktoré by bolo uskutočniteľné ako umelecké dielo budúcnosti*“ (Ibid., s. 339-340).

3.5. Prsteň ako revolučná dráma

Týmto dielom mal byť práve Wagnerov *Prsteň Nibelungov*, v nemeckom origináli *Der Ring des Nibelungen*, predstavujúci cyklus štyroch opier, Wagnerovým slovníkom hudobných drám, ktoré voľne vychádzajú z postáv a príbehov stredovekých germánskych a severských legiend, najmä teda z *Piesne o Nibelungoch*, v origináli *Nibelungenlied*, a zo *Ságy o Völsungoch*, v origináli *Völsunga saga*. Wagner tento cyklus rozdelil do troch dní, ktorým predchádzal ešte predvečer. Štyri časti, ktoré postupne tvoria celý prsteň tak sú: 1. *Rýnske zlato*, v nemeckom origináli *Das Rheingold*, 2. *Valkýra*, v nemeckom origináli *Die Walküre*, 3. *Siegfried* a 4. *Súmrak bohov*, v nemeckom origináli *Götterdämmerung*. Celý cyklus je dielom mimoriadneho rozsahu, na ktorom Wagner pracoval celých dvadsaťšesť rokov, teda od roku 1848 až do roku 1874, pričom celkový hrací čas opusu je okolo pätnástich hodín v závislosti od tempa dirigenta.

Na začiatku mal Wagner myšlienku napísať operu o smrti Siegfrieda a tak mal znieť aj jej názov, teda *Smrť Siegfrieda*, v nemeckom origináli *Siegfrieds Tod*, ktorého libreto mal dokončené v roku 1848 a v mnohých ohľadoch bolo totožné s libretom *Súmraku bohov*. Wagnerovi ale pripadalo, že líči len koniec Siegfriedovho príbehu, bez toho aby tento príbeh vyrozprával. Preto zmenil svoj zámer a hodlal zložiť dve opery, ktoré by sa venovali celému príbehu Siegfriedovho života. Prvá by bola *Mladý Siegfried*, v nemeckom origináli *Der junge Siegfried*, dnes známa len ako *Siegfried*, ktorej libreto dokončil v roku 1851, a druhá už spomínaná *Smrť Siegfrieda*. V tom istom roku ale svoj zámer zase revidoval a rozhodol sa zložiť ďalšiu celovečernú operu, ktorá bude predchádzať *Mladému Siegfriedovi*, aby ešte vylíčil príbeh Brünnhildy ako protiváhy k Siegfriedovi, a tou sa stala *Valkýra*. Behom práce na tomto scenári však zatúžil urobiť ešte niečo iné a síce vylíčiť celý príbeh Wotana, nielen jeho koniec, a tak vypracoval ešte návrh *Rýnskeho zlata*. V roku 1852 dokončil libreto celého cyklu a pustil sa do komponovania. V roku 1854 dokončil *Rýnske zlato* a v roku 1855 *Valkýru*, následne v roku 1856 začal pracovať na *Siegfriedovi*, avšak jeho kompozíciu v roku 1857 prerušil a dokončil ju až v roku 1869, pričom *Súmrak bohov* čakal na svoje dokončenie až do roku 1874. Dokončiť tento cyklus tak trvalo vyše štvrtstoročie.

Vytýčenie mytologického námetu ale od počiatku sprevádza rada možností, akými sa dá samotný mýt čítať. Mnoho ľudí ho totiž vo Wagnerovom prípade vníma alegoricky, kedy sa prostredníctvom samotnej alegórie vlastne rozprávajú dva oddelené príbehy, jeden explicitný predstavujúci konkrétny dej, a druhý implicitný týkajúci sa abstraktnej povahy tohto deja. To má za následok, že význam sa môže úplne odtrhnúť od deja a z estetického hľadiska sa tak stane irelevantným alebo môže byť samotná alegória nevyhnutná pre celkovú odozvu deja, čo z neho nakoniec robí len didaktickú pomôcku. Pre porozumenie Wagnerovmu dielu je ale príznačný skôr symbolický náhľad, kedy samotný symbol nielen, že vyjadruje význam, ale zároveň ho rozširuje, dopĺňa a usúvzťažňuje v kontexte celého diela, inými slovami symbol neoddeliteľne spája explicitný dej a jeho abstraktný význam. Kondenzácia významov do jediného symbolu navyiac umeniu umožňuje, aby každý jeden význam vrhal svetlo na všetky ostatné, takže symbol nám ukazuje morálnu realitu, ktorá všetko prepája (Scruton, 2017, s. 188-189).

Dej celého cyklu možno vnímať na pozadí konfrontácie a vzájomného protirečenia si dvoch základných prístupov, akými možno uchopovať svet okolo nás. Zatiaľ čo ten prvý reprezentuje svet bohov, ktorý je zosobnený v postave Wotana ako najvyššieho boha predstavujúceho archetyp chamtivosti, neobmedzenej moci a hriešneho správania sa voči prírode, tak ten druhý reprezentuje svet Wölsungov, ktorý je zosobnený v postave Siegfrieda a je založený na túžbe zmeniť spoločnosť, zvrhnúť bohov a tým dosiahnuť stav prirodzenej rovnováhy. *Prsteň* tak skúma dialektický boj na úrovniach imaginácie a fyzického sveta, ktorý sa odohráva medzi konzervatívnymi silami reakcie a túžbou po humánnejšej a spravodlivejšej existencii (Castro & Castro, 2019).

Wagner si pri snahe zhmotniť toto základné politické napätie vybral práve mytologický námet, keďže mýtus predstavuje taký spôsob prejavu, ktorý nie je ukotvený v čase, čo na jednej strane znamená, že je vhodný pre ilustráciu obdobnej nadčasovej zápletky, a na strane druhej je vhodný pre Wagnerovo večné preháňanie, keďže vykladá svet v akejsi mohutnej a ambivalentnej hyperbole. V skratke ide o symbolický formát vyjadrenia, ktorý je zo svojej podstaty nejednoznačný, čo znamená, že je vhodný k spracovaniu aktualizáčnej témy, teda takej témy, ktorú je nutné interpretovať v daný časový moment, keďže je ju

dôležité vyjadriť v intenciách daných historickými a situačnými podmienkami. Vo svojej *Opere a dráme* to Wagner pekne vyjadril nasledovným prehlásením, že návratom k mýtu sa práve „*umenie básnika stalo politikou: žiadny nemôže básniť bez politizovania. Politik sa ale nikdy nestane básnikom, ledaže by prestal byť politikom: avšak v čisto politickom svete nebyť politikom znamená to, čo vôbec neexistovať; kto sa teraz ešte pred politikou spodkom vykráda preč, oklamáva sa len o svoje vlastné bytie. Básnik tu nemôže byť [...] keď už nebudeme mať žiadnu politiku. [...] Politika je to tajomstvo našich dejín a z nich vzniknutých pomerov*“ (Wagner, 2002a, s. 119; cit. Kučera, 2001, s. 141).

Wagnerovo štúdium starých mytológií tak dodalo jeho príbehu nový nádych, keď obnovilo význam náboženstva vo svete bez náboženstva. Naši predkovia si totiž vypracovávali príbehy o bohoch a hrdinoch na základe svojej každodennej skúsenosti, prostredníctvom čoho vymedzovali hranicu medzi dobrým a zlým, neslobodným a slobodným, povinnosťou a právom, posvätným a profánnym, či povoleným a zakázaným. Na mnoho spôsobov tak maľovali svet okolo seba, ale nie preto, aby zakryli pravdu tým, že ju prisudzovali abstraktným silám, ale naopak preto, aby ju učinili vnímateľnou a uchopiteľnou. Wagner v podobnom duchu nerozprával len ďalší náhodný príbeh, ale príbeh, ktorý je v skutočnosti príbehom našich príbehov, pretože sa v ňom kryštalizujú hlboké pravdy zastúpené v náboženských a morálnych odkazoch ľudstva, čím sa snažil obnoviť bezprostrednú pravdu o tom, čím sme tvárou v tvár novým civilizačným zmenám (Scruton, 2017, s. 180).

Toto nám navodzuje akúsi feuerbachovskú filozofickú prizmu, ktorú môžeme vystopovať najmä vo Wagnerovej predstave bohov ako zbožštených ľudských bytostí, v ktorých sa prejavujú základné a obecné ľudské vlastnosti. Dôležité je si ale uvedomiť, že títo bohovia nič iné nereprezentujú, neexistuje totiž žiadny transcendentálny svet, ktorého by boli vyjadrením. V takomto prípade sa od nich ani neočakáva, že budú oplývať ideálnymi vlastnosťami, ale naopak, ich povahy skôr nebudú hodné nasledovania, keďže sú predstaviteľmi prehnitého systému nachádzajúceho sa na pokraji skazy. *Prsteň* tak v tomto smere hovorí príbeh o tom, že na počiatku sveta boli božské sily, ktoré mu vládli, ale v priebehu doby sú tieto sily bohom odňaté ľudskými bytosťami, ktoré prevezmú zodpovednosť za svet (Magee, 2004, s. 58-59).

Príbeh, ktorý líči *Prsteň*, počína vznikom samotného sveta nachádzajúceho sa v harmonickom prirodzenom stave. Zavedenie akéhokoľvek spoločenského poriadku by ale znamenalo jeho vnútenie, teda vnútenie vlastnej vôle, z čoho by sa mohol svet spamätať len návratom k prvotnému stavu. Vznik spoločnosti tak treba vnímať ako vznik na základe prvotného hriechu či rade hriechov. Všetko začína tým, že Wotan sa ide napiť k studni múdrosti. Za získané poznanie ale musí zaplatiť a touto cenou je jeho oko, čo znamená, že už nikdy nebude schopný vidieť svet tak ako predtým. Dôjdenie k tomuto poznaniu možno stotožniť so stratou nevinnosti, keďže prvé o čo sa Wotan následne pokúsi je získanie moci. Ulomí preto vetvu jaseňa ríše sveta, z ktorého buble prameň života, a urobí si z neho kopiju, ktorú keď drží, akoby držal celý svet. Týmto prvopočiatočným znesvätením prírody začne všetko okolo studne chradnúť a umierať (Ibid., s.107-108). V prológu k *Súmraku bohov* toto znesvätenie líči prvá norna:

*V dlhého času behu
lom ten les leptal a leptal,
žltlo a padalo lístie,
chradol a vädol strom.
Trúchlivá vyschla
prameňa vlaha*

(Wagner, 2002b, s. 216).

Myšlienky tu vyjadrené presne odkazujú k jadrú anarchizmu hlásajúcemu, že výkon politickej moci je nekompatibilný s prirodzeným stavom od samotného počiatku. Je totiž nemožné vykonávať moc bez záštity vynútenia silou, inými slovami, nie je možné prijať zodpovednosť za spoločnosť a zároveň zostať nevinným, z čoho vyplýva, že zachovanie nevinnosti znamená zaviazat' sa anarchizmu (Magee, 2004, s. 109).

Wotan týmto spôsobom nastolil svoju moc. Jeho úmysel ale bolo žiadať len najprostejšiu obeť dobrovoľného podriadenia sa zákonom a zmluvám, ktoré na oplátku prepožičajú svetu základné piliere usporiadania. Zákon ale vyžaduje silu, ktorá ho bude garantovať. Symbolom tejto záruky je práve Wotanova kopija, ktorá má na svojej žrdi vyrezané zmluvy a dohody ustanovujúce spoločnosť, ktorej strážcom je práve Wotan (Ibid., s. 108). Čo však viedlo ľudí k dodržiavaniu týchto zákonov, keď by práve ich porušenie mohlo znamenať pre jednotlivca zisk? Je to

predstava moci, ktorá odmeňuje tých, ktorí sú ochotní sa jej podriaďiť. Za týmto účelom sa ale charakter tejto moci musí bytostne odlišovať od moci tých, ktorých si podriaďuje, a práve preto je vložená do rúk bohov, teda predstaviteľov takých vlastností, po ktorých všetci túžime, na základe čoho sme aj schopní sa podriaďiť. Viera v túto moc však trvá len dovtedy, dokým táto moc sama dodržiava pravidlá, ktoré pôvodne ustanovila (Scruton, 2017, s. 181). Samotná moc Wotana je tak rovnako zviazaná zmluvami, pričom akokoľvek sa plynutím deja z toho zväzku snaží vyviazať, tak nakoniec sa mu musí vždy podriaďiť (Kučera, 2001, s. 132). V druhom dejstve *Valkýry* o tom hovorí samotný Wotan:

*To sú tie putá,
ktoré ma zväzujú;
zmluvám vďaka som teraz pánom,
ale zmlúv som i otrokom*

(Wagner, 2002b, s. 98).

V druhej scéne *Rýnskeho zlato* mu to pripomína aj Fasolt:

*Dodržiuj dohody verne!
Všetko, čo si,
si vďaka dohodám;
celá tvoja moc
je plodom rozvážnej zmluvy.*

[...]

*Preklínam tú tvoju múdrosť,
prchám pred tým tvojím mierom,
pokiaľ nie si schopný
úprimne, čestne a bez nútenia
dohodám zachovať vernosť*

(Ibid., s. 25).

Honba za mocou je ale súčasne aj prvým potlačením inštinktu, teda aj prvým potlačením prirodzených citov, čo znamená, že výkon moci nie je zlučiteľný s láskou a schopnosťou milovať, inými slovami, nenaplnené citové túžby sa postupne zamieňajú za honbu po moci a zisku spolu s instrumentalizáciou sveta, ktorý sa tak stáva len objektom. To predstavuje ústredný motív celého *Prsteňa*,

ktorý začína v hĺbinách Rýna a uvádza do pohybu celú dejovú zápletku (Magee, 2004, s. 110; Scruton, 2017, s. 182). V prvej scéne *Rýnskeho zlata* to líči dialóg medzi dcérami Rýna a škriatkom Alberichom, ktorému predtým odmietnu opätovať jeho náklonnosť:

Wellgunda:

*Vlastnil by všetko,
čo na svete je,
kto zo zlata Rýna
stvoril by prsteň;
ten dal by mu nesmiernu moc.*

[...]

Woglinda:

*Len ten, kto láske
odoprie moc
len ten, čo túžbe
vypudí slasť,
len ten mocný je kúzla
vytepať zlato v prsteň.*

[...]

Alberich:

*Svetlo vám ručiac zhasnem,
zlato útesom vyrvem,
ukujem pomsty prsteň;
len nech tie vody to počujú,
ako budem preklínať lásku!*

(Wagner, 2002b, s. 18-19).

Len zhmotnením inštrumentálneho uchopovania sveta do predmetu prsteňa si dokáže ponížený Alberich, ktorý sa vzdal lásky, vynútiť rešpekt ostatných, pričom vďaka objektivizácii sveta je ho schopný aj aktívne pretvárať, teda je schopný vytvárať materiálny prebytok, od ktorého je prežitie sveta závislé (Scruton, 2017, s. 182). To, čo Alberich spôsobil tým, že ukoval prsteň, je tak vlastne presnou obdobou toho, čo urobil Wotan, keď si zhotovil kopiju, ktorá

ukladá poriadok tým, ktorí predtým žili bezstarostne v prvotnom stave. Alberich vďaka moci prsteňu totiž rovnako vytvoril spoločenský rámec pre ostatných škriatkov, z ktorých sa stali jeho noví poddaní (Magee, 2004, s. 110). V tretej scéne *Rýnskeho zlata* Alberichov brat Mime sám líči povahu tejto spoločenskej zmeny:

*Mazane, ľstivo
dobral sa Alberich
zo zlata Rýna
žltého krúžku.
Nad jeho kúzlom
chvejeme sa v úžase;
s jeho pomocou velí nám všetkým,
Nibelungom nočným vojom.*

[...]

*Teraz nás ten zlosyn núti
do roklí súkať sa,
večne sa driieť
pre neho a len pre neho.
Prsteňu vďač
chtič jeho pozná,
kde ďalší ligot
skrýva sa v stržiach.
Tam musíme pátrať,
kopať a hrabať
roztaviť výťažok
a kov ten kuť,
neúnavne
hromadiť pre pána poklad*

(Wagner, 2002b, s. 40-41).

Alberich a Wotan tak predstavujú dve ideálno-typické tváre politickej moci, pričom ide vlastne o dve strany tej istej mince. Na jednej strane figuruje bezprostredné násilie a teror, ktoré s druhými ľuďmi pracujú len ako s objektmi,

a na strane druhej civilizovaný poriadok založený na vláde zákona, zmlúv a dohôd, ktoré súhrnne stelesňujú rešpekt pre druhého. Dôvodom, prečo ide o dve strany tej istej mince, sa stáva to, že dokonca aj dobre mienená a nenásilná vláda sa koniec koncov zaplieta do víru nespravodlivostí menom udržania hodnoty civilizácie (Magee, 2004, s. 111). Nie je totiž možné poriadok udržiavať, bez toho, aby ho súčasne pokusy o jeho zachovanie neničili (Kolman, 2020a, s. 40), čo predznamenáva, že svet bohov začne postupne strácať svoje očarenie, na ktorom bola jeho autorita pôvodne postavená, a súbežne sa začne stávať predmetom odporu (Scruton, 2017, s. 182-183). V druhom dejstve *Valkýry* dokonca sám Wotan upozorňuje na tento paradox moci:

*Hnaný zbesilo
náhlými túžbami
vydobyť som si svet.
Neuvedomiac,
šialil som, podvádzal,
zmluvami spájaj,
v čom driemalo nešťastie*

(Wagner, 2002b, s. 95).

Túto myšlienku dvoch tvári tej istej politickej moci následne Wotan, už ale ako Pútnik, dokonca sám priznáva. V prvom dejstve *Siegfrieda* sa totiž sám prirovnáva k Alberichovi:

*V hĺbinách zeme
sú Nibelungovia:
ich zem – sídlo Nibelungov.
Sú čierni to škriatkovia;
čierny Alberich
kedysi ich chránil čo vládca;
silou prsteňu
divotvorného
zvládal svoj húževnatý národ.
Navršili mu
hojných pokladov trblietavú hromadu,*

tá mala mu dobyť svet.
[...]
V oblačných výšinách
sídlia bohovia,
Walhalla je ich sieň.
Sú škriatkovia svetlí;
svietiaci škriatok,
Wotan, im vládne.
Z posvätnej vetve
jaseňa sveta
skosil si kopiju;
nech usychá kmeň,
oštep ten nikdy neuhynie;
hrotom jeho
Wotan zamyká svet.
Svätých zmlúv
písmená pevné
vyrezané sú do kopije.
Drží v ruke
spojivo sveta,
kto vládne kopijou,
ktoré obopína päšť Wotanova

(Ibid., s. 150-152).

Vidíme tak, že spoločenská zmluvu, nech by už bývala oplývala akýmkoľvek obsahom, tak zakaždým predstavuje nástroj klamu a dobrovoľnej cesty do otroctva. V *Prsteni* je naviac zmluva neustále porušovaná, vždy s vedomím Wotana alebo priamo z jeho vôle, avšak tak ako plynie príbeh, tak je stále len prekračovaná, čo znamená, že stále formálne platí (Kučera, 2001, s.132-133). V treťom dejstve *Siegfrieda* tento stav Wotan, opäť ako Pútnik, pripomína nespútanému ústrednému hrdinovi, avšak v momente, keď mu skríži cestu, tak sa má všetko zmeniť, keďže Siegfried ako nevedomý a oslobodený od vlády zmlúv sa chystá vykonať konečný súd nad svetovými dejinami (Adorno, 2005b, s. 119):

Pútnik:

*Pokiaľ sa neobávaš ohňa,
Môj oštep nech ti skríži cestu!
Ešte je tu
pánom moja paža;
tú oceľ, ktorou mávaš, kedysi
zničil tá kopija!
Nech ešte raz
sa rozletí o večný oštep!
[...]*

Siegfried:

*Krúť si svojím oštepom;
Môj meč ho rozseká na kašu!*
(Šermuje s Pútnikom až mu oštep roztriešti na kusy.)
[...]

Pútnik:

Chod' si! Nezadržím ťa!

(Wagner, 2002b, s. 199-200).

Vidíme, že v momente, keď Siegfried rozbíja Wotanovi kopiju, tak zmluva, ktorá je ňou zosobnená, prestáva platiť, vlastne už neexistuje. V tom aj tkvie Siegfriedove radostné osloboditeľské gesto, keďže vlastne zakaždým, keď bola zmluva rešpektovaná, fungovala ako nástroj záhuby, pričom svetu sa z jej objatia podarilo vyslobodiť až prostredníctvom sily vychádzajúcej z anarchickej bezstarostnosti (Kučera, 2001, s. 132-133). Siegfried sa tak stal revolučným buričom Bakuninom, ktorý ničí symbol poriadku bohov, a tým predznamenáva jeho definitívny koniec (Shaw, 1933, s. 52). V tomto bode sa tak naplno vyjavilo, že bohovia už nie sú schopní vládnuť svetu, a že ideál, ktorého boli strážcami, sa stal závislým od ľudskej vôle, ktorá ho mala obnoviť. Ľudský svet tak prechádza z prísne štruktúrovaného systému zákonov a zmlúv a ustupuje novému poriadku, v ktorom je na nás udržiavať si svoje hodnoty už bez zjavnej pomoci bohov (Scruton, 2017, s. 183).

Na pozadí *Prsteňa* sa nám tak vyjavuje akýsi hodnotový dualizmus, kedy sa na jednu stranu posúvajú hodnoty ľudského srdca, spontánneho citu, na základe ktorého chceme všetci žiť, avšak spoločnosť tieto hodnoty považuje za šokujúcu a neprijateľnú, a následne sa na stranu druhú posúvajú hodnoty zakotvené v základných spoločenských inštitúciách, akými sú vlastníctvo alebo manželstvo, ktoré spoločnosť považuje za bytostne dôležité pre svoje vlastné prežitie (Magee, 2004, s. 115).

Tento kontrast je pretkaný celým *Prsteňom*. Forma žiadostivosti mení svoju základnú formu hneď na začiatku príbehu v hĺbinách Rýna, keď sa túžba po láske posúva smerom k túžbe po moci a násilí. Ruku v ruke s tým ide aj zavedenie poriadku na základe zákonov, vrátane tých mravných, ktoré lásku obmedzujú v intenciách manželstva, udržiavaných bdelym okom bohyně manželstva Fricky (Scruton, 2017, s. 182). Vo svete *Prsteňa* sme tak svedkami rady udalostí, kedy je žena násilím podrobená zneužitiu počínajúc u Alberichovho pokusu chytiť jednu z dcér Rýna, cez pokus Fasolta a Fafnera ponechať si bohyňu Freiu v zajatí, alebo Sieglindinu rozpravu o tom, ako bola násilne vrhnutá do náručia svojho muža, ktoré predstavuje len nekonečné poníženie a zneuctenie, až po Wotanov prejav nemilosti voči Brünnhilde, ktorej udelí trest, spočívajúci v tom, že chtiac-nechtiac bude patriť prvému mužovi, ktorý ju nájde spiacu na opustenej skale. Proti týmto vzťahom vystupujú v úplnom kontraste milujúce putá medzi Sieglindou a Siegmundom či medzi Brünnhildou a Siegfriedom. Pre tieto vzťahy je však charakteristické, že sú založené na pokrvnom príbuzenstve, z čoho plynie, že pre spoločnosť založenú na pravidlách sú neprijateľné, ba až priamo nezákonné, avšak napriek tomu sú v *Prsteni* otvorene schvaľované (Magee, 2004, s. 113-114). Ide totiž o vyššiu a vznešenejšiu formu lásky, keďže pred vynúteným citom a násilím vyzdvihuje ochotu dobrovoľne sa obetovať pre druhého (Scruton, 2017, s. 182). V druhom dejstve *Valkýry* sa tento hodnotový kontrast vyjavuje v dialógu medzi Wotanom a jeho manželkou Frickou, kedy je konvenčná odpudivosť vzťahu brata a sestry síce plne priznaná, avšak zamietnutá:

Fricka:

*Pokiaľ sa ti páči
manželstva skaza,
len ju vychvaľuj,*

*veleb a uctievaj,
nech si vystane hanba
zo smilstva týchto dvojčiat.*

*Srdce sa desí mi,
hlava mi blúzni;
ako ženích objíma
sestru brat!
Kto kedy toto zažil,
že sa milujú súrodenci?*

Wotan:

*Dnes si to zažila;
vnímaj to tak,
že niečo proste tak je,
aj keď sa to zdá neslýchané.*

*Že tí sa milujú,
rozbresklo sa ti.*

Vedz teda poctivé podotknutie:

*Pokiaľ tá blažená slasť
hodná je tvojho požehnanja,
žehnaj, buď vlúdna k tej láske,
k zväzku Siegmunda, Sieglindy!*

(Wagner, 2002b, s. 89).

Na pozadí *Prsteňa* sa nám tak jasne vytvára predstava, že akýkoľvek slobodne prijatý a skutočne milujúci vzťah je treba si vážiť, zatiaľ čo vzťahy založené na vynútení pod hrozbou násilia by mala civilizovaná spoločnosť považovať za neprijateľné. Môžeme tu jasne vidieť či už mladonemecký alebo anarchistický vplyv na otázku sexuálneho oslobodenia spojený s dôrazom na povahu vlastníctva, kedy tradičné manželstvo činí z ženy predmet samotného vlastníctva (Magee, 2004, s. 115). V prvom dejstve *Valkýry* sa to vyjavuje, keď sa Sieglinda Siegmundovi predstavuje a popisuje mu miesto, kde sa práve nachádza:

*Ten dom, tá žena
sú Hundingovými*

(Wagner, 2002b, s. 70).

Prsteň tak oplýva dvomi súpravami hodnôt, ktoré keď sa dostanú do vzájomného stretu, tak tí, ktorí žijú v súlade so svojím srdcom, musia počítať s tým, že ich spoločnosť zničí. Môžu byť síce zničení svetom, ale existuje vyšší zmysel, pre ktorý sú vykúpení, čím dosiahnu svoj skutočný cieľ. Siegfried však s týmto dualizmom skoncoval, keď Wotanovi symbolicky rozbil kopiju, ktorou vládol svetu, čím uvoľnil priestor skutočným ľudským hodnotám (Magee, 2004, s. 115).

Alberichov prsteň, okolo ktorého sa točí celý dej opusu, tak zhmotňuje všetky spoločenské aspekty, ktoré mal Siegfried na barikádach v Drážďanoch zničiť. Prsteň sa tak stal „*symbolom ľudskej schopnosti vidieť všetky veci len ako prostriedky a nič ako cieľ o sebe, je to symbol moci, lačnení po nej, symbol vykorisťovania, túžby vlastniť, symbol vedomia, je to dedičný hriech, ktorý ľudstvo oddelil od diela prírody a uvrhol nás do sveta nášho života, v ktorom bojujeme o uznanie a status. Prsteň znamená všetky tieto veci a ony zase znamenajú prsteň, ktorý nám ukazuje, čo v skutočnosti sú*“ (Scruton, 2017, s. 188-189).

