

Thomas Mann

XXII M 2

15/78

O VEĽKOSTI A UTRPENÍ
RICHARDA WAGNERA

Literárne variácie na hudobnú

tému

1976

OPUS – BRATISLAVA

VÝBER ZOSTAVIL dr. JÚLIUS PAŠTEKA, CSc.
PRELOŽILA JANA ŠIMULČÍKOVÁ

AUTOBIOGRAFICKÁ PREDOHRA

SCHOPENHAUER, WAGNER, NIETZSCHE

Umelecky, literárne sa moja láska k nemecktvu začína presne tam, kde získava európsku platnosť, európsku pôsobnosť, kde je prístupné každému Európanovi. Tri mená, ktoré musím spomenúť, keď sa spytujem na základy svojho duchovného a umeleckého vzdelania, toto trojhviezdie naveky spätych duchov, ktoré majestátne svietiac, vyšlo na nemeckom nebi, nie je príznačné pre intímne nemecké, ale európske udalosti: Schopenhauer, Nietzsche a Wagner.

Pred očami sa mi vynára malá, vysoko položená predmestská izba, v ktorej som — uplynulo už odvtedy šesťnásť rokov — celé dni čítal, vystretý na pohovke čudného tvaru, Svet ako vôľu a predstavu. Ako len do seba vpljala osamelá, rozháraná mladosť, túžiaci po svete a po smrti, čarovný nápoj tejto metafyziky, ktorej najhlbšou podstatou je erotika a v ktorej som našiel duchovné žriedlo hudby Tristana! Tak číta človek iba raz. To sa nevracia. A aké šťastie, že som takýto zážitok nemusel v sebe uzavrieť, že sa mi hneď naskytla obrovská možnosť dosvedčiť, zažakovať, že som mal bezprostredne naporúdzi básnický výraz! Na dva kroky od mojej pohovky totiž ležal rozložený nemožne a neprakticky sa nadúvajúci rukopis — bremeno, vážnosť, domov i požehnanie onoho zvláštneho mládeneckého veku, no nanajvýš problematický, pokiaľ išlo o jeho vonkajšie vlastnosti a vyhliadky — ktorý sa dostal k bodu, kedy bolo treba zasvätiť smrti Thomasa Buddenbrooka. Jemu, ktorý mi bol postavou trojnásobne mysticky príbuznou ako otec, potomok i dvojník, som venoval tento drahý zážitok, toto vznešené

© Katja Mann 1976
Translation © Jana Šimulčíková 1976

dobrodružstvo, votkal som ho v rozprávaní tesne pred koniec jeho života, lebo sa mi zdalo, že mu to — trpiacemu, ktorý zmužilo odolával, moralistovi a „militaristovi“ podľa môjho srdca, prislúcha, jemu, neskorému a komplikovanému mešťanovi, ktorého nervy už nie sú usposobené pre svoje životné prostredie, spoluvládcovi aristokratickej mestskej demokracie, ktorého modernosť a problematickosť spočívala v neobyčajnom vkuse a poeurópsťujúcich sa potrebách, ktoré však už dávno začalo odsudzovať — a vysmievať — zdravšie, úzkoprsejšie a neporušenejšie okolie. V skutočnosti však objav Thomasa Buddenbrooka na konci života v zaprášenom kúte knižnice bol len zdanlivo náhodný, lebo niekoľko rokov predtým ho spravila Európa, intelektuálna Európa, s ktorou nervózne sympatizovala honorácia stredne veľkého mesta, ten istý objav, pesimizmus Arthura Schopenhauera, podmaňoval, stal sa veľkou módou v intelektuálnej Európe, lebo tento nemecký filozof už nebol „nemeckým filozofom“ v pôvodnom, nepreniknuteľne temnom zmysle — bol istotne veľmi nemecký (možno byť vôbec filozofom a nebyť pritom nemecký?) už tým, že nebol napríklad vonkoncom revolucionárom, ani kajúcny kazateľom, pochlebujúcim ľudstvu, ale metafyzikom, moralistom a politicky, mierne povedané, indiferečný... No napriek tomu bol čímsi prekvapujúcim a hodným vďaky: predovšetkým ako veľký spisovateľ, najmä estét a majster jazyka s rozsiahlou literárnou pôsobnosťou, európsky prozaik, akých mali Nemci hádam dvoch-troch a to už vonkoncom nie medzi filozofmi... Áno, to bolo nové a účinné bol veľký: na intelektuálnu Európu, ktorá prešla touto módou a prekonala ju, na Thomasa Buddenbrooka, ktorý umrel — a na mňa, ktorý som nezomrel, ktorému sa však nadnemecký duchovný zážitok stal žriedlom takého literárne pohoršujúceho „patriotizmu“.

Bolo to v tom istom čase, keď vrcholila, alebo sa blížila k vrcholu moja náruživosť k umeleckému dielu Richarda Wagnera: povedal som „náruživosť“, lebo jednoduchšie slová ako „láska“ a „nadšenie“ by verne tento vzťah nevystihli. Roky, keď je človek schopný najväčšej oddanosti, nezriedka bývajú aj rokmi najväčšej psychologickej zrušivosti, ktorú v mojom prípade ešte väčšmi vyostrovalo v istom zmysle kritické čítanie; a oddanosť spolu s poznaním — práve to je náruživosť. Vnútorne najťažšou a najplodnejšou skúsenosťou mojej mladosti bolo zistenie, že vášň je *jasnozrivá* — alebo vôbec

nie je hodna svojho mena. Slepá láska, nič iné ako slávnostná, velebiaca láska — krásne zjednodušenie! Istý druh renomovanej literatúry o Wagnerovi som nikdy nedokázal ani len čítať. K tejto ostro kritickej lektúre, o ktorej som vravel, patrili však i niektoré zo spisov Friedricha Nietzscheho: najmä ak boli kritikou umelcovho bytia, čo u Nietzscheho znamená *kritikou Wagnera*. Všade tam, kde sa v týchto spisoch hovorí o umelcovi a umení — a nebýva to práve lichotivo — stojí Wagnerovo meno — a keby aj v texte chýbalo, možno si ho ľahko dosadiť: prinajmenšom fenomén „umelca“, ak už nie práve samo umenie — hoci aj to by bolo možné tvrdiť — Nietzsche zažíva a študuje výlučne na Wagnerovi, tak ako neskôr prostredníctvom tejto kritiky vášnivo zažíval Wagnerovo umelecké dielo a v ňom takmer samo umenie istý oveľa bezvýznamnejší potomok — a to, v rozhodujúcich rokoch života; preto dodnes všetky moje pojmy o umení a umeleckosti určuje on, a ak aj neurčuje, tak aspoň podfarbuje a ovplyvňuje, a síce menej v srdečne dôverčivom ako skôr v priveľmi skepticky záľudnom zmysle.

Vedomá oddanosť, jasnozrivá láska — to je náruživosť. Ubezpečujem však, že vrúcnosť mojej vášne k Wagnerovi ani najmenej neutrpela tým, že sa narušila psychológiou a kritikou, tou kritikou a psychológiou, ktorá, ako vieme, vyrástla z rafinovanosti predmetu svojho skúmania. Naopak, práve tým, že získala najjemnejšie a najostrejšie pichliace, sa stávala rýdzou vášňou so všetkými nárokmi, ktoré môže klásť nervóznemu vypätiu iba pravá náruživosť. Wagnerovo umenie, nech by sa vydávalo za akokoľvek poetické, „nemecké“, je predsa nanajvyš moderné, a nie práve nevinné umenie: je rozumné a dômyselné, túžobné i rafinované, zjednocuje omamujúce a intelektuálne, triezve prostriedky a vlastnosti spôsobom, ktorý neunavuje vnímateľa. No zaoberať sa ním sa stáva nerestou, bude moralistickým, bezohľadne mravokárnym oddávaním sa škodlivému a stravujúcemu, ak sa nespája s vierou a nadšením, lež s analýzou, ktorej jedovaté poznatky sú však napokon predsa len formou oslavnosti a opäť výrazom vášne. Ešte v Ecce homo nájdeme stranu o Tristanovi, ktorá by bola dostatočným dôkazom, že pre Nietzscheho ostal vzťah k Wagnerovi až do jeho paralýzy najmocnejšou láskou.

Intelektuálnym názvom pre „lásku“ je „záujem“, no nebol by psychológom, kto by nevedel, že záujem je síce iba slabý afekt — no svojou intenzitou ďaleko prekonáva „obdiv“.

Je to vašeň typicky spisovateľská a analýzou sa nielenže ne-stráca, ale naopak — veľmi antispinozovsky — je analýza jej neustálou potravou. Nie je chválorečou, ale kritikou, a to zlou a jedovatou kritikou, ba priam pamfletom, za predpokladu, že má v sebe duchaplnosť, a je produktom vášne, — práve v tom vidí náruživý záujem svoje zadostučinenie: číra chvála mu totiž nie je po chuti, prichádza na to, že ho ničomu nenaučí. Áno, a keď to dôjde až k produktívnej oslave predmetu, osobnosti, problému, pre ktorý sa človek nadchýna, vznikne čosi obdivuhodné, čo hľadá v nedorozumení priam poctu, záludné a rafinovane klamlivé nadšenie, ktoré sa zdá byť na prvý pohľad na nerozoznanie od paškvilu. Sám som k tomuto problému nedávno prispel vlastným príkladom v diskusii o vojne náčrtoť života Friedricha Pruského, dielkom, ktoré bolo dané, ba priam vynútené dobovými udalosťami — vojna ešte netrvala dlho —, od ktorého zverejnenia ma v prvej chvíli ustarostení priatelia naliehavo odrádzali: a to nie pre jeho „patriotizmus“, s tým, že uráža literatúru, ale práve z opačných príčin...

Dobre viem, k čomu smerujem, keď spomínam tieto veci. Nietzsche i Wagner — obaja sú veľkými kritikmi nemectva, jeden sprostredkujúco, umením a druhý bezprostredne spisovateľsky — pričom umelecká metóda, pokiaľ ide o intelektuálnu uvedomelosť a komplikovanosť nijako nezaostáva v modernosti za spisovateľskou. Ak neberieme do úvahy Nietzscheho, možno povedať, že v Nemecku nikdy neexistovala kritika Wagnera — pretože „antiliterárny“ národ je zároveň aj antipsychologický. Baudelaire a Barrès povedali o Wagnerovi viac, ako nájdeme v ktoromkoľvek z nemeckých životopisov a apológiách, a istý Švéd W. Peterson-Berger dáva nám, Nemcom, vo svojej knihe Richard Wagner ako kultúrny jav niekoľko príučiek, ako sa čo najlepšie priblížiť k takému, v najveľkolepejšom zmysle zaujímavému javu: a to predovšetkým spravodlivo demokratickým spôsobom, ktorý jediný umožňuje, aby z Wagnera vôbec človek niečo uzrel. Tento Švéd hovorí o Wagnerovom nacionalizme, o jeho umení ako národne nemeckom a poznamenáva, že nemecká ľudová hudba je jedinou oblasťou, ktorú jeho syntéza neobsahuje. Z charakterizačných príčin síce občas, ako napríklad v Majstroch spevákoch alebo v Siegfriedovi, udrhel na nemecký ľudový tón, ten však nie je základným východiskom jeho hudobnej básnickej skladby a nikdy nebol tým žriedlom,

z ktorého by toto umenie vyvieralo tak spontánne ako u Schumann, Schuberta a Brahmsa. Je potrebné rozlišovať medzi ľudovým a národným umením. Zatiaľ čo prvý výraz mierí dovnútra, druhý navonok. Wagnerova hudba je väčšmi národná ako ľudová; má síce mnohé črty, ktoré najmä cudzi-*nec* pociťuje ako nemecké, ale popritom má očividne medzinárodný charakter. Ľahko je vystihnúť veci, keď človek vyhrucuje. V skutočnosti je však Wagner ako duchovný zjav tak úžasne nemecký, že sa mi vždy zdalo, že jeho hudbu treba bezpodmienečne prežívať s vášňou, aby sme ak už nie pochopili, aspoň vytušili čosi z hlbokej vznešenosti a trýznivej problematiky nemeckej podstaty. No okrem toho, že toto dielo eruptívne vyjadruje nemeckú podstatu, znázorňuje ju aj hercky, a to spôsobom, ktorého intelektuálnosť a plagátová pôsobivosť zachádza až do grotesknosti, až do *paródie* — zobrazením, ktoré — veľmi hrubo povedané, momentálne celkom nevylučuje podozrenie, že udržiava styky s cudzi-*neckým* priemyslom a zdá sa, akoby bolo určené na to, že zvedavo zhrozené dohodové obecenstvo núti k zvolaniu: „Ah, ça c'est bien allemand par exemple!“