Plynutím *Prsteňa* tak môžeme vidieť viaceré premeny Wagnerovho zmýšľania, či už Wagnera ako stúpenca Mladého Nemecka, túžiaceho po zrútení poriadku spútaného starými konvenciami prostredníctvom viery v novú generáciu, ktorá ho zvrhne ich nedodržiavaním, na základe čoho sa začne obnova germánskeho ducha, vynárajúceho sa z hmly svojej vlastnej minulosti, či Wagnera ako revolučného anarchistu, považujúceho jedine prvotný stav za idylické usporiadanie, keďže zavádzanie akéhokoľvek poriadku skončí zakaždým len nespravodlivosťou, ktorá postupne nastoľuje cestu do otroctva, či Wagnera ako feuerbachiana, vnímajúceho svet bohov len ako odraz nás samotných, ktorí sme stratili zmysel pre lásku, pričom sa k nej musíme navrátiť a nahradiť ňou politiku ako základ spoločenského súžitia.

Keď Wagner započal prácu na *Prsteni*, tak si predstavoval, že základným motívom tohto diela bude práve tento revolučný pátos namierený proti vtedajšej spoločnosti. Trvalo však vyše polstoročia, kým toto dielo skutočne dokončil, takže bolo by preto naivné si myslieť, že sa jeho pohľad na svoj opus magnum behom času nezmenil. K tejto zmene skutočne došlo, keď Wagnerov svetónázor utrpel

v nadchádzajúcom období silný náraz, ktorý ho mal vytrhnúť z vtedajšieho hodnotového ukotvenia.

4. Tristanovské intermezzo

4.1. Náraz do schopenhauerovského sveta

Spád rokov po neúspešnej revolúcii v Drážďanoch postupne začal získavať na obrátkach, až nakoniec vyvrcholil vo Wagnerovom sklamaní zo sveta politiky, pričom nešlo len o sklamanie z určitých politických nádejí, ale zo všetkých nádejí, ktoré boli do politiky vkladané. Toto rozčarovanie malo na jeho osobu obrovský vplyv, keďže ho priviedlo až na pokraj zúfalstva nad vlastnou budúcnosťou. V jeho očiach totiž nádej na politickú zmenu išla ruku v ruke s nádejou pre nové umenie, a teda aj s nádejou pre neho samotného. Stratil tak určité ukotvenie seba samého vo vonkajšom svete a preto potreboval nový podnet, ktorý by mu ukázal cestu z emocionálneho zovretia, v ktorom sa ocitol, až ho nakoniec čírou náhodou našiel v náručí Arthura Schopenhauera, ktorý mu prepožičal taký pohľad na svet, ktorý sféru politiky považoval za triviálnu a nepodstatnú, čo je podnetom k jej zavrhnutiu. Wagner tak dostal do rúk vypracovaný filozofický systém, predstavujúci pre neho novú nádej vo svete, ku ktorému sa otočil chrbtom (Magee, 2004, s. 122-123).

Predtým než sa ale dostaneme k samotnému Schopenhauerovi, je dôležité poukázať na určité myšlienky, s ktorými prišiel Immanuel Kant, keďže Schopenhauer považoval svoje dielo len za dovŕšenie jeho práce. Kant rozdelil svet okolo nás do dvoch základných sfér, pričom jedna je fenomenálna, kedy ide o svet javov, ktoré vnímame prostredníctvom našich zmyslov a kategórií myslenia, a druhá je noumenálna, kedy ide o svet vecí o sebe, ktoré existujú nezávisle na našom vnímaní a figurujú len ako zdroj našich vnemov, ku ktorému ale nie sme z povahy veci schopní sa dostať. Svet, ktorý zakúšame a obývame tak predstavuje len svet fenoménov našej skúsenosti, ktorá neodzrkadľuje celú realitu, ale len jej určitý výsek, k jej ostatným častiam prístup proste nemáme. To predstavovalo významný obrat v chápaní reality človekom, ktorý Kant položil vo svojej *Kritike čistého rozumu*, v nemeckom origináli *Kritik der reinen Vernunft*, v ktorej prehlásil, že náš svet „*nie je ničím iným než predstavou javov; že veci, ktoré nazeráme, nie sú sami o sebe tým, ako čo ich nazeráme, ani ich vzťahy nie sú samy o sebe také, ako sa nám javia, a že, keby sme odstránili náš vlastný subjekt, alebo len subjektívnu povahu zmyslov vôbec, zmizli by všetky vlastnosti, všetky vzťahy objektov v priestore a čase, ba zmizol by aj samotný priestor a čas, a že veci ako javy nemôžu existovať samy o sebe, ale len v nás. Ako sa to*

má s predmetmi o sebe a oddelene od všetkej tejto recepcie našej zmyslovosti, nám zostáva skryté. Nepoznáme nič iného než svoj spôsob, ako veci vnímame, spôsob, ktorý je nám vlastný a ktorý sa musí dostať nie každej bytosti, ale každej ľudskej bytosti“ (Kant, 2001, s. 69).

Schopenhauerova filozofia, položená v jeho ústrednom diele *Svet ako vôľa a predstava*, v nemeckom origináli *Die Welt als Wille und Vorstellung*, si tento ideový základ berie za svoj a stavia na jeho hlavnom bode tkvejúcom v tom, že svet má dve tváre. Svet totiž existuje pre subjekt len ako reprezentácia, každý objekt je totiž podmienený subjektom, a teda je len reprezentáciou subjektu, ktorá vzniká ako usporiadanie v intenciách priestoru, času a kauzality, teda zmyslových veličín, za ktorými sa ale nachádza závoj skrytej reality podmieňujúcej možnosť tejto reprezentácie. Na jednej strane tak figuruje svet ako predstava, ktorá vzniká v samotnom subjekte, vnímajúcom realitu prostredníctvom kognitívnych schopností, a na strane druhej figuruje svet ako vôľa, ktorá predstavuje svet vo svojej podstate, nachádzajúcej sa za závojom zmyslového sveta, a je základom všetkého, čo sa vo svete deje. Ľudská existencia a všetky jej aspekty sú tak prejavom tejto vôle, ktorá pre nás nadobúda vnímateľnú podobu práve ako predstava. Spôsob, akým sa vôľa artikuluje, funguje na báze neustálej túžby, od útleho veku totiž neustále niečo chceme, po niečom naťahujeme ruky, avšak nekonečné túženie je zo svojej podstaty neukojiteľné, pretože v okamžiku naplnenia túžby sa objekt jej záujmu automaticky mení. Život je tak plný utrpenia, vyvierajúceho z nenaplnených túžob, ktorému nemôžeme uniknúť, keďže aj tí najšťastnejší z nás sú odsúdení k tomu, aby ich nakoniec premohla a zahubila smrť. Život je tak zo svojej podstaty tragický. Možnosť, ako sa tomuto všadeprítomnému utrpeniu vyhnúť, sa nachádza jedine v popretí vôle, v zavrnutí jej falošných hodnôt hmotného sveta a následnom vystúpení z neho von, kde sú hodnoty a významy nekonečné. Opätovne tak vzniká kontrast medzi sférou fenomenálnou, predstavujúcou ničotný svet javov, a noumenálnou sférou, predstavujúcou ich vnútornú a rigidnú podstatu. Jednou z možností, ako sa k tejto podstate dostať, je estetická kontemplácia. Zaujatie umeleckým dielom nás totiž vytrháva z empirického sveta, keďže zabúdame sami na seba, máme pocit, že čas prestal plynúť, čím sme dočasne zbavení našich túžob a utrpenia, a dostávame sa bližšie k poznaniu

skutočnej a večnej podstaty sveta, teda k samotnej vôli, pričom hudba by mala byť tým základným prostriedkom k tomuto poznaniu (Schopenhauer, 1998a).

Keď vstúpila v roku 1854 táto filozofia do Wagnerovho života, skladateľ zastával určité vyhranené názory na svet, o ktorom uvažoval najmä v empirickom slova zmysle formujúcom jedinú realitu, ktorej podstata bola daná sociálno-politickou stránkou, z čoho vyvieralo aj jeho poňatie umenia ako angažovaného umenia. To predstavovalo značný kontrast so Schopenhauerom, pre ktorého bola realita skrytá a empirický svet predstavoval len ničotu, prchavý sen, od ktorého je treba sa odvrátiť a zrieknuť sa ho, z čoho vyplynulo, že rovnako aj umenie musí nadobudnúť svoj význam mimo tento hmotný svet. Wagner navyše pod vplyvom Hegela uvažoval o realite ako o nepretržite prebiehajúcim procese, ktorý prostredníctvom zmien prechádza k svetlejšej budúcnosti. Avšak keď sa objavil Schopenhauer, tak ten v presnom kontraste vravel, že historická zmena má len malý význam, pretože to, na čom v skutočnosti záleží je nemenné, pričom všeobecnú zmenu k lepšiemu nemožno ani očakávať, pretože nenastáva, svet je naozaj len zlom, ktorým vždy bol, je a bude. Dokonca aj na otázku hudby a jej úlohy v opere sa ich pohľady rozchádzali. Zatiaľ čo Wagner sa snažil vyvážiť jednotlivé formy umenia do jedného celku, Schopenhauer tento celok úplne podriadil hudbe s ohľadom na jej odlišnú a výnimočnú povahu (Magee, 2004, s. 162-163).

Na základe tohto kontrastu tak Wagner spočiatku prirodzene pociťoval určitý odpor či minimálne ambivalentné pocity k Schopenhauerovi, avšak po určitom vnútornom zápase zmenil názor a prijal jeho filozofiou celým svojim srdcom (Ibid., s. 163). Dospel totiž k presvedčeniu, že proces jeho ideovej formácie prebiehal len na úrovni vedomia prostredníctvom styku s vonkajším svetom, ktorý ho k sebe úplne pritiahol a pripútal (Ibid., s. 165). Avšak aj keď si to sám spočiatku asi úplne neuvedomoval, tak jeho život bol doslova stelesnením schopenhauerovskej vôle. Jeho osobnosť bola panovačná, každého chcela ovládať, mnohí ju tak aj naozaj vnímali nevynímajúc jeho hudbu, ktorá sa snažila ľudí ovládať, vnučovať sa im a podrobovať si ich. Navyše sám neustále po niečom prahol a dožadoval sa niečoho, čo nemohol dosiahnuť. Veľká časť jeho života preto predstavovala len výpočet sklamaní, pričom s ohľadom na jeho žiadostivosť išlo o sklamania mimoriadnej intenzity, čo podnecovalo aj každodenne

pociťovaný stres a s ním nekončiaci zoznam ochorení, ktorými trpel. Bol to chorý človek, ktorý sa zraňoval o okolitý svet (Ibid., 169-170).

Pre tých, ktorí vnímali napätie medzi spoločenskými triedami alebo medzi tradíciou a zavádzaním noviniek ako príliš bolestné, aby o nich mohli vôbec uvažovať, predstavovala Schopenhauerova filozofia útechu, ktorá im dovoľovala veriť, že akékoľvek uvažovanie by tak či onak k ničomu neviedlo. Navyiac súbežne s tým slúžila aj ako prostriedok na vyjadrenie vlastnej pozície v spoločnosti pre tých, ktorí boli zaťaženi nutnosťou ju skúmať, pričom pod taktovkou tejto filozofie skúmali len tie aspekty, ktoré zosilňovali ich potešenie z toho, ako vnímali sami seba tvárou v tvár dobovej dekadencii (White, 1973, s. 242-243).

Vo Wagnerovom prípade postupne došlo k splynutiu oboch týchto pozícií a tak Schopenhauerova filozofia do rámca jeho života dokonalo zapadla a dodala mu odôvodnenie, na základe čoho bol schopný skutočne nájsť sám seba a všestranne sa so sebou vyrovnáť (Magee, 2004, s. 171). To zahrňovalo aj uhrnutie vtedajšími trendmi, s ktorými vlastne hlboko vo vnútri, pod hladinou vedomého myslenia, nie úplne súhlasil. Nebolo to v skutočnosti jeho pravé ja, ktoré tieto trendy vzývalo, čím nevedomky stále viac zrádzal seba samého (Ibid., s. 165).

Vo Wagnerovej mysli sa tak odhalili všetky zákutia, kam v minulosti zblúdil. Uvedomil si, že neplatí a nikdy neplatilo, že sa spoločnosť niekam posúva či zlepšuje, keďže tyrania a zneužívanie moci spolu so smrteľnými hriechmi nie sú len súčasťou poriadku, ktorý má byť zmetený, ale sú večnými znakmi života na Zemi, pričom v každom veku v priebehu storočí sa vynárali znova a znova. Nádej a túžba po zmene k lepšiemu je tak len prostou ilúziou vzhľadom na to, že trvalé šťastie a naplnenie sa nedá dosiahnuť vo svete, kde je nevyhnutným údelom všetkých sklamanie, utrpenie a smrť, pričom snaha o ich získanie znamená klamanie seba samého. Človek vlastne k tomuto svetu nepatrí (Ibid., s. 172).

Cieľom umenia preto nie je odhaľovať budúci stav vecí tohto sveta, či vzývanie skutočných ľudských hodnôt, pretože svet sa nemení a hodnoty sú falošné. Pravým poslaním umenia je ponúknuť alternatívu k tomuto neznesiteľnému svetu, poskytnúť večnú realitu nachádzajúcu sa vyššie, mimo priestor a čas, ku ktorej môže osvetliť cestu len hudba ako prejav metafyzickej vôle (Ibid., s. 172-173). Ludwig Wittgenstein to ako pravý schopenhauerián pekne zhrnul vo svojom

Logicko-filozofickom traktáte, v origináli Tractus logico-philosophicus: „Zmysel sveta musí ležať mimo neho. Vo svete je všetko, ako to je, a všetko sa deje, ako sa to deje; hodnota nie je v ňom – a keby bola, nemala by žiadnu hodnotu. Pokiaľ je nejaká hodnota, ktorá má hodnotu, potom musí ležať mimo diania a bytia tak či onak. Všetko dianie a bytie tak či onak je náhodné. Čo ich činí náhodnými, nemôže ležať vo svete, pretože potom by to bolo zase náhodné. Musí to ležať mimo sveta“ (Wittgenstein, 2017, s. 80).

Po určitom zamyslení a ohliadnutí za Wagnerovým príbehom ale môžeme povedať, že táto jeho nevedomá pesimistická intuícia sa prejavila už ďaleko predtým, než sa stal pravým schopenhaueriánom. *„Mnoho z Wagnerových postav bolo žiakmi Schopenhauera skôr, než ich tvorca pochopil filozofiu, ktorou sa riadili ich kroky“ (Gutman, 1971, s. 177; cit. Magee, 2004, s. 166).*

Ved' Rienzi ako človek, pripravený zmeniť svet k lepšiemu, bol nakoniec donútený naň zanevrieť, keď zlomil palicu nad milovaným Rómom, ktorý nebol pripravený na to sa s ním stotožniť, pochopiť ho a nasledovať, čo mu nakoniec prinieslo len hanbu, skazu a smrť.

Postava bludného Holanďana bola motivovaná túžbou uniknúť z dlhotrvajúcej zreľazenej existencie. Pripútaný k životu sa musel plaviť po dobu niekoľkých ľudských životov, neustále zápasiac s vetrom a búrkou, pričom celým srdcom túžil po smrti ako jedinom možnom prístave, kde konečne nájde pokoj. Klud by pre neho znamenalo až zrušenie existencie, ktorá bola pre neho neznesiteľná, čo znamená, že smrť, po ktorej túžil, nebola ponímaná ako prechod do iného, šťastnejšieho stavu, ale ako úplné zabudnutie, konečný zánik (Magee, 2004, s. 165). V prvom dejstve sa to kryštalizuje v Holanďanovom prehovore:

*Ako často v priepasť mora dolu
v najhlbšom vrhal som bôľu.*

Nikde môj hrob! Smrť, ktorá prianá človeku!

Prekliaty som morom blúdiť do veku!

*Teba sa pýtam, anjel Boží velebený,
ktorý podmienku si spásy mojej stanovil.*

*Som tvojou hračkou nevalnej ceny,
že možnosť spásy preč si vyjavil?*

Šialenstvo márnomyseľnosti! Nádeji puto dané!

Na zemi vernosť večná – tak je zjednané!

Len jednu nádej, že vraj mi ponecháva,

len jedinú, ktorú smiem mať.

Však dokiaľ táto zem život dáva,

musí ho vedieť taktiež vziať.

Príď, súdny deň! Súd posledný!

Kedy do mojej noci zasiahne?

Kedy vyprší počet všetkých dní

a svet sa celý ocitne v plameňoch?

Až otvorí sa hrobov pažerák,

aj ja sa zmením v ničotu.

Potom bude aj mne už koniec prianý!

Na teba, skaza, čakám tu!

(Wagner, 2022, s. 43).

Na konci opery toto vykúpenie naozaj prichádza, znamenajúc oslobodenie z nutnosti existovať, čo umožní sebaobetavá láska ženy, ktorá je pripravená zdieľať s ním jeho nebytie, alebo inými slovami, zomrieť pre neho s ním.

Obdobne aj v prípade *Tannhäusera* dochádza hlavná postava k záveru so všetkým skončiť po tom, čo usúdi, že nároky jej umenia spojené s nárokmí sexuálnej lásky predstavujú čiru ničotu, pričom kľúčom k tomuto definitívnemu vykúpeniu sa opätovne stáva obetavá smrť milujúcej ženy.

V prípade *Lohengrina* hlavná postava opäť odmieta svet, avšak v tomto prípade odmieta aj svet jeho. Nakoniec je ponechaný v stave rezignovaného zúfalstva nielen nad svetom, ale aj nad láskou, ktorá ho sklamala. Súcit s utrpením ľudí ho primäl, aby sa vzniesol z ríše svätého Grálu do sveta ľudí, kde v mene lásky na svoje ramená prebral všetky spoločenské bremená. Avšak sľub absolútnej a bezpodmienečnej lásky, ktorý mu bol daný, je nakoniec porušený a jemu nezostáva nič iné než návrat do sveta, z ktorého vzišiel (Magee, 2004, s. 166).

Na tomto pozadí sa tak zdá, že Wagner ako umelec na úrovni nevedomej intuície si nikdy nezobral za svoju predstavu, že empirický svet je jediným

komponentom našej reality, nech už pri rozvažovaní nad politickými či sociálnymi otázkami veril čomukoľvek.

4.2. Prsteň ako dráma sebauvedomenia

Schopenhauerskému osudu sa prirodzene nevyhol ani *Prsteň*. S odkazom na rozsiahlosť diela pravdepodobne ani neexistovalo obdobie, v ktorom by ho Wagner mohol dokončiť bez toho, aby sa sám zmenil. Nemohol ho však prekopať od úplných základov, pretože v takom prípade by ho pravdepodobne nikdy nedokončil. Musel preto len posunúť ťažisko jeho ústredných motívov. Z drámy znázorňujúcej vývoj celého sveta, ktorá vznikala vyše polstoročie, sa tak postupne stávalo dielo odzrkadľujúce nielen svoj vlastný vývoj, ale aj vývoj samotného autora.

Prvé dejstvo *Valkýry* je v tomto smere zázrakom dvojitého sebaopoznania, jedného predstavovaného a druhého skutočného. Rozpráva nám o tom, ako jeho hrdina zistil a stal sa tým, kým skutočne je, teda ako ho láska, odmietnutá Alberichom, oslobodila k činu a smrti, dala mu meno, zbraň a ženu. Jej skutočným hrdinom je však možno samotný Wagner, ktorý tu po prvýkrát zisťuje, kým môže a hodlá byť v druhej polovici svojho života. Tu sa zo Siegmunda stal Siegmund a z Wagnera Wagner (Berger, 2017, s. 98).

Wagner sám vylíčil toto precitnutie v *Mojom živote*, keď po prečítaní Schopenhauera prehlásil, že „*pohliadol som na svoju nibelungovskú báseň a ku svojmu údivu som videl, že to, čo ma teraz tak zaujalo v teórii, mi bolo v mojej vlastnej poetickej koncepcii už dávno známe – ved' som tak sám chápal svojho Wotana*“ (Wagner, 2007, s. 398).

Wagner tak začal posúvať ťažisko *Prsteňa* zo Siegfrieda na Wotana, čo nadobudlo formu dialógu medzi dvoma Wagnermi, a to medzi jeho dospelým a mladším ja. Pravdepodobne to nerobil vedome, ale do hry tu vstupujú schopnosti a myšlienky jeho vlastnej vyvíjajúcej sa osobnosti, pričom sú udržiavané v dialektickej rovnováhe dramatického konfliktu. Vyzretý umelec je tak postavený pred *enfant terrible*, ktorým kedysi býval. V oboch prípadoch však človek stojaci proti svojmu druhému ja chápe dokonalo sám seba a s rovnakým porozumením vníma aj svojho dvojníka (Magee, 2004, s. 104).

Postava Wotana, z ktorej sa tak postupne stal hlavný hrdina *Prsteňu*, sa povznesie do tragickej výše vôle a totálnej skazy nielen seba samého, ale celého sveta, ktorý stvoril (Ibid., s. 166). Týmto krokom sa ale symbolicky od Albericha odlíšil, keďže preukázal, že je schopný dôjsť k poznaniu, že pokiaľ sa zriekne moci, tak dobrovoľne prizná svoj vlastný koniec, ktorý záhy začne aj organizovať, čím umožní, že nadchádzajúci súmrak sveta nemusí byť ten najhorší z možných (Kolman, 2021, s. 83). V druhom dejstve *Valkýry* túto vôľu stotožňuje so sebou a svetom samotným a únik už vidí len v ukončení všetkého:

*Ó božská potupa!
Ó bieda potupná!
Je hnusné, že nachádzam
večne len seba,
vo všetkom, čo spôsobím kedy!*

[...]

*Chod' si k šípku,
prepych pánovitý,
božské nádhery,
chváliaca hanba!
Nech navždy sa zrúti,
čo som zbudoval!
S dielom svojim lúčim sa,
už chcem len jediné:
koniec,
koniec!*

(Wagner, 2002b, s. 98-99).

Wagner však zápasil s tým, akými slovami, prednesenými Brünnhildou, má byť tento koniec v poslednom dejstve *Súmraku bohov* vyjadrený. Pôvodne v ňom chcel vyjaviť rýdzo feuerbachovskú myšlienku o prevzatí zodpovednosti ľuďmi za tento svet, ktorá sa zakladá na láske:

*Aj keď rasa bohov,
zmizla ako dych.
Aj keď zanechávam*

svet bez vládcov.
Ja teraz odkazujem svetu
poklad svojej najposvätnejšej múdrosti.
Nie bohatstvo, nie zlato,
nie božskú nádheru;
nie dom, nie záhradu,
nie kniežatskú okázalosť;
nie zradné zväzky
klamných zmlúv,
nie prísne nariadenia
pokryteckých zvykov:
požehnaná v radosti i smútku
len láska môže byť

(Wagner, 1993, s. 362-363).

Avšak pod vplyvom Schopenhauera došiel k istému precitnutiu. Tak ako sme si povedali, ideál, stotožnený spočiatku so svetom bohov, sa po Siegfriedovom skončení s Wotanovou mocou vracia do ľudského sveta. Siegfried tak získa svoju identitu, čím prebudí nový svet, ktorý má svet bohov priviesť k záhube, dokonca už aj samotný Wotan si želá len svoj vlastný koniec a odkazuje svet preto Siegfriedovi. Dôležité je si ale uvedomiť, že túžba po tomto ideáli bola síce zachovaná, avšak v skutočnosti nebola získaná schopnosť na to si ho udržať a následne naplniť, čo predstavuje aj akýsi Siegfriedov paradox. Ľudské snahy v tomto smere totiž stroskotali, keďže spočiatku boli závislé od viery v božskú moc, ktorú ale odmietli, pretože vždy sklamala, avšak sami neoplyvali schopnosťou ju nahradiť. Náš svet tak prenasleduje spomienka na posvätné veci, ktorých ideál stále niekde leží ale nie je možné ho naplniť (Scruton, 2017, s. 183).

Keď totiž Siegfried zostúpil z výšin sveta bohov do sveta ľudí, v ktorom sa vďaka jeho vzdoru voči bohom rozviazali všetky sľuby a prísahy, alebo inak povedané, všetky sa stali pomimuteľnými, tak to spôsobilo, že aj to, čo bolo ľuďom najdrahšie, mohlo byť zabudnuté, zrušené či vymenené za niečo lepšie. Stali sme tak obeťami času, ktorý všetko postupne premieňa a znehodnocuje, všetko sa stáva nestále, dočasné a v konečnom dôsledku obchodovateľné, čo znamená, že aj našim najabsolútnejším hodnotám hrozí, že budú zavrhnuté, ak stoja v ceste

naším momentálnym túžbam. Svet síce už nie je v rozpore s božskou vládou zákona, ale jeho integritu môžu podkopávať machinácie tých, ktorých cieľom je len dočasné postavenie a zisk, čoho terčom sa nakoniec stane aj samotný Siegfried (Ibid., s. 184). Vidíme tak, že rovnako ako začal miznúť kontrast dvoch ideálno-typických tvári moci, zosobnených v Alberichovi a Wotanovi, tak postupne začína miznúť aj kontrast medzi starým svetom bohov a novým svetom autentických ľudských hodnôt, keďže ani jeden z nich sa nedokáže vytrhnúť z pazúrov skazy menom čas, ktorá rigidné princípy postupne premieňa za účelom krátkodobých ziskov, s čím ruku v ruke postupne rozptyľuje svoje chápadlá mocenských túžob a korupcie aj do tých najčistejších a najideálnejších zákutí sveta.

Siegfriedom odvrhnutá Brünnhilda tak postupne pochopí, že jeho práva podstata sa prejavila v momente, keď sa jej skutočne odovzdal, avšak nový svet oplývajúci opätovne silou moci a zámeny, mu vnútil svoje skazené hodnoty. On doň síce v hĺbke duše nepatrí, avšak svojimi vlastnými slobodnými krokmi si zničil možnosť zostať mimo neho. V poslednom dejstve *Súmraku bohov* ho stretávame, ako sa pozerá na rýnske dcéry s pocitmi, ktoré sú ozvenou pocitov Albericha zo začiatku *Rýnskeho zlata*. Nakoniec tak v obeti Brünnhildy spočíva zmysel nielen jej života, ale aj celého ľudského sveta, ktorý sa má navrátiť tam, z kade sa vynoril. Brünnhildine gesto odpustenia je tak namierené rovnako na jej mŕtveho manžela ako aj na jej otca medzi bohmi. Keď bohovia zmiznú, dostanú tým požehnanie, ktoré kedysi udelili valkýre a nakoniec starý aj nový poriadok miznú v plameňoch vykúpenia, hladina Rýna stúpa a prsteň sa vracia do hlbín, z ktorých vzišiel (Ibid., s. 184-185).