A tak Wagnerovo nemectvo, nech by bolo akékoľvek skutočné a mocné, je zároveň moderne sa lomiac a nejednotné, dekoratívne, analyticko-intelektuálne a odtiaľ pramení jeho fascinujúca sila, jeho prirodzená schopnosť medzinárodne, ba svetovo pôsobiť. Wagnerovo umenie je najsenzačnejším sebazobrazením a sebakritikou nemeckej podstaty, aké a akú si len možno predstaviť, je vytvorené tak, aby spravilo v zahraničí nemectvo *zaujímavým* aj pre somára, a vášnivo sa ním zaoberať znamená vždy ho kriticko-dekoratívne oslavovať. Už to by samo osebe stačilo. Aké rozmery však tento vzťah nadobudne, keď cez Wagnerovo umenie vypovedá Nietzsche kriticky o problémoch nemectva, i keď nie vždy tak bezprostredne ako v kolosálnej analýze predohry Majstrov spevákov na začiatku ôsmej kapitoly knihy Mimo dobra a zla! Je pravdou, že ak aj má Nietzsche ako Wagnerov kritik v zahraničí súperov, ako kritik nemectva ich nemá nikde, ani vonku, ani doma: je to práve on, kto o nemectve vyslovil to najhoršie i najlepšie a o jeho vášnivom vzťahu k tomuto problému svedčí aj geniálna výrečnosť, ktorá ho stíha a nepopúšťa, kedykoľvek príde reč na problematiku nemectva. Hovorí o Nietzscheho nevraživosti voči Nemcom, ako sa to v Nemecku niekedy stáva, — v zahraničí sa celý problém vďaka väčšiemu

odstupu vidí správnejšie — je rovnako nemiestne, ako keby sme ho označili za Wagnerovho nepriateľa. Francúzsko miloval z formálne umeleckých, i keď, prirodzene, nie z politických dôvodov; nech mi však niekto ukáže miesto, kde hovorí o Nemecku s takým pohrdaním, aké v ňom vzbudzuje anglický utilitarizmus, anglická nehumánosť! A tak sa naňho naozaj nemôžu odvolávať politickí mravokárcovia, ktorí si sice osobujú právo literárne vychovávať národ a učiť ho odrapotávať terminológiu západného demokratizmu, no nikdy v živote nenašli jediné slovo poznávacej vášne, ktoré by ich oprávňovalo spolurozhodovať o nemeckých veciach... Chcel som povedať: mladý človek, ktorého vkus a dobové okolnosti priviedli k tomu, že si z Wagnerovho umenia a z Nietzscheho kritiky postavil základ svojej kultúry a vzdelával sa predovšetkým ich prostredníctvom, nemohol zároveň neobjaviť vlastnú národnú sféru, neuvedomiť si nemecko ako mimoriadne pozoruhodný európsky živel, podnecujúci k vášnivejšej kritike; nemohol sa v ňom nevypestovať istý druh psychologicky orientovaného vlastenectva, ktorý samozrejme nemal vonkoncom nič spoločné s politickým nacionalizmom, no preda len so sebou prinášal istú podráždenosť národného sebavedomia, istú netrpezlivosť voči neokrôchanostiam, voči popúpam, vyplývajúcim z nevedomosti: asi v tom zmysle, ako keď milovník umenia, ktorý hlboko prenikol do Wagnera a z vyšších duchovných príčin sa stal odporcom tohto umenia, stratil trpezlivosť pri bezduchých zárobkových osočovaniach. „Záujem“, aby som to zopakoval obrátene, je intelektuálny názov vášne, ktorá sa sentimentálne nazýva láskou.

Schopenhauer, Nietzsche a Wagner, trojhviezdie naveky spätých duchov. Nemecko i svet žili v jeho znamení dovčera, dodnes — hoci možno zajtra už nie. Hlboko a nerozlučne sú spojené ich tvorivé a vládcovské osudy. Nietzsche nazýval Schopenhauera svojim „veľkým učiteľom“; svet vie, akým veľkým šťastím bol pre Wagnera zážitok zo Schopenhauera; tribschenské priateľstvo mohlo zaniknúť, ostalo však nesmrteľné, rovnako ako tragédia, ku ktorej potom došlo a ktorá nikdy nebola ich rozlúčkou, ale duchovno-historickým znovuzdôrazňovaním tohto „hviezdného priateľstva“. Tí traja tvoria jednotu. Žiak, naplnený úctou, ktorému sa ich majestátne osudy stotožnili s pojmom kultúry, by bol býval najradšej, keby mohol o všetkých troch hovoriť odrazu, tak ťažko mu prichodilo ináč vysvetliť, za čo ktorému z nich vďačí. Od

Schopenhauera mám moralizmus — populárnejším slovom pre ten istý pojem je „pesimizmus“, svoje základné psychologické ladenie, ladenie „križa, smrti a hrobky“, ktoré sa zračí už v mojich prvých pokusoch; tak isto nájdeme túto „etickú atmosféru“, povedané s Nietzsche, aj u Wagnera; v nej sa nesie celé jeho obrovské dielo, a tak by som sa mohol rovnako dobre odvolávať aj na jeho vplyv. Ak však o mňa práve toto základné ladenie spravilo psychológa *rozkladu*, bral som si pritom vzor od Nietzscheho; pre mňa totiž od počiatku nebol natoľko prorokom akéhosi nenázorného „nadčloveka“ ako pre mnohých v čase jeho módnosti, ale skôr neporovnateľne najväčším a najkúsenejším psychológom dekadencie.

Nazdávam sa, že len zriedkakedy sa mohol stať Wagnerov vplyv na nehumánika a dokonca na nedramatika taký silný a rozhodujúci, ako to musím priznať o sebe. Nezapôsobil však na mňa ako hudobník, ako dramatik, ba ani ako „hudobný dramatik“, ale ako umelec vôbec, ako moderný umelec par excellence, tak ako som sa naučil pozeráť naňho cez prizmu Nietzscheho kritiky, a predovšetkým ako veľký hudobnoepický prozaik a symbolik. Za to, čo viem o narábaní s prostriedkami, o pôsobnosti ako takej na rozdiel od efektu, onoho „pôsobenia bez príčiny“, o epickom duchu, o začiatkoch, a koncoch, o štýle ako tajuplnom prispôbovaní sa osobného vecnému, tvorení symbolov, o organickej celistvosti jednotlivých častí a životnej jednoty súhrnného diela, za to, čo viem o tom všetkom a čo som sa pokúsil so svojimi schopnosťami zvladiť, vďačím náklonnosti k tomuto umeniu. Ešte dnes sa ma zmocní radosť, keď môj sluch nečakane začuje niektorý akord alebo tón z Wagnerovho hudobného kozmu. No pre mladého človeka, pre ktorého nebolo doma miesta, a ktorý žil v akomsi dobrovoľnom vyhnanstve v nemilovanej cudzine, bol tento umelecký svet doslova domovom jeho duše. Výletná prehliadka Pincia spojená s koncertom... a uprostred tohto banálneho víru medzinárodnej elegancie stál tesne pri pódiu biedny a napoly zanedbaný mládenec, a pod sýtobelasým nebom, ktoré mu nikdy neprestávalo ísť na nervy, pod palmami, ktorými opovrhoval, omámený nadšením počúval romantické posolstvá predohry k Lohengrinovi. Nespomenul si na tieto chvíle o dvadsať rokov neskôr, keď vypukla vojna medzi duchom predohry k Lohengrinovi a medzinárodnou eleganciou? Nemajú vraj aj takéto spomienky podiel na jeho zásadne neliterárnom postoji k tejto vojne? Wagnerovská demonštrácia na Piazza

Colonna! Maestro Vessella, vtedajší dirigent mestského orchestra (s tympanmi: keď vyniesli na Piazzu, tympany, znamenalo to, že nebude koncertovať primitívna vojenská kapela, ale mestský orchestr a že bude na programe Wagner) — teda Vessella, propagátor nemeckej hudby v Ríme, hrá Tryznu za Siegfrieda. Každý vie, že sa chyli ku škandálu. Námestie je nabité, všetky balkóny obsadené. Počuj koniec úryvku. A potom sa začína koldokola na celom priestranstve boj medzi ostentatívnym súhlasom a nacionálnym protestom. Niektorí kričia: „Bis!“ a vlieska. Iní volá: „Basta!“ a píska. Vyzerá to, akoby prevládla opozícia; ale Vessella pokračuje. Tento raz je tak zanjatý hudbou, že nič nevníma. Pískanie a pokriky, dožadujúce sa domácej hudby prerážajú na miestach hraných piano, zatiaľ čo pri forte nadobúdajú prevahu súhlasné výkriky nadšencov. Nikdy však nezabudnem, ako medzi Evvivas a Abbassos po druhý raz zaznel Nothungov motív, ako sa nad pouličnou výmenou názorov rozozvučali jeho mohutné rytmy a ako pri jeho vyvrcholení, pri tej prenikavo burácejúcej disonancii vypukol pred dvojnásobným úderom C dur triumfálny rev, ktorý otrasenú opozíciu neodolateľne prehlušil, rozohnal a na dlhší čas prinútil k bezradnému mlčaniu... Dvadsaťročný endzinec, cudzí tu rovnako ako táto hudba — stál stlačený medzi davom na dlažbe. Někričal s nimi, lebo mal hrdlo akoby stiahnuté. Jeho tvár, meravo hľadajúca na pódium, na ktoré sa chceli vrhnúť rozzúrení Azzarri a ktoré bránili hudobníci svojimi nástrojmi — jeho nahor obrátená tvár sa napriek svojej bledosti usmievala a jeho srdce sa rozbúchalo búrlivou pýchou, mladistvo chorobným citom... Pýchou na čo? Láskou k čomu? Vari len k spornému umeleckému vkusu? Je možné, že sio dvadsať rokov neskôr, v auguste 1814 spomenul na Piazza Colonna a na nervózne slzy, ktoré mu vtedy, keď zvíťazil Nothungov motív, náhle zaliali oči, stekali po chladnej tvári, takže si si ich nemohol zotrieť, lebo mu cudzí dav nedovolil pohnúť rukou. A predsa to nie je sebaklam. I keď sa vrúcny zážitok z tohto umenia mohol stať pre onoho mladíka žriedlom vlasteneckých citov — predsa však to bol nadnemecký duchovný zážitok, bol to zážitok, ktorý ma, podobne ako Thomasa Buddenbrooka, spájal s intelektuálnou Európou. Tento nemecký hudobník už totiž nebol „nemeckým hudobníkom“ v starom, intímnom a pravom zmysle. Bol, pochopiteľne, veľmi nemecký (môže byť človek vôbec hudobníkom a nebyť pri tom nemecký?). V jeho umení ma však neočarilo to nemecky

národné, nemecky poetické, nemecky romantické, alebo len do tej miery, pokiaľ sa v ňom to všetko intelektualizovalo a dekoratívne sebazrkadlilo: očarilo ma skôr tie najsilnejšie európske podnety, ktoré sa z neho širili a ktoré sú dôkazom Wagnerovho dnešného, takmer už mimonemeckého postavenia. Nie, nebol som natoľko nemecký, aby som nevidel túto hlbokú psychologicko-umeleckú príbuznosť jeho, Zolových a Ibsenových tvárnych prostriedkov: obaja rovnako ako on boli pánmi a majstrami tyranskej formule symbolu. Z oboch akoby bol jeho rodným bratom najmä západný románopisec, naturalista a romantik, pokiaľ ide o úsilie a schopnosti opíjať a ovládať masu. Rougonovci-Macquartovci a Prsteň Nibelungov! Wagnerián na ne nepomysli odrazu. Napriek tomu však *partia* k sebe. Aspoň pokiaľ meriam rozumom, ak už nie láskou. Existujú totiž prípady, v ktorých rozum trvá na porovnaní, i keď by ich vášň chcela oddeliť. Rougon-Macquartovci alebo Prsteň Nibelungov! Dúfam, že ma nikto nepostaví pred túto voľbu. Obávam sa, že by som sa rozhodol „patrioticky“.