Svojho času sa Wagner snažil tento koniec podložiť aj doslovným shopenhauerovským zakončením:

*Z ríše túžby ja odchádzam,
ríše ilúzie sa zriekam navždy;
zatváram za sebou
otvorenú bránu
vznikania bez konca:
do zeme túžby oprostenej, oprostenej
ilúzie najsvätejšej, zemi vyvolenej –*

*cieľ nekonečného blúdenia –
tá, ktorá dosiahla múdrosti, teraz odchádza.*

*Poznáš, ako som dosiahla
blažené konca
všetkého, ktorým je nekonečno?
Moje oči boli otvorené
nesmiernemu utrpeniu
trúchliacej lásky.
Ja videla koniec sveta*

(Wagner, 1993, s. 363).

Wagner ho však nakoniec nepoužil, pretože *Prsteň* v skutočnosti oplýva dokonalým schopenhauerovským zakončením, ktoré je však vyjadrené výlučne hudbou, čo je vlastne zo Schopenhauerovho pohľadu najvhodnejšie. Na konci totiž jazyk zlyháva, slová nestiačia, a preto musí nastúpiť hudba (Magee, 2004, s. 168). Na konci dňa tak Wagner ponechal prvotné zakončenie nedotknuté:

*Prekliaty krúžok!
Strašný prsteň!
Tvoje zlato teraz mám,
ale odvrhnem ho.
Vodných hĺbok
múdre sestry,
dcéry Rýna,
Vám vďačím za poctivú radu!
Po čom prahnete,
to vám dám;
z môjho popola
vezmite si to!
Oheň, ktorý ma spáli,
nech očistí prsteň kliatby.
Rozpustite ho
v tých šírych vodách,
čire to zlato potom*

*zachovajte si,
tú horúcu hviezdu Rýna,
ktorá neblaho vám bola ulúpená.*

[...]

*Havrany, leťte domov!
Pošeptajte svojmu pánovi,
čo ste tu na Rýne započuli!
Dajte sa okolo
skaly Brünnhildinej.
Plameň, ktorý dosiaľ tam šľahá,
Loga dovedie do Walhally!
Pretože koniec bohov
už nezvratne nachyľuje sa,
vrhám tú pochodeň
do Walhally, honosne tvrdo.*

[...]

*Grane, môj or,
buď mi vítaný!
Vieš ty, priateľ,
kam ťa to vediem?
Tam v žiarivom ohni
leží tvoj pán,
Siegfried, môj zosnulý manžel.
Erdžíš radostne,
že chceš za ním?
Láka ťa tam
tá veselá vyhňa?
Cítiš, ako i moja hrd'
žeravo roznečuje sa?
Jasný oheň
uchvacuje mi srdce.
Pevne ho objať,*

*byť mu v objatí,
mocne ho milovať,
snúbiť sa s ním!
Heja hoj! Grane!
Pozdravuj priateľa!
Siegfried! Siegfried!
V smrti zdravím ťa!*

(Wagner, 2002b, s. 277-278).

A hoci svet končí, zem zostáva, stále je schopná obnovy, stále je nabitá ideálom. Zistili sme ale, že všetko čo v nej vzniká, raz musí skončiť, avšak svojou prostou pominuteľnou prítomnosťou máme moc osvetliť svet spôsobom, ktorý všetko ospravedľňuje (Kitcher & Schacht, 2004, s. 201). *Prsteň* tak skončil presne tak, ako začal. Na začiatku totiž svet neexistoval, aby mohol byť utvorený, a na konci sa do tejto prázdnoty vrátil. Táto skúsenosť nám ale ponúkla hlbšie poznanie nášho sveta, ponúkla nám pravdu. Avšak dôležité je si uvedomiť, že ide len o pravdu dočasnú, keďže tak ako sa ukázalo, že svet musí byť zničený, tak aj naše poučenie z neho sa môže ukázať ako zavrhnutieľhodné. Základné napätie príbehu môže totiž každej dobe ponúknuť svoj vlastný význam, rovnako ako samotný Wagner počas tvorby došiel k istému sebauvedomeniu a následnému prehodnoteniu významov a hodnôt. *Prsteň* nám tak pripomína, že „*pravda nie je hotová a nedotknuteľná vec, ale primárne omyl, ktorý bol napravený, a najskôr iba dočasne*“ (Kolman, 2020b).

Z revolučnej drámy sa tak stala dráma sebauvedomenia. Spasený už nemal byť svet, ale samotný Wagner. Tento proces nádherne a trošku vulgárne opísal Friedrich Nietzsche vo svojom *Prípade Wagnerovom*, v nemeckom origináli *Der Fall Wagner*: „*Wagner veril, po celú polovicu svojho života, v revolúciu. [...] Pátral po nej v rúnovom písme mýtu, domnieval sa, že v Siegfriedovi našiel typického revolucionára. [...] Ako sa odstráni nešťastie zo sveta? Ako sa odstráni stará spoločnosť? Len tým, že sa zmluvám vypovedá vojna. To činí Siegfried. Počína tým skoro: [...] jeho vznik je už vypovedaním vojny morálke – prichádza na svet z cudzoložstva, z krvismilstva. [...] Siegfried pokračuje, ako začal: počúva len prvý impulz, poráža všetko zdedené, všetku úctu, všetku bázeň. Čo už nemôže vystáť, prebodne. Útočí neúctivo na staré božstvá. Jeho hlavný*

podnik však smeruje k tomu, aby emancipoval [...] svätosť voľnej lásky; východ zlatého veku; súmrak bohov starej morálky – zlo je odstránené. Wagnerova loď sa plavila po dlhú dobu veselo na tejto dráhe. Nie je pochýb, Wagner na ňu hľadel, na svoj vznešený cieľ. Čo sa stalo? Nešťastie. Loď narazila na úskalie; Wagner uviazol. Úskalím bola schopenhauerovská filozofia; Wagner uviazol na opačnom svetonázore. [...] Nakoniec zahliadol východisko: úskalie, o ktoré stroskotal. Čo keby ho interpretoval ako cieľ, ako skrytý úmysel, ako vlastný zmysel svojej cesty? [...] A preložil Prsteň do schopenhauerovčiny. Všetko sa kazí, všetko hynie, nový svet je taký zlý ako starý: ničota, [...] Brünnhilda, ktorá sa mala podľa staršieho úmyslu rozlúčiť piesňou na počesť novej lásky, utešujúc svet socialistickou utópiou, ktorou sa všetko obráti k dobru, dostane novú úlohu. Je jej dané najprv študovať Schopenhauera: je jej dané uviesť štvrtú knihu Sveta ako vôle a predstavy do veršov. Wagner bol spasený. Úplne vážne, bolo to spasenie. [...] Filozof dekadencie dal umelcovi dekadencie seba samého“ (Nietzsche, 1981, s. 239-240).

Vidíme tak, že *Prsteň* si vzal schopenhauerovský podtón plne za svoj. Wagnerovi sa podarilo jeho spočiatku revolučnú dráma napasovať do intencií Schopenhauerovej filozofie, avšak k úplnému naplneniu jeho nových metafyzických ideálov, k úplnému zhmotneniu metafyzickej vôle prostredníctvom hudby malo dôjsť až v jeho ďalšom umeleckom počíne.

4.3. Metafyzika ako opera

Tak ako sme si naznačili, Schopenhauer prisúdil významnú úlohu umeleckého rozjímania, ktoré nás má vytrhnúť z okolitého sveta práve hudbe. Hlavným dôvodom bolo to, že metafyzickú vôľu nemožno poznať prostredníctvom pojmov, pretože tie nám poskytujú len reprezentáciu a nikdy nie samotnú vec v sebe, z čoho vyplýva, že vnútorné poznanie vôle je nekonceptuálne. Hudba ale ako jediná forma umenia sa v tomto smere nevyjadruje reprezentatívne, ale priamo, na základe čoho je schopná vyjadrenia niečoho, čo nejde znázorniť, je teda priamym vyjadrením metafyzickej vôle bez sprostredkovania pojmovým myslením, čím sa stáva alternatívnym spôsobom existencie (Scruton, 2004, s. 76). Schopenhauer to zhrnul vo svojom *Svete ako vôli a predstave* prehlásením, že „hudba je [...] bezprostrednou objektivizáciou a odrazom celej vôle, ako je svet sám“ (Schopenhauer, 1998a, s. 210), a že

hudobný skladateľ „zjavuje najvnútornejšiu podstatu sveta a vyslovuje najhlbšiu múdrosť v jazyku, ktorému jeho rozum nikdy neporozumie; ako magnetický somnambul vysvetľuje veci, o ktorých za bdenia nemá poňatia“ (Ibid., s. 212; cit. Magee, 2004, s. 160).

Tak ako sme my v zmysle našich túžob a žiadostivosti stelesnením metafyzickej vôle, tak je hudba jej počuteľným hlasom v empirickom svete, čo znamená, že sa rovná tomu, čím sme my sami v našom najvnútornejšom bytí. Schopenhauer na to poukázal svojim prehlásením, že „*hudba sa stáva látkou, v ktorej je možné verne, v najjemnejších odtieňoch a modifikáciách, zobrazíť a reprodukovať všetky hnutia ľudského srdca, teda vôle, pre ktorú je podstatné v nespočetných stupňoch prebiehať od uspokojenia k neuspokojeniu*“ (Schopenhauer, 1998b, s. 331).

Hudba v tomto zmysle vytvára isté túžby, ktoré postupne rozpriada, než ich nakoniec uspokojí. Pokiaľ k tomuto uspokojeniu ale nedôjde, teda pokiaľ nedôjde k tomu, že po tom ako v nás určité akordy vyvolajú pocit nespokojnosti nasledovaný túžbou, aby sa disonancia rozviedla do konsonancie tým, že sa celý sled zakončí tonickým akordom, tak pociťujeme nespokojnosť či v niektorých prípadoch až odpor (Magee, 2004, s. 189). Schopenhauer to zhrnul nasledovne: „*Hudba obecné spočíva v stálom striedaní viac či menej znepokojujúcich akordov, teda akordov vyvolávajúcich túžbu, s akordmi viac či menej upokojujúcimi a uspokojujúcimi; práve ako život srdca, teda vôle, je stálym striedaním väčšieho či menšieho znepokojenia prostredníctvom túžby či strachu s práve rovnako úmerným upokojením*“ (Schopenhauer, 1998b, s. 335; cit. Magee, 2004, s. 189). Hudba sa tak podobne ako život skladá zo stáleho zrodzenia a rozvíjania túžby, na ktorých následne ľpieme a nie sme schopní odpočinku, pretože až úplné zastavenie v zmysle konca skladby či konca života človeka ukončí túto neukojiteľnú túžbu.

Na tomto pozadí Schopenhauer spomenul ešte hudobný prostriedok známy ako prieťah, ktorý predstavuje disonanciu prelievajúcu sa do ďalšej disonancie, ktorá po svojom predĺženom znení, zvyšujúcim napätie, nakoniec prejde do o to uspokojujúcejšej konsonancie, alebo Schopenhauerovými slovami prieťah „*zdržuje s istotou očakávanú finálnu konsonanciu; čím sa túžba po nej zosilňuje*

a jej nástup je o to uspokojivejší: zjavne to je analógia zdržovania zväčšeného uspokojenia vôle“ (Ibid., s. 335).

Pri čítaní týchto pasáží sa Wagnerovi v hlave musela rozsvietiť žiarovka, teda myšlienka skomponovať celú operu práve týmto spôsobom, akým účinkuje priťah. Hudba by tak stále prechádzala od disonancie k disonancii a to takým spôsobom, že ucho bude po celý čas v napätí očakávať rozvedenie do konsonancie, ktorá ale nenastane. Môže tu byť len jediné rozvedenie, ktorým bude až záverečný akord označujúci koniec príbehu, čo by znamenalo, že takáto opera ako celok by bola hudobným vyjadrením celého života na tomto svete (Magee, 2004, s. 190).

Prvotnou a základnou túžbou najviac tvarujúcou náš život, je túžba po láske, ktorá sa stane hlavným motívom novej opery rozprávajúcej príbeh dvoch ľudí, pre ktorých bolo trvalé naplnenie ich lásky v tomto svete nedosiahnuteľné, ba až nemožné. To dalo za vznik *Tristanovi a Izolde*, v nemeckom origináli *Tristan und Isolde*, na námiet eposu Gottfrieda von Strassburga (Ibid., s. 190-191). Wagner túto inšpiráciu sám doložil v *Mojom živote* prehlásením, že „*vážna nálada, do ktorej ma dostal Schopenhauer, ktorá teraz volala po extatickom vyjadrení [...] mi vnukla koncepciu Tristana a Izoldy*“ (Wagner, 2007, s. 399). V roku 1854 Wagner teda dostal myšlienku na *Tristana* po oboznámení sa so Schopenhauerom, avšak aktívne začal pracovať na tejto opere až v roku 1857 a dokončil ju v roku 1859.

Prvý akord *Tristana*, známy ako tristanovský akord, predstavuje jeden z najslávnejších akordov v dejinách hudby. Pozostáva z dvoch disonancií, čím v poslucháčovi vzbudzuje dvojité túžbu po rozvedení. Akord, do ktorého následne prechádza, rozvádza jednu disonanciu, nie však druhú. Každá disonancia je rozvedená tak, že iná sa zadrží a nová sa vytvorí, takže v každom okamžiku je hudobný sluch zároveň uspokojený a zároveň sklamaný, pričom takýmto spôsobom to pokračuje až na samotný záver opery, kedy je celá disonancia rozvedená, avšak príbeh ňou končí a končí ňou nielen samotný príbeh, ale nastáva koniec úplne všetkého (Magee, 2004, s. 191).

Z hudobného hľadiska išlo o revolučné dielo vzhľadom na to, že porušovalo všetky dobové princípy. Tristanovský akord sa totiž vzpiera rozboru, keďže sa vymkol akejkoľvek tónine. Týmto dielom sa Wagner dostal doslova na okraj sveta tonality a pokiaľ chceli jeho nasledovníci zájsť ešte ďalej než on, museli sa tohto

sveta definitívne zbaviť (Ibid., s. 191-192). K tomu malo skutočne dôjsť, pričom vyvrcholením týchto snáh bolo začiatkom dvadsiateho storočia zavedenie dodekafónie, teda novej dvanásťtónovej atonálnej sústavy, spájanej s menom Arnolda Schoenberga.

Hudobná stavba *Tristana* sa od ostatných diel odlišuje tým, že je bytostne symfonická. Stvárnenie človeka v zmysle jeho cítenia a zakúšania reality je vyjadrené primárne hudbou tvoriacou organický celok aj bez sprievodu vokálu, na základe čoho zhmotňuje samotnú drámu ako celok. Týmto krokom Wagner deklaratívne upustil od svojich predchádzajúcich umeleckých ideálov zosobnených v jeho teoretických spisoch, keď pod vplyvom Schopenhauera v opere presadil bezmedznú nadržanosť hudby (Ibid., s. 192-193). Slová a dej síce poskytujú predmet emócií, ale samotné emócie vznikajú až v hudbe (Scruton, 2004, s. 76). Stávame sa tak svedkami toho, že dej prebieha v dlhých intervaloch, kedy sa na javisku skoro nič nedeje, prehovory sú len opakované výkriky do tmy, keďže všetko je vyjadrené hudbou. Nejde tak o drámu viditeľného deja, ale o drámu, ktorá sa odohráva v ľudskom vnútri. Život, smrť, existencia či význam vonkajšieho sveta sa prejavujú ako vnútorné deje duše, na základe čoho sa vytvára nová dramatická forma, v ktorej sa externá realita predvádza na scéne, zatiaľ čo nehmotnú vnútornú realitu vyjadruje hudba. Wagner bol presvedčený, že sa mu týmto spôsobom podarilo vyjadriť noumenálnu realitu, ktorej fenomény vidíme v postavách a deji na javisku (Magee, 2004, s. 193-194). Opera nám tak v objektívnej podobe prezentuje naše subjektívne vnútorné vedomie (Scruton, 2004, s. 77).

Tristan nie je zahájený začiatkom príbehu, ale okamžikom takmer pred jeho vyvrcholením, pričom následne retrospektívne pojednáva o udalostiach, ktoré opere predchádzali, čo len umocňuje celkové napätie, ktorým dielo oplýva. Jednotlivé úseky príbehu sú navyše odhalené častokrát v rôznych scénach, povrchné a málokedy v chronologickom slede, takže konečné spojenie všetkých častí skladačky dohromady je ponechané na divákovi.

Všetko začína na vlnách oceánu, kde sa Tristan, rytier v službách kráľa Marka, vracia s krásnou Izoldou, ktorá má byť nastávajúcou nevestou jeho pána. Izolda, plná hnevu a žiaľu, túži po pomste za smrť svojho milovaného Morolda, ktorý padol rukou Tristana. V snahe ukončiť svoju bolesť preto pripraví pohár

jedu, aby ho spolu s Tristanom vypili. Osud im však zamieša karty, keď namiesto smrti okúsia elixír lásky, ktorý ich srdcia navždy spojí.

Láska medzi Tristanom a Izoldou je tým pádom ale od samotného počiatku odsúdená k zániku vzhľadom na to, že žijú vo svete, ktorý jej existenciu zakazuje. Ako milenci sa preto môžu stretávať len skrytí pred svetom, pod príkrovom tmy, čo zvýrazňujú ich súdy na tým, ako veľmi škaredé je denné svetlo a vonkajší svet s jeho falošnými hodnotami, pred ktorými sa treba ukryť v noci a tme (Magee, 2004, s. 197-198). V druhom dejstve Tristan v búrlivom opojení spieva:

*Ach, stali sme sa
zasvätencami noci!
Ten večne závistlivý,
podvodný deň,
to jeho klam nás delí,
že sme tak osamelí.
Vzdorujme ľsti
tých denných lží,
po nich naše
srdce nebaží.
Kto sa kúpe v tmách,
netúži po chválených,
prázdnych nádherách.
Noc nám zasvätila zrak!
Už nás neoslepia
prchavé blesky dňa,
jeho mihotavé svetlo.
Kto noc smrti čaká
s láskou a jej verí,
tomu svoje hlboké
tajomstvá zverí.
Ak snáď moc a sláva
a všetky statky denné
sú omamne vznešené*

*a vzbudzujú opojenie,
nie sú viac než len lži dňa,
len márnivý slnečný dym,
ktorý noc rozptýli svitom svojím*

(Wagner, 2000, s. 89).

V tichu noci sa tak milenci stretávajú v kráľovskej záhrade vzdorujúc osudu a vernosti. S plným schopenhauerovským vedomím odmietajú vonkajší svet. Vzniká tak symbolický kontrast medzi dňom, ktorý ich lásku rozdeľuje, zatiaľ čo noc ich lásku spája. Tento kontrast však oplýva hlbšími úrovňami, Wagner ho totiž vzťahuje aj na rozdelenie celej reality, kedy deň patrí klamným fenoménom udržiavaných v bytí nepretržitou ilúziou zmyslov, zatiaľ čo noc patrí noumenálnym silám, ktoré spájajú milencov do jednotnej bytnosti rozplývajúcej sa v nepretržitom prúde, ktorý je vôľou za zjavmi. Táto metafora dokonalo odpovedá schopenhauerovským predpokladom, keďže svetlo existuje len v priestore, ale priestor sa vyskytuje jedine vo svete javov. Keď teda milenci spievajú o ohavnosti dňa, ich slová sa vzťahujú na svet, ktorý ich rozdeľuje svojimi falošnými hodnotami. Pokiaľ sa mu neotočia chrbtom, budú figurovať len ako jednotlivci, odtrhnutí navzájom od seba. Len smrť ich môže prepustiť z tohto sveta javov, čím by sa vyslobodili z ríše dňa a vstúpili by do ríše noci, kde už nebude ani Tristana ani Izolda, ale bude len ich zjednotenej lásky (Magee, 2004, s. 199-200; Scruton, 2004, s. 130). V druhom dejstve spievajú o svojom vzájomnom a nerozlučnom spojení nocou:

Tristan:

*Ty si Tristan,
ja som Izolda,
už nie som Tristan!*

Izolda:

*Ty si Izolda,
ja som Tristan,
už nie som Izolda!*

Obaja:

Bez mena,

*bez rozlúčenia,
novo rozpoznaní,
novo roznietení,
večne bez konca
v jedinom vedomí,
vášnivý žiar v hrudi prevádza
lásku najvyššej extázy*

(Wagner, 2000, s. 93).

Ich vášeň však nezostane skrytá, keďže Melot, ich falošný priateľ, stretnutie nakoniec prezradí. Kráľ Marke, zasiahnutý zradou a bolesťou, prichytí milencov vo vrúcnom objatí. V boji sa Tristan ocitá na pokraji smrti, pričom rana osudu ho síce pripraví o silu, no nie o lásku k Izolde. Ťažko ranený je prevezený do svojej domoviny, kde ho s oddanosťou opatruje verný priateľ Kurwenal. V agónii túži po Izolde, ktorá ho doslova zabíja, ale súčasne to je to jediné, čo ho drží nažive. V treťom dejstve to priamo vyjadruje:

*Túžiť! Túžiť!
Aj v umieraní túžiť,
nie však túžbou zomrieť!
Tá, ktorá nikdy nezomrela,
zas roztúžene znie a jemne,
o kľud spočínutia prosí
a lekárku z diaľky volá ku mne.*

[...]

*Nie je pre mňa záchrany,
ani sladká smrť mňa nezbaví
tej zúfalej túžby.
Nikde, ach nikde
nenájdem kľud.*

(Wagner, 2000, s. 102).

Jeho rana je v tomto smere smrteľná doslovne aj obrazne, keďže kvôli nej nemôže žiť, ale ani zomrieť, pokiaľ sa nespojí s vyslobodzujúcim náručím Izoldy, ktorá sa k nemu ponáhľa, avšak osud je neúprosný a Tristan jej nakoniec umiera

v náručí. Izolda, zlomená žiaľom, sa následne utápa v opojení lásky a nasleduje Tristana do večnosti, kde ich láska nájde konečný pokoj. Na konci tretieho dejstva, kedy nastáva konečné rozvedenie disonancie do konsonancie, to Izolda vyjadruje nasledovnými slovami:

*Priatelia, dívajte sa!
Nevidíte nič?
Či len ja
cez tú skľučujúcu diaľku
počujem pieseň hranú?
Ako do mňa preniká,
ako túžobne narieka,
ako stená blažene,
všetko hovorí zmierene,
ako jej tóny krúžia hore,
všetko okolo ozvučujú,
stúpajú do azúru.
Teraz jas zvučí jemne,
a zaplavuje ma.
Ako nežné váňky v extáze,
ktorej sladká vôňa sprevádza.
Mám naslúchať,
zmámiť sa,
stratiť dych,
celá sa ponoriť
do tých ech?
Prepadnúť sa
v tých vôňach
rozkvitnúť?
V tom hojdajúcom vlnení,
v tom znejúcom žiarení,
v dychu sveta nesmiernom
vanúcom vesmírom –*

utonutie –
spočinutie –
už nepoznať seba, –
najvyššia slasť neba!

(Wagner, 2000, s. 108).

Existujú umelecké diela, ktoré dokonalo vstrebú určitý konkrétny systém ideí a myšlienok, avšak zároveň si ponechajú svoju autentickosť, ktorá je na týchto systémoch nezávislá. *Tristan a Izolda* prirodzene patrí medzi tieto diela. Základná hudobná koncepcia, ktorá bola jadrom celej myšlienky, bola odozva na štúdium Schopenhauera a následne všetko, čo v nej malo význam, bolo inšpirované práve Schopenhauerom (Magee, 2004, s. 204). Thomas Mann vo svojej eseji *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera*, v nemeckom origináli *Leiden und Größe Richard Wagners*, dokonca povedal, že „*vari nikdy v celých duchovných dejinách sa nestretla potreba, ktorú pociťoval pochmúrny, štvaný človek, umelec, potreba duchovej opory, potreba ospravedlniť sa a poučiť prostredníctvom myšlienky s takým zázračným uspokojením, aké našiel Wagner vďaka Schopenhauerovi*“ (Mann, 1976, s. 60). *Tristanom* sa tak milostný vzťah medzi Wagnerom a Schopenhauerom zmenil v manželstvo trvajúce až do Wagnerovej smrti. A bolo to manželstvo, ktorého vášeň nikdy nevyhasla, keďže Wagner až do svojej smrti naďalej čítal Schopenhauera so živou emocionálnou angažovanosťou (Magee, 2004, s. 206).

V komponovaní *Tristana* dosiahol Wagner vrchol svojho technického majstrovstva, musel sa však oprostíť od systému úplného umeleckého diela, ktorým chcel pôvodne revolucionizovať operu, a úplne sa odovzdať Schopenhauerovi, čím ale paradoxne operu revolucionizoval viac než pôvodne plánoval (Ibid., s. 208). Vo svojom spise *Hudba budúcnosti*, v nemeckom origináli *Zukunftsmusik*, to nedlho po skompletizovaní *Tristana* aj sám priznal: „*Pohyboval som sa tu s najväčšou slobodou a s úplným ignorovaním všetkých teoretických zábran, a to až do takej miery, že som si počas vypracovávania sám uvedomoval, ako veľmi som svoj systém prekročil. Verte mi, že niet väčšieho pocitu pohody, než je táto úplná neviazanosť umelca pri tvorbe, ako som to pociťoval ja pri vypracúvaní svojho Tristana*“ (Wagner, 1894b, s. 327; cit. Magee, 2004, s. 208).

Tristan ale neznamenal len nahradenie starých predstáv o opere novými. Wagner totiž povedal Tristanovými ústami zásadnú vec:

*Nech sa svet trebárs
rozpadne v prach,
môj jasajúci chvat,
nepozná strach!*

(Wagner, 2000, s. 105).

Muž, ktorý toto napísal, vedel, že *Tristanova* vášeň je čímsi viac než omylom, je to základným rozhodnutím človeka, voľbou v prospech smrti, ak je smrť vyslobodením zo sveta, v ktorom panuje zlo. Celá dráma sa začína evokáciou síl vládnuccich v dennom svete, ktorý je plný nenávisti, pýchy a násilia. Len čo *Tristan* a *Izolda* vypijú zasväcujúci odvar, spočinú v objatí a zákony denného sveta nad nimi pomaly strácajú moc, zatiaľ čo zasvätení pomaly vchádzajú do nočného sveta oslobodzujúcej extázy. Deň, ktorý sa vracia s kráľovou družinou ich už však nedostihne, už vedia, že sa musia podrobiť mučivej vášni, po ktorej ich čaká iná smrť, taká, ktorá je jediným naplnením lásky. Skomponovaním *Tristana* tak Wagner vypovedal tomuto svetu úplne všetko (Rougemont, 2001, s. 178-179) a preniesol tak svoje revolučné ideály, ktorými chcel pôvodne pretvoriť hmotný svet okolo seba, do duchovnej sféry, do sféry metafyziky, kde ale naplnenie znamená presný opak, teda úplné zavrhnutie sveta hmoty. Tento názor mal ale v ďalšom období opäť o niečo revidovať.