Schopenhauer a Wagner... Mám vysloviť svoje vyznanie aj k tejto „tretej z najvyšších hviezd“? Dobré si spomínam, ako som potlačil úsmev a vari aj smiech, keď som sa raz spytoval parížskych literátov na Nietzscheho a naznačili mi, že v podstate bol iba pozorným čitateľom francúzskych moralistov a pisateľov aforizmov. Keby aspoň spomenuli Pascala. Ale hanbili sa to povedať... Bolo to veľa rokov pred vojnou a napokon nepotreboval som na to ani vojnu, aby ma naučila chápať Nietzscheho nemectvo. A sotva by mal dnes človek na ňom zotrávať. Čo môže byť nemeckejšie ako nesmierna mužnosť jeho duše, jeho antisemitizmus, antidemokratizmus? Čo môže byť nemeckejšie ako jeho pohľadanie „modernými ideami“, „ideami osemnásteho storočia“, „francúzskymi ideami“, pričom trvá na ich anglickom pôvode: Francúzi sú podľa neho len ich opicami, hercami, vojakmi — a ich obeťou; „lebo prekliatou anglomániou ‘moderných ideí’ sa âme française napokon natoľko zúžila a zriedila, že dnes už človek takmer neverí, keď si pripomenie ich šestnástu a sedemnástu storočie, ich hlbokú vášnivú silu, ich objavnú vznesenosť...“ (Mimo dobra a zla). V nasledujúcom odseku sa hovorí o „zúrivej hlúposti a hlučnom táraní demokratickej buržoázie“ — a nechýba tu ani „hlboké zhnusenie“, ktorým sa nemecký duch búri proti anglo-francúzskemu myšlienko-

vému svetu. „S hlbokým zhnusením“... Vidno tu, ako dobre si Nietzsche rozumel v chápaní *renitentnej úlohy*, ktorú zohral nemecký národ v európskych duchovných dejinách s Dostojevským a rozumel si s ním najlepšie aj v iných veciach. „S hlbokým zhnusením“... Tu je pôvod tejto vojny, nemeckej vojny proti západnej „civilizácii“! — Predovšetkým však: ak Nietzscheho „veľký“ Schopenhauer bol len antirevolučný — ako pesimistický etik, z nenávisťi voči neprístojnému optimizmu súčasných a pokrokových demagógov — bol zároveň aj *antiradikálny* v dovedy neslýchane *radikálnom* zmysle a miere, a touto vlastnosťou a týmto jeho názorom nectvo vybuchuje tak živelne ako v ničom inom. Antiradikalizmus je totiž — povedané bez chvály a hany, špecifickou, rozlišujúcou a rozhodujúcou vlastnosťou alebo zvláštnosťou nemeckého ducha: tento národ je neliterárny práve preto, že je antiradikálny, alebo naopak, aby sme nezotrvali len na tom zápornom — je to národ života. *Pojem života* je tým najnemeckejším, výsostne goetheovským a v najvznešenejšom nábožnom zmysle konzervatívnym pojmom, ktorý Nietzsche, preniknutý novým pocitom, priedel do novej krásy, sily a svätej nevinosti, vyzdvihol na najvyšší piedestál a doviedol k duchovnej vláde. Netvrdí právom Georg Simmel, že počnúc Nietzschem sa stal „život“ kľúčovým pojmom celého moderného svetonázoru? Každopádne sa však v znamení tohto pojmu nesie celá Nietzscheho kritika morálky, a ak mala emancipátorská odvaha vo vzťahu k morálke doposiaľ vždy estetizujúci charakter, ktorý dokonale vyjadruje Platonov verš: „Pred hlavným oltárom krásy by sa sklonilo aj dobro“, bol to práve Nietzsche, kto s neporovnateľne hlbším a vášnivejším cynizmom po prvý raz filozoficky spochybnil najvyššie mravné ideály, i samotnú pravdu, vzhľadom na jej hodnotu pre život tým, že podrobil najradikálnejšiu psychológiu antiradikálnej, antinihilistickej vôle. On „dobro“ nepostavil pred tribunál krásy, ale pred tribunál samotného života... a či to vari nie je jedno a to isté? Nedal tým kráse iba nový, posvätné opojný názov život? A nemala potom vlastne aj jeho vzbura voči morálke skôr charakter vzbury umelca a milujúceho ako filozofickej vzbury? Neraz som mal pocit, že Nietzscheho filozofia sa mohla stať pre veľkého básnika rovnako šťastnou náhodou a šťastným objavom, ako bol Schopenhauerov filozofický systém pre tvorca Tristana: predovšetkým však žriedlom najvznešenejšej, eroticky najoblažujúcejšej *irónie*, ktorá si pohráva

medzi životom a duchom... Ibaže Nietzsche na rozdiel od Schopenhauera nenašiel, alebo ešte nenašiel svojho umelca. Ak by som mal však zhrnúť jedným slovom, za čo mu duchovne vďačím, nenašiel by som vari nič iné, ako práve ideu života, ktorú by bolo možné, nebyť Nietzscheho, prevziať aj od Goetheho, no ktorá má u Nietzscheho samozrejme novú, modernejšiu a farbistejšiu podobu — ako antiradikálna, antinihilistická, antiliterárna, výsostne konzervatívna, ako nemecká idea, s ktorou človeka naozaj, napriek akokoľvek sa pofrancúzšujúcej próze a iným povrchnostiam, filozofickej nenávisťi voči „ríši“ a voči roľníckym študentským spolkom, nič nezachráni pred tým, aby bol Nemcom.

A jednako... hovoriaci môže istú vec „na jednej strane“ tým rozhodnejšie a dôraznejšie obraňovať, čím bezpečnejšie sa v tichosti cíti byť „na druhej strane“... jednako je výchova Nietzschem tak málo skutočne a bez námietok nemeckou výchovou ako Schopenhauerova alebo Wagnerova. Dovoľte, aby som uviedol verše Stefana Georgeho, výhradu, ktorou uzatvára nietzscheovskú poému *Siedmy prsteň*. „Mali by spievať, nie rečniť tieto nové duše!“ volá a *ciuje* tým, ako je známe alebo možno aj nie, Nietzscheho slová z neskoršieho predslovu k *Zrodeniu tragédie*, kde sa k tomuto zvolaniu pripája vysvetlenie: „Aká škoda, že som sa to, čo som vtedy povedal, neodvážil vysloviť ako básnik: azda by som to vedel!..“ Azda... znie to takmer koketne tajuplne. Odkladá náčrt drámy o Empedoklovi, silne poznačenej Hölderlinovým vplyvom — ktorá pochádza z rokov 1870—71, z obdobia dionýzovského spisu. Možno však dnes povedať, že táto krásna výhrada znie z Georgeho úst príznačnejšie pre samotného Georgeho ako pre toho, komu ju adresoval? Že básnik, ktorý začínal ako parnasista a ktorého umenie a osobnosť je dnes iba čisto nemeckou záležitosťou tým, že Nietzscheho momentálnu lútosť, ktorá vyplynula zo spomienky na mylne formulovaný a preto nevydarený a neuskutočnený zámer, zovšeobecňuje, vzťahuje a používa na celý jeho zjav, a tým túto osobnosť ako celok do istej miery znevažuje a bagatelizuje? Nepochybné to totiž znamená znevažovať a bagatelizovať jeho kultúrne poslanie, znamená to zatvárať oči pred jeho výslednými, azda nechcenými, čisto osudnými účinkami, a zároveň si už iba želať, aby tento „prísny a zmučený hlas“ — nemožno to ani krajšie vyjadriť — spieval a nielen rečnil, aby sa Nietzsche realizoval ako nový Hölderlin a nemecký básnik, namiesto

toho, aby bol sám sebou; t.j. predovšetkým spisovateľom zvrchovane svetového formátu; prozaikom s oveľa väčšími možnosťami svetovej pôsobnosti ako jeho veľký učiteľ Schopenhauer; literátom a fejtonistom najvyššieho štýlu, európskym intelektuálom, ktorého vplyv na vývin, na „pokrok“, áno!, práve na *politický pokrok* Nemecka nespočíva v akomsi fragmente o Empedoklovi alebo piesňach princa vyhnanca, či dionýzovských dityramboch, ale v dielach, ktoré sú svojim zameraním a vkusom, svojou ľahkosťou a zlomyseľnosťou, svojou rafinovanosťou a radikalizmom natoľko nenemecké a protinemecké ako večne udivujúca esej *Čo znamenajú asketické ideály*.

Nemožno o tom pochybovať: Nietzsche bez toho, že by tým utrpela hlboká nemeckosť jeho ducha, prispel svojim európanstvom väčšími ako ktokoľvek iný ku kritikej výchove, k zintelektualizovaniu, spsychologizovaniu, zliterárnovaniu, zradikalizovaniu, alebo — keby sme sa nebáli politického slova — k *zdemokratizovaniu* Nemecka. Som toho názoru, že sa od neho učili písať všetci literáti našej civilizácie — je v tom isté protirečenie, ktoré však v konečných dôsledkoch neexistuje. Nietzsche, milí páni voluntaristi, je najpresvedčivejším dôkazom toho, že vzhľadom na vývin a nezadržateľný „pokrok“ je v každom smere najzávažnejšie to, čo človek znamená (alebo čím bude, čo z neho bude) a nie to, čo kto chce alebo mieni. Nietzsche bol, pokiaľ ide o jeho nemecký údel, rodným bratom svojho veľkého protivníka Bismarcka, ktorého pôsobenie, vymknúc sa jeho vôli, nadobúdalo v konečnom dôsledku práve demokratický charakter. No vráťme sa k nemu samotnému. Predbežne sa uspokojíme s konštatovaním, že vôľa, zámer, tendencia práve u tých najväčších, naczej osudových osobností nevelmi rozhoduje a zaváži vo výsledku a v tom, ako ovplyvnia celkový vývin. A ak takto pochodia mocní, čo potom my, bezvýznamní! Vedel by som uviesť celý rad príkladov na rozpor medzi vôľou a výsledkom, medzi úsilím a prirodzenosťou, rozpor, ktorý sa stal akútny v kríze týchto čias, v očividne ťažkých vnútorných bojoch zosubjektívnel a vošiel do povedomia, takže sa takmer zo dňa na deň zmenil z antidemokraticky konzervatívneho a militaristického Šavla na dohodovo-kresťanského Pavla, pretože si konečne po dvadsiatich mesiacoch vytrhol z tela osten a stal sa sám sebou — veď „obrátenie“ je vlastne iba iným pojmom pre objavenie seba samého...

A tak Nietzscheho učenie bolo pre Nemecko menej nové a revolucionizujúce, pre nemecký vývin menej dôležité — „dôležité“ či už v dobrom alebo zlom zmysle — ako si kto vyberie — ako *spôsob, ktorým učil*. Prinajmenšom totiž aspoň natoľko silne ako svojim „militarizmom“ a filozofiou moci ovplyvnil nemecké myslenie svojou svetovosťou ako europeizujúci prozaik a jeho „pokrokové“ civilizátorské pôsobenie spočíva v obrovskom posilnení, povzbudení a vyostrení literatúry, literárneho kriticizmu a radikalizmu v Nemecku. Vďaka jeho škole sme si privykli stotožňovať pojem umelca s pojmom bádatela a tak sa zotrelí hranice medzi umením a kritikou. Pripomínal luk a lýru ako apolónsky nástroj, učil triafať, a to smrteľne triafať. Dal nemeckej próze dovtedy nevidanú senzitivnosť, umeleckú ľahkosť, krásu, britkosť, hudobnosť, dôraznosť a náruživosť, ktorá mala vplyv na každého, kto sa po ňom osmelil písať po nemecky. Nie jeho osobnosť, to nie! Ale jeho pôsobnosť je zhodná s pôsobnosťou Heinricha Heineho, žida aklimatizovaného v Paríži, ktorého velebil a ktorého si prisvojil ako spisovateľ — sú si podobní rovnako v zlom ako aj v dobrom. Analyzovať to však nie je mojou úlohou. Sú to len uzávery, ktoré si možno v tichosti overiť. Dúfam však, že som jasne vysvetlil, čo mám na mysli, keď hovorím, že ak Nietzsche mocne posilnil prozaicko-kritický prvok v Nemecku, znamená to *pokrok* vo vážnom, politickom zmysle, v zmysle „poľudštenia“ — pokrok v duchu západnej demokracie, a že jeho výchovný vplyv nie je práve tým, čo možno nazvať výchovou v tradičnom nemeckom duchu...

Takéto vplyvy, potreby a vnímanie zodpovedali totiž až priveľmi môjmu vlastnému spisovateľskému zameraniu; malo taký charakter, že ľudia, ktorí si nevedeli inak poradiť, ako napríklad Adolf Bartles, chceli zo mňa urobiť žida — proti čomu som chcel v záujme pravdy protestovať. Ak som v rámci svojich možností prispel k poeurópsťeniu nemeckej prózy, ak som bol schopný pomôcť Nemecku zveladiť a dostať na úroveň román ako žánru, bola to zásluha mojej krvi, a nie postavenia: postavenie je totiž dnes sotva čímsi individuálnym, závisí od národnej úrovne, neopravňuje k aristokratickému, ale iba k demokratickému sebavedomiu: „Prispel som k nemeckej úrovni“, môže si povedať jednotlivec, „to je moja úroveň“

— k sebedomiu, ktoré mu v období národnej osamelosti a ohrozenosti hrozí, že sa zvrhne na pohoršujúce vlastenectvo...

Buddenbrookovci, príbeh, ktorým som si po tichom psychologizujúcom preludovaní získal záujem širokého čitateľstva, je prirodzene knihou veľmi nemeckou, a to nielen svojím prostredím, mojím hanzovným domovom, ktorý je najstaršou nemeckou koloniálnou pôdou, no taktiež nielen v kultúrno dejinnom zmysle; ale do tej miery, do akej sa v nej odráža duševný vývin a diferencovanie, ba možno povedať „poľudšťovanie“ nemeckého meštianstva, počnúc generáciou praotcov až po tú moju. Tento román je nemecký predovšetkým vo formálnom zmysle, pričom pod pojmom „formálny“ nechápem iba literárne vplyvy a zdroje. Spomínam si na článok o tejto knihe v *Mercure de France* asi z roku 1908, kde tento román, popri priaznivom hodnotení, vyhlásili za nepreložitelný pre jeho *stavbu*. Romain Rolland by — ako ho poznám — bol mal akiste iný názor; no dobre sa počúva, že by toto dielo bolo vo francúzštine nezmyslom a znetvorením. Vznikalo, nezmontoval som ho, vyrastalo nesformované, a práve preto je nepreložitelné nemecké. Práve preto má tú organickú plnosť, akú nenájdeme v typicky francúzskej knihe. Nie je to uhladené umelecké dielo, ale život. Je to, ak mám použiť skutočne veľmi náročnú umeleckú a kultúrno-historickú formuláciu, *gotika*, nie renesancia... To všetko však prirodzene nebráni tomu, aby v ňom neviol dokonale európsky literárny vietor — je to v Nemecku azda prvý a jediný naturalistický román a už má umelecký medzinárodný charakter, je výrazom europeizujúceho postoja napriek nemeckej podobe svojej ľudskosti. Niet v ňom nič z Raabeho ani z Jeana Paula, nemá vonkoncom nič spoločné so Spielhagenom ani s iným nemeckým románom. Nemecký vplyv v ňom má zvláštny charakter: z dolnonemecko-humoristického a epicko-hudobného prvkú, ktorý pochádza od Fritza Reutera a Richarda Wagnera. Ostatné vplyvy pochádzali zo všetkých strán: z Ruska, z Anglicka, z Francúzska, ako vidno z dohodových krajín, z krajín psychologického románu — z Dánska to bol vplyv Bangov a Jacobsenov, z Nórska Kiellandov a Liesov.

Ak mám citovať pre ich krásu slová z Básnictva a pravdy, tak som „vo všemocnom čase mladosti zachoval práve odchádzajúce a odvážne a verejne zaujal postoj voči svojej

priaznivej hodine“. Týmto naširoko koncipovaným dielom som si zároveň vytvoril ľudskú a umeleckú základňu, z ktorej som mohol vychádzať v ďalšej tvorbe, — a akoby som si tým zostrojil husle, na ktorých teraz môžem do vôle vyhrávať, lebo sa ich dobré drevo zakaždým ľubozvučne rozochvieva strunami a ich akustický priestor poskytuje mojej hre dokonalú rezonanciu. Sú aj takí, čo sa domnievajú, že moja hra nebola taká dobrá, ako by si to zaslúžil sám nástroj, a že som si mohol radšej koncert ušetriť, aj tak sa naň vraj rýchlo zabudne a ako hodnota nepretrvá nič okrem dobre zostrojených huslí. No aspoň raz sa rozhodla mládež, duchovná mládež Nemecka, narodená okolo roku 1880 ináč: bolo to v prípade Tonia Krögera, tejto balady v próze, ktorá by samozrejme neobstála bez Buddenbrookovcov a ktorá bola piesňou, zahranou na nástroji veľkého románu, ktorý som si sám zostrojil...

„Živá, duchovne nezáväzná samozrejmá tvorba“, tak to znie v neskoršej práci v mierne parodickom, majstrovskom štýle, „spôsobuje rozkoš meštianskym masám, ale mládež s absolútnymi vášňami púta to problematické“. Myslel som pritom na Buddenbrookovcov a na Tonia Krögera. Toto vcelku plastické umenie — sotva aj jeho duch, neprestajne zamestnáva vzdelanú strednú vrstvu; no intelektuálnej a radikálnej mládeži, ktorá vtedy ešte samozrejme svoj radikalizmus nechápala politicky, bol primeraný Tonio Kröger a tak si ho aj prisvojila; hra jej tu bola dôležitejšia ako husle. Kde je však teraz niekdajší göttingenský študent s chudou, nervóznou tvárou, ktorý mi raz, keď sme všetci po prednáške popíjali v Mützeho vinárni, povedal jemným, jasným a pohnutým hlasom: „Iste to viete, pravdaže to viete, nie Buddenbrookovci, ale Tonio Kröger je vašim najvlastnejším dielom!“ Povedal som, že to viem.

Spočívalo to však v tom, že zatiaľ čo v Buddenbrookovcoch sa mohol uplatniť iba schopenhauerovsko-wagnerovský epicko-pesimistický a epicko-hudobný vplyv, v Toniovi Krögerovi preráža Nietzscheho tvorivý prvok, ktorý mal ostať aj v budúcnosti v prevahe. Dityrambické konzervatívne ponímanie života tohto lyrického filozofa a jeho obrana voči moralisticko-nihilistickému duchu, voči „literatúre“ sa menili v zážitku a v pocite, ktorý navodzovala novela, na *erotickú iróniu*, na zaľúbené prikyvovanie všetkému, čo nie je duchom a umením, čo je nevinné, zdravé, poctivo neproble-

matické a duchovne čisté, a pojem života a krásy sa tu dost sentimentálne preniesol na svet *mešťanstva*, svet blažene pocitovaného zvyku, protikladu ducha a umenia. Nie div, že sa to páčilo mládeži. Ak z toho totiž vyšiel nalahko „život“, „duchu“ sa to podarilo ešte lepšie, lebo bol tým milujúcim a „boh“ je v milujúcom, nie v milovanom, čo tu aj „duch“ celkom presne vedel. Čo však nevedel, alebo predbežne odkladal nabok, bola skutočnosť, že nielen duch dychtí po živote, ale aj život túži po duchu a že jeho potreba spásy, jeho túžba, jeho cit pre krásu — lebo krásu nie je ničím iným ako túžbou, je možno skutočnejšia, „božskejšia“, veľkomyseľnejšia a menej spupná ako všetky potreby „ducha“. Irónia je však vždy obojstrannou iróniou, čímsi prostredným, ani to, ani ono, nielen to, ale aj to — a tak sa aj Tonio Kröger chápal ako čosi ironicky prostredné medzi mešťanstvom a umeleckým bytím, a už samo jeho meno ho predurčovalo byť symbolom akejkoľvek zmiešanej problematiky, nielen zmesi románsko-nemeckej krvi, ale aj tým, čo predstavuje čosi medzi zdravím a rafinovanosťou, slušnosťou a dobrodružstvom, úprimnosťou a artistnosťou: situačným pátosom, ktorý zase len ovplyvnil ten istý Nietzsche, odvodzujúci poznávaciu hodnotu svojej filozofie práve z toho, že je udomáčená v oboch svetoch, v dekadencii i v zdraví a — v tom, čo — ako sám povedal — stojí na polceste medzi zostupom a vzostupom. Celé toto dielo bolo zmesou zdanlivo heterogénnych prvkov: nostalgie a kritiky, vrúcnosti a skepsy, *Storma a Nietzscheho*, nálady a intelektualizmu. Nečudo, že si to prisvojila mládež, že týchto deväťdesiat strán uprednostnila pred dvoma hrubými zväzkami Buddenbrookovcov! Mládež oveľa väčšmi dychtí po duchovnosti ako po plasticosti, a čo ju v tomto prípade nepochybne vzrušovalo, bol spôsob, ako sa v tomto malom príbehu zaobchádza s pojmom „ducha“, ako sa dostáva spolu s „umením“ pod pojmom „literatúra“ do protikladu s nevedomeným a mlčanlivým životom... Nesporne ju v tomto veľkom diele priťahoval radikálne literárny a intelektuálne rozkladný prvok, a že ostatné, najmä pohodlná nemecká konzervatívnosť, tomuto potešeniu nielenže nebránilo, ale dokonca ho ešte umocňovalo, vyplynulo z toho, že všetko vyzeralo ako irónia a irónia ako taká je najvyšším stupňom intelektuálnosti. A keďže irónia je okrem toho aj súčasťou romantiky, bola tu namieste. Nebolo vari očividné, že Tonio Kröger je oneskorencom romantiky a to romantiky

nemeckej, akoby bol rodným bratom Schlemihla, Undiny, Heilinga, Holandána? Nebolo, a ani sám som to vtedy nepobadal. Teraz to však vidím jasne; a na otázku, do akej miery som nemecký, je mi odpoveďou tento príbeh.

Jestvuje krásna, hlboká kniha mladého maďarského esejistu Georga Lukácsa Duša a formy a v nej štúdia o Theodorovi Stormovi, ktorá skúma vzťah mešťanstva a l'art pour l'artizmu — a keď som ju pred rokmi čítal, hneď sa mi zdala byť tým najznamenitejším, čo sa kedy povedalo o tomto paradoxnom predmete a domnievam sa, že mi prislúcha iste výsadné právo citovať túto štúdiu, pretože autor pritom myslel azda práve na mňa, a na jednom mieste to aj výslovne spomenul. Bezpochyby totiž získavame istý zvláštny nárok na poznanie, ku ktorému sme prispeli svojou existenciou; a ak ho uplatníme, dostávame sa do podobnej situácie ako otec, ktorý sa blahosklonne dá poučovať od svojho učeného syna — Lukács totiž predovšetkým odlišuje cudzorodé, násilné a pokrytecké, asketicko-orgiastické mešťanstvo — jeho slávnym príkladom je Flaubert a jeho podstata spočíva v umŕtvujúcom odmietaní života v mene diela — od pravého meštianskeho umenia Stormovho, Kellerovho, Mörikeho, ktoré by paradoxnosť svojho prívlastku vlastne spĺňalo iba vtedy, keby spájalo meštiansky spôsob života, založený na občianskom povolaní s tvrdými umeleckými pracovnými zápasmi a ktorého základom by bola „remeselná zručnosť“. „Občianske povolanie ako forma života, . . . píše Lukács, „znamená predovšetkým prvenstvo etiky, v živote uprednostnenie toho systematicky, pravidelne sa opakujúceho, toho, čo sa povinne vždy vracia a čo sa musí vykonávať bez ohľadu na to, či sa to niekomu páči alebo nie. Inými slovami: vláda poriadku nad náladou, trvácneho nad momentálnym, pokojnej práce nad genialitou, ktorú zväčša napájajú vzruchy.“ A z nasledujúceho vysvitá, že sa Lukács dovoľáva toho počestného remeselného majstrovstva, ktorý je v protiklade s Flaubertovým mnišským asketizmom, pre ktoré bol sociálny život iba nihilistickou maskou, ako nemeckej podoby sociálneho umeleckého typu: aby objasnil, že esteticizmus a mešťanstvo predstavujú uzatvorenú a legitimnú formu života, a to *nemeckú* formu života; áno, táto zmes artistnosti a meštianskosti v jeho výklade vlastne

denbrookovcov: „Nie,“ povedal, „to nie je nič pre mňa. Je to ešte hudba a úpadok.“ Ešte! Neskorá, ba oneskorená meštianskosť urobila zo mňa analytika úpadku; a táto „etická atmosféra“, moralistický pesimizmus (s hudbou), ktorý, ako som už spomenul, som prijal od Schopenhauera a Wagnera, bol však tým, čo som u týchto európskych Nemcov našiel ako vlastné sebe samému a čo ma k nim od nepamäti priťahovalo a viedlo. Nie „krása“. Nikdy mi nešlo o „krásu“. „Krása“ sa mi zdala byť vždy skôr vhodná pre Talianov a duchovných netrebníkov, teda v podstate nič nemecké a vonkoncom už nič, čo by bolo záležitosťou vkusu nemeckého meštianskeho umenia. V tejto oblasti prevládala etika nad estetiku, alebo presnejšie povedané: miešanie a rovnosť tých pojmov, ktoré ctia, obľubujú a pestujú *ošklivosť*, sú tu na mieste. Všetko ošklivé, choroba, úpadok, *to je etickosť*, a nikdy som sa necítil byť v pravom zmysle „estétom“, ale vždy moralistom.

To bolo nemecké, to bolo meštianske, esteticizmus v pravom zmysle slova, duch krásy je vari najmenej nemeckou, a zároveň najmenej meštianskou vecou na svete. Schopenhauerovsko-wagnerovská škola nevychováva z človeka estéta, dýcha naňho eticko-pesimistickou atmosférou, atmosférou nemeckého meštianstva: lebo nemeckosť a meštianskosť je jedno a to isté, ak má vôbec „duch“ meštiansky pôvod, nemecký duch je meštiansky svojským spôsobom, nemecké umenie je meštianske a nemecká meštianskosť *humánnou* — z čoho vyplýva, že nie je, na rozdiel od západného meštianstva *politickou*, aspoň donedávna nie a iba teraz sa dostáva na cestu dehumanizácie...