5. Parsifal na dvore bavorského kráľa

5.1. Šialenstvo ako téma úzkosti

Myšlienka, ktorú nosil Wagner dlhodobo v hlave, bolo napísať operu, ktorá by bola náprotivkom k *Tannhäuserovi* točiacemu sa okolo speváckej súťaže a končiac smrťou hlavného hrdinu, čo by znamenalo, že motívom ďalšej opery by mala byť opäť spevácka súťaž, avšak v tomto prípade so šťastným koncom, čo dalo podnet k vytvoreniu príbehu *Majstrov spevákov norimberských*, v nemeckom origináli *Die Meistersinger von Nürnberg*, ktorý vznikol na námet skutočných príbehov zo stredovekého Norimbergu. Pri prvom náčrte tohto konceptu v roku 1845 však Wagner zistil, že sa ďaleko s realizáciou neposunie, keďže na to nebol ešte vyzretý a tak nápad odložil. Ukázalo sa totiž, že postoj k životu, vyjavený v opere, by mohol byť vyjadrený len človekom, ktorý už vstrebal Schopenhauera a vzal si ho plne za svojho. Keď Wagner urobil prvý náčrt opery, zdalo sa, že sa v tom čase stotožnil s mladým rytierom Walterom, drzým a bezohľadným skladateľom, avšak v roku 1862, keď začal naozaj operu komponovať, a keď ju v roku 1867 dokončil, tak sa už skôr podobal skúsenému Sachsovi, ktorý tak behom dozrievania príbehu ukradol mladému rytierovi hlavnú úlohu. V príbehu tak opätovne vidíme vzájomnú konfrontáciu dvoch Wagnerov (Magee, 2004, s. 220-221).

Pozadie príbehu *Majstrov spevákov* začína tým, že Sachs si behom mnohých rokov vypestoval úzke puto k Eve, dcére svojho suseda, ktorá by mohla byť jeho dcérou. V okamihu, keď začína dospievať, sa ale v oboch začínajú prebúdzajú náznaky dospeljej lásky, ktoré sú však prirodzene nevyjadrené. Keď opera začína, jej otec Pogner, bohatý a vzdelaný básnik, ponúkne jej ruku tomu, kto sa osvedčí ako najnadanejší umelec, teda jednak tvoriaci, ktorý vymyslí slová a hudbu piesne, a jednak výkonný, ktorý ich následne prednesie. Týmto krokom chce dokázať, že ľuďom jeho postavenia nie sú peniaze tým najprednejším, ich skutočnou vášňou je totiž práve umenie. Celé mesto očakáva, že Sachs, ako najlepší norimberský básnik a skladateľ, v súťaži vyhrá, pokiaľ sa jej samozrejme zúčastní. Eva dúfa, že áno, ale on to odmieta, keďže je pre ňu príliš starý. Následne však oznámi iný neženatý muž stredných rokov, mestský úradník Beckmesser, ktorého Eva nemôže vystáť, svoj úmysel sa súťaže zúčastniť, a tak prosí Sachsa, aby si to ešte rozmyslel. Uprostred tejto situácie ale navštívi mesto mladý šľachtic Walter, ktorý si s Evou okamžite padne do oka. A tak ona, ktorá zúfalo

presviedčala Sachsa, o neho už zrazu nestojí. Ten už skoro ustúpil jej prianiu, a tak sa cíti byť odstrčený, ale zároveň si uvedomuje, že keby sa ju teraz snažil získať, vstúpil by medzi ňu a jej vysnenú lásku. Walter však pri ceste za Eviným srdom zápasí s tým, ako sa v neuveriteľne krátkej dobe naučiť zložiť slová, nápev piesne a následne ju aj úspešne zaspievať. Príbeh opery ďalej líči ako Walter napriek všetkým prekážkam, nezdarom a len s pomocnou rukou Sachsa nakoniec vyhrá, zatiaľ čo Beckmesser, ktorý po celý čas veril, že pokiaľ do súťaže nevstúpi Sachs, cenu musí určite dostať on, avšak nakoniec prehrá proti nečakanému súperovi (Ibid., s. 222-223).

Tým, že osnovu *Majstrov spevákov* Wagner načrtol ešte v rannom období, tak tu môžeme vidieť mnoho jeho vtedajších názorov. Wagnerov obraz stredovekého Norimbergu ako vysneného mesta múz má svojim historizujúcim charakterom ukázať reálnosť utópie (Kučera, 2001, s. 143-144). Ideálnu obec tu prezentuje ako občiansku samosprávu riadenú remeselníkmi, v kontexte čoho je aj umenie vnímané ako remeslo, čím sa vytvára dištinkcia medzi odcudzenou prácou modernity a predmoderným poňatím práce ako povolania. Sen o tejto minulej a budúcej utópii teda zavrhuje moderné mesto, ktoré sa stalo kolískou temných síl kapitálu, a návrat do raja nadobúda podobu antimodernistickej myšlienky návratu na vidiek, do malej sebestačnej a samosprávnej komunity odovzdanej a žijúcej pre umenie. Táto koncepcia zapadá do niekdajšieho Wagnerovho uhranitia antickým Gréckom, kde bolo umenie určené pre celú, avšak malú spoločnosť, ktorá sa na ňom mala aktívne podieľať a hodnotiť ho (Young, 2014, s. 26-27).

Wagner v tomto smere do veľkej miery estetizuje politiku, ktorú začína spájať s otázkou nemeckva, čím chce dosiahnuť akúsi reformu nemeckého vedomia, ktoré si musí uvedomiť, že vtedajším civilizačným znakom umenia bola absolútna nadvláda formy nad obsahom, čo v nejakom ohľade vidíme v postave Beckmessera, a Wagner tým narážal pravdepodobne na stav francúzskeho umenia. Nemecko sa ale v protiklade voči nemu musí oprieť o samo seba a zároveň byť zo seba sýtené, musí naplňať svoj obsah, pričom z tohto pohľadu by sa od umenia ostatných národov malo líšiť (Kučera, 2001, s. 145-146). Túto myšlienku zvyrazňuje na konci tretieho dejstva samotný Sachs vzývajúci podstatu nemeckého umenia, ktoré nesmie nikdy zaniknúť:

*A pokiaľ umenie tu snáď
zbor majstrov chránil stále,
ako toho cechu kázal poriadok,
dosť v tom už zásluh tkvie.
Síce nemá slávy ako skôr,
keď dvor prial aj kniežat vplyv,
ale vzdor všetkým rokom zlým
zostalo národným.
A pokiaľ v dobe plytkých vnád,
keď vládne prázdny zhon a chvat,
je zrieť, ako má svoje vlastné líca:
je možné od majstrov žiadať viac?
A zraním, nám skúšok vzíde čas,
keď svár v skazu vtiahne nás,
keď z trónu cudziak bude panovať
a osirená márne stenať vlasť,
keď vlašský klep a vlašský dym
nám žvlom budú vládnucim;
kto poznať potom má, čo náš je ráz,
pokiaľ zomrie úcta k majstrom v nás?
Nuž, hovorím tu vám:
svojich majstrov máte ctiť!
V nich dobrých strážcov zrieť;
nech vzrastá ďalej ich diela rozkvet;
nech celý svet
v prach striasla skaza zlá,
nám žiarit' má
vždy krásy vábny kvet!*

(Wagner, 1958, s. 161-162).

Vnímanie umenia sa ale ako téma vyjavuje takmer počas celého príbehu. Hlavným motívom je vzájomné napätie medzi pravidlami hudobnej a básnickej kompozície, ktoré chráni mestský cech majstrov spevákov, oproti voľnému

prístupu drzého a nevzdelaného mladého muža, ktorý si myslí, že sa stane majstrom aj bez osvojenia si tradičných pravidiel. Toto základné pnutie sa rozvádza do vzťahov umenia a remesla, umenia a spoločnosti, umenia a pravidiel, umenia a tradície a v neposlednom rade vzťahu samotného umelca ku všetkým týmto pnutiam. Wagner sa týmito otázkami po celý svoj život zaoberal vo svojich teoretických úvahách, až z nich nakoniec stvoril svoj ďalší operný svet (Magee, 2004, s.223).

Wagner ale v prípade *Majstrov spevákov* základné pnutie medzi novosťou a tradíciou neoponecháva na úrovni neprekonateľného konfliktu, tak ako tomu bolo z časti v *Prsteni*, ale posúva sa o niečo ďalej. Vzájomne popierajúci sa vzťah Waltera a Beckmessera ako konflikt génia nového speváckeho štýlu s dusivou váhou tradície starých umeleckých konvencií totiž v nejakom ohľade prekračuje, keď sa Sachs ako produktívny duch ľudu snaží nájsť novú cestu v zmiernení génia pravidlami zrozumiteľnosti (Young, 2014, s. 7). Snaží sa tak dosiahnuť konečného zmierenia medzi mladíckym dobrodružstvom a starou zdržanlivosťou (Scruton, 2009, s. 123).

Sachs ako hlavný hrdina totiž predstavuje rezignovaného človeka, ktorý ale napriek tomu nastavuje svetu veselú tvár. Stáva sa z neho tak vzor schopenhauerovskej ušľachtilosti, čo samotný filozof vo svojom *Svete ako vôli a predstave* zhrnul nasledovne: „Ušľachtilý charakter si myslíme vždy s istým nádychom tichého smútku, ktorý nie je ničím menším než neustálou rozmrzenosťou nad dennými očakávaniami, [...] a vedomím vychádzajúcim z poznania ničotnosti všetkého dobra a všetkého utrpenia života, nielen vlastného. [...] Pokiaľ je takýmto veľkým a neodvolateľným odrieknutím osudu vôľa do istej miery zlomená, potom nebude ani v ostatnom takmer nič chcieť a charakter sa ukáže ako mierny, smutný, šľachetný a rezignovaný“ (Schopenhauer, 1998a, s. 314; cit. Magee, 2004, s. 221-222). Známa orchestrálna predohra k tretiemu dejstvu je v skutočnosti portrétom samotného Sachsa vyjadrujúcim jeho vnútorné duševné rozpoloženie, ktoré oplýva práve skutočnou hlbokou rezignácie nepremieňajúcej sa v sebaľútosť (Magee, 2004, s. 227).

Keď sa zdvíha opona tak Sachs je zabratý do čítania knihy vyjavujúcej podstatu ľudských dejín, ktorá sa formuje len ako sled konfliktov medzi egami jednotlivých ľudí (Ibid., s. 227). V tomto zmysle ide prirodzene o

schopenhauerovskú myšlienku, predstavenú v jeho *Svete ako vôli a predstave*, ktorú vylíčil nasledovne: „Rozpor indivíduí [...] je podmienený egoizmom. Stretávame sa s tým všade okolo seba, vo veľkých aj bezvýznamných veciach. Raz nám nastavujú svoju strašnú tvár životom veľkých tyranov a zločincov a vojnami pustošiacimi svet, inokedy odhaľujú svoju smiešnosť a bol by to námet pre komédiu, akú rolu v nich hrá najmä nadutosť a márnomyseľnosť; [...] poznávame to vo svetových dejinách aj vo vlastnej skúsenosti. Ale najzreteľnejšie sa to ukazuje, ako náhle sa dav ľudí vymkne zákonu a poriadku“ (Schopenhauer, 1998a, s. 266; cit. Magee, 2004, s. 227-228).

Tak ako je pre *Tristana* charakteristický motív túžby, tak pre *Majstrov spevákov* to je práve motív šialenosti, bláznovstva či klamu. Opätovne sa tak vraciame k Schopenhauerovej myšlienke o dvojitej tvári sveta, teda ku konfliktu zmyslovej reality fenoménov, na pozadí ktorej pôsobí noumenálna podstata podmieňujúca tento zmyslový závoj, ktorý sa v tomto zmysle vyjavuje ako pominuteľný svet ilúzií, ako bláznivý svet ľudí s ich barbarskými a smiešnymi pochabosťami (Magee, 2004, s. 228). Sachsov monológ počas čítania knihy nám tak stelesňuje schopenhauerovský pesimistický pohľad na túto šialenosť sveta:

Klam, klam!
Mámením všetko!
Kam obrátil som pohľad,
kde v kronikách som čítal,
duch márne pozná smäd,
prečo do krvava až
sa ľudia drú len a trýznia
tu v hlúpej vášni svojej.
Čo je možné tu brať?
Ani vďaku, ani plat.
Kto v útek štvaný je,
myslí, že pán je,
nepočuje vlastnej
biedy skučanie,
keď do vlastného mäsa vryl,

mieni kúzliť si raj slastný!

Aké tomu meno dám?

[...]

*To je ten dávny klam,
ktorý všetkému vôkol vládne,
ktorým stojí všetko i padne.*

*Odpočínie len,
by spánkom čerpal nových síl,
ako minul sen,
hneď zrie, čo by ti nastražil.*

*Po dlhých mieru rokov,
kam ďaleko zrak pozrie späť,
tu v kúte ríše prekvitá,
môj Norimberg, môj svet!*

(Wagner, 1958, s. 116-117).

Následne sme ale svedkami toho, ako tento schopenhauerovský človek potlačuje svoju vôľu v najpresvedčivejšej podobe, a to v láske, keďže Sachs sa nakoniec zrieka všetkej nádeje na získanie Evy a namiesto toho hrá rozhodujúcu rolu v jej zblížení sa s Walterom, aj keď vie, že zbytok života strávi sám. V tomto bode Wagner dokonca cituje svojho *Tristana*, keď Sachs hovorí Eve, že sa necíti na to, aby sa hral na legendárneho kráľa Marka, ktorého o mnoho rokov mladšia žena Izolda milovala mladého muža Tristana. Pri týchto slovách sa dokonca zvukový svet *Majstrov spevákov* pretne so svetom *Tristana*. Opera tak na jednej strane odhaľuje márnomyseľnosť, bláznivosť a hlúposť ľudí, a do tej miery je komédiou, ale v hlbšej rovine odhaľuje úzkostnú ľútosť a rezignovaný súhlas nad týmto svetom, ktoré vedú k presvedčeniu, že život stojí za to, aby ho človek žil aj za nepriaznivých podmienok, a do tej miery je drámou (Magee, 2004, s. 229).

Vidíme tak, že Wagner sa vrátil do hmotného sveta, ktorý predtým v *Tristanovi* zavrhol, zároveň si však ponechal schopenhauerovský pohľad, v rámci ktorého sa ale snažil nájsť východisko, pričom inkluzívnym spôsobom spojil svoje ranné revolučné myšlienky s odmietaním sveta ako takého, čo môžeme vidieť v rezignovanej ale snaživej postave Sachsa.

Z hudobného hľadiska rovnako ako *Tristan* aj *Majstri speváci* popierajú väčšinu teoretických zásad, ktorými chcel Wagner zmeniť svet opery. Zaujímavosťou ale je, že Wagner, ktorý v mladšom veku konvenčnou operou pohrdal a sám seba a svoje dielo považoval za niečo viac, tak *Majstrami speváckmi* sa triumfálne vrátil ku konvenčnej opernej forme. Napriek tomu sa však hudba v *Majstroch speváckoch*, rovnako ako v *Tristanovi*, nachádza na najvyššom piedestáli, pričom dokonalo vyjavuje to, čo sa deje na javisku (Ibid., s. 225-227). Wagner tento nový pohľad na operu, ktorý nadobudol zásluhou Schopenhauera, neskôr v roku 1870 potvrdil spisom *Beethoven* (Wagner, 1896a), a v nasledujúcom roku spisom *Osud opery*, v nemeckom origináli *Ueber die Bestimmung der Oper* (Wagner, 1896b), ktoré predstavujú novú teóriu opery ako novú syntézu rôznych druhov umenia, avšak už pod vyloženou taktovkou hudby, čo by sme mohli považovať za spätné slovné vyjadrenie toho, čo Wagner intuitívne vytvoril už v *Tristanovi* a *Majstroch speváckoch*.

5.2. Priateľ a radca bavorského kráľa

V roku 1858 Wagner opustil Zürich a opätovne sa dal na bujaré cesty po Európe, ktoré trvali až do roku 1864. Toto obdobie by sme mohli označiť za bludné roky, ktoré boli pravdepodobne najhorším obdobím Wagnerovho života. Už prešlo pätnásť rokov od revolúcie v Drážd'anoch a Wagner bol stále len vyčerpaný, chorý, prepracovaný a zároveň bez akejkoľvek vyhliadky na lepšiu budúcnosť (Kučera, 2001, s. 53). Prestal pracovať na *Prsteni*, ktorý bol dokončený z dvoch tretín, dokončil teda *Rýnske zlato*, *Valkýru*, dve tretiny *Siegfrieda*, celého *Tristana* a začal pracovať na *Majstroch speváckoch*, avšak bez toho, aby jedinú z týchto opier niekto videl na javisku, pričom ani jedna nemala najmenšiu nádej, že sa tak stane, keďže bol beznádejne zadlžený a prchal Európou pred veriteľmi (Magee, 2004, s. 221).

Z tohto zovretia úzkosti ho ale čírou náhodou vyslobodil tajomník nového bavorského kráľa Ľudovíta II., ktorý po ňom už dlhšiu dobu pátral a priniesol mu správu, že kráľ je jeho veľkým obdivovateľom a hodlá mu ponúknuť záštitu. Nasledujúci deň, teda tretieho mája roku 1864 už Wagner stál pred mladým kráľom a pravdepodobne si pomyslel, že konečne nastala vytúžená chvíľa, kedy sa uskutoční jeho utopická revolúcia a že duch umenia konečne vstúpi do praktickej politiky (Kučera, 2001, s. 53).

Zaujímavosťou je, že dnes samotný Ľudovít vzbudzuje o dosť viac pozornosti svojím vrúcnyim vzťahom k Wagnerovi než nejakým politickým dielom. Povolanie Wagnera do Mníchova bol v zásade aj jeho prvý vladársky čin. Vládnúť v Bavorsku bolo ale v tomto období dosť komplikované vzhľadom na to, že zahraničná politika začala dominovať nad všetkými ostatnými otázkami, keďže Otto von Bismarck začal po novom organizovať Nemecký spolok, čím začal formovať budúcnosť celého Nemecka. V tejto dobe stál Wagner mladému kráľovi tak nablízku, že nedokázal odolať silnému pokušeniu uplatniť na neho svoj magický vplyv a pokúsiť sa ho získať pre svoje politické pravdy. Spočiatku sa síce snažil venovať len umeleckým záležitostiam, ale nakoniec sa začal vmiešavať aj do praktickej politiky (Ibid., s. 54-55). Ich priateľstvo tak bolo od počiatku tak trochu nebezpečné, keďže kráľ je skrátka kráľ a nie nejaká súkromná osoba, a Wagner nebol človekom, ktorý nemal chuť sa pliesť aj do vecí, ktorým je lepšie sa vyhnúť (Kučera, 1995, s. 162).

Wagnerovým hlavným úmyslom bola kultúrna a politická obnova Nemecka na pozadí jeho zjednotenia, pričom ale za hlavnú nemeckú silu v budúcnosti považoval Bavorsko s jeho kráľom na rozdiel od Pruska s Bismarckom, čo prirodzene nesvedčilo o nejakom výraznom zmysle pre politickú realitu, ktorú však Wagner v zásade nikdy nepreukázal. Za účelom navedenia kráľa na túto dráhu ho preto začal školiť. Ľudovít síce prirodzene ako monarcha nemohol súhlasiť so všetkými Wagnerovými pokrokovými názormi, avšak so splynutím estetiky a politiky na pozadí utopickej myšlienky budúcnosti sa stotožnil. Wagner však svojimi názormi vzbudil v Mníchove rozruch, čo si žiadalo nejaké vysvetlenie (Kučera, 2001, s. 55-57).

Pod skladateľovým vedením sa tak kráľ pustil do štúdia Schopenhauera, venoval sa najmä teda úlohe a pozícii génia v spoločnosti, za ktorého Wagnera skutočne považoval (Ibid., s. 56). Schopenhauer totiž vo svojom *Svete ako vôli a predstave* tvrdil, že génus je nádejou ľudstva, ktorý vďaka svojej fantázii „vo veciach nevidí to, čo príroda skutočne stvorila, ale to, čo sa namáha tvoriť, to, čo vinou vzájomného boja jej foriem [...] nie je v stave dokončiť“ (Schopenhauer, 1998a, s. 156; cit. Kučera, 2001, s. 57). To vytvára nevôľu okolia voči géniovi, ktorá je pochopiteľná a nutná, keďže génus „vpadne do svojej doby ako kométa do dráhy planét, ktorých dobre urovnanému a prehľadnému poriadku je jej

dokonalo excentrický beh cudzí“ (Schopenhauer, 1998b, s. 286; cit. Kučera, 2001, s. 57). Tento génius má spasiteľa správne viesť k vytýčenému cieľu a k tomu mal Wagner znamenitý, a ako sa správne domnieval, nikdy nezlyhávajúci prostriedok, ktorým bolo jeho umenie (Kučera, 2001, s. 58).

V lete roku 1864 vrcholil Wagnerov vplyv na mladého monarchu, ktorý následne Wagnera vyzval, aby svoje politické názory na štát aj spísal, čo dalo za vznik jeho prvému mníchovskému spisu *O štáte a náboženstve*, v nemeckom origináli *Über Staat und Religion* (Wagner, 1895a). Wagner v tomto spise prebral Schopenhauerov pohľad na štát, ktorý vo svojom *Svete ako vôli a predstave* prezentoval ako „*prostriedok, pomocou ktorého sa rozumom vyzbrojený egoizmus snaží vyhnúť jeho zlým dôsledkom a [...] každý požaduje blaho všetkých, pretože v tom je aj jeho blaho vlastné*“ (Schopenhauer, 1998a, s. 279).

Egoizmus jednotlivých ľudí môžu presiahnuť len ilúzie ich samotných, ktoré sa v politickom živote manifestujú ako patriotizmus. Na to ale, aby toto patriotické puto vydržalo, musí mať nejaký zjednocujúci symbol, ktorý prichádza z výšin kráľovstva a stáva sa ním jeho hlavný predstaviteľ, v ktorom sa zachováva táto ilúzia s cieľom pretrvania štátu a vedie občanov k ochote obetovať sa pre prežitie štátu. V tomto smere tak neexistuje lepšia štátna forma než monarchia (Kučera, 2001, s. 59), čo Wagner prezentoval tak, že „*v osobe kráľa [...] štát dosahuje svojho vlastného ideálu*“ (Wagner, 1895a, s. 12). Reformy tak už nemali byť vedené zdola zo strany ľudu, keďže to mali byť reformy kráľovské (Kučera, 1995, s. 168). V spise ale nájdeme aj bezškrupulózne myšlienky, že nespravodlivosť a násilie voči iným štátom a národom je prirodzeným výrazom tohto patriotického puta, ktorý vždy existoval, pretože je prirodzene vedený starosťou o sebazáchovu, keďže pokoj zaručuje len bezmocnosť druhých (Kučera, 2001, s. 60).

Tieto myšlienky následne prechádzajú aj k otázke umenia, ktoré je obdobnou vedomou ilúziou vzhľadom na to, že sa snaží pojednávať o vzťahoch a súvislostiach medzi základnými fenoménmi ľudského života a zároveň sa vyznačuje nutkavou túžbou tento svet od základov meniť, na základe čoho nadobúda rovnako integrujúcu a stabilizačnú funkciu ako spomínaný patriotizmus a teda rovnako predstavuje cestu politickej nápravy (Ibid., s. 61-62).

Po vydaní tohto spisu ale Wagner začal aj samotné umenie vsúvať do intencií tvrdého patriotizmu, keď začal hovoriť vyložene o umení nemeckom, ktoré sa konštituuje na základe negatívneho vymedzenia voči umeniu nenemeckému, čím myslel pravdepodobne umenie francúzske, avšak napriek tomu v tomto období ešte nepodložil nejaké pozitívne objasnenie toho, čo si predstavuje pod nemeckým umením. Pravdepodobne v tom sám ešte nemal jasno a zatiaľ mu nešlo o nič viac, než kráľovi objasniť, že s jeho pomocou hodlá vytvoriť akýsi nemecký národný štýl, ktorý bude svojou integračnou silou prekračovať hranice jednotlivých nemeckých štátov, pričom východným bodom tohto procesu bude prirodzene Mníchov (Ibid., s. 63). Odpovedi na túto otázku, teda čo znamená byť nemecký, venoval svoj posledný mníchovský spis s názvom *Čo je nemecké?*, v nemeckom origináli *Was ist deutsch?* (Wagner, 1895b).

V zásade išlo o politický program, ktorý bol vo svojej podstate nepolitický predstavujúci akúsi apológiu nemectva. Celá úvaha začína etymologickou pasážou a prehľadom nemeckých politických dejín. Príčiny nemeckej politickej bezmocnosti datuje až do Svätej ríše rímskej, ktorá si osvojila celoeurópsky mocenský nárok. Ten bol však niektorými nemeckými kniežatstvami prehliadaný, čo podnietilo podrobenie určitých nemeckých území cudzou nadvládou, zatiaľ čo niektoré nemecké kniežatstvá si ho naopak zobrali za svoj, čo podnietilo podrobenie určitých nenemeckých území nemeckou nadvládou. Oba tieto prístupy predstavovali úpadok vonkajšej politickej moci, ktorá sa na jednej strane rozptýlila medzi mnohých aktérov a zároveň sa vystavila mnohým cudzím vplyvom (Kučera, 2001, s. 64).

Tento úpadkový stav však ponúkol možnosť, akou by sa mohla nemecká politika opäť pozdvihnúť a to prostredníctvom rozvoja nemectva v zmysle jazyka, mravov či kultúry ako obnovy potlačeného nemeckého ducha, ktorý sa zachoval v umení a to mu aj opäť poskytuje možnosť vydriapať na svetlo politických dejín. Jedinečnosť tohto ducha spočíva v tom, že ako jediný v skutočnosti pochopil ducha gréckej antiky, čo z neho robí jediného pravého dediča tejto veľkosti, a preto musí byť zachovaný. V týchto myšlienkach môžeme vidieť skryto obsiahnutú ideu Nemcov ako vyvoleného národa, ktorý je ako jediný schopný vytvoriť úplne novú, esteticko-politickú spoločnosť, v ktorej sa možnosti

nemeckého ducha naozaj naplnia a dovedú svoju vlasť k naozajstnej veľkosti (Ibid., s. 64).