Ak však hovoríme, že u Schopenhauera a Wagnera sa nachádzame v meštianskej sfére, že výchova, ktorú nám poskytujú, je meštianska, zdá sa to byť nezmyselným tvrdením; ťažko totiž padne spájať pojem meštianskosti s genialitou. Môže byť vari čosi menej meštianske ako ich nanajvýš vypätý, tragický život, prudko zmietaný utrpením a ústiaci do lesku svetovej slávy? No napriek tomu sú obaja typickými predstaviteľmi svojho meštianskeho storočia a je dokázateľné vo všetkých ich prejavoch ľudskosti a duchovnosti. Pozrime sa na Schopenhauerov život: jeho hanzovný, kupecký pôvod: jeho usadlosť vo Frankfurte, kantovsky pedantná stálosť a puntičkárstvo v každodennom živote, jeho múdra starostlivosť o zdravie, zakladajúca sa na solídnych fyziologických vedomostiach („rozumnému človeku nejde o pôžitkárstvo,

ale o bezbolestnosť“); jeho presnosť ako „kapitalistu“ (zapisoval si každý pfennig a múdrym gazdovaním svoj malý majetok počas života zdvojnásobil); pokoj, húževnatosť, sporovlivosť, pravidelnosť jeho pracovnej metódy (pre tlač tvoril výlučne v prvých dvoch ranných hodinách a Goethemu napísal, že *vernosť a poctivosť* sú vlastnosti, ktoré preniesol z praxe do teórie a do intelektuálnej oblasti a ktoré tvoria podstatu jeho práce a úspechov): toto všetko rovnako jasne svedčí o meštianskosti jeho ľudského ja, ako prejavom jeho meštianskej *duchovnosti* bolo na druhej strane to, že tak rozhodne odmietal romantický stredovek ako modlársky klam a rytierstvo, a celkom úmyselne zotrval na klasickej humanite. Napokon je to aj súčasťou opozície, ktorú sám vytváral a v ktorej možno vidieť predstupeň a predprípravu pre Nietzscheho „samokatovstvo“ — je to najsilnejší rozpor medzi tendenciou a prirodzenosťou, intelektuálne popieranie seba samého, lebo kto by mohol byť klasickejší a zároveň romantickejší ako on! Pokiaľ však ide o Wagnera, v jeho ľudskej a umeleckej osobnosti už badať nielen meštianske, ale i buržoázne a povýšenecké črty — záľuba v premrštenosti, v „atlase“, v prepychu, v bohatstve a meštianskej nádhere — sprvoti ako črta súkromného života, ktorá však hlboko zasahuje aj do duchovnej a umeleckej oblasti. Nie som si istý, či postreh, že Wagnerovo umenie a *Makartova kytica* (s pávimi perami) majú ten istý časový a estetický pôvod, môžem pokladať za svoj vlastný objav. No hoci Wagner aj bol tak trochu buržoázny, bol zároveň aj *meštiansky* v istom vznešenom nemeckom zmysle a jeho sebainscenovanie a kostýmovanie ako nemeckého „majstra“ malo svoje vnútorné a prirodzené oprávnenie: bolo by nesprávne pre ohnivú vulkanickosť, démonickosť a geniálnosť prehliadať v jeho tvorbe staronemecký umelecko-majstrovský prvok — vernú trepezlivosť, remeselnícku zbožnosť a dômyselnú pracovitnosť... „Spoznáte ich podľa ich plodov.“ Wagnerov európsky intelektualizmus nájdeme opäť v Richardovi Straussovi, no jeho nemecko-meštiansku časť v majstrovstve a vernej usilovnosti milého Engelberta Humperdincka.

Meštianske umenie, komplikovaný paradox, večný paradox, v každom prípade dvojakosť a rozdvojenosť napriek legitimiti, ktorú táto duchovná forma života nadobudla práve v Nemecku. Ak som hovoril o určujúcom vplyve, ktorým na mňa pôsobilo Wagnerovo umenie, vynechal som čosi

podstatné a ponechal som si to v zálohe až do tej chvíle, pričom nejde ani tak o Wagnerovo vlastné meštianstvo, ako o jeho vzťahy k meštianskosti, o jeho *pôsobenie* na meštana. Práve ono je však bodom, v ktorom môže byť Wagnerov vplyv do istej miery škodlivý a možno sa tak stalo v mojom prípade: na myslí mám to, čo nazýval Nietzsche „dvojitou optikou“, to umelecké a meštianske spolu a odrazu, inštinkt — je to totiž samozrejme inštinkt, nie kalkulácia, čosi vrcholne objektívne, nie subjektívne — uspokojiť zároveň rafinované i jednoduchšie potreby, získať tých nepočtých a na dôvažok i masy — inštinkt, ktorý podľa môjho názoru súvisí s Wagnerovým dobyvateľstvom, s jeho svetskou dychtivosťou, s jeho „hriešnosťou“ v asketickom zmysle slova, s tým, čo nazýva Budha „príveskom“, s jeho túžbou, jeho zmyslovo-nadzmyselnou žiadostivosťou po živote. Áno, jestvuje taký bytostný typ umelca, pri ktorom možno hovoriť o všetkom, ale o tomto jedinom nie, čistý, prísny, chladný, hrdý, ba aj škrobený, ktorý nemá v srdci ani v duši pre „svet“ nič okrem pohrdania a výsmechu a ktorého sa ani v najmenšom nedotkla demagógia, alebo hoci aj najnevedomenejšia zistiťnosť a kondescendencia, či svetská žiadostivosť po pôsobnosti, jednote a láske. Od takéhoto typu bol Wagner veľmi vzdialený. V jeho diele nájdeme miesto, ktoré je v každom ohľade, aj v tomto, jeho súhrnom, je to citát z motívu túžby na slovo „svet“ v druhom dejstve Tristana („Aj potom som svetom!“). Nikto mi nezabráni, aby som nevidel vo Wagnerovej žiadostivosti, v jeho planetárnej erotike základ a pôvod toho, čo Nietzsche nazval dvojitou optikou, so schopnosťou vyplývajúcou z potreby strhnúť, upútať, fascinovať nielen tých najušľachtilejších — to je samozrejme, ale aj široké masy jednoduchých ľudí; hovorím, že to vyplynulo z potreby, lebo som presvedčený, že každý umelec bez výnimky tvorí výlučne to, čo je v ňom, čo zodpovedá jeho vlastnému estetickému zmyslu a potrebe. Nečestné umelectvo, kalkulujúce s účinkami a cieľmi, z ktorých by sa samo len vysmievalo a nad ktorými by cítilo len prevahu a ktoré by nevyplývalo z prvotných účinkov, aké zakúsil jeho tvorca sám na sebe, také umenie neexistuje. Z toho vyplýva, že objektívne pôsobenie umelca, ako aj široká pôsobnosť Wagnerovho diela v meštianstve, predurčujú jeho vlastnú existenciu a podstatu. Bol dychtivým, alebo, aby sme to nahradili chladnejším slovom, ctižiadostivým umelcom. Čo si však človek v mladosti

želá, čo si želá skutočne a v mene svojho prirodzeného práva, a nielen mylne a neprirodzene nahovára — to sa v zrelom veku vyplní; a výsledkom tejto aristokraticko-demokratickej, umelecko-meštianskej optiky je *úspech*, ktorý je ako vždy dvojakým úspechom: u umelcov a u divákov, lebo pravým úspechom nemožno nazvať ani len úspech u bohémy, ale ani čisto divácky. Nemyslite si však, že zo mňa hovorí prinajmenšom samofúbosť, keď doložím, že aj ja by som vedel zaspievať pieseň, svoju malú pesničku o „úspechu“! Vidím v ňom životnú skúsenosť ako každú inú a viem, že je pre človeka, ktorý ho zakúsil, dvojnásobne príznačný. V jednoduchej definícii to značí: tento túžil získať aj hlupáka. Dávnejšie som však už zistil, že „úspech“ ako následok tejto dvojitej optiky, ktorú sa zle a hriešne učíme od Wagnera, je neistý a nebezpečný; že v sebe skrýva nebezpečenstvo života a pomstu Eumeníd, že človek s takým úspechom musí očakávať, že ho onedlho stratí v oboch zložkách, v meštianstve i u radikálov: v mojom prípade sa to začalo tým, že som už literátom iba tŕňom v oku alebo už ani to nie. Jeden z nich, pre ktorého je táto vlastnosť typická, ma minule nazval „veselou povahou“... Dobré, to je koniec! — Nie, ešte stále to nie je definitívny koniec. Raz ešte opäť dôjde k tomu, že čistý a nespútaný prejav mojej bytosti — podobne ako v eseji o Friedrichovi — prinúti literárny rigorizmus, aby sa či už súhlasne alebo záporne vyjadril k chváliacemu úsudku „meštiaka“. Či sa nestalo, že európsky orientovaný časopis *Weisse Blätter* toto pojednanie pokladal za majstrovské, hoci prirodzene nemohol schvalovať jeho tendenciu? Je to tá stará pesnička z Tonia Krögera: „Stojím medzi dvoma svetmi, ani v jednom z nich nie som doma, a preto to mám tak trochu ťažké.“ Nie je však človek práve týmto *nemecký*? Nie je nemeckou podstatou prostrednosť, ono stredné a sprostredkujúce a nie je Nemec prostredným človekom vo veľkom štýle? Ak je už sám osebe nemecké byť mešťanom nie je vari ešte nemeckejšie byť čímisi medzi mešťanom a umelcom, alebo aj čímisi medzi vlastencom a Európanom, medzi obránarom a západniarom, konzervatívcom a nihilistom — a písať výlučne nemecké články, ktorých antiliterárna tendencia musí naplňať odporom každé francúzsky cítiace srdce, ktoré však napriek tomu musia pokladať za majstrovské práve západniari, Európania a literáti?

TÉMA S VARIÁCIAMI

O UMENÍ RICHARDA WAGNERA

1911

Nech by som sa akokoľvek duchovne vzdialil od Richarda Wagnera, nikdy nezabudnem, za čo mu vďačím, pokiaľ ide o šťastie z umeleckého zážitku a umelecké poznanie. Ako prozaik, rozprávač, psychológ som sa síce nemohol bezprostredne učiť z tvárnych postupov tohto symfonického divadelníka, ktorého básnický účinok spočíva rovnako ako u Klopstocka mimo individuálnej oblasti a nad ktorého prozaickým štýlom sa moja láska zakaždým ocitala v rozpakoch. No jednotlivé umelecké druhy sú len javovými formami umenia, ktoré má vo všetkých rovnakú podstatu a Wagner by ani nemusel vytvoriť takú zmes umeleckých žánrov, aby jeho umelectvo pôsobilo na každé z nich poučne a ako ich živná pôda. Môjmu vzťahu k nemu okrem toho dodávalo čosi bezprostredné a intímne aj to, že som v ňom bez ohľadu na divadlo vždy tajne videl a miloval veľkého epika. Motív, autocitát, symbolická formulka, slovná a významová spätná väzba v širokých súvislostiach — to všetko som pociťoval ako epické prostriedky, očarujúce ako také; a čoskoro som priznával, že Wagnerove diela pôsobili na môj mladícky umelecký inštinkt tak povzbudzujúco ako nič iné na svete, že ma vždy znovu naplňali závistlivo zaľúbenou túžbou vytvoriť čosi podobné aspoň v menšom a intímnejšom formáte. A skutočne nie je ťažké vybadať v mojich Buddenbrookovcoch, v tejto epickej generačnej freske, spojenej a popretkávanéj leitmotívami, duchovný nádych Prsteňa Nibelungov.

Moje umelecké myslenie a konanie sa dlhý čas nieslo v znamení bayreuthského tvorcu. Dlhý čas sa mi zdalo,

akoby všetky umelecké túžby a úsilia vyúsťovali do tohto majestátneho mena. Nikdy však, ani vtedy, keď som nevynechal ani jedno predstavenie Tristana v mníchovskom Dvornom divadle, nebolo moje vyznanie o Wagnerovi v podstate vyznávaním Wagnera. Ako mysliteľ, ako charakter zdal sa mi podozrivý, ako umelec však neodolateľný, hoci hlboko sporný vzhladom na šlachetnosť, čistotu a zdravie jeho účinku a nikdy sa mu moja mladosť neoddávala s takou dôverčivou odovzdanosťou, s akou sa uchýľovala k veľkým básnikom a spisovateľom — k tým tvorcom, o ktorých sa Wagner nazdával, že sa o nich môže takmer súcítne vyjadrovať ako o „literárnych básnikoch“. Moja láska k nemu bola láskou bez viery — lebo som si vždy myslel, že je pedantské nedokázať milovať niekoho bez toho, že by sme v neho neverili. Bol to vzťah skeptický, pesimistický, jasnozrivý, takmer nevraživý, pritom však nanajvýš vášnivý a plný neopísateľného životného pôvabu. Nádherné hodiny hlbokého samotárskeho šťastia uprostred divadelného davu, hodiny plné bázne a krátkej blaženosti, naplnené slastnými záchvevmi nervov a umu, pohľadom do dojímavých a veľkých významov, aké poskytuje len toto neprekonateľné umenie!

Dnes sa však už nenazdávam ako kedysi, že veľkosť umeleckého diela spočíva v neprekonateľnosti jeho výrazových prostriedkov. Nazdávam sa, že na oblohe nemeckého ducha má Wagnerova hviezda klesajúcu tendenciu.

Nehovorím o jeho teórii. Keby nebola čímsi natoľko druhotným, iba dodatočným a zbytočným zvelebovaním jeho talentu, bolo by jeho dielo nesporne také neudržateľné ako ona sama a nebyť diela, ktoré ju počas divadelného predstavenia zdanlivo potvrdzuje, a pritom nedokazuje nič iné iba svoju vlastnú silu, nikto by ju nebol ani na chvíľu bral vážne. Áno, veril vôbec niekto vážne tejto teórii? Spojeniu maliarstva, hudby, slova a gesta, ktoré Wagner bezočivo vydával za splnenie všetkých umeleckých túžob? Poradiu druhov, podľa ktorého by Siegfried bol vyššie ako Tasso? Čítal vôbec niekto tieto Wagnerove spisy o umení? V čom vlastne spočíva nezáujem o Wagnera ako spisovateľa? V tom, že jeho spisy sú manifestmi a nie osobným vyznaním? Že jeho dielo, v ktorom naozaj žije vo svojej trpiacej veľkosti, komentujú veľmi nedostatočne a chybné? Takto by sme ho museli ospravedlňovať. Je pravda, že z Wagnerových spisov sa o Wagnerovi veľa nedozvieme.