Nemecký národ však potrebuje vodcu, ktorý pochopí túto jedinečnú vlastnosť nemectva, na základe čoho ho budú všetci verne nasledovať na ceste k veľkosti. To si bavorský kráľ zobral za svoje a niet preto divu, že sa mu Wagnerova stať páčila (Ibid., s. 64-65). Wagner ale dal na zreteľ, že veľkosť Nemcov nepotrebovali len samotní Nemci, ale v skutočnosti celý svet: „*Beda nám a svetu, keby bol tentokrát zachránený národ, ale nemecký duch by zmizol zo sveta!*“ (Wagner, 1895b, s. 164; Kučera, 2001, s. 64-65).

Politické špičky bavorskej politiky, ktoré neoplývali dôverou voči Wagnerovi od samotného počiatku, však boli Wagnerovou úvahou rozhnevaní. A akonáhle si uvedomili, že privandrovaný umelec sa chce pliesť aj do praktickej politiky, nedôvera sa hneď zmenila v nenávisť. Postupne sa ale proti Wagnerovi mimo celého vládneho kabinetu postavila aj drvivá väčšina verejnej mienky, na základe čoho Ľudovít pochopil, že Wagner asi naozaj prestrelil, a tak svojho chránenca šokoval tým, že mu odporučil Mníchov bezodkladne opustiť. Wagnerovi tak nezostalo nič iné, než prijať porážku a ráno desiateho decembra roku 1865 odísť z Mníchova, čím sa jeho sen nečakane rýchlo rozplynul (Kučera, 2001, s. 66-67). Skončila tak epizóda, ktorá ale mala pre jeho budúci život rozhodujúci význam (Kučera, 1995, s. 169). Patronát kráľa Ľudovíta zmenil rázom Wagnerovu situáciu, čo sa týkalo najmä jeho umeleckej tvorby vzhľadom na to, že doposiaľ neinscenované diela boli zrazu v Mníchove uvádzané jedno po druhom počínajúc *Tristanom* v roku 1865, *Majstrami spevákmi* v roku 1868, *Rýnskym zlatom* v roku 1869 a *Valkýrou* v roku 1870 (Magee, 2004, s. 232).

Nové útočisko našiel Wagner v švajčiarskom Tribschene pri Luzerne. Z Mníchova síce odišiel zdrvený, avšak čoskoro sa malo ukázať, že jeho kariéra kráľovho radcu ešte zďaleka neskončila. Kráľ síce svoju rozhodnutie dobre chápal, ale záhy to oľutoval a tak s milovaným skladateľom nadviazal aspoň písomný kontakt. Korešpondencia získavala na intenzite s ohľadom na čoraz väčšie napätie v Nemeckom spolku, keďže Bismarck uťahoval šrauby a pripravoval vojnu proti Rakúsku, čoho sa Ľudovít ako vojny medzi Nemcami bytostne bál. Snažil sa preto pred politikou unikať do ríše umenia, čo mu ale situácia dovoľovala čoraz menej. Pomýšľal dokonca aj na abdikáciu, po ktorej by

utiekol za Wagnerom do Švajčiarska. Wagner však presviedčal kráľa, aby sa naďalej venoval svojim vláderským povinnostiam, na čo Ľudovít nedbal a svoj kabinet priviedol až k bezradnosti, keď tajne ušiel za Wagnerom sláviacim narodeniny, čím Mníchovčanov poriadne rozhorčil. V roku 1866 nakoniec prišla prusko-rakúska vojna, v ktorej sa Bavorsko postavilo na stranu Habsburgov, keďže v Prusku videlo svojho hlavného nepriateľa, avšak to znamenalo len jeho porážku (Kučera, 2001, s. 67-69).

Wagner kráľa však neustále nabádal, aby si svoje povinnosti plnil, keďže najdôležitejšie bolo zachrániť Nemecko kvôli umeleckému ideálu, čo kráľ síce vypočul, ale svojej role sa chopil len apaticky. Wagner tohto stavu kráľovej mysle využil na intenzívnejšie líčenie svojich politických predstáv, ktoré sa postupne menili (Ibid., s. 69). V roku 1867 to objasnil vo svojom spise *Nemecké umenie a nemecká politika*, v nemeckom origináli *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (Wagner, 1895c), kde pojednával o devalvácii umeleckých hodnôt v kapitalistickej spoločnosti, odkiaľ vybudoval idealistický most až k myšlienke nevyhnutnosti nemeckého zjednotenia, keďže len tak budú vytvorené podmienky pre rozvoj nemeckého ducha (Kučera, 1995, s. 173).

Wagner ale pochopil, že zjednotenie Nemecka nemôže uskutočniť Ľudovít, ale len Bismarck, na základe čoho začal vnímať Prusko priaznivejšie, keďže v prvom rade žiadal silné Nemecko, o ktorom rozprával čoraz viac v protifrancúzskom podtóne, čo možno považovať ako predzvesť toho, čo malo len nastať. V roku 1870 totiž skutočne došlo k nemecko-francúzskej vojne, v ktorej už Bavorsko stálo verne po boku Pruska, až bolo začiatkom roku 1871 vyhlásené Nemecké cisárstvo (Kučera, 2001, s. 68-70). Wagner ako strážca nemeckého ducha prirodzene jasal, aj keď to znamenalo len ďalší úpadok bavorskej moci. Po porážke Francúzska a zjednotení Nemecka ho však čakala náročná úloha, práve teraz totiž konečne nastal čas budovať nemeckú kultúru, čo malo pre Wagnera nastať v novom meste a v novom divadle (Ibid., s. 74).

Na mysli mu tanulo pokojné mestečko stranou všetkého ruchu až v roku 1871 narazil na Bayreuth, ktorý ho hneď uchvátil. Keď ale Wagner verejne vyhlásil ideu divadla ku inscenovaniu len jeho diel, mnoho ľudí bolo presvedčených, že tentokrát arogantný skladateľ zašiel naozaj ďaleko, aj keď túžba po vytvorení pútnického miesta len pre ľudí dychčiacich po umení vo svojej podstate

velikášska nebola. Cesta to ale nebola vôbec ľahká, keďže Wagner na jednej strane dokončoval *Prsteň*, ktorý sa mal v novom divadle primárne inscenovať, a na strane druhej zháňal mnoho finančných prostriedkov na výstavbu nového divadla. Nakoniec sa mu to ale podarilo a v roku 1872 položil základný kameň svojho divadla, ktoré sa malo stať svätyňou nemeckého ducha (Kučera, 1995, s. 188-194), a tá sa otvorila v roku 1876, kedy zaznel aj po prvýkrát celý *Prsteň* ako opera o predvečery a troch nasledujúcich dňoch.

5.3. Spasenie spasiteľovi

Po dokončení *Prsteňa* sa Wagner ocitol v rovnakom postavení ako pri *Tristanovi*, kedy sa rozhodol vytvoriť celé dielo ako úplne nový organický celok. Wagner sa po prvýkrát zaoberal legendou o Parsifalovi už v roku 1845, keďže ústredná postava bola spomenutá na konci *Lohengrina*, kedy hlavná postava odhalila svoju totožnosť a prehlásila sa za syna Parsifala. Vo Wagnerových predstavách tak bola myšlienka na túto postavu dlhodobo živá, avšak až po zoznámení sa so Schopenhauerom poňal nápad skomponovať samostatnú operu s názvom *Parsifal*. Došlo k tomu v roku 1857 počas práce na *Tristanovi*, kedy dokonca chcel tieto dva operné svety prepojiť tým, že postavu Parsifala začlení do príbehu *Tristana* (Magee, 2004, s. 239). „*Parsifal, pátrajúci po Grále, má behom svojho putovania prísť na Kareol a tam nájsť Tristana ležiaceho na smrteľnej posteli, mučeného a zúfajúceho láskou. A tak sa túžiaca bytosť ocitá tvarou v tvár bytosti odriekajúcej si, preklínajúc človeka pykajúceho za vykúpenie prostredníctvom milosrdenstva. Tu smrť, tam nový život*“ (Newman, 1977, s. 698; cit. Magee, 2004, s. 239-240). Wagner sa ael musel násilím primäť k tomu tento koncept opustiť, aby sa potom k celému *Parsifalovi* vrátil v roku 1877 a dokončil ho v roku 1882.

Wagner si vybral námet svätého Grálu s prihliadnutím k Schopenhauerovi, keďže „*legendy o Gráli majú čarovnú atmosféru záhadnosti, akéhosi hrozného tajomstva, ktoré dráždivo zostáva takmer na dosah nášho chápania, v tieňoch, za krajnou medzou vedomia. [...] Vnútorne mystérium Grálu sa nedá vysvetliť, pretože je tým, čo ľudské srdce nemôže pochopiť, ani jazyk vypovedať*“ (Cavendish, 1979, s. 125-126; cit. Magee, 2004, s. 246). Tento príbeh sa tak stal vzhľadom na svoju jazykovú neuchopiteľnosť, dokonalým príbehom pre hudobné vyjadrenie schopenhauerovských myšlienok. Tak ako v prípade *Tristana* bola

ústredným motívom túžba, v prípade *Majstrov spevákov* tomu bolo šialenstvo, tak v prípade *Parsifala* tomu bude súcit.

Wagner pristúpil k *Parsifalovi* podobne ako k *Tristanovi*, a to v tom zmysle, že keď sa začína zdvíhať opona, tak zložitý príbeh sa už blíži k svojmu rozuzleniu, pričom ponecháva na úryvkových dialógoch, aby odhalili udalosti, ktoré mu predchádzali. Pozadie *Parsifala* tkvie v tom, že rytieri svätého Grálu sú strážcami najposvätejších predmetov na zemi, medzi ktoré patrí samotný Grál, z ktorého pil Kristus pri Poslednej večeri, a kopija, ktorá prebodla jeho bok, keď visel na kríži. Tento poklad strážia na hrade Monsalvat, svojej pevnosti v horách, ku ktorej žiadny hriešnik nenájde cestu. Tu konajú posvätný rituál znázornenia Poslednej večere. Svoje poslanie však môžu vykonávať len pokiaľ zostanú čistí a zdržanliví. Navyše to je výlučne mužské spoločenstvo, mimo jednej osamelej a pokornej ženy Kundry, ktorá tam žije ako pustovníčka, ktorá ale občas na dlho zmizne (Magee, 2004, s. 240).

V neupresnenej minulosti chcel rytier Klingsor vstúpiť do tohto rádu, ale zabránila mu v tom neschopnosť ovládnuť svoju sexuálnu túžbu. V pokuse zapudiť svoju žiadostivosť sa sám preto vykastroval. Tento čin však namiesto toho, aby mu zaistil vstup do rádu, ho z neho navždy vypudil. Jeho sebazmrazenie mu ale zaistilo prístup k magickým schopnostiam, ktoré chcel využiť k získaniu svätých predmetov. Vybudoval preto zámok, kde zhromaždil húfy prekrásnych žien, voči ktorým bol on sám imúnny, a ich úlohou bolo zvädzať grálskych rytierov, ktorých si tým Klingsor získal pod svoju moc. Jedného dňa sa preto kráľ Amfortas vydal, ozbrojený oštepom, zničiť Klingsorovu moc. Cestou ale stretol prekrásnu ženu, ktorá ho od jeho úmyslu zvedla. V momente keď odložil kopiju, si ale uvedomil, že to je pasca nastavená Klingsorom, ktorý medzitým získal kopiju a bodol ňou Amfortasa do boku (Ibid., s. 240-241).

Klingsor tak získal kopiju a musel sa už zmocniť len Grálu. Amfortas, ktorého život visel na vlásku, sa ale dokázal vrátiť na hrad Monsalvat. Smrteľná rana sa ale nikdy nezahojila a neprestala bolieť, avšak zároveň smrť ako vyslobodenie z hanby taktiež nikdy neprišla. Musel tak žiť na hranici medzi životom a smrťou. Ako kráľ rádu musel naďalej, už ale ako hriešnik, slúžiť posvätné rituály. Jeho výčitky mohli byť utišené len, ak by sa kopija vrátila na hrad. Rok za rokom tak rytieri odchádzali, aby získali kopiju späť, avšak každý z nich podľahol kúzlam

Klingsorových pokašiteliek. Rád bol tak na ceste k rozpadu, pričom proroctvo hlásalo, že môže byť spasený jedine bláznivým a naivným človekom, ktorý pochopí situáciu nie chytrosťou, ale súcitom (Ibid., s. 241).

Parsifal tak navodzuje atmosféru problémom poškvrneného a dysfunkčného spoločenstva (Kolman, 2021, s. 81) a týmto spôsobom nadväzuje na súmrak bohov na konci *Prsteňa*, keď pojednáva o situácii sveta bez bohov, teda sveta, ktorý musí byť spasený bez spasiteľa (Ibid., s. 83). Tento svet navštívil spasiteľ raz a iba raz, pričom z neho nezostalo nič iné okrem relikvií zverených grálským rytierom, čo znamená, že nemožno očakávať ani žiadny jeho druhý príchod, teda že žiadny boh nezveční súcit, ktorým nás spasiteľ zahrnul. Pokiaľ v tomto neradostnom a opustenom svete vôbec existuje niečo ako spása, tak ju môže poskytnúť len ľudská bytosť, ktorá dokáže rozpoznať, že spasiteľ je medzi nami prítomný len fiktívne, keďže celý svet je veľkým symbolom toho, že spasiteľ v ňom v skutočnosti prítomný nie je (Scruton, 2021, s. 98-99).

Do tohto sveta prichádza bezcieľne blúdiaci, bláznivý a naivný Parsifal, ktorý zabíja vtákov pre vlastné potešenie. Najmúdrejší z rytierov, Gurnemanz, okamžite začne dúfať, že tento človek je spasiteľ, o ktorom vravelo proroctvo, a preto ho predvedie k posvätnému rituálu, aby poznal Amfortasove muky. Parsifal však nemá pochopenie pre jedno ani súcit pre druhé, na základe čoho sa Gurnemanz vzdáva svojich nádejí na záchranu spoločenstva a Parsifala z hradu vyháňa. Následne Parsifal čírou náhodou zablúdi na Klingsorove panstvo, kde ho absolútna nevedomosť a nevinnosť učiní imúnnym voči zvädzaniu žien, pričom zároveň ľahko rozpraší aj Klingsorovu armádu rytierov. Klingsor preto pred neho postaví neodolateľnú pokašiteľku, ktorá kedysi zviedla Amfortasa, a ktorá v ňom po prvýkrát v živote prebudí sexualitu tým, že mu evokuje jeho vzťah k matke, ktorú už dávno predtým opustil, na čo zomrela od žiaľu. Parsifal tak zažíva prudký nápor sexuálnej túžby, v čom si uvedomí, čo sa skutočne stalo Amfortasovi. Otrasený túžbou v jej najstrašnejšej podobe tak zuteká, avšak tým, že ju prežíva bez výhovoriek, sa mu ju nakoniec podarí prekonať. Táto skúsenosť pre neho znamená prelom v chápaní a intuícii, na základe čoho je schopný dosiahnuť súcitu nielen s Amfortasom, ale s trpiacim ľudstvom všeobecne. Chápe jeho potrebu spasenia aj to, čo znamená byť spasiteľom berúcim na seba bremeno trpiaceho ľudstva, z čoho plynie aj pochopenie významu inscenovania *Poslednej*

večere, ktorej bol predtým len nechápavým svedkom. Ale beda mu, keďže aj keď je schopný zničiť Klingsorov zámok a získať späť kopiju, tak pokušiteľka ho prekliala, čo znamená, že keď odchádza z trosiek Klingsorovho hradu, tak už nevie nájsť cestu späť na Monsalvat, je teda odsúdený na mnoho rokov blúdenia, počas ktorých rád Grálu takmer zanikne. Nakoniec ale nájde cestu, zistí, že na neho nezabudli, pričom už v ňom naozaj vidia spasiteľa, ktorým je. Parsifal tak zahojí ranu Amfortasovi dotykom špičky kopije, ktorá ju spôsobila, a od Amfortasa preberá riadenie rádu, ktorého predchádzajúcu slávu má obnoviť (Magee, 2004, s. 241-243).

V záverečnej scéne dôjde aj k vykúpeniu Kundry, o ktorej postupne zisťujeme, že bola Parsifalovou pokušiteľkou, ktorá po stáročia žila dvojitým životom, pričom sa snažila nájsť odpustenie za najvyšší hriech, za najväčší nedostatok súcitu, ktorým bolo to, že sa vysmievala Kristovi, keď bol bičovaný pred ukrižovaním. V rôznych časoch svojej existencie tak predstavuje dve tváre ženského archetypu, teda na jednej strane ženu ako živiteľku a opatrovatelku a na strane druhej ženu ako pokušiteľku a ničiteľku. Keď pôsobila na Monsalvate, snažila sa odpykať svoj hriech ako nenáročná a obetavá služobnica druhých, zatiaľ čo počas svojich záhadných neprítomností vyhľadávala naplnenie prostredníctvom sexuálnej lásky. Keď ju Parsifal v tomto druhom spodobnení zapudil, tak to jediné čo jej zostávalo, bola možnosť mu slúžiť a práve prostredníctvom tejto služby, bez možnosti naplnenia, dochádza k spásu a prepusteniu z reťazca bytia (Ibid., s. 243).

Vidíme tak, že všetky postavy okrem Parsifala očakávali spásu na zlom mieste a preto by ju nemohli nikdy dosiahnuť, pokiaľ by nebolo Parsifala. Kundry sa ho snažila dosiahnuť tým, že bola milovaná alebo tým, že bola potrebná, Klingsor sa o ňu snažil v uchopení moci, Amfortas v ňu dúfal vo svojom vlastnom skone a grálski rytieri dúfali, že spoločnosť, ktorej boli členmi, je jej zárukou paradoxne napriek tomu, že sa nachádzala v úpadku práve svojich vlastných členov. Jedine Parsifal pochopil, že vykúpenie sa nedosiahne zachovávaním predpisov ani žiadnou formou sebauspokojenia, ale práve ich protikladmi, popretím vôle vo všetkých jej podobách. Pokiaľ teda išlo o lásku, tak jedine v jednostrannej láske, pokiaľ išlo o moc, tak v ovládaní samého seba, nie druhých, pokiaľ išlo o smrť, tak v smrti ako naplnení života a nie úniku pred ním, a pokiaľ išlo o rituál, tak

v rituáli, ktorý presahuje samého seba a nezahŕňa len ľudí, ktorí ho vykonávajú. A tak človek prinášajúci spásu väčšine ostatným postavám aj samotnému rádu rytierov nachádza spásu sám (Ibid., s. 243-244), čo vyzdvihuje koniec, v ktorom všetci spievajú:

*Večnej spásy zázrak:
hľa, spása darcovi spásy!*

(Wagner, 1914, s. 60).

Parsifal nám tak pripomína konštanty ľudského sveta, ktorými sú relácie medzi utrpením a súcitom, hriechom a odpustením alebo spustošením a blaženosťou. *Parsifal* všetky tieto bolestné fragmenty ľudskej spoločnosti, teda všetky naše túžby a prehrešky hromadí, aby ich nakoniec vrátil uzdravené a spojené v žiarivej ikone prijatia (Scruton, 2021, s. 100-101). K tomuto cieľu dochádza prostredníctvom uvedomenia, že základom etiky nie je rozum, ale súciti, teda, že najhlbšieho pochopenia vecí človek nedosiahne chytrosťou, ale prostredníctvom súcitu, keďže v najväčších hĺbkach, teda v noumenálnej sfére nášho bytia sme všetci jedinou bytosťou, čo znamená, že utrpenie každého je utrpením všetkých (Magee, 2004, s. 246-247).

Spasení sme potom až vtedy, keď sa z nás zmyje škvvrna zlých vzťahov a my sa môžeme opäť pripojiť k spoločenstvu ako slobodní a schopní viesť život bez hriechu. Aby sme dosiahli tento stav, sme závislí od tých, ktorí dokážu uzdraviť naše rany, aby sme z temných miest poníženia získali späť vzácnu časť nás samých, ktorá nám bola kedysi odcudzená (Scruton, 2021, s. 119).

Príbeh o spasiteľovi, ktorý raz daroval svoje utrpenie, tak neustále prenasleduje naše dni, aj keď nevieme, kto ním je a prečo či odkiaľ prišiel. Vyriešenie záhady totiž nastáva, keď pochopíme, že my sami sme spasiteľmi. Boli sme povolani nie na to, aby sme skúmali svet, ale aby sme ho zachránili. Pri tom vychádzame z našich skúšok a konfliktov, ktoré sú plne v našom vnútornom vlastníctve, takže tak ako spasiteľ, aj my darujeme svoje utrpenie. Bez ohľadu na to, či existujú bohovia alebo nie, existuje takáto posvätná cesta k istému druhu spásy, ktorú Wagner opísal ako zbožnosť. Touto cestou sa vydal Parsifal a je to cesta, ktorá je otvorená pre nás všetkých (Ibid., s. 124-125).

Nádeje, ktoré nám táto lekcia dáva, sú umiernené a stavajú predovšetkým na spomienke minulých výkonov a našich možnostiach v nich pokračovať, avšak bez ilúzií, že to za nás urobia sami. Zdrojom našich nádejí tak nie je spasiteľovo vzkriesenie, ale práve jeho smrť (Kolman, 2021, s. 89).

Parsifal ako Wagnerovo posledné dielo tak zhrňuje všetky jeho dovtedajšie opery, keďže ich myšlienky sa tu vzájomne stretávajú. Kundry je rovnako ako bludný Holanďan pripútaná k reťaziam, mnohonásobne dlhšiemu bytiu než je normálna dĺžka života, čomu sa snaží uniknúť. Medzitým je jej život rozpoltený ako v prípade Tannhäusera medzi život sexuálneho sebauspokojovania a život prospešného člena spoločnosti. Parsifal je rovnako ako Siegfried spočiatku nevedomý a nebojácny chlapec, ktorý nevie nič o svete. Klingsor získal moc obetovaním svojej schopnosti milovať, teda rovnako ako Alberich a zároveň rovnako ako Wotan sa vzdal životne dôležitého orgánu, čo bola cena, ktorú musel zaplatiť za zvláštnu znalosť a pochopenie. Jeho magická záhrada navyše vyzerá podobne ako tá Venušina. Gurnemanz je podobne ako Wotan starý, unavený životom, je stelesnením rezignácie, ktorá všetkému rozumie, ale nie je schopná činu. A Amfortas je v skutočnosti Tristan, ktorý bez konca umiera v hrozných mukách na ranu utrženú pri milovaní a zničený túžbou tak strašnou, že by ho zabila, keby to nebola jediná vec, ktorá ho drží nažive (Magee, 2004, s. 244).

Parsifal sa však od predchádzajúcich opier líši tým, že jeho hudba sa odvíja akoby vlastnou nevyhnutnosťou, nie je ničím postrkovaná dopredu. Ide o odriekanie vyjadrené hudbou, o popretie vôle v hudobnej dráme, zatiaľ čo Wagnerove predošlé opery by sme mohli označiť skôr ako aktívnu artikuláciu vôle. *Parsifalova* hudba je dôkazom toho, že Wagner, ktorý bol po celý svoj život bytostne tvrdohlavým, nakoniec sám dosiahol uzmiernenie (Ibid., s. 247-248).

Wagner si tak zobral náboženský námet, ktorému dôveroval v intenciách zvestovaných Schopenhauerom v jeho *Svete ako vôli a predstave*, ktorý prehlásil, že „ona veľká základná pravda, obsiahnutá v kresťanstve, brahmanizme a budhizme, totiž potreba spasenia z nášho bytia, ktoré prepadlo utrpeniu a smrti, pričom spása dosiahnutá popretím vôle, teda rozhodným vystúpením proti prírode, je nezrovnateľne najdôležitejšia, aká môže byť“ (Schopenhauer, 1998b, s. 464; cit. Magee, 2004, s. 253). To znamená, že základné pravdy, tak ako tomu bolo v mýte, sú vyjadrené veľkými náboženstvami v metaforách

a alegóriách, ktoré ale ich verní zástancovia chápu doslovne, v dôsledku čoho sa Wagner snažil tieto pravdy zachraňovať zo stroskotanej lodi náboženskej viery (Magee, 2004, s. 253). Vo svojom poslednom teoretickom spise *Náboženstvo a umenie*, v nemeckom origináli *Religion und Kunst*, z roku 1880 to vyjadril nasledovne: „Dalo by sa povedať, že keď sa náboženstvo stane umelým, je na umení, aby zachraňovalo ducha náboženstva tým, že rozpozná prenesenú hodnotu mýtických symbolov, o ktorých nás chce náboženstvo presvedčiť v doslovnom zmysle, a odhalí ich hlbokú a skrytú pravdu prostredníctvom idealizovaného spodobnenia. Kým kňaz vsádza všetko na to, aby boli náboženské alegórie prijímané ako vecné skutočnosti, umelcovi na tom nezáleží, pretože svoje dielo slobodne a otvorene vydáva za svoj vlastný výmysel“ (Wagner, 1897, s. 213; cit. Magee, 2004, s. 254).

Parsifalom sa tak Wagner po celoživotnej práci pre divadlo od neho nakoniec odvrátil a rozlúčil sa so svetom. Napriek tomu však naďalej veril, že divadlo je schopné vyvolať tie najdôležitejšie a najžiadanejšie zmeny v živote spoločnosti. Veril, že *Parsifalom* ako slávnostnou hrou k zasväteniu javiska zmení budovy kostolov, zasvätených k šíreniu evanjelia, na divadlá, ktoré túto úlohu preberú a skutočne nás nasmerujú k pravde (Magee, 2004, s. 257).

Záver

Ku koncu sa musíme prirodzene vrátiť na začiatok. Naším hlavným cieľom bolo poukázať na komplexnosť niečoho, čo sa môže spočiatku javiť ako triviálne. Predstavu revolúcie aj osobnosť Richarda Wagnera by sme mohli zaradiť medzi tieto veci, keďže evokujú určité priamočiare predstavy a názory, ktoré sú väčšinou pravdivé do tej miery, pokiaľ ich vytrhneme zo situačných podmienok, v ktorých pôsobia. Avšak pokiaľ ich zachováme v týchto podmienkach, tak sami o sebe predstavujú mimoriadne komplexné témy, ktoré si žiadajú svoje rozvedenie. Otázka revolúcie a jej pozície vo Wagnerom živote je tak už z hľadiska oboch jej konštitučných prvkov netriviálna a ich spojením už detto.

Najprv sme sa preto venovali samotnému konceptu revolúcie, o ktorom sme sa dozvedeli, že oplýva istou sémantickou zvláštnosťou vzhľadom na to, že pôvodne bol vnímaný ako návrat k niečomu, zatiaľ čo dnes znamená pravý opak, teda príchod niečoho nového. Vnímame v ňom teda napätie medzi minulosťou a budúcnosťou, avšak toto napätie sa zároveň v nejakom ohľade ruší, keďže aj návrat k niečomu sa musí vzťahovať k budúcemu uskutočneniu a zároveň túžba po novej budúcnosti sa konštituuje na základe splynutia či vymedzenia voči niečomu minulému. Trajektória medzi návratom k niečomu a nastolením niečoho nového tak vo svojom jadre obsahuje niečo totožné, zakaždým sa totiž musí ohliadať za seba, ale zároveň aj pozeráť pred seba.

Ideálny príklad tohto napätia by sme mohli vypozerovať na križovatke, na ktorú sa dostali udalosti, dnes známe ako novoveké revolúcie, ktoré na jednej strane oplývali túžbou rozlúčiť sa so starým poriadkom vecí, či už v mene slobody alebo sociálnej spravodlivosti, a na strane druhej požadovali návrat starého sveta ako predstavy harmonickej stability a tradície, ktoré mali nové poriadky v pláne úplne vykoreniť. Týmto sme si načrtli určité ideálno-typické trendy v pôsobnosti revolúcie ako snahe napraviť a pozmeniť tragickú situáciu súčasnosti, či už víziou budúcnosti alebo minulosti, čo sme sa v nadväznosti na to snažili využiť pri objasnení významu revolúcie v živote a diele Richarda Wagnera, v ktorých predstavovala ústrednú rolu na viacerých úrovniach, keďže samotný Wagner neustále hľadal odpoveď na pobúrenie súčasnosťou.

Wagner sa narodil v období Viedenského kongresu, ktorým sa Európa obliekla do hávu konzervatívnych hodnôt, čo však predstavovalo len dočasné riešenie vzhľadom na to, že šírenie liberálnych myšlienok už bolo v tom čase

v plnom prúde, takže snaha vrátiť sa do zaužívaných koľají mohla byť len dočasným riešením. Wagner preto ako dieťa svojej doby prirodzene tiahol k revolučným myšlienkam, čo sme mohli vidieť už v jeho prvých operách, v ktorých dával okato najavo svoj výsostne nespokojný náhľad na vtedajšiu spoločnosť.

Keď koncom štyridsiatych rokov konečne prišla možnosť zbaviť sa konzervatívnych reťazí, tak Wagner nezaváhal ani na chvíľu a spolu s personifikovanou revolúciou v osobe Michaila Alexandroviča Bakunina vstúpil do drážďanského revolučného ťaženia za novú sociálne spravodlivú spoločnosť, v ktorej chcel znovu objaviť stratené umelecké ideály. K naplneniu revolučných myšlienok však nedošlo, keďže revolúcie boli po celej Európe zlikvidované a Wagnerovi tak zostávalo len prijať trpkú prehru, čo ho viedlo k zamysleniu a uvedomeniu si, že nie je skutočným barikádovým revolucionárom, ale prostým umelcom, ktorý len chce pozdvihnúť umenie z dobového zovretia kapitálu a dekadencie. Preto sa rozhodol svoje spoločenské ideály presunúť do sféry umenia a pokúsiť sa napomôcť revolučnej zmene prostredníctvom revolucionizovania opery.

Začiatkom päťdesiatych rokov sa preto vrátil k duchu antiky a po vzore gréckej tragédie vytvoril úplne nový typ opery predstavujúci synergiu všetkých druhov umenia ako komplexného predpokladu k vytýčeniu roly umenia ako morálneho meradla spoločnosti. Všetky tieto myšlienky sa mali naplniť v jeho nadchádzajúcom diele mimoriadneho rozsahu, teda v *Prsteni*, ktorý mal byť pôvodne akousi ódou na revolúciu. Wagner však prudko narazil do sveta Arthura Schopenhauera, ktorý mu otvoril privreté oči, na základe čoho došiel k ďalšiemu uvedomeniu a to takému, že revolučné snahy v našom hmotnom svete sú neustále kvôli niečomu marené a zmysel preto treba hľadať v hlbších rovinách nášho bytia.

V dôsledku tohto precitnutia tak upravil aj svoju koncepciu *Prsteňa*, z ktorého sa tak stala dráma sebauvedomenia poukazujúca na to, že aj dobre myslené revolučné snahy sú nakoniec odsúdené k zániku a preto im netreba venovať širokú pozornosť. Tento svoj názor naplno vyjaval vo svojom *Tristanovi*, ktorým sa symbolicky rozlúčil s hmotným svetom okolo seba a snahami o jeho zmenu, a presunul sa do sféry metafyziky, v ktorej človek získava skutočný význam vecí okolo seba a preto je dôležité svoje ideály upriamiť tam.

Wagner však v metafyzickom svete nezostal navždy a v šesťdesiatych rokoch sa navrátil do hmotného sveta. V *Majstroch spevákoch* si síce zachoval svoj rezignovaný pohľad, avšak zároveň vyzdvihol nutnosť žiť život aj za nepriaznivých podmienok, na pozadí čoho sa opätovne vrátil do sféry politiky. Odprezentoval nám svoju ideálnu obec, ktorá na jednej strane opätovne oplývala istými emancipačnými prvkami, avšak na strane druhej po novom vyzývala bytostne nemeckú podstatu, ku ktorej sa bolo treba vrátiť, čo predstavuje akýsi posun vo Wagnerových politických výhladoch.

V nadchádzajúcich rokoch sa mu opätovne naskytila príležitosť vstúpiť do praktickej politiky, a to na dvore bavorského kráľa Ľudovíta II., ktorý bol jeho verným obdivovateľom, a práve v intenciách načrtnutých v *Majstroch spevákoch* začal naozaj presadzovať určité politické názory k zmene spoločnosti ako predpokladu naplnenia jeho predstáv o umení. Čoraz viac začal hovoriť o nutnosti emancipácie nemeckej podstaty, pretrvávajúcej v umení, ktorú začal postupne definovať na základe negatívneho vymedzenia voči ostatným národom. Ľudovít však nebol schopný naplniť tieto ideály, a tak v posledku, keď už nezostávala iná možnosť, Wagner nakoniec musel staviť na Bismarcka, ktorý sa už nachádzal na ceste zjednotiť Nemecko, čo bolo predpokladom novej esteticko-politickej spoločnosti.

Tieto kroky Wagnera doviedli v sedemdesiatych rokoch definitívne k realizácii svojho esteticko-politického ideálu, ktorého symbolom sa malo stať jeho vlastné divadlo v Bayreuthe, kde bude umenie zvestovať spoločnosti všeobecné pravdy o svete. Zvýraznením tohto presvedčenia bol *Parsifal* ako posledné dielo, ktorým sa Wagner rozlúčil so svetom a predal svoju poslednú myšlienku hlásajúcu, že nemožno očakávať nejakú veľkú radikálnu zmenu spoločnosti, ale jedine postupne nadchádzajúcu zmenu, ktorej jadro tkvie v individuálnej snahe. Každý pokus jednotlivca zmeniť svet okolo seba musí vychádzať v prvom rade z jeho vnútra, musí sa stať jeho presvedčením. Jedine takáto individuálna cesta je otvorená všetkým a všetci spolu môžeme takouto drobnou prácou dosiahnuť spásy na tomto svete, pričom divadlo ako zvestovateľ pravdy nás má k nej nasmerovať.

Ukázali sme si, že pre Wagnera bola nespokojnosť so súčasnosťou každodennou myšlienkou, na ktorú sa neustále snažil hľadať odpovede a ponúkol

nám ich celý rad. Spočiatku nám predstavil politickú cestu idúcu v mene pokroku cez barikády, avšak rozčarovanie z politického neúspechu ho doviedlo k opusteniu hmotného sveta a uvelebeniu sa do metafyzickej sféry, kde odpovede na otázky nadobúdali formu večných právd. V tomto svete však nevydržal a opätovne sa navrátil do hmotného sveta, avšak už ako iný Wagner, ktorý skĺbil politickú emancipačnú túžbu s návratom k upadnutému nemeckému duchu. Toho ale bolo treba obrodiť, čo by politická vízia dokázala len do určitej miery, čo znamená, že sa nemožno spoliehať na nejaké celospoločenské ťaženia, keďže vízia lepšej budúcnosti začína u jednotlivca, ktorý svojou malou prácou na sebe samom nasmeruje seba a ostatných ku skutočnej spáse.

Wagner tak artikuloval viaceré odpovede na to ako zmeniť svet, s ktorým nesúhlasil, pričom o každej z nich by sme mohli povedať, že bola revolučnou, keďže túžila veci od koreňov zmeniť. Najprv razil cestu do svetlej budúcnosti, aby ju prekonal úplným odchodom z tohto sveta, až nakoniec razil cestu ohliadajúcu sa po harmonickej minulosti, čím celý kruh revolúcie uzavrel. Na Wagnerovom príklade tak vidno, že človeka niežeby s blížiacou sa starobou opúšťala revolučná túžba zmeniť svet, skôr by sme mohli povedať, že táto revolučnosť v človeku zostáva, akurát mení svoju vnútornú štruktúru a spôsob, akým si predsavzala ho zmeniť.

Summary

The thesis sought to juxtapose the question of revolution and the personality of Richard Wagner. Revolution represents a complex set of ideas based on dissatisfaction with reality, but which represent a range of responses beginning with a conventional transition to a new future and ending with a return to harmonious past states. Richard Wagner moved equally along this spectrum, and in the end offered us a whole range of responses beginning in the advocacy of progress through revolutionary struggle on the barricades, but then advocating an escape from the material world into the world of metaphysics, which is a consolation from dissatisfaction with the world, until finally he returns to the material world, but as a different Wagner, who looks back on the lost harmony of the past and sees the salvation of the world only in individual work. Wagner's example thus overcame the cliché that man in his young years is a harbinger of progress, while in his old age he returns in a conservative groove to the stability and tradition of the past. For the revolution remains within us, it just changes its structure and the way it sets out to change the world.

Zoznam použitej literatúry

- ADAMS, John (1851). *A Defense of the Constitutions of Government of the United States of America*, in: *The Works of John Adams, Vol. 4*. Boston, Charles C. Little and James Brown, s. 271-588.
- ADORNO, Theodor (2005a). *Minima Moralia*. London, Verso.
- ADORNO, Theodor (2005b). *In Search of Wagner*. London, Verso.
- ANDERSON, Benedict (2008). *Představy spoločenství*. Praha, Karolinum.
- ARISTOTELES (1998). *Politika*. Praha, Petr Rezek.
- ARENDTOVÁ, Hannah (2011). *O revoluci*. Praha, Oikoymenh.
- ARENDTOVÁ, Hannah (2016). Revolution and Freedom. *Cadernos de Filosofia Alemã*, 21 (3), s. 165-186.
- BAUDELAIRE, Charles (1861). *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris, Dentu.
- BERGER, Karol (2017). *Beyond Reason*. Oakland, University of California Press.
- BODIN, Jean (1579). *Les Six livres de la République*. Lyon, Jean de Tournes.
- BURKE, Edmund (1997). *Úvahy o revoluci ve Francii*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury.
- CASTRO, María & CASTRO, Javier Sethness (2019). "Dangerous Minds:" *Wagner and Bakunin's Social Imaginaries – Nationalist or Anarchist?* [online]. 6.10.2019 [cit. 28.7.2024]. Dostupné na: <https://anarchiststudies.org/dangerous-mindswagner-and-bakunins-social-imaginaries-nationalist-or-anarchist/>. Archivované na: <https://web.archive.org/web/20240728110552/https://anarchiststudies.org/dangerous-mindswagner-and-bakunins-social-imaginaries-nationalist-or-anarchist/>.
- CAVENDISH, Richard (1979). *King Arthur & the Grail*. New York, Taplinger Publishing Company.
- CONDORCET, Nicolas de (1795). *Outlines of an Historical View of the Progress of the Human Mind*. London, J. Johnson.

COPERNICUS, Nicholas (1978). *On the Revolutions*. London, The Macmillan Press.

ELIADE, Mircea (2019). *Mýtus o věčném návratu*. Praha, Oikoymenh.

FEUERBACH, Ludwig (1966). *Principles of the Philosophy of the Future*. Indianapolis, Bobbs-Merrill Company.

FEUERBACH, Ludwig (1989). *The Essence of Christianity*. New York, Prometheus Books.

FICHTE, Johann Gottlieb (2008). *Conclusion of the Whole*, in: MOORE, Gregory (ed.). *Fichte: Addresses to the German Nation*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 183-196.

GUTMAN, Robert W. (1971). *Richard Wagner*. London, Penguin Books.

HARTMAN, Mark (1986). Hobbes's Concept of Political Revolution. *Journal of the History of Ideas*, 47 (3), s. 487-495.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1960). *Fenomenologie ducha*. Praha, Nakladatelství Československé Akademie věd.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2004). *Filosofie dějin*. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov.

HOBBS, Thomas (1969). *Behemoth or the Long Parliament*. London, Frank Cass & Co. Ltd..

HROCH, Miroslav (1981). *Buržoazní revoluce v Evropě*. Praha, Svoboda.

KANT, Immanuel (2001). *Kritika čistého rozumu*. Praha, Oikoymenh.

KITCHER, Philip & SCHACHT, Richard (2004). *Finding an Ending*. New York, Oxford University Press.

KOLMAN, Vojtěch (2020a). Jen aby mi to nezaštupovali, aneb jak přežít vlastní smrt. *Filosofický časopis*, 68 (1), s. 25-46.

KOLMAN, Vojtěch (2020b). *Pravda je dočasně napravený omyl* [online].

21.10.2020 [cit. 28.7.2024]. Dostupné na:

<https://www.advojka.cz/archiv/2020/22/pravda-je-docasne-napraveny-omyl>.

Archivované

na:

<https://web.archive.org/web/20221205011054/https://www.advojka.cz/archiv/2020/22/pravda-je-docasne-napraveny-omyl>.

KOLMAN, Vojtěch (2021). „Spasení Spasiteli“: poslední dílo o posledním díle. *Svět literatury*, 31 (63), s. 79-92.

KOLMAN, Vojtěch (2023). *Richard Wagner a výchova špatným příkladem: namísto úvodu*, in: SLÁDEK, Pavel & STARÝ, Jiří (eds.). *Richard Wagner a jeho Židovství v hudbě*. Praha, Academia, s. 11-23.

KOLMAN, Vojtěch & PUNČOCHÁŘ, Vít (2015). *Formy jazyka*. Praha, Filosofia.

KREJČÍ, Jaroslav (1992). *Dějiny a revoluce*. Praha, Naše vojsko.

KUČERA, Jan Pavel (1995). *Drama zrozené hudbou*. Praha, Paseka.

KUČERA, Jan Pavel (2001). „...je hodně Hitlera ve Wagnerovi.“ Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku.

OED – ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY (2021a). *revolve* [online]. 9.8.2021 [cit. 28.7.2024]. Dostupné na: <https://www.etymonline.com/word/revolve>. Archivované na: <https://web.archive.org/web/20240728110744/https://www.etymonline.com/word/revolve>.

OED – ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY (2021b). *revolution* [online]. 7.9.2021 [cit. 28.7.2024]. Dostupné na: <https://www.etymonline.com/word/revolution>. Archivované na: <https://web.archive.org/web/20240728110910/https://www.etymonline.com/word/revolution>.

MALIA, Martin (2009). *Lokomotivy dějin*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury.

MACHIAVELLI, Niccolò (1961). *Il principe*. Torino, Einaudi.

MACHIAVELLI, Niccolò (1971). *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Firenze, Sansoni.

MAGEE, Bryan (2004). *Wagner a filosofie*. Praha, BB/art.

MANN, Thomas (1976). *O velkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Bratislava, Opus.

MARX, Karl (1975a). *Critical Marginal Notes on the Article "The King of Prussia and Social Reform. By a Prussian"*, in: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Collected Works, Vol. 3*. London, Lawrence & Wishart, s. 189-206.

MARX, Karl (1975b). *Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Law. Introduction*, in: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Collected Works, Vol. 3*. London, Lawrence & Wishart, s. 175-187.

MARX, Karl (1987). *A Contribution to the Critique of Political Economy*, in: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Collected Works, Vol. 29*. London, Lawrence & Wishart, s. 257-418.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (1976). *Manifesto of the Communist Party*, in: *Collected Works, Vol. 6*. London, Lawrence & Wishart, s. 477-519.

NEWMAN, Ernest (1977). *Wagner Nights*. London, Picador.

NIETZSCHE, Friedrich (1981). *Případ Wagner*, in: REZEK, Petr (ed.). *Případ Wagner*. Praha, Jazzpetit 21, s. 234-263.

PLATÓN (2001). *Ústava*. Praha, Oikoymenh.

PROUDHON, Pierre-Joseph (1840). *Qu'est-ce que la propriété?* Paris, J.-F. Brocard.

PROUDHON, Pierre-Joseph (1865). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Garnier frères.

ROUGEMONT, Denis de (2001). *Západ a láska*. Bratislava, Kalligram.

SAINT-SIMON, Henri de (1964). *The Reorganization of the European Community*, in: MARKHAM, Felix (ed.). *Social Organization, the Science of Man and Other Writings*. New York, Harper & Row, s. 28-68.

SCHOPENHAUER, Arthur (1998a). *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov.

SCHOPENHAUER, Arthur (1998b). *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov.

- SCRUTON, Roger (2004). *Death-Devoted Heart*. New York, Oxford University Press.
- SCRUTON, Roger (2009). *Understanding Music*. London, Continuum.
- SCRUTON, Roger (2017). *The Ring of Truth*. London, Penguin Books.
- SCRUTON, Roger (2021). *Wagner's Parsifal*. London, Penguin Books.
- SHAW, George Bernard (1933). *Dokonalý wagnerián*. Praha, Družstevní práce.
- THUKYDIDES (1977). *Dějiny peloponnéské války*. Praha, Odeon.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (1953). *L'Ancien Régime et la Révolution – fragments et notes inédites sur la révolution. Œuvres complètes, Tome 2*. Paris, Gallimard.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (1992). *Demokracie v Americe*. Praha, Lidové noviny.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (2003). *Starý režim a revoluce*. Praha, Academia.
- URVÁLEK, Aleš (2009). *Dějiny německého a rakouského konzervativního myšlení*. Olomouc, Nakladatelství Olomouc.
- URVÁLEK, Aleš (2023). *Národ a Židé v politickém myšlení německé romantiky*, in: SLÁDEK, Pavel & STARÝ, Jiří (eds.). *Richard Wagner a jeho Židovství v hudbě*. Praha, Academia, s. 24-43.
- VOLTAIRE (1881). *Correspondance, XII (1765-1766). Œuvres complètes de Voltaire, Tome 44*. Paris, Garnier.
- WAGNER, Richard (1849). Die Revolution. *Volksblätter*. Dresden, August Röckel, 14.
- WAGNER, Richard (1891). *Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburce*. Praha, Fr. A. Urbánek.
- WAGNER, Richard (1892a). *Art and Revolution*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 1*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 21-66.
- WAGNER, Richard (1892b). *A Communication to My Friends*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 1*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 267-392.

- WAGNER, Richard (1892c). *The Art-Work of the Future*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 1*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 69-214.
- WAGNER, Richard (1894a). *Judaism in Music*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 3*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 75-122.
- WAGNER, Richard (1894b). *Music of the Future*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 3*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 293-346.
- WAGNER, Richard (1895a). *On State and Religion*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 4*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 3-34.
- WAGNER, Richard (1895b). *What is German?*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 4*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 149-170.
- WAGNER, Richard (1895c). *German Art and German Policy*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 4*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 35-148.
- WAGNER, Richard (1896a). *Beethoven*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 5*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 57-126.
- WAGNER, Richard (1896b). *The Destiny of Opera*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 5*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 127-156.
- WAGNER, Richard (1897). *Religion and Art*, in: *Richard Wagner's Prose Works, Vol. 6*. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., s. 211-284.
- WAGNER, Richard (1914). *Parsifal*. Praha, Alois Šarapatka.
- WAGNER, Richard (1927). *Putování k Beethovenovi*. Praha, Václav Čechák.
- WAGNER, Richard (1958). *Mistři pěvci norimberští*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- WAGNER, Richard (1993). *Rejected versions*, in: SPENCER, Stewart & MILLINGTON, Barry (eds.). *Wagner's Ring of the Nibelung*. New York, Thames & Hudson, s. 352-363.
- WAGNER, Richard (1997). *Lohengrin*. Praha, Státní opera.
- WAGNER, Richard (2000). *Tristan a Isolda*. Praha, Národní divadlo.

- WAGNER, Richard (2002a). *Opera a drama*. Praha, Paseka.
- WAGNER, Richard (2002b). *Prsten Nibelungův*. Praha, Státní opera.
- WAGNER, Richard (2007). *Můj život*. Praha, Národní divadlo.
- WAGNER, Richard (2022). *Bludný Holanďan*. Praha, Národní divadlo.
- WHITE, Hayden (1973). *Metahistory*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2017). *Tractus logico-philosophicus*. Praha, Oikoymenh.
- YOUNG, Julian (2014). *The Philosophies of Richard Wagner*. London, Lexington Books.
- ZAGORIN, Perez (1973). Theories of Revolution in Contemporary Historiography. *Political Science Quarterly*, 88 (1), s. 23-52.
- ZAGORIN, Perez (2023). *The Court and the Country*. London, Routledge.

Príbehy Wagnerových opier¹

¹Príbehy Wagnerových opier sú prevzaté z monografie Jana P. Kučeru – „*je hodně Hitlera ve Wagnerovi*“ (Kučera, 2001, s. 292-316).

Rienzi

1. dejstvo

Prívrženci mocného rodu Orsini v Ríme v noci unášajú Rienziho sestru Irenu. Cestu im zastúpia stúpenci rivalského rodu Colonnov, medzi nimi aj Adriano Colonna, ktorý Irenu miluje. Dôjde k šarvátke, ktorú nezmieri ani pápežský legát Raimondo. Zmier zjedná až príchod Rienziho. Baroncelli a Cecco del Vecchio žiadajú Rienziho menom ľudu, aby konečne skoncoval so šľachtickou zvoľou. Rienzi rozhodne, aby sa ľud ráno na znamenie trubky zhromaždil pred bránami mesta. Svoju sestru zveruje do Adrianovej ochrany a pritom mu prezradí svoj cieľ: chce z Ríma vytvoriť skutočne slobodné mesto. Ráno sa ľud chopí moci a chce Rienziho menovať kráľom. On však kráľovský titul odmieta, stane v čele republiky ako tribún ľudu, ktorý bude chrániť práva ľudu. Ľud mu prisahá vernosť.

2. dejstvo

Nový tribún na Kapitole prijíma poslov mieru a hold šľachty vrátane súperiacich Orsiniov a Colonnov, pokiaľ ale budú rešpektovať zákon platný pre všetkých. Šľachtici sa rozhodnú tribúna zabiť. V ich čele je Adrianov otec Steffano Colonna. Adriano však Rienziho varuje a tak Rienzi vražednému útoku odolá. Sprvu prisahancov odsudzuje k smrti, ale na Irenin a Adrianov príhovor im dáva milosť.

3. dejstvo

Šľachtici kradmo opustili Rím, aby proti Rienzimu zhromaždili vojsko. Dôjde k bitke, v krutých bojoch chce Adriano sprostredkovať mier. Rienzi odmieta a keď Adrianov otec v boji padne, syn nad jeho mŕtvym telom prisahá, že sa tribúnovi pomstí.

4. dejstvo

Rienziho politická moc sa rúca. Ľud je Baroncellim a Ceccem proti nemu štvaný pre miernosť voči šľachte a Adriano nenávisť podceňuje. V rozhodujúcom okamžiku sa od tribúna odvracia aj cirkev. Po slávnom Te deum v Lateráne proti Rienzimu vystúpi pápežský legát a tribúna prekláje. Irena navzdory Adrianovmu naliehaniu zostane po bratovom boku.

5. dejstvo

Zatiaľ čo sa Rienzi modlí a prosí Boha o pomoc, Irena opätovne odmieta Adrianovo naliehanie, aby svojho brata opustila. Rienzi sa ešte raz pokúsi získať dôveru ľudu, ale už je neskoro. Vzbúrený ľud zapáli dom, z balkónu ktorého chce Rienzi prehovoriť. Aj v tej chvíli stojí Irena pri bratovi. Adriano sa vrhá do plameňov, aby ju zachránil. Rovnako ako posledný z rímskych tribúnov, ktorý pred smrťou nevďačné mesto preklína, taktiež Adriano a Irena nachádzajú smrť v troskách rúcajúceho sa domu.

Bludný Holand'an (Der fliegende Holländer)

1. dejstvo

Daland sa pred búrkou ukryl v núdzovom prístave. Zatiaľ čo kormidelník drží stráž, mužstvo lodi sa posilňuje spánkom. Nakoniec ale zaspal aj kormidelník. Tu vedľa Dalandovej lodi pristane ďalšia loď, z ktorej vystúpi bledý muž – Holand'an. Pretože kedysi dávno porušil vernosť, musí za trest blúdiť bez spočinutia po oceánoch a len raz za sedem rokov môže vystúpiť na breh, aby hľadal ženu, ktorá ho spasí vernosťou až za hrob. Daland sa prebúdz a keď Holand'anovi vypravuje, že má dcéru, Holand'an mu ponúka bohatstvo, pokiaľ mu ju dá za ženu. Daland zmámený zlatom súhlasí.

2. dejstvo

V Dalandovom dome pradú dievky u kolovratov, len Senta viac sní, než pracuje. Jej pohľad sa nemôže odtrhnúť od obrazu bludného Holand'ana, ktorý v miestnosti visí. Na výzvu družiek o ňom spieva starú baladu. Tú počuje aj poľovník Erik, ktorý sa o Sentu uchádza, a varuje ju pred tajomným cudzincom na obraze. Tu vstupuje jej otec s Holand'anom, v ktorom Senta okamžite poznáva postavu z obrazu. Keď jej ho otec predstavuje ako ženícha, Senta mu bez váhania prisahá vernosť až do smrti.

3. dejstvo

V prístave vyzýva mládež Holand'anových námorníkov, aby sa s nimi zúčastnili zábavy. Ale posádka tajomnej lodi zlovestne mlčí, až sa mládež nakoniec vydesene rozprácha. Erik vytýka Sente zradu. Holand'an jeho výčitky začuje a domnieva sa, že Senta prisahu zrušila. V zúfalstve Sente a Dalandovi

hovorí o svojej kľiatbe a vstupuje na svoju loď, aby išiel v ústrety večnému zatrateniu. Senta sa však vrhá do mora, aby dokázala svoju vernosť až k smrti. V tom okamžiku Holanďanova vykúpená loď klesá do hlbín.