Nie, hovorím tu iba o jeho majestátnom diele, ktoré dnes dosiahlo u buržoázneho obecnstva vrchol popularity, o jeho umení ako o vkuse, štýle, životnom pociť. Nesmie nás pomýliť nadšený hurhaj, ktorý robia mladí ľudia z galérie. V skutočnosti však už dnes existuje medzi vzdelanejšou mládežou veľa kritiky voči Wagnerovi, veľa inštinktívnej, i keď nemej nedôvery, ba — treba povedať — neraz aj ľahostajnosti. A ako by to mohlo byť aj ináč? Wagner je stelesnením devätnásteho storočia, áno, je reprezentatívnym nemeckým umelcom tejto epochy, ktorá bude žiť v pamäti ľudstva možno ako veľká, no istotne ako neblahá. Ak však uvažujem o majstrovskom diele dvadsiateho storočia, vidím pred sebou čosi, čo sa podstatne, a verím, že na svoj úžitok, odlišuje od wagnerovského, čosi výsostne logické, tvarovo dokonalé a jasné, čosi, čo je zároveň prísne i veselé, čo nemá o nič menej vôľového vypätia ako umenie Wagnerovo, jeho duchovnosť je však chladnejšia, vznešenejšia a zdravšia, je čímsi, čo svoju veľkosť nehľadá v barokovej kolosálnosti a svoju krásu v opojení — zdá sa mi, že to bude nová klasickosť, čo musí prísť.

A predsa zakaždým, keď môj sluch nečakane naďabí na niektorý tón, na niektorý akord Wagnerovho diela, zachvejem sa od radosti, ovládne ma istý druh nostalgie za domovom a mladosťou a opäť ako volakedy moja myseľ podľahne múdre-
mu a dômyselnému, túžobnému a rafinovanému čaru.

AKÝ MÁME DNES VZŤAH K RICHARDOVI WAGNEROVI?

S úprimným záujmom počúvam o novom našťudovaní Lohengrina vo Vašom divadle, ktoré chcete osláviť aj literárne. Spomínam si pritom na mnohé z toho, čo som v knihách a spisoch povedal o Wagnerovi a aj proti Wagnerovi; nazdávam sa však, že by pri takejto príležitosti vonkoncom nebolo namieste situačno-kritické konštatovanie o klesaní wagnerskej hviezdy na panteóne nemeckého ducha — dalo by sa dokonca hovoriť o jej úplnom zapadnutí za obzor. Vždy sa mi z hĺbky duše bridilo literársky odbaviť génia, najmä ak sa v ňom človek vyzná len poskromne, a pohľdal by som sám sebou, keby som aj v sebe pociťoval iba potrebu poprieť najhlbšie, najpoučnejšie, najurčujúcejšie zážitky mladosti a otočil zmýšľanie o stoosemdesiat stupňov. Veľmi dobre viem, že Bayreuth je dnes väčšmi záležitosťou pánov zo San Francisca ako nemeckého ducha a jeho budúcnosti. Nemení to však nič na tom, že Wagner ako umelecká osobnosť bol čímsi takmer neporovnateľným a potencionálne pravdepodobne najväčším talentom v celých dejinách umenia. Kde inde by sme znovu našli také spojenie veľkosti a rafinovanosti, dômyselnosti a vznešenej skazenosti, popularity a diabolskej artistnosti? Ostáva vzorom umelectva podmaňujúceho si svet, a Európa práve tak podľahla jeho moci, ako podľahla Bismarckovmu štátnickému umeniu. Nevedeli veľmi jeden o druhom, ale dovedna tvoria vrchol romantickej hegemonie nemeckého ducha.

Ak chceme hovoriť o ľudskosti, mravnosti a poézii, máme na mysli Goetheho. Prsteň však pre mňa ostáva substrátom

pojmu dielo. Wagner bol na rozdiel od Goetheho absolútne oddaný svojmu dielu, bol človekom naskrze svetským, človekom moci, úspechu a v tomto zmysle politikom a napriek celistvosti, zovretosti a úplnosti jeho životného diela si niekedy myslím, že sám naplno nežil. Nazdávam sa, že na to, aby žil plnokrvne, by si musel popri politickom, verejnom diele viesť aspoň tajný a skutočne pravdivý denník — neviem, či sa vyjadrujem dosť zrozumiteľne. Bol homme d'action bez hlbšej intimity. Jeho životopis nič neznamená. Možno povedať, že nie on je nesmrteľný, ale jeho dielo, pôsobivé dielo, ktoré celkom pohltilo jeho život.

Nikto by nedokázal natoľko ako on povzbudiť náš tvorivý inštinkt. No naše ľudské a básnické ja sa uchyluje ku Goethemu. Pokiaľ ide o to prvé, som mu nevýslovne zaviazaný a nepochybujem, že stopy môjho raného a dodnes trvajúceho zážitku z Wagnerovho diela sú badateľné vo všetkom, čo som vytvoril. Najprv som sa zoznámil s Lohengrinom, počul som ho nespočetnekrát a ešte dnes poznám takmer naspamäť jeho slová i hudbu. Jeho prvé dejstvo je príkladom dramatickej úspornosti a divadelného účinku, predohra čosi absolútne čarovné, vrchol romantiky. Boli časy, keď som v mníchovskom Dvornom divadle nevynechal jediné predstavenie Tristana, najvznešenejšieho a najnebezpečnejšieho spomedzi Wagnerových diel, ktorý je svojou zmyslovo-nadzmyselnou vrúcnosťou, slastnou opojnosťou tým pravým pre mladých ľudí, pre vek, v ktorom dominuje erotika. O Majstroch spevákoch sa vyjadril psychologicky najprenikavejšie Nietzsche. Nemyslím tým jeho obdivuhodnú analýzu predohry, ale jeho poznámku o tomto diele ako celku a o jeho duchovnom postavení: „Majstri speváci,“ píše, — „proti civilizácii; nemecké proti francúzskemu“. To, čo sa tu chápe pod pojmom civilizácia a pod pojmom nemeckosť, som naširoko rozviedol počas vojny vo svojich Úvahách nepolitického človeka. K tomu Nietzscheho kultúrropsychologickému konštatovaniu však možno dodať, že Majstri speváci boli veľkým a všade uznávaným nemeckým víťazstvom, dokonalým triumfom proticivilizačného nemectva a *za každých okolností* takí i v dejinách ostanú.

Dnes sa môj záujem, čo je dosť zvláštne, sústreďuje najmä na drámu Wagnerovej staroby, na Parsifala, a to vari preto, že som sa s ním najneskôr zoznámil a stále ho najmenej poznám. Je to napriek Tristanovi a Izolde a napriek istému

zmechanizovaniu všetkých tvárnych postupov najextrémnejšie Wagnerovo dielo, ktoré psychologicko-štylistickou prispôbivosťou prekonáva dokonca zvyčajnú Wagnerovu mieru, plné zvukov, ktorým sa i dnes oddávam so stále sa obnovujúcim vzrušením, zvedavosťou a očarením.

UTRPENIE A VEĽKOSŤ RICHARDA WAGNERA

1933

*Il y a l'âmes blâmes, mes éloges
et tout ce que j'ai dit.*

Maurice Barrès

Trpiaci a veľký ako devätnáste storočie, ktorého je dokonalým výrazom, vynára sa mi pred očami duchovný obraz Richarda Wagnera. Vidím ho fyziognomicky zbrázdnený všetkými črtami tohto storočia, preťažený všetkými jeho vášňami, a sotva dokážem odlíšiť lásku k jeho dielu, jednému z najspornejších, najmnohoznačnejších a najfascinujúcejších fenoménov ľudskej kultúry, od lásky k storočiu, ktorého najväčšiu časť vyplnía jeho život zmietaný nepokojom, zmučený, posadnutý, a zneuznávaný, ústiaci do lesku svetovej slávy. My, dnešní ľudia, zaujatí úlohami, ktorým sa čo do jedinečnosti a zložitosti sotva čo vyrovná, nemáme čas a ani veľa chuti spravodlivo hodnotiť epochu (nazývame ju meštianskou), ktorá za nami zatvára brány; k devätnástemu storočiu sa správame ako synovia k otcovi: kriticky, ako si zasluhuje. Krčime plecami rovnako nad jeho vierou, ktorá bola vierou v idey, ako i nad jeho nevierou, nad jeho záдумčivým relativizmom. Jeho literárna oddanosť rozumu a pokroku sa nám zdá byť smiešna, jeho materializmus priveľmi nepriepustný, jeho monistická pýcha, s akou si nahovára, že vyriešilo všetky záhady sveta, mimoriadne plytká. A predsa jeho vedeckú pýchu vyrovnal, ba dokonca prevážil jeho pesimizmus, ľudobná spriaznenosť s nocou a smrťou, ktorá preň bude raz zrejme príznačnejšia ako všetko ostatné. S tým však súvisí sklon a vôľa k veľkému formátu, k štandardizovanému dielu, k monumentálnosti a grandióznej masovosti — podivuhodne spojená so záľubou vo všetkom drobnom a minucióznom, v duchovnom detaile. Áno, veľkosť, a to veľkosť pochmúrna

trpiaca a pritom skeptická, zatrpknutá pravdou a zároveň na nej fanaticky lpejúca, veľkosť pripravená nájsť krátke šťastie bez viery vo chvílkovom opojení pomínuteľnou krásou, je podstatou a sprievodným znakom tohto storočia; jeho socha by musela mať morálne zataženie a vypätie svalov sta obor Atlas, pripomínajúce svet Michelangelových postáv. Aké obrovské bremeno vtedy ľudstvo na seba vzalo, *epické* bremeno v najširšom zmysle tohto majestátneho slova — lebo musíme myslieť nielen na Balzaca a Tolstého, ale i na Wagnera. Keď predložil svojmu priateľovi Lisztovi (písal sa rok 1851) v slávnostnom liste plán svojich Nibelungov, Liszt mu z Weimaru odpovedal: „Len sa do toho pusti a pracuj bez akýchkoľvek ohľadov na svojom diele, ktorému by sa dal určiť azda ten istý program, aký uložila chrámová kapitula v Seville architektovi pri stavbe katedrály: „Postavte nám chrám, o ktorom by si budúce generácie hovorili: tá kapitula potratila rozum, keď sa podujala na čosi tak mimoriadne“. A predsa tu tá katedrála stojí!“ — To je devätnáste storočie!

Čarovná záhrada francúzskeho impresionistického maliarstva, anglický, francúzsky, ruský román, nemecké prírodne vedy, nemecká hudba — nie, nie je to zlé storočie, v spätnom zrkadle je to les veľkých mužov. Až spätný pohľad a odstup nám umožňuje objaviť medzi nimi rodinnú spriaznenosť, onen spoločný ráz, ktorý im vlačila epocha napriek všetkým rozdielom ich existencií a schopností. Zola a Wagner, Rougonovci-Macquartovci a Prsteň Nibelungov — pred päťdesiatimi rokmi by sotva komu prišlo na um vysloviť na jeden dúšok práve týchto tvorcov, tieto diela. A predsa patria k sebe. Spriaznenosť ducha, úmyslov, prostriedkov bije dnes do očí. Nespája ich iba ctižiadost veľkých duchov, umelecká záľuba v grandióznosti a masovosti, ba ani len homérsky leitmotív v oblasti techniky, ale predovšetkým naturalizmus, ktorý prerastá do symbolickosti a mýtickosti; kto by totiž nepobadal v Zolovej epike symboliku a sklon k mýtickému, ktorý jeho postavy dvíha do nadsakutočna? Nie je oná Astarte Druhého cisárstva, zvaná Nana, symbolom a mýtom? Okdiaľ má svoje meno? Je to prazvuk, prvý zmyselný blabot ľudstva; Nana, to bola prezývka babylónskej Ištar. Vedel to Zola? Ale o to pozoruhodnejšie a príznačnejšie, ak to nevedel.