Tannhäuser

1. dejstvo

Vo Venušine hore sa konajú divoké orgie a bakchanálie. V náručí bohyne sa prebúda rytier Tannhäuser. Je už presýtený životom naplneným len zmyslovou rozkošou a túži vrátiť sa na zem medzi ľuďmi. Žiada Venušu, aby ho prepustila. Márne ho Venuša znovu zvädza a rytier nezaváha ani jej kľiatbe, aby vo svete nikdy nenašiel šťastie a pokoj. Menom Panny Márie sa Tannhäuser vyslobodzuje zo sveta pohanskej bohyne.

Premena

V údolí po hradom Wartburg Tannhäuser okúzlene vníma sviežosť jarnej prírody. Blízko prechádzajú pútnici, ktorých spev v Tannhäuserovi prebúda túžbu po pokání a tak ho Herman a rytieri nájdu pohrúženého do modlitby. Radostne pozývajú starého druha na hrad. Tannhäuser sprvu váha vrátiť sa medzi spevákov, avšak keď mu Wolfram pripomenie Alžbetu, ktorú stále trápi Tannhäuserovo zmiznutie, rytier neodolá obrazu jej čistej duše.

2. dejstvo

Alžbeta šťastne pozdravuje sieň, do ktorej nevkočila od doby, kedy v nej prestali znieť Tannhäuserove piesne. Wolfram privádza Tannhäusera a oba mladí ľudia si vzrušene vyznávajú svoje sympatie, kdežto Wolfram, ktorý Alžbetu tajne miluje, sa lúči s nádejou na vlastné šťastie. Prichádzajú speváci a hostia speváckej súťaže. Námetom má byť podstata lásky a víťaz smie od Alžbety žiadať aj tú najväčšiu odmenu – jej ruku. Prvý vystúpi Wolfram a ospevuje čistý, cnostný cit. Tannhäuser namieta, že pravou podstatou lásky je ukojenie zmyslovej žiadosti. Napomenutie Waltera a Biterolfa ho vydráždi k vystupňovaniu svojho tvrdenia a k osobným útokom. Situáciu sa snaží zachrániť Wolfram vznešenou hymnou na lásku, inšpirovanú vlastným zrieknutím sa Alžbety. Tannhäuser odpovie exaltovanou hymnou na Venušu. V sále nastane zdesenie, rytieri tasia meče. Ale k prekvapeniu všetkých Tannhäusera zaštití Alžbeta, aj keď je najviac zrazená

jeho rúhačskou piesňou. Prosí rozhnevaných rytierov, aby hriešnikovi dali možnosť kať sa a sama sa modlí za jeho spásu. Tannhäuser si s hrôzou uvedomí svoj čin a rozhodne sa vykonať kajúcnu púť do Ríma.

3. dejstvo

Je jeseň. Alžbeta sa modlí za Tannhäusera očakávajúc pútnikov z Ríma. Keď prichádzajú, svojho rytiera medzi nimi hľadá márne. Prosí Pannu Máriu, aby za Tannhäuserovo spasenie mohla obetovať vlastný život. Odmietne Wolframov sprievod a vracia sa na hrad. Osamelý Wolfram za šerenia smutne zdraví večernú hviezdu. Skrytý nocou sa blíži osamelý pútnik – je to zúfalý Tannhäuser. Keď pozná, že Wolfram zostal jeho priateľom, vyrozpráva mu o svojej ceste do Ríma. Pápež mu rozhrešenie odoprel a preklial ho – bude spasený až vtedy, keď sa zazelená suchá palica v jeho ruke. Zúfalstvo, vzdor a nenávisť ku svetu, ktorý ho zavrhol, ženú Tannhäusera späť do Venušinej náruče. Márne ho Wolfram odradzuje, Tannhäuser začne blúznivo vzývať Venušu, jaskyňa bohyne lásky sa otvára a bohyňa svojho rytiera vábi k sebe, tentokrát naveky. Tu Wolfram zvolá meno Alžbetino, Venuša zmizne a z hradu prichádza pohrebný sprievod s rakvou mŕtvej Alžbety. Tannhäuser umiera so slovami: „*Svätá Alžbeta, pros za mňa!*“ Noví pútnici prinášajú správu o zázraku – suchá palica v pápežovej ruke sa zazelenala.

Lohengrin

1. dejstvo

Kráľ nemeckej ríše Henrich Vtáčnik prišiel brabantského vojvodstva požiadať o vojenskú pomoc proti Uhrom, ale našiel zem rozorvanú vnútornými rozbrojmi. Na brehu Šeldy má ako najvyšší sudca rozhodnúť spor medzi grófom Telramundom a dcérou zosnulého vojvodu Elzou. Telramund Elzu obviňuje z bratovraždy a z hriešneho pomeru s neznámym mužom, z ktorého vraj chce Elza urobiť vládcu Brabantska. Kráľ Elzu predvolá, avšak ona miesto obhajoby rozpráva svoj sen, v ktorom sa jej zjavil rytier a sľúbil jej, že obháji jej česť. Na kráľov pokyn vyhlási herold boží súd. Elzou očakávaný rytier však na výzvu neprichádza. Elza sa modlí k Bohu a tu nastane rozruch – v diaľke sa objaví čln ťahaný labuťou a v ňom stojí rytier jej sna v striebornom brnení. Elza mu ponúka svoju ruku a brabantský trón. Rytier však má jednu podmienku: Elza sa ho nikdy

nesmie spýtať na meno, stav a pôvod. Dievka to sľúbi a rytier jej vyzná lásku. V zápase božieho súdu rytier Telramunda ľahko premôže, ale nakoniec mu daruje život.

2. dejstvo

Na antverpskom hrade oslavujú víťazstvo neznámeho rytiera, avšak pod hradom sedia opustení štvanci Telramund a Ortruda. Telramund je zúfalý zo svojej porážky a stratu cti, pričom vyčíta žene, že jednal na základe jej ohovárania, ktorému slepo veril. Netuší, že sa stal nástrojom pomsty, ktorú jeho žena prisahala Elze a jej bratovi Gottfriedovi, potomkom rodu, ktorý pripravil jej rod o vládu v Brabantsku. Ortruda zakliala Gottfrieda do labute a Telramundovi nahovorila, že na vlastné oči uvidela, ako Elza svojho brata utopila. Telramund, ktorého paže boli podstatne silnejšie než jeho rozum, tomu uveril. A teraz, keď jej plány prekazil neznámy rytier, má Ortruda nový plán na zničenie Elzy a odznova pre neho získava svojho manžela. Je treba Elzu prinútiť, aby vyzvedala meno neznámeho rytiera. Telramund ho má verejne obviňovať, že nezvíťazil s božou pomocou, ale s pomocou temných síl. Zároveň chce Ortruda vyprovokovať Elzu, aby svojmu ženíchovi položila zakázanú otázku. Keď Elza vyjde na balkón, Ortrude sa ľahko podarí vzbudiť v nej súcit. Elza ju zve na zajtrajší svadobný obrad a vpustí ju do hradu. Ráno je nad Telramundom vyhlásená kliatba a je vyhostený zo zeme. Elza ide vo svadobnom sprievode do kostola, keď jej Ortruda zastúpi cestu a chce pri vstupe do chrámu dostať prednosť, pretože jej muž je šľachtic, kdežto pôvod neznámeho rytiera nikto nepozná. Taktiež Telramund prehlási boží súd za neplatný, obviní rytiera z kúziel a pýta sa na jeho pôvod. Rytier však je povinný túto otázku odpovedať len Elze, tá sa ale otázky zrieka a sprievod vchádza do kostola.

3. dejstvo

Vo svadobnej spálni Elza a rytier hovoria o svojej láske. Elzino šťastie však kalí pomyslenie, že svojho manžela nebude môcť nikdy nazvať jeho menom. Rytier ju chlácholí, ale Elzin nepokoj sa stupňuje, bojí sa, že ich zväzok nebude trvalý, že rytier odíde do svojej tajomnej ríše. Márne ju rytier prosí, napomína a varuje – Elza chce mať istotu aj za cenu života a nakoniec zmučene vysloví osudovú otázku. Vtom do spálne vtrhne s taseným mečom Telramund, ale rytier

ho prebodne. Prikáže Elze, aby sa pripravila predstúpiť pre kráľa, kde jej odpovie na položenú otázku.

Premena

Na brehu Šeldy sa zhromažďuje vojsko proti Uhrom. Prinesú Telramundove telo a rytier kráľovi vysvetlí jeho smrť. Potom obviní Elzu, že nedodržala sľub a pred všetkými odhalí svoje tajomstvo – je jedným z grálskych rytierov, ktorí majú nepoznaní hájiť ukrivdených. Keď niektorý z nich odhalí svoje meno, nesmie ďalej zostať medzi ľuďmi. Volá sa Lohengrin a je synom grálskeho kráľa Parsifala. Lohengrin prezradí Elze aj ďalšie tajomstvo: keby zostal nepoznaný po jej boku, bol by jej Grál vrátil brata. Ortruda, zmámená svojím víťazstvom, prezradí, že Elzin brat je začarovaný do labute, ktorá priviezla Lohengrina, avšak Lohengrinov predčasný odchod zabráni Gottfriedovmu oslobodeniu. Lohengrin sa ale za neho modlí a Gottfried je nakoniec oslobodený, pričom je aj prehlásený za vládcu Brabantska. Z výšin sa znesie grálska holubica a odtiahne čln s Lohengrinom.

Tristan a Izolda (Tristan und Isolde)

Predchádzajúci dej

Tristan, synovec cornwallského kráľa Markeho, zabil v súboji írskoho kniežaťa Morolda, snúbenca írskej princeznej Izoldy. Sám však bol v súboji ťažko ranený. Preto v prevlečení a so zmeneným menom Tantris vyhľadá Izoldu, ktorej lekárske umenie je široko ďaleko známe. Izolda pozná podľa Moroldovho meča, ktorý zostal v Tristanovej rane, že lieči svojho nepriateľa. Keď však s mečom napriahnutým k pomste pristúpi k lôžku vyliečeného Tristana, zasiahne ju pohľad jeho očí a nechá meč klesnúť. Tristan sa vráti domov a na jeho príhovor kráľ Marke uzavrie s Írskom mier. Keď mu Tristan vychvaľuje Izoldu, kráľ sa rozhodne získať jej ruku. Tristan plán podporuje, chce sa tak Izolde odmeniť, prijme dokonca úlohu vyslanca, ktorý má nevestu priviesť.

1. dejstvo

Lod' sa blíži k brehom Cornwallu. Izoldin hnev a zúfalstvo sa stupňujú čím viac sa blíži chvíľa stretnutia s Markom. Najskôr sa musí Tristanovi pomstiť, ale ten sa ich stretnutiu urážlivo vyhýba. Izolda netuší, že Tristan bojuje s láskou

k nej. Pošle pre neho svoju slúžku Brangänu, ale Tristan, stojaci u kormidla, pozvanie odmietne a Brangäna sa k Izolde vracia sprevádzaná posmechom Tristanovho druha Kurwenala. Pobúrená Izolda sa rozhodne vypiť spolu s Tristanom jed. Prikáže zdesenej Brangäne pripraviť nápoj smrti a znovu pošle po Tristana. Ten tentokrát na jej rozkaz príde. Behom vypätého rozhovoru Tristan poznáva, že Izoldina vášnivá nenávisť k nemu je len rubom lásky a tak, aby si zachránil česť, je ochotný zomrieť. Napije sa z ponúknutej čaše, ktorú po ňom Izolda dopije. V očakávaní blížiacej sa smrti sa obaja vyznajú zo svojej lásky, ale vytúžená smrť neprichádza – Brangäna im namiesto jedu podala nápoj lásky, ktorý Izoldina matka pripravila pre nastávajúceho manžela svojej dcéry. Keď sa milenci preberú z omámenia, uvedomia si, že namiesto nekonečnej noci lásky sa musia vrátiť do nenávideného dňa skutočnosti.

2. dejstvo

Kráľ Marke odchádza s družinou na lov, ktorý usporiadal Tristanov falošný priateľ Melot, chystajúci zradu. Behom lovu sa milenci majú stretnúť v záhrade. Brangäna svoju paní varuje pred Melotovou zradou, ale netrpezlivá Izolda sama dáva Tristanovi znamenie zhasnutím pochodne. Pod štítom noci si milenci v závratnom víre šťastia padnú do náruče. Nenávidia deň, ktorý ich nepriateľsky rozdeľuje, a túžia po večnej noci smrti, ktorá ich naveky spojí. Nad ich milostnou extázou sa nesie Brangänin varovný hlas. Kráľ Marke sa na Melotovu radu náhle vracia z lovu a milencov prekvapí. S nariekavým úžasom sa táže, prečo bol priateľom tak zradený. Tristan v presvedčení, že ho Izolda bude v smrti nasledovať, nabehne na Melotov meč.

3. dejstvo

Smrteľne zraneného Tristana prebúdza sklesnutá melódia pastierovej píšťaly. Verný Kurwenal poslal pre Izoldu do Cornwallu loď, pretože jedine ona by Tristana mohla zachrániť. Pastier má veselou melódiou dať znamenie, že sa loď s Izoldou blíži. Tristan v horúčkovitých predstavách už vidí Izoldu prichádzať a konečne skutočne zaznie dohovorené znamenie. V Tristanovi radosť prebudí posledné sily, strhne si obvazy, vzchopí sa a chce ísť milovanej v ústrety, ale do jej náruče klesne už mŕtvy. Vzápätí pristáva druhá loď s Markom, Melotom a Brangänou. Brangäna kráľovi prezradila osudnú zámenu nápoja a Marke sa náhli milencom odpustiť a dať súhlas s ich sobášom. Avšak keď Kurwenal uvidí

Melota, domnieva sa, že ide o novú zradu a vrhne sa naňho s taseným mečom. Melot padne a taktiež Kurwenal je smrteľne ranený. Izolda sa preberie z mdlôb, do ktorých upadla po Tristanovom skone, ale svet už pre ňu neexistuje. Extatická vlna lásky ju odvádza do noci smrti, ktorá ju naveky spojí s Tristanom.

Majstri speváci norimberskí (Die Meistersinger von Nürnberg)

1. dejstvo

Končia sa bohoslužby v predvečer sviatku svätého Jána. Ožobráčený rytier Walter Stolzing, ktorého do Norimbergu priviedla láska k umeniu, môže oči nechať na Eve Pognerovej. Taktiež jej sa rytier páči a po bohoslužbe sa obaja rýchlo porozprávajú. Walter sa dozvie, že Eva je doposiaľ slobodná, ale podľa otcovej vôle sa môže vydať jedine za majstra speváka, ktorý nazajtra zvíťazí v spevackej súťaži. Magdalena rytierovi poradí, aby požiadal o prijatie do spevackého cechu, do tajov spevackého umenia ho má zasvätiť Sachsov učeň David. Walter so záplav pravidiel pochopí aspoň to, že má vlastné verše podložiť vlastnou melódiou.

Premena

Majstri speváci sa schádzajú na porade. Prvý prichádza Pogner a Walter mu hneď prednesie svoju žiadosť o prijatie do spevackého cechu. Na schôdzi potom Pogner oznámi svoj úmysel vydať dcéru za víťaza zajtrajšej súťaže. Pokiaľ by ho Eva odmietla, nesmie sa vydať za nikoho iného. Pogner sa zároveň prihovára za Stolzinga, ktorý však na otázku, kde sa učil spevackému umeniu, odpovie, že od Waltera von der Vogelweide a od vtákov v lese. Keď však Walter prednesie pieseň na ukážku svojho umenia, zapisovateľ chýb Beckmesser, rovnako zamilovaný do Evy, celú svoju tabulu popíše počtom Walterových prehreškov proti pravidlám cechového spevu. Rytier je odmietnutý, jedine Sachs je jeho spevom okúzlený, ale prihovára sa za rytiera márne.

2. dejstvo

Pogner s Evou sa vracajú z večernej prechádzky a posadia sa na lavičku pred domom. Taktiež Sachs si sadne do otvorených dverí svojej dielne a dá sa do práce na topánkach pre Beckmessera. Práca mu nejde od ruky, je znepokojený novosťou

umenia, ktoré poznal v speve mladého rytiera. Avšak srdce mu tiesni aj cit, ktorý sa v ňom prebúda k Eve. Keď však v rozhovore s ňou pozná, že miluje rytiera, rezignuje a rozhodne sa mladým ľuďom pomôcť. Eva čaká na Waltera, milenci spolu chcú utiecť. Ale Sachs ich unáhlenosti zabráni, osvetlí ulicu tak, aby sa museli schovať pod stromom. Vzápätí prichádza Beckmesser, aby Eve zaspieval serenádu. Sachs mu opláca jeho zlomyseľnosť voči Walterovi tak, že jeho spev sprevádza údermi svojho kladiva. Zo všetkých strán sa zbiehajú mešťania vyrušení zo svojho spánku ako Sachsovým kladivom, tak Beckmesserovou snahou Sachsvo búšenie prekričať. Strhne sa všeobecná bitka, po ktorej konci sa mesto stíši. Hlas ponocného oznamuje ticho svätôjanskej noci.

3. dejstvo

Sachs sedí zamyslene nad knihou. Po neľahkom vnútornom boji nezatrpkol, ale má už pre všetko ľudské blúdenie len posmutnený, láskavý úsmev. Prichádza Walter a rozpráva mu sen, ktorý sa mu v noci zdal. Sachs jeho rozprávanie zapíše a tak vznikne zárodok piesne, s ktorou sa Walter zúčastní dnešnej speváckej súťaže. Zatiaľ čo sa Sachs a Walter pripravujú na slávnosť, do miestnosti vstúpi Beckmesser, nahnevaný na Sachsa za rušenie jeho serenády. Na stole uvidí text Walterovej piesne a pretože je napísaný Sachsovou rukou, myslí, že báseň je od Sachsa a že aj Sachs sa chce uchádzať o ruku Evy. Sachs to poprie a báseň mu daruje s prísahou, že nikdy nikomu nepovie, že báseň zložil on. Sotva Beckmesser odíde, vstúpi Eva, ktorá sa chce so Sachsom poradiť, ale v rozpakoch predstiera, že ju tlačí topánka. Z vedľajšej izby vstúpi vo slávnostnom úbore Walter a Sachs ho vyzve, aby mu k práci na Evinej topánke zaspieval. Eva všetko pochopí a zverí svoj osud do Sachsových rúk.

Premena

Mesto sa zhromažďuje na slávnosť vrátane cechov, ktoré prichádzajú so svojimi slávnostnými štandardami, ako posledný prichádza cech spevákov. Ľud radostne pozdravuje váženého a obľúbeného Sachsa. Sachs ďakuje a oznamuje podmienky súťaže. Ako prvý sa do súťaže hlási Beckmesser, ktorý text básne zle prečítal a navyiac ju sprevádza hlúpou melódiou. V hneve označí za autora básne Sachsa. Sachs oznámi, že pravým autorom veršov je Walter a vyzve rytiera, aby správnym prednesom dokázal, že pieseň je krásna. Tentokrát Walter svojím spevom všetkých uchváti. Keď ho však Pogner chce prijať do speváckeho cechu,

Walter ešte dotknutý včerajším pokorením ponuku odmietne. Hroziacu zrážku zmieri Sachs precítenou chválou nemeckého umenia.

Prsteň Nibelungov (Der Ring des Nibelungen)

Predvečer: Rýnske zlato (Das Rheingold)

1. scéna

V čirej vode okolo veľkého skaliska sa bezstarostne hrajú rusalky, tri dcéry Rýna. Alberich z rodu podzemných trpaslíkov ich žiadostivo pozoruje. Snaží sa niektorú získať, ale ony sa jeho milostnému plahočeniu len vysmievajú. Vtom do hlbín preniknú slnečné lúče a ožiaria zlatý poklad. Rusalky trpaslíkovi bezstarostne prezradia tajomstvo rýnskeho zlata: kto z neho ukuje prsteň, ten získa moc nad celým svetom. Dokáže to však len ten, kto sa zriekne lásky. Sotva tajomstvo prezradia, Nibelung odprisahá, že sa zrieka lásky a zlato ulúpi. Márne rusalky nariekajú nad svojou neopatrnosťou.

2. scéna

Boh Wotan a jeho žena Fricka odpočívajú na skalnej vyvýšenine. Wotan s uspokojením pozoruje hrad, ktorý mu postavili obri Fasolt a Fafner, avšak Fricka mu pripomína cenu, ktorú sľúbil obrom zaplatiť. Na radu ľstivého boha Logeho obri mali za vykonanú prácu dostať Freiu, bohyňu krásy, mladosti a lásky. Freia práve pribieha a hľadá u Wotana ochranu, pretože obri sú jej v päťach. Obri žiadajú odmenu, ktorá im podľa dohody patrí. Bohovia chcú Freiu chrániť, ale Wotan, aj keď váha, nemôže zmluvu porušiť, pretože práve zmluvami ovládol chaotický svet. Keď príde Loge, boh ohňa, rozumu i pokušiteľ všetkého zlého, všetkého zla, Wotan ho žiada o náhradu za Freiu. Loge odpovedá, že za mladosť a lásku na svete žiadna náhrada neexistuje. Našiel sa jediný tvor, Nibelung Alberich, ktorý sa vzdal lásky za rýnske zlato. Loge prosí Wotana, aby sa pokladu zmocnil a vrátil ho rusalkám. Všetci bohovia prepadnú túžbe po zlate, ale aj obri sú ochotní vymeniť Freiu za rýnske zlato. Wotan stále váha a tak si obri Freiu odvádzajú. Sotva odídu, bohovia začínajú očividne starnúť, len Loge sa im vysmieva. Wotan sa teda rozhodne poklad získať a vydá sa s Logem do podzemnej ríše Nibelungov.

3. scéna

Mime, Alberichov brat, bol prinútený ukovať z rýnskeho zlata prsteň a helmu, ktorá ho činí neviditeľným alebo má schopnosť prepožičať svojmu nositeľovi akúkoľvek podobu. Alberich ju hneď vyskúša a ako neviditeľný brata zošľahá bičom. Keď príde Wotan a Loge, Mime sa im na brata sťažuje. Loge požiada Albericha, aby im predviedol, čo kúzelná helma dokáže, a hneď nato sa Alberich premení v obrovského hada. Loge zapochybuje, či sa dokáže premeniť taktiež v niečo malé a keď sa Alberich premení v žabu, rýchlo ju chytí a helmy sa zmocní.

4. scéna

Alberich sa môže vykúpiť len rýnskym zlatom. Keď Nibelungovia zlato privlečú, Wotan žiada aj prsteň a nakoniec ho Alberichovi vezme násilím. Zničený Alberich prsteň prekľaje, aby priniesol zmar každému, komu bude patriť. Obri privádzajú Freiu žiadajú toľko rýnskeho zlata, aby celú Freiu pokrylo. Chýba len kúsok pre prsteň, ale Wotan im ho odmieta dať. Tu sa zjaví pramatka zeme a bohyňa osudu Erda a Wotana varuje. Wotan pred jej varovaním ucúvne a dá obrom aj prsteň. Avšak Alberichova kliatba sa po prvýkrát naplní: Fafner pri delení pokladu svojho brata Fasolta zabije. Boh búrok a hromov Donner svojím kladivom sklopí dúhový most k postavenému hradu Walhalle, po ktorom bohovia vstúpia do hradu, v ktorom ich majú padlí hrdinovia chrániť pred Alberichovou pomstou. Z hlbín je počuť nárek dcér Rýna nad ulúpeným pokladom.

Prvý deň: *Valkýra (Die Walküre)*

Predchádzajúci dej

Wotan zostúpil do hlbín zeme, aby sa od Erdy dozvedel zmysel svojho proroctva. Získal si ju kúzlom lásky a Erda mu porodila deväť dcér – valkýr, ktorých úlohou je odnášať duše padlých hrdinov z bojísk do Walhally na okrídlených koňoch. Dozvedel sa však, že pokiaľ by Alberich znovu získal prsteň, zánik bohov nemožno odvrátiť. Wotan teda musí získať prsteň, ktorý stráži obor Fafner v podobe obrovského draka. Wotan sám s Fafnerom bojovať nesmie, pretože mu podľa zmluvy prsteň dal sám. Môže to urobiť len niekto, kto to urobí zo svojej slobodnej vôle. Wotan sa preto vydá do sveta pod menom Wälse, aby založil rod nadľudských hrdinov. S pozemskou ženou splodí dvojčatá Siegmunda a Sieglindu a dúfa, že práve Siegmund sa zmocní prsteňu. Aby ho zocelil do

ťažkého zápasu, vystaví ho drsnému životu a aby v ňom vypestoval pevnú slobodnú vôľu, postaví ho proti ľudským aj božským zákonom.

1. dejstvo

Siegmund sa pred búrkou a pred prenasledovateľmi uchýli do Hundingovho domu. Tam stretne Sieglindu, o ktorej netuší, že je jeho sestrou. Keď sa Hunding vráti z lovu, Siegmund mu rozpráva o rode Wälsungov, ktorý je stíhaný zlým osudom. Jeho sestru niekto uniesol, keď ešte bola dieťaťom a jeho otec bez stopy zmizol. Hunding podľa rozprávania poznáva nepriateľa, ktorého prenasleduje krvnou pomstou. Na noc mu síce podľa zákona pohostinstva poskytne prístrešie, ale ráno spolu musia bojovať, hoci Siegmund nemá žiadnu zbraň. Sieglinda svojmu mužovi namieša uspávací nápoj a potom v rozhovore so Siegmundom zistí, že sú brat a sestra. Ukáže bratovi aj meč, ktorý v deň jej svadby s Hundingom neznámy pútnik zarazil do kmeňa jaseňa uprostred chaty – doposiaľ nikomu sa ho nepodarilo vytiahnuť. Pútnik, teda Wotan predpovedal, že ho vytiahne len najodvážnejší hrdina a oslobodí ju od nemilovaného muža. Siegmund si spomenie na otcov sľub, že vo chvíli najväčšieho nebezpečenstva nájde meč a jediným trhnutím meč vytrhne z kmeňa. Kúzlo jarnej noci brata a sestru spojí ako muža a ženu.

2. dejstvo

Wotan prikáže svojej najmilšej dcére Brünnhilde, aby v zápase Hundinga so Siegmundom pomáhala Siegmundovi. Ale ochrankyňa manželstva Fricka Wotana žiada, aby svoj rozkaz odvolal a naopak krvismilný pár potrestal. Wotan sa snaží Siegmunda zachrániť poukazom na to, že Siegmund má následne zachrániť bohov, ale Fricka mu namieta, že Siegmund nie je slobodný hrdina, pretože všetky jeho činy vedie Wotan. Wotan nakoniec prisľúbi Siegmundov pád a poznáva márnosť svojho snaženia – kliatba prsteňu sa vzťahuje aj na naňho, veď aj on zatúžil po moci a dal prsteň obrom, namiesto aby ho vrátil rýnskym rusalkám. Je úplne bezmocný, sám si zviazal ruky svojimi zákonmi, podľa ktorých musí trestať a ničiť aj tých, ktorých sám miluje. Jeho depresiú prehľbuje aj fakt, že rovnako Alberich splodil syna Hagena, ktorý sa má pomstiť bohom za svojho otca. Zakazuje Brünnhilde chrániť Siegmunda v nastávajúcom boji.