· Aj *Tolstoj* má tú naturalistickú rozľahlosť, demokratickú masovosť. Aj on má leitmotív, autocitát, ustálený jazykový

zvrät, ktorý charakterizuje jeho postavy. Neraz mu vyčítali neúprosť v rozvádzaní, opakovaní a zdôrazňovaní, jeho odhodlanie čitateľovi nič nedarovať, jeho veľkolepú vôľu k nudnosti; a o Wagnerovi hovorí Nietzsche, že je rozhodne najnczdvorilejším zo všetkých géniov, že neberie poslucháča dosť vážne; opakuje tú istú vec tak často, až si človek zúfa, až tomu uverí. Aj to je príbuznosť, no hlbšia, spočíva v sociálne etickom prvku, ktorý je im oboj spoločný, pričom nejde ani tak o to, že Wagner videl v umení posvätné arkánium, všeliek proti spoločenským neduhom, zatiaľ čo Tolstoj na sklonku života zavrhol umenie ako frivolný luxus. Lebo ako luxus ho zavrhol aj Wagner. Jeho očistu a posvätnosť chápal ako očistný a posväcujúci prostriedok pre skazenú spoločnosť, bol človekom katarzistickým, očistujúcim, chcel prostredníctvom estetického zasvätenia oslobodiť spoločnosť od prepychu, vlády peňazí a nelásky a vo svojom sociálnom etose bol veľmi blízky ruskému epikovi. A spoločný je ich osud aj v tom, že sa v živote oboch hľadal zlom, ktorý mal údajne rozdvojiť ich charakter, zmýšľanie a znamenať vraj čosi ako morálny kolaps — hoci v skutočnosti ich životy predstavujú dokonalú dôslednosť a celistvosť. Ak sa ľuďom zdalo, že Tolstoj v istom zmysle v starobe upadal do náboženského ošiaľu, potom prehliadli, že posledné štádium jeho života má svoj predobraz v predchádzajúcom období, zabudli alebo nespozorovali, že starý Tolstoj duchovne existoval už v takých postavách ako Pierre Bezuchov vo Vojne a mieri alebo Levin v Anne Kareninovej. A ak to Nietzsche podáva tak, akoby sa Wagner na sklonku života odrazu porazenecky zlomil pod kresťanským krížom, prehliada, či chce, aby sa prehliadlo, že už citový svet Tannhäusera predznačuje Parsifala a že Parsifal toto v najhlbšej podstate romanticko-kresťanské životné dielo sumarizuje a završuje s veľkolepou dôslednosťou. Posledné Wagnerovo dielo je aj najdivadelnejšie a ťažko by sa našiel logickejší umelecký údel ako jeho. Umenie zmyselnosti a symbolickej formule (lebo leitmotív je formulou — ba viac, je to monštrancia, ktorá má charakter takmer náboženskej autority) nevyhnutne vedie naspäť do obradnej cirkevnosti, ba nazdávam sa, že tajnou túžbou a najväčšou ctižiadostou každého divadla je rituál, z ktorého vzišlo u pohanov i kresťanov. Divadelné umenie, to značí už samo osebe barok, katolicizmus, cirkev; a umelec, ktorý bol ako Wagner zvyknutý manipulovať so symbolmi a pozdvihovať mon-

štrancie, musel sa napokon cítiť ako brat kňaza alebo dokonca ako sám kňaz.

Často som uvažoval o vzťahoch, ktoré spájajú Wagnera s Ibsenom a hádam som ani nedokázal rozlišovať medzi príbuznosťou dobovou a tou ešte intímnejšou, ktorá prekonáva príbuznosť súčasníkov. Nebolo pre mňa možné v dialógu Ibsenovej meštianskej drámy opätovne nerozpoznávať prostriedky, zápletky, účinky i najhlbšie vzruchy, ktoré mi dôverne zneli z Wagnerovho sveta, nepobadať tu bratstvo, ktoré šťastie spočívalo v ich veľkosti, ale nezriedka aj v spôsobe, akým boli obaja veľkí. Koľko spoločného je v súčasnej zovretosti, zaokrúhlenosti a celistvosti ich životných diel mladistvo sociálne revolučných a starecky mysticko-ceremoniálne vyblednutých. „Keď precitneme, my, mŕtvi“, táto s hrôzou vydýchnutá svedčba čínorodého človeka, ktorý ľutuje neskoré, prineskoré vyznanie lásky „životu“ a Parsifal, oratórium vykúpenia — ako som si zvykol vnímať ich vedno, obe rozlúčkové slávnosti a posledné slová pred večným mlčaním, starecké diela, siahajúce po nebesia, majestátne a skleroticky unavené, so zmechanizovaním všetkých prostriedkov, s pečatou konečného resumé, spätného pohľadu, autocitátu, s prídychom smrti.

Nebolo to, čo sa nazývalo „fin de siècle“, v podstate úbohým satyrskou fraškou malej doby popri vlastnom úctyhodnom doznení storočia, ktoré sa naplnilo v stareckých dielach obidvoch mágov? Obaja boli totiž severskými mágmi, úskočnými starými čarodejníkmi, hlboko sa vyznajúci vo všetkých našepkávačských umeniach diabolскеj artistiky, rovnako dômyselnej a rafinovanej, veľkými v organizovaní účinku, v kulte drobností, vo všetkých spôsoboch dvojznačnosti a v tvorbe symbolov, v tomto posväcovaní nápadu, v poetizovaní intelektu a pritom hudobníci — čo je u severanov takmer samozrejmosť: nielen ten prvý, čo si cielavedome osvojil hudbu, lebo ju potreboval ako dobyvateľ, ale aj ten druhý, aj Ibsen, hoci jeho hudobnosť bola skrytejšia, zduchovnenejšia a utajená za slovom.

Čo ich však činí oboj na nerozoznanie podobnými, je nikým nepredpokladaný sublimačný proces, ktorým — pričinením jedného i druhého — prešla umelecká forma pred nimi síce už existujúca, no iba v duchovne skromných pomeroch. Touto umeleckou formou bola vo Wagnerovom prípade opera, v prípade Ibsenovom spoločenská dráma. Goethe

hovorí: „Všetko, čo je svojím výrazom dokonalé, musí ho prekonať a stať sa niečím iným, neporovnateľným. V mnohých tónoch je slávik ešte vtákom; potom sa povzniesie nad svoj druh, akoby chcel naznačiť každému operencovi, čo je to vlastne spev“. Podobným spôsobom zdokonalili Wagner a Ibsen operu a činohru; spravili z nich čosi iné, neporovnateľné. A znova možno aj u nich pozorovať zvyšok a zvrat ako v Goetheho príklade o slávikovi: občas, a to až do neskoršej doby, až po Parsifala, je to u Wagnera ešte stále opera; a u Ibsena z času na čas ešte zaškrípe technika Dumasových drám. No obaja sú tvoriví v perfekcionisticky-presahujúcom zmysle, v tom, že z daného tvoria nové a netušené.

Čo pozdvihuje Wagnerovo dielo duchovne tak vysoko nad úroveň celého staršieho hudobného divadla? Dve sily sa spájajú k tomuto povzneseniu, sily a geniálne vlohy, ktoré by sa mali považovať za nepriateľsky protikladné a ktorých protirečivá podstata sa Wagnerovmu dielu práve dnes opäť s obľubou vyčíta: nazývajú sa *psychológia* a *mýtus*. Ich zlučiteľnosť sa dosť popiera, psychológia sa javí ako čosi priracionálne na to, aby sme sa mohli rozhodnúť nevidieť v nej neprekonateľnú prekážku na ceste do krajiny mýtu. Platí za protiklad mýtickosti rovnako ako i hudobnosti, hoci práve tento komplex psychológie, mýtu a hudby máme pred sebou ako organickú skutočnosť hneď v dvoch veľkých prípadoch, v Nietzsche a Wagnerovi.

O psychológovi Wagnerovi by bolo možné napísať celú knihu, a to o psychologickom umení hudobníka i básnika, pokiaľ ňuho vôbec možno oddeľovať tieto dve vlastnosti. Technika spomienkového motívu, príležitostne používaná už v starej opere, sa tu postupne pretvára na dômyselný virtuózný systém, ktorý tvorí z hudby v takom rozsahu ako nikdy predtým nástroj psychologických narážok, hĺbkových štruktúr, odkazov. Premena naivno-epického čarovného motívu „nástroja lásky“ na púhy nástroj, ktorým sa uvoľňuje už jestvujúca vášeň — v skutočnosti by mohli zaľúbenci piť obyčajnú vodu — a iba ich viera, že sa napili *Smrti*, ich duchovne povyšuje nad zvyklosti všedného dňa — je básnickou myšlienkou veľkého psychológa. Ako len Wagnerovo básnictvo od počiatku prekračuje rámec libreta, a to dokonca menej v jazykovom ako psychologickom stvárnení! „Pochmúrny

plameň,“ hovorí Holanďan v krásnom dvojspeve so Sentou v druhom dejstve:

Pochmúrny plameň, čo srdce moje zmieta,
mám láskou nazývať, ja biedny štvanec sveta?
Ach nie, to túžba je po večnom dare spásy,
kiež mi ju prinesie anjel takej krásy!

Sú to spevné verše, ale nikdy predtým nikto nespieval a ani pre spev neurčil nič natoľko zauzlené a psychologicky komplikované. Nešťastník sa na prvý pohľad do dievčata zamiluje, no navráva si, že jeho láska vlastne nepatrí jej, ale spásu, vykúpeniu. Ona však stojí pred ním ako stelesnená možnosť spásy, takže nie je schopný a ani nechce rozlišovať medzi túžbou po duchovnej záchrane a túžbou po dievčati. Nádej prijala jej podobu a on to už nedokáže zmeniť, to znamená, že vo vykúpení miluje toto dievča. Aké skrýšenie dvojakého motívu, aký pohľad do ťažko postihnuteľných hĺbín citu! Je to analýza — a toto slovo sa natíska v ešte modernejšom, ešte odvážnejšom zmysle, keď sledujeme sviežo klíčiaci a pučiaci milostný život mladého Siegfrieda, ako ho Wagner oživuje slovom a pomocou komentujúco podfarbujúcej hudby. Je to tušením naplnený a z podvedomia vyžarujúci komplex viazanosti na matku, pohlavnej žiadostivosti a *úzkosti* — na myslím rozprávkový strach, ktorý chce Siegfried spoznať — teda komplex, ktorý odhaľuje psychológ Wagner v najpodivnejšom intuitívnom súlade s iným typickým synom devätnásteho storočia, s psychoanalytikom Sigmundom Freudom. Keď v Siegfriedovom snení pod lipou splyva myšlienka na matku s erotickým prvkom, keď v scéne, kde sa Mime usiluje poučiť chovanca čo je strach, zaznieva v orchestri tlmený a pokrivený motív v ohni spiacej Brunhildy — je to Freud, je to analýza a nič iné; a spomeňme si, že aj u Freuda, ktorého radikálne bádanie duševna a hĺbková náuka anticipoval vo veľkom štýle Nietzsche, záujem o o prvotné, mýtické a predkultúrne ľudské štádium najužšie súvisí so záujmom psychológie.

„Láska plná a skutočná,“ hovorí Wagner, „je možná iba v rámci pohlavia. Najskutočnejšie môžu ľudia milovať len ako muž a žena. A každá iná láska je od nej iba odvodená, pochádza z nej, vzťahuje sa na ňu alebo ju smelo napodobňuje.

Bolo by chybou túto lásku“ (totiž sexuálnu) „chápať iba ako jeden z jej prejavov a *popri* nej pripúšťať iné, ba dokonca vyššie prejavy.“ Toto zúženie celej lásky na sexualitu má zjavný analytický charakter. Prejavuje sa v ňom ten istý psychologický naturalizmus, ktorý poznáme zo Schopenhauerovej metafyzickej formulky o „ohnisku vôle“ a z Freudových teórií kultúry a sublimácie. To je práve devätnáste storočie.

Erotický materský komplex napokon nachádzame aj v Parsifalovi, v scéne zvädzania v druhom dejstve — a tým sme pri Kundry, najsilnejšej, básnicky najodvážnejšej postave, akú Wagner kedy vytvoril: sám iste cítil, o akú mimoriadnu okolnosť tu išlo. Pôvodný zmysel postavy nevychádzal z nej samotnej, ale z pašiových pocitov; no čoskoro sa ideový a stvárňovací záujem čoraz väčší sústreďuje na ňu a vnuknutie, že by táto divá posolkyňa Grálu a zvädzajúca žena mali byť jedna a tá istá bytosť, teda myšlienka duševnej dvojedinosti, je rozhodujúcim osvietením a lákadlom, tvorí najtajnejšiu chuť k tomuto nezvyčajnému podujatiu. „Odvtedy, čo mi to zišlo na um,“ píše, „ujasnilo sa mi takmer všetko na tejto látke.“ A inokedy: „Čoraz živšie a pútavejšie mi vychádza predovšetkým svojrázna bytosť, zázračná, démonická žena (posolkyňa Grálu). Ak by sa mi podarilo túto básnickú skladbu niekedy ukončiť, vyšlo by z nej akiste čosi originálne.“ — Čosi originálne, aké dojemne tiché a skromné slovo pre to, čo z toho naozaj vzišlo. Wagnerove hrdinky sa vcelku vyznačujú črtou akejsi ušľachtilej hysterickosti, istým námesačníctvom, zanietením a jasnovidnosťou, ktorá ich romantickú heroiku spája so svojskou a odvážnou modernosťou. No postava Kundry, tejto ruže pekiel, je priam ukážkou mýtickej patológie. V jej trýznivej dvojitosti a rozorvanosti — raz ako instrumentum diaboli a potom ako kajúcnica prahnúca po spáse, je s klinickou drastickosťou a pravdivosťou, s naturalistickou smelosťou v poznaní a zobrazení vykreslený odpudzujúco chorobný duševný život, ktorý sa mi vždy zdal krajným prejavom poznania a majstrovstva. No nielen Kundry má medzi postavami Parsifala tento duševne extrémny charakter. Keď sa v náčrte k tomuto poslednému a hraničnému dielu o Klingsorovi hovorí, že je démon utajeného hriechu, zlosť bezmocnosti voči hriechu, máme dojem, akoby nás preniesli do sveta kresťanského vedomia odľahlých a pekelných stavov duše, do sveta Dostojevského.