Premena

Sieglinga a Siegmund sú na úteku pred Hundingom. Keď sa unavená Sieglinda posilňuje spánkom, Siegmundovi sa zjaví Brünnhilda a zvestuje mu smrť. Avšak keď sa Siegmund dozvie, že pre Sieglindu vo Wallhale nebude miesto, odmieta Brünnhildu nasledovať. Tá dojatá silou jeho lásky sa rozhodne otca neuposlúchnuť a stáť v boji na strane Siegmunda. Keď boj začne, objaví sa na bojisku rozhnevaný Wotan. Siegmundov meč Nothung sa roztriešti o Wotanovu kopiju a Siegmund padá pod Hundingovým úderom. Aj Hunding však nakoniec padá pod Wotanovým opovržlivým pohybom ruky. Brünnhilde sa ale podarí skryť tehotnú Sieglindu pred otcovým hnevom.

3. dejstvo

Brünnhilda s omdlenou Sieglindou priletí medzi sestry valkýry s žiadosťou o pomoc, ale valkýry sa obávajú Wotanovho hnevu a pomoc odmietnu. Keď sa Sieglinda preberie z mdlôb, túži len zomrieť, Brünnhilda jej však prezradí, že nosí pod srdcom Siegmundove dieťa a dá jej pre neho skryť zlomky Nothunga, ktoré vzala na bojisku. Odporučí jej skryť sa v lese, kde Fafner stráži rýnsky poklad, pretože Wotan sa tým miestam vyhýba. Sotva Sieglinda odíde, dorúti sa rozzúrený Wotan, aby Brünnhildu potrestal: už nebude valkýrou, ale prostou ľudskou bytosťou čakajúcou v spánku bezmocne na muža, ktorý sa jej zmocní. Brünnhilda žiada aspoň jednu milosť, chce, aby ten muž bol skutočný hrdina, ktorý nepozná strach. Obmäkčený Wotan preto skalu, na ktorej bude spať, obklopí ohňom, ktorým prejde len ten hrdina, ktorý sa nezľakne ani Wotanovho oštepú. Následne Wotan svoju najmilšiu dcéru uspí pobožkaním a privolá Logeho, aby skalu obklopil plameňom.

Druhý deň: *Siegfried*

1. dejstvo

Sieglinda našla útočisko v jaskyni Alberichovho brata, trpaslíka Mimeho, žijúceho v starom lese, kde Fafner stráži rýnsky poklad. Umierajúc mu zverí synka Siegfrieda a dala mu pre neho aj kusy meča Nothunga. Keď Siegfried dospel, trpaslík z neho chcel urobiť nástroj pre dosiahnutie svojich cieľov. Dúfa, že mladík, ktorému sa márne pokúšal vysvetliť, čo je to strach, zabije Fafnera a získa mu poklad. Nedokáže však pre neho ukovať meč, Siegfried jeho meč ľahko

roztriešti. Mime mu teda prezradí jeho pôvod a ukáže mu kusy Nothunga. Ale ukuť kusy Nothunga Mime nedokáže. Prichádza Wotan ako Pútnik, ktorý už len pasívne sleduje udalosti. Skúšajú sa s Mimem vzájomne z troch hádaniek, kto neuhádne, prepadne hlavou. Na prvé dve otázky, teda ktorý je Wotanov najmilší rod (Wälsungovia) a čím Siegfried zabije Fafnera (Nothungom) Mime odpoveď pozná, avšak na tretiu otázku, kto znovu ukuje Nothung, odpoveď nepozná. Wotanova odpoveď znie – len ten, kto nepozná strach. Mime začne tušiť, že hrdinom, ktorý nepozná strach, je Siegfried – márne sa mu snaží vysvetliť, čo to strach je, Siegfried sa všetkému len smeje a nakoniec si meč z úlomkov Nothungu ukuje sám. Mime sa pokúsi Siegfrieda uspať a potom Nothungom zabiť, ale Siegfried si práve hotový meč vyskúša na Mimeho nákové, ktorú jediným úderom rozpolí.

2. dejstvo

Alberich čaká pri Fafnerovej jaskyni na chvíľu, kedy draka niekto zabije. Podráždene sa oborí aj na Pútnika, pretože sa domnieva, že Wotan si prišiel pre prsteň. Wotan ho upokojuje, že je viazaný zmluvou. Veď ani Siegfrieda neprimeľ k boji s Fafnerom on, ale Mime. Aby svoju nestrannosť demonštroval, zobudí Fafnera a varuje ho pred Siegfriedom. Sebaistý Fafner sa nenechá vyrušiť a nedbá ani Alberichovho sľubu, že ho pred Siegfriedom ochráni, keď mu dá prsteň. Prichádza Siegfried a Mime. Na chvíľu Siegfried zostáva v lese sám, pokúša sa pohovoriť si s vtáčikom, ale nerozumejú si. Siegfried následne sní o svojej matke, ktorú nikdy nepoznal. Keď sa zobudí, tak zvukom svojho rohu prebudí Fafnera. Obrovský plaz Siegfriedovi pripadá len smiešny a po krátkom boji mu vrazí Nothung do srdca. Umierajúci Fafner mu prezradí kliatbu zlata a varuje ho pred zradou. Siegfriedovi sa náhodou dostane na pery kvapka dračej krvi a tým získa schopnosť rozumieť reči vtákov. Vtáčik mu poradí, aby si v jaskyni vzal prsteň a prilbu, po čom ho varuje pred Mimem. Keď potom Mime pred jaskyňou Siegfriedovi ponúkne omamný nápoj, Siegfried ho zabije. Keď potom odpočíva pod stromom, vtáčik mu rozpráva o Brünnhilde, ktorá spí uprostred plameňov. Siegfried sa ju rozhodne vyhľadať, vtáčik mu ukazuje cestu.

3. dejstvo

Wotan znovu vyhľadáva Erdu, aby sa dozvedel, či taktiež Siegfried podľahne kliatbe zlata, alebo prsteň vráti do hlbín Rýna a tak svet bohov zachráni. Avšak

Erda mu odmietne odpovedať. Wotan sa aj tak rozhodne odkázať vládu Siegfriedovi a Brünnhilde. Napriek tomu keď príde Siegfried hľadajúci cestu k Brünnhilde, zastúpi mu cestu a obráti proti nemu svoj oštep. Ale Siegfried v ňom pozná nepriateľa svojho otca a svojím mečom Nothungom Wotanovu kopiju roztriešti. Wotanova moc je definitívne zničená.

Premena

Siegfried prenikne ohňom a dostane sa až k spiacej Brünnhilde. Keď pod brnením nájde ženu, po prvý raz v živote pocíti strach. Pobožkaním ju prebudí, ona slávnostne pozdraví svet aj svojho záchrancu. Dúfa, že Siegfried vykoná ten oslobodzujúci čin, ktorý si kedysi prial Wotan. On jej slová o veľkolepom poslaní ale nechápe, vidí v nej len ženu, po ktorej túži. Jeho láska tak naozaj prebúda ženu zabúdajúcu na svoj božský pôvod.

Tretí deň: *Súmrak bohov (Götterdämmerung)*

Predohra

Tri norny – sudičky, dcéry Erdy, pradú zlatú niť osudu. Koniec bohov sa blíži. Wotan už dal zoňať posvätný jaseň sveta, ktorý uschol, keď z neho ulomil vetvu na svoj oštep. Z padlého kmeňa kázal postaviť okolo Walhally hranicu. Pokiaľ Siegfried vráti Rýnu zlato a prsteň a tak oslobodí svet od kliatby, nastane súmrak bohov. Správu o tom Wotanovi prinesú jeho havrany a potom on sám zapáli hranicu. V tom sa nornám pretrhne niť a ich prorocká schopnosť končí pred nastávajúcim novým ránom ľudstva. Norny sa prepadnú do hlbín zeme k svojej matke Erde.

Premena

Siegfried sa vydáva do sveta za novými hrdinskými činmi. Brünnhilda mu dáva svoj štít a svojho koňa Graneho, Siegfried jej naopak dáva Alberichov prsteň ako zástavu lásky a manželia sa rozlúčia prísahou vernosti. Brünnhilda zostáva v bezpečnej ochrane ohňa.

1. dejstvo

V sieni rodu Gibinchungov nad Rýnom spolu hovorí kráľ Gunther, Gutruna a ich nevlastný brat Hagen. Hagen, nadaný kúzelnou mocou, spriada plán, ako zahubiť Siegfrieda, keď nad ním, ako sa zdá, nemá kliatba moc. Rozpráva

súrodencom, že vie o vhodnom ženíchovi pre Gutrunu a žene pre Gunthera. Je to Brünnhilda spiaca v plameňoch a najskvelejší hrdina Siegfried. Len Siegfried môže prejsť ohňom, ktorý ju chráni, mohol by ju teda za Gutruninu ruku pre Gunthera získať. Súrodenci súhlasia a zvolia, aby Hagen kúzlom v Siegfriedovi prebudil lásku ku Gutrane. Zvuk rohov ohlasuje Siegfriedov príchod. Gutruna ho víta osviežujúcim nápojom, čo je Hagenov nápoj zabudnutia a lásky. Siegfried zabudne na Brünnhildu, zamiluje sa do Gutruny a je ochotný pre Gunthera získať Brünnhildu. Siegfried s Guntherom uzatvoria pokrvné bratstvo a kúzelná prilba Siegfriedovi prepožičia Guntherovu podobu.

Premena

Brünnhilda stále spomína na Siegfrieda. Zo zamyslenia ju vyruší valkýra Waltrauta, ktorá ju vyhladá proti Wotanovej vôli a zaprisahá ju, aby dcéram Rýna vrátila prsteň a tak zbavila svet kliatby. Ale Brünnhilda odmieta odovzdať zástavu Siegfriedovej lásky, aj keby sa mala Walhalla zrútiť. Vtom zaznie Siegfriedov roh. Hrdina, ktorý prejde ohňom, Brünnhilde stiahne prsteň a tak jej odpor zlomí. Keďže s Guntherom uzavrel bratstvo, položí Siegfried medzi seba a Brünnhildu v noci meč.

2. dejstvo

Hagen v noci stojí na stráži. Zjaví sa tu jeho otec Alberich a nabáda ho, aby vytrval v začatom diele – prsteň bude čoskoro jeho a s ním aj vláda nad svetom. S úsvitom sa Siegfried vracia už vo svojej podobe, keď ešte skôr v hustej hmle dal Brünnhildu Guntherovi. Hagen zvoláva mužov, aby oslávili dvojitú svadbu. Brünnhilda uvidí Siegfrieda po boku Gutruny a jej zdesenie sa ešte stupňuje, keď ju Siegfried nespoznáva. Keď na jeho ruke uvidí prsteň, tuší zradu. Gunther, ktorému Siegfried o prstene nič nepovedal, jej to nedokáže vysvetliť a Brünnhilda pochopí, že to bol Siegfried a nie Gunther, kto ju v noci premohol. Gunthera odmietne a prehlási, že jej mužom je Siegfried. Siegfried, vedomý si toho, že sa jej v noci nedotkol, slávnostne odprisahá, že sa ničím neprevinil a odchádza s Gutrunou na svadobnú slávnosť. Brünnhilda podnecovaná Hagenom prisahá Siegfriedovi pomstu. Pripája sa aj Gunther presvedčený, že ho Siegfried zradil. Hagen Guntherovi sľúbi, že po Siegfriedovej smrti bude prsteň patriť jemu. Všetci traja prisahajú na Siegfriedovu smrť, usmrtiť ho má pri love Hagenov oštep. Brünnhilda Hagenovi prezradí, že Siegfrieda pomocou kúzla urobila

nezraniteľným s výnimkou jediného miesta, totiž chrbta, pretože hrdina z boja nikdy neuteká.

3. dejstvo

Hagen usporiadal lov, behom ktorého Siegfried zablúdil na breh Rýna. Z vln sa vynoria rusalky a prosia ho, aby im prsteň vrátil. Keď Siegfried odmietne, varujú ho pred kľatbou a predpovedajú mu skorú smrť. Prichádzajú Gunther a Hagen s ostatnými lovcami a usadnú k odpočinku. Siegfried, aby rozptýlil Guntherovu stiesnenú náladu, im rozpráva o svojom živote, jeho spomienky však siahajú len k získaniu pokladu. Vtedy mu Hagen podá nápoj, ktorý mu vráti pamäť. Ku Guntherovmu zdeseniu Siegfried rozpráva, ako ho vtáčik zaviedol k Brünnhildinej skale, ako ju následne prebudil a učinil ju svojou ženou. V tej chvíli nad Siegfriedovou hlavou zakrúžia dva havrany. Keď sa za nimi Siegfried ohliadne, Hagen ho bodne do chrbta. Siegfried zomiera s pozdravom Brünnhilde na perách.

Premena

Gutruna v úzkostlivej predtuche čaká na návrat svojho muža. Keď príde slávnostný smútočný sprievod, v bezvedomí sa zrúti nad Siegfriedovým mŕtvym telom. Hagen svoj čin nepopiera, naopak žiada odmenu, Alberichov prsteň. Keď mu ho Gunther odmietne dať, Hagen ho prebodne. Avšak keď sa pokúsi prsteň stiahnuť zo Siegfriedovho prstu, hrdinova ruka sa varovne pozdvihne. Do haly vstúpi Brünnhilda, ktorej záhadu Siegfriedovho chovania v noci objasnili dcéry Rýna. Prikáže postaviť na brehu Rýna hranicu, na ktorej chce zhorieť spolu s milovaným mužom. Prsteň si navlečie na prst, aby sa očistený ohňom zase vrátil do Rýna. Chápe teraz všetky súvislosti vrátane svojej viny spočívajúcej v tom, že pre lásku zabudla na svoje poslanie. Jej dobrovoľná smrť zruší Alberichovu kľatbu a vykúpi pre svet nový život. K Wotanovi pošle havranov so správou, na ktorú dávno čaká, a k Logemu, aby zapálil hranicu okolo Walhally, pretože súmrak bohov už nastal. Následne zapáli hranicu a na svojom koni skočí do ohňa. Na vysoko zdvihnutých vlnách Rýna si rusalky plávajú pre prsteň. Hagen učiní posledný pokus prsteň uchvátiť, ale rusalky ho stiahnu do hlbín Rýna. Obzor sčervená požiarom Walhally, svet je vykúpený sebaobetovanou láskou.

Parsifal

1. dejstvo

V lese pod hradom Montsalvat po zaznení slávnostného ranného signálu z hradu sa Gurnemanz prebúda. Po rannej modlitbe prikazuje pážatám, aby pripravili kúpeľ pre chorého kráľa Amfortasa. Prichádza záhadná posolkyňa Grálu Kundry a prináša Amfortasovi hojivý balzam. Rytieri prinášajú chorého kráľa k osviežujúcemu kúpeľu. Gurnemanz pážatám rozpráva príbeh svätého Grálu. Nebeskí poslovia odovzdali Amfortasovmu otcovi Titurelovi posvätnú čašu, z ktorej pil Kristus pri Poslednej večeri a do ktorej Jozef z Arimatie zachytil Spasiteľovu krv pod krížom, a tiež kopiju, ktorou rímsky vojak prebodol Ježišov bok. Na ochranu týchto svätých relikvií Titurel postavil hrad Montsalvat a založil bratstvo rytierov, ktorí ho budú brániť, ale aj vo svete bojovať za spravodlivosť, vieru a lásku. Tiež Klingsor sa uchádzal o česť byť grálským rytierom, ale pretože nedokázal dodržať sľub telesnej zdržanlivosti, sám sa zbavil svojej mužnosti. Titurel ho pohoršene odmietol a odvtedy žije Klingsor len pre pomstu. Neďalekú púšť premenil na čarovnú záhradu, v ktorej prekrásne ženy zvädzajú grálských rytierov k hriechu. Keď sa grálským kráľom stal Amfortas, vytiahol proti Klingsorovi ozbrojený svätou kopijou. Lenže aj Amfortas podľahol zrodom Klingsorovej záhrady, preto Klingsor zvíťazil a dokonca sa zmocnil aj svätej kopije, ktorou Amfortasa ťažko zranil. Rana v boku zostáva stále otvorená, Amfortas sa nemôže ani uzdraviť, ani zomrieť, je odsúdený žiť s výčitkami svedomia v ustavičnej bolesti, kým sa zázračná kopija nevráti na Montsalvat. Podľa zjavenia môže vykúpenie priniesť iba čistý blázon, ktorý dôjde poznania súcitom. Tiež Kundry podľašla Klingsorovej moci a musí kúzelníkovi slúžiť, navyše sa previnila ťažkým hriechom, keď sa Kristovi vysmievala na jeho krížovej ceste. Od tej doby žije dvojakým životom a zmieta sa medzi hriechom a pokáním. Keď Gurnemanz skončil svoje rozprávanie, vznikol okolo rozruch, pretože niekto smrteľne zranil posvätnú labuť. Rytieri privádzajú vinníka, mladíka, ktorý labuť zasiahol bez vedomia toho, že je to posvätný grálský vták. Keď mu Gurnemanz vysvetlí, že láska zakazuje zabíjať aj zvieratá, v ľúlosti zlomí svoj luk. Márne sa ho Gurnemanz pýta na meno a pôvod. Kundry, ktorá toho vo svete veľmi veľa videla, rozpráva jeho príbeh. Jeho matka Herzeleide v snahe uchrániť syna pred osudom otca, ktorý ako mladý padol v boji, ho vychovala v samote a nevedomosti. Avšak Parsifal ju opustil a už vykonal mnoho smelých činov, akokoľvek nevedel, čo je dobré a čo zlé. Teraz sa od Kundry dozvedel o smrti svojej matky – jeho útek jej

zlomil srdce. Parsifal na správu reaguje najprv divokým hnevom, potom sa v zúfalstve zrúti. Kundry mu súcitne ponúkne osviežujúci nápoj, avšak súčasne sa jej opäť zmocňuje prekliatie, takže upadne do strnulosti. V Gurnemanzovi sa rodí nádej, že nevedomý, čistý mladík Parsifal, by mohol byť vytúženým spasiteľom Grálu, pozýva ho preto na hrad.

Premena

Rytieri sa zhromažďujú k slávnostnému obradu prijímania Kristovho tela a krvi a pohľadu na čašu svätého Grálu. V milosti, ktorá sa im pritom udeľuje, je zdroj ich nadpozemskej moci pri konaní dobra. Z hrobky je počuť Titurelov hlas nabádajúci syna, aby odhalil svätú čašu. Ale Amfortas sa zdráha, pohľad na svätý Grál mu, nehodnému, spôsobuje nevýslovné utrpenie. Posvätný obrad začína, Parsifal mu nechápavo prizera. Amfortasovo utrpenie v ňom síce vzbudzuje súcit, ale nechápe, že je symbolom utrpenia ľudstva, pričom nechápe ani zázrak svätého Grálu. Po skončení obradu ho sklamaný Gurnemanz vyženie.

2. dejstvo

Parsifal vnikol do Klingsorovej kúzelnjej ríše a blíži sa ku kúzelníkovmu zámku, aby získal svätú kopiju. Klingsor prebúdza Kundry z jej strnulého spánku a prikazuje jej, aby Parsifala zvedla, tak ako predtým Amfortasa. Kundry sa márne vzpiera, jej hriech ju uvrhol do Klingsorovej moci.

Premena

Parsifala obklopia krásne dievčatá-kvety, ale ich pokusy ho zviest' sú márne. Prichádza Kundry a získava Parsifalovu dôveru tým, že mu rozpráva o jeho otcovi a matke. Parsifal hlboko dojatý jej padá k nohám. Kundry mu ako útechu ponúka seba, ale po prvom pobožkaní si Parsifal zrazu spomenie na Amfortasovo utrpenie a pochopí svoje poslanie. Všetky ďalšie Kundryne pokusy sú márne, porazená ho nakoniec prekľaje, aby nikdy Amfortasa nenašiel, nech je jeho údelom nekonečné blúdenie. Klingsor chce Parsifala zabiť posvätnou kópiou, avšak mrštená kopija zostane nad Parsifalovou hlavou. On ju uchopí a urobí s ňou znamenie kríža. V tom okamihu sa celá Klingsorova ríša rozpadne v prach.

3. dejstvo

Po mnohých rokoch Gurnemanz, ktorý teraz žije ako pustovník pri posvätnom prameni, nachádza Kundry a prebúda ju zo smrteľného spánku. Je zmenená, po jej bývalej divokosti nie je ani stopy. Plná pokory chce sa už len kajať a slúžiť. Blíži sa rytier celý v čiernom brnení. Gurnemanz ho upozorňuje, že v týchto miestach a obzvlášť na Veľký piatok sa nesmie nosiť zbraň. Podľa posvätnej kopije v jeho ruke však spozná niekdajšieho mládenca Parsifala a víta ho ako vykupiteľa. Je najvyšší čas, že prišiel. Amfortas už odmieta odkrývať svätý Grál, pretože už nemá sil znášať údel živého mŕtveho a chce si vynútiť smrť. Rytieri zbavení zázračnej životodarnej milosti chradnú. Ako prvý zomrel starý Titurel, aj Gurnemanz už cíti smrť nablízku. Parsifal sa rúca vo vášnivom sebaobviňovaní, je presvedčený, že vinný je on, keď tak dlho nebol schopný nájsť správnu cestu. Avšak Gurnemanz ho pomazáva na kráľa svätého Grálu. Parsifalovým prvým kráľovským činom je pokrstenie Kundry. Potom ho Gurnemanz zavedie do hradu, kde má Amfortas pri Titurelovom pohrebe naposledy odhaliť Grál.

Premena

Amfortas sa nemôže vzchopiť k odhaleniu Grálu a zúfalo vzyva smrť. Prichádza Parsifal a dotkne sa posvätnou kopijou jeho rany, ktorá sa okamžite zahojí. Potom prevezme svätý úrad a odhaľuje čašu. Aj Kundry je vykúpená, avšak jej vykúpením môže byť len smrť. Jasnú svetlo zázračnej čaše sa rozleje po chráme svätého Grálu.

Časová os Wagnerovho života

- 1813** 22.5. narodený v Lipsku
- 1838** libreto a kompozícia *Rienziho*
- 1839** pobyt v Paríži
- 1840** v novembri dokončený *Rienzi*, novela *Putovanie k Beethovenovi*
- 1841** libreto a kompozícia *Bludného Holanďana*
- 1842** návrat do Drážďan, 20.10. premiéra *Rienziho* v Drážďanoch
- 1843** 2.1. premiéra *Bludného Holanďana* v Drážďanoch, 2.2. menovaný saským kráľovským kapelníkom
- 1845** v apríli dokončená partitúra *Tannhäusera*, prvé poznámky k *Majstrom spevákovi norimberským*, 13.10. premiéra *Tannhäusera* v Drážďanoch, práca na librete *Lohengrina*
- 1848** dokončený *Lohengrin*, libreto *Siegfriedovej smrti*
- 1849** priateľstvo s M. A. Bakuninom, účasť na drážďanskom májovom povstaní, útek do Zürichu, spisy *Umenie a revolúcia* a *Umelecké dielo budúcnosti*
- 1850** spis *Židovstvo v hudbe*, 28.8. premiéra *Lohengrina* vo Weimare
- 1851** spisy *Opera a dráma* a *Správa mojím priateľom*, prvé skice k libretom *Rýnskeho zlata* a *Valkýry*
- 1852** dokončené libreto celého *Prsteňa Nibelungova*
- 1853** vydanie libreta *Prsteňa*, začatá kompozícia *Rýnskeho zlata*
- 1854** dokončené *Rýnske zlato*, štúdium Schopenhauerovho *Sveta ako vôli a predstavy*, prvý koncept *Tristana a Izoldy*
- 1855** dokončená *Valkýra*
- 1856** začatá kompozícia *Siegfrieda*
- 1857** prerušená kompozícia *Siegfrieda*, dokončené libreto *Tristana* a začatá kompozícia
- 1858** opúšťa Zürich, v Benátkach dokončuje druhé dejstvo *Tristana*
- 1859** sťahuje sa do Luzernu, dokončený *Tristan*

- 1861** pobyt v Paríži, Karlsruhe, Viedni a Benátkach, spis *Hudba budúcnosti*
- 1862** dokončené libreto *Majstrov spevákov* a začatá kompozícia
- 1863** cesta do Ruska
- 1864** Ľudovítom II. povolaný do Mníchova, spis *Štát a náboženstvo*
- 1865** 10.6. premiéra *Tristana* v Mníchove, prvý náčrt *Parsifala*, spis *Čo je nemecké?*, opúšťa Mníchov
- 1866** sťahuje sa do Tribschenu pri Luzerne
- 1867** dokončení *Majstri speváci*
- 1868** 11.6. premiéra *Majstrov spevákov* v Mníchove, spis *Nemecké umenie a nemecká politika*
- 1869** 22.9 premiéra *Rýnskeho zlata* v Mníchove
- 1870** 26.6. premiéra *Valkýry* v Mníchove, spis *Beethoven*
- 1871** spis *Osud opery*
- 1872** sťahuje sa do Bayreuthu
- 1874** dokončený *Prsteň*
- 1876** 13.8.-17.8. prvé prevedenie celého *Prsteňa* v Bayreuthe
- 1877** dokončené libreto *Parsifala*
- 1878** kompozícia *Parsifala*
- 1880** spis *Náboženstvo a umenie*
- 1882** 26.7. premiéra *Parsifala* v Bayreuthe
- 1883** 13.2 zomretý v Benátkach

Vybrané nahrávky Wagnerových oper

WAGNER, Richard (1971). *Lohengrin*. Rafael Kubelík, Deutsche Grammophon.

WAGNER, Richard (1976). *Die Meistersinger von Nürnberg*. Georg Solti, Decca.

WAGNER, Richard (1976). *Rienzi*. Heinrich Hollreiser, Warner.

WAGNER, Richard (1982). *Tristan und Isolde*. Carlos Kleiber, Deutsche Grammophon.

WAGNER, Richard (1985). *Der fliegende Holländer*. Woldemar Nelsson, Philips.

WAGNER, Richard (1989). *Tannhäuser*. Giuseppe Sinopoli, Deutsche Grammophon.

WAGNER, Richard (1994). *Parsifal*. James Levine, Deutsche Grammophon.

WAGNER, Richard (2015). *Der Ring des Nibelungen*. Georg Solti, Decca.