Wagner ako mýtovorca, ako objaviteľ mýtu pre operu, ako spasiteľ opery prostredníctvom mýtu, to je druhá vec; a skutočne nemá rovného v afinitu s týmto obrazným a ideovým svetom, nemá seberovného v schopnosti vyvolať a oživiť mýtus: keď dospel od historickej opery k mýtu, akoby našiel seba samého; a keď ho počúvame, chceme by sa veriť, že hudba nie je stvorená na nič iné a nemôže si už nikdy klásť inú úlohu ako slúžiť mýtu. Či sa objaví ako posol z iného sveta, vyslaný na pomoc nevinnosti a pretože, žiaľ, nevytrvá vo viere, musí sa vrátiť ta, odkiaľ ho priviedla cesta, alebo ako spievajúce a rozprávajúce vedomie o počiatku a konci sveta, ako kozmogonická rozprávková filozofia — zakaždým je jeho duch, podstata, *zvuk* vystihnutý s istotou a spriaznenou intuíciou, jeho reč plynie prirodzene a nemá v celom umení obdobu. Je to reč vyjadrujúca „niekedy“ v ambivalentnosti, pozostávajúcej z „ako to všetko bolo“ a z „ako to všetko bude“; a nepredstihnuteľná je mytologická hutnosť atmosféry napríklad v scéne sudičiek na začiatku Súmraku bohov, v ktorej sa tri dcéry Erdine oddávajú akémusi svätuškárske mu vajataniu o osudoch sveta, alebo vo vstupoch samotnej Erdy v Zlate Rýna a v Siegfriedovi. Strhujúce akcenty hudby, vyprávajúcej vzdalujúcu sa Siegfriedovu mŕtvolu, už nepatria lesnému chlapcovi, ktorý odišiel do sveta, aby spoznal strach; učia cit spoznávať, čo sa to vlastne deje za klesajúcimi závoji hmly: sám slnečný hrdina leží na márach, zabitý bielou temnotou; a na pomoc citu prichádza náznak: „zúrivosť zbesilého kanca,“ znie, a: „on je ten prekliaty kanec,“ vraví Gunther ukazujúc na Hagen, „ktorý rozkmásal šľachetného.“ A perspektíva siaha až do prvopočiatkov ľudskej predstavivosti. Tammuz, Adonis, zahrdúsení kancami, Osiris, Dionýzos, roztrhaní, im prichodí vrátiť sa ako Ukrižovanému, ktorému musí rímsky oštep prebodnúť bok, aby ho dokázali spoznať podľa rany — tento mýtický pohľad obsahuje všetko to, čo bolo a pretrváva, celý svet obetovanej krásy, vraždenej hnevom zimy. Nech teda nikto nehovorí, že sa tvorca Siegfrieda spreneveril Parsifalom sám sebe.

Vášeň pre Wagnerovo očarujúce dielo ma sprevádza životom od chvíle, keď som ho po prvý raz objavil, začal ho dobýjať a prenikať poznaním. Nikdy nezabudnem, za čo mu vďačím ako človek požívajúci a učiaci sa, na hodiny hlbokého

osamelého štastia uprostred divadelného davu, na hodiny naplnené mrazivými i slastnými záchvemi nervov i umu, pohľadmi do dojímavých a veľkých významov, aké poskytujú práve len toto umenie. Moja zvedavá dychtivosť po ňom nikdy neochabla, nevedel som sa ho dosýta napočúvať, naobdivovať i bedliť nad ním — hoci pripúšťam, že k nemu nepristupujem bez nedôvery; no pochybnosti, námietky, výčitky mu môžu ublížiť tak málo, ako nesmrteľná Nietzscheho kritika, ktorú som vždy vnímal ako chválospev s opačným predznamenaním, ako inú formu oslavy. Bola to nenávisť z lásky, sebatrýznenie. Wagnerovo umenie bolo veľkou láskou Nietzscheho života. Miloval ho podobne ako Baudelaire, básnik Kvetov zla, o ktorom sa povára, že ešte v agónii, v ochrnutí a zatemnení mysle svojich posledných dní sa radostne usmieval, keď ktosi vyslovil Wagnerovo meno — il a souri d'allégresse. Tak isto aj Nietzsche zakaždým, keď vo svojej paralytickej noci začul toto meno, zbystril sluch a povedal: „Toho som veľmi miloval.“ Veľmi ho nenávidel z duchovných, kultúrno-mravných dôvodov, ktoré tu netreba rozvádzať. Bolo by však čudné, keby som iba ja mal ten pocit, že Nietzscheho polemika proti Wagnerovi nadšenie pre Wagnerovo dielo skôr podnecuje ako ochromuje.

To, čo som odjakživa odmietal, alebo lepšie povedané — čo ma ponechávalo ľahostajným, je Wagnerova teória — sotya by som si dal nahovoriť, že ju niekto niekedy bral vážne. Čo som si mal počať s touto spleťou hudby, slova, maliarstva a gesta, ktorá sa vydávala za jediné pravdu, za naplnenie všetkých umeleckých túžob? S náukou o umení, ktorá Tassa pokladala za menej hodnotné dielo ako je Siegfried? Bolo to, zrejme, priveľmi odvážne odvodzovať jednotlivé druhy umenia z rozpadu pôvodnej divadelnej jednoty, do ktorej by sa mali pre svoje blaho poslušne vrátiť. Umenie je celistvé a dokonalé v každej zo svojich foriem; netreba zlučovať jeho jednotlivé druhy, aby sa stalo dokonalým. Takéto názory sú výrazom *zlého* devätnásteho storočia, *zlého*, mechanistického spôsobu myslenia, a Wagnerovo víťazné dielo nedokazuje pravdivosť tejto teórie, ale len silu seba samého. Žije a dlho bude žiť, ale umenie ho v jednotlivých umeniach prežije a bude nimi dojímať ľudstvo tak ako vždy. Bolo by naivným barbarstvom nazdávať sa, že veľkosť a intenzita umeleckého účinku je úmerná jeho zmyslovej agresivite.

Wagner sa ako vášnivý divadelník, dalo by sa dokonca

povedať teatroman — prikláňal k takejto viere do tej miery, že pokladal za základnú požiadavku umenia vyjadriť všetko, čo chce umelec dielom povedať, čo najbezprostrednejším pôsobením na zmysly. A je dosť podivuhodné vidieť, čo sa vďaka tejto neúprosnej potrebe stalo v prípade jeho základného diela, Prsteňa Nibelungov, z drámy, na ktorú upriamil všetko svoje úsilie a ktorej základným zákonom sa mu bezozvyšku zdala byť práve oná zmyslovosť. História vzniku tohto diela je známa. Keď Wagner pracoval na svojom dramatickom koncepte Siegfriedovej smrti, nemohol znieť, ako sám vraví, že toho bolo treba tak veľa predpokladať, že ešte pred začiatkom sa toho toľko udialo, čo by musel vkomponovať do diela oznamovacím spôsobom. Jeho potreba znázorniť zmyslovo aj túto predhistóriu bola však natoľko silná, že neodolal a začal písať spätne: vytvoril Mladého Siegfrieda, potom Valkýru, Zlatu Rýna; nedožičil si pokoja, pokým všetko v plnej miere nesprítomnil na javisku tak, aby sa to odohralo v priebehu štyroch večerov, od prvopočiatkovej prabunky, od prvého kontrafagotového Es v predohre k Zlatu Rýna, ktorým sa dal slávnostne a takmer nečujne do rozprávania. Vzniklo skutočne čosi veľkolepé, a dá sa pochopiť nadšenie, ktoré sa zmocnilo tvorcu zoči-voči takto skoncipovanému mohutnému plánu, takému bohatému na nové a ďalekosiahle možnosti účinku. Čo to však bolo v skutočnosti, čo tu vzniklo? Estetika odmietala z času na čas viacdielnu drámu ako formu. Tohto názoru bol, napríklad, Grillparzer. Tvrdil, že vzťah jednej časti voči druhej dodáva celku čosi epické, čím celok, prirodzene, nadobúda istú veľkoleposť. Ale práve to podmieňuje aj účinok Prsteňa, jeho veľkosť, a tak právom konštatujeme, že Wagnerovo základné dielo vďačí za svoju veľkoleposť sui generis epickému umeleckému duchu, vo sfére ktorého našla táto látka svoj domov. Prsteň Nibelungov je scénický epos, ktorý vzišiel z odporu voči retrospektívnym dejom, mátožiacim za scénou, z odporu, ktorý, ako vieme, nezdieľala ani antická ani francúzska tragédia. Ibsen so svojou analytickou technikou a umením rozvinúť retrospektívne deje má ku klasickej dráme oveľa bližšie. A je v tom istý druh humoru, že Wagnera práve teoréma o dramatickej zmyslovosti takým zvláštnym spôsobom zvedla k epike.

Jeho vzťah k jednotlivým druhom umenia, z ktorých vytváral svoj Gesamtkunstwerk, stojí za zamyslenie; spočíva v ňom

čosi svojsky diletanské, ako to vystihol Nietzsche vo svojej zbožne wagnerovskej Štvrtej nečasovej úvahe o Wagnerovom detstve a mladosti: „Jeho mladost' je mladost'ou mnohostranného diletanta, z ktorého sa neukazuje byť nič súčasne. Neobmedzovala ho žiadna prísna, zdedená rodinná tradícia v pestovaní niektorého druhu umenia. Maliarstvo, básnictvo, herectvo, hudba sa mu priblížili rovnako ako didaktická výchova a budúcnosť; kto sa mu povrchno prizrel, mohol by sa nazdávať, že sa zrodil iba na diletantizovanie.“ Ak však naňho hľadíme naozaj, nielen povrchno, ale s vášňou a obdivom, môžeme povedať hoci aj s rizikom nepochopenia, že Wagnerovo umenie je diletantizmus génia, monumentalizovaný s najvyšším vôľovým úsilím a inteligenciou. Čosi diletantské má v sebe už samotná myšlienka spojenia všetkých umení, a bola by v diletantizme i uviazla, nebyť toho, že Wagner koncentráciou všetkých síl podrobil tieto umenia svojmu nesmiernemu výrazovému géniu. V jeho vzťahu k umeniam je čosi pochybné; a nech to znie akokoľvek nezmyselne, je na tomto vzťahu i čosi amúzičné. Taliansko, výtvarné umenie, ho nechávajú v podstate úplne ľahostajným. Matilde Wesendonckovej píše do Ríma: „Dívajte sa a pozorujte tak trochu aj za mňa. Potrebujem, aby to za mňa niekto urobil... Zdá sa, že oči mi ako zmysel na vnímanie sveta nestačia.“

Aké pochopiteľné! Je človekom sluchu, hudobníkom a básnikom, predsa však je zvláštne, že z Paríža vie napísať tej istej adresátke: „Ach, ako si to dieťa bláha v Rafaelovi a v maliarstve! Aké je to krásne, ľúbezné a upokojujúce. Len mňa sa to nechce nikdy dotknúť! Som ešte stále vandal, ktorý sa počas ročného pobytu v Paríži nedostal k tomu, aby navštívil Louvre! Nehovorí Vám to všetko??“ — Nie všetko, ale predsa len dosť a charakteristicky. Maliarstvo je veľké umenie, také veľké, ako Gesamtkunstwerk. Existovalo samostatne pred ním a bude tu aj po ňom; ale jeho sa nedotýka. Musel by byť menej veľký, aby sme sa tým v mene maliarstva necítili byť dotknutí. Výtvarné umenie mu totiž nehovorí vôbec nič, ani ako minulosť, ani ako živá prítomnosť. Francúzske impresionistické maliarstvo, ktoré vyrastá povedľa jeho diela, sotva vidí, vôbec ho nezaujíma. Jeho vzťahy k nemu sa obmedzujú iba na fakt, že Renoir namaľoval jeho portrét — obraz, ktorý svoj objekt práve neheroizuje a nevelmi sa mu páčil. Je zrejmé, že k poézii sa stavia celkom ináč ako k vý-

tvárnemu umeniu. Dala mu, najmä Shakespearovým prostredníctvom, nekonečne veľa, hoci teória, ktorou glorifikoval svoj vlastný talent, ho nútila hovoriť o „literárnych básnikoch“, ako sa sám vyjadroval, takmer súciteľne. Ale na tom napokon nezáleží, keďže aj on sám dal poézii veľmi veľa, obohaciac ju svojimi dielami — pri ktorých prirodzene nesmieme zabúdať na to, že nie sú určené na čítanie, nie sú slovesnými výtvormi, ale hudobným umením a že iba vo vzájomnej jednote s obrazom, gestom a hudbou sa utvárajú ako básne. Z jazykovej stránky majú v sebe neraz čosi bombastické a barokové, ale i naivné, čosi z veľkolepej a suverénnej nepovolanosti — so znakmi absolútnej geniálnosti, sily, zložitosti a prvotnej krásy, ktoré vyvracajú všetky pochybnosti — a predsa v človeku utvrdzujú vedomie, že nejde o diela, ktoré patria do veľkej európskej literatúry, ale stoja bokom ako návody pre divadelné výrazové spodobenie, ktoré, okrem iného, potrebuje aj slovo. Myslím pritom na roztrúsené prvky jazykovej geniality, mám na mysli najmä Prsteň Nibelungov a Lohengrina, ktorý, ak ho chápeme sta literárny výtvar, je tým najčistejším, najušľachtilejším a najkrajším dielom, aké sa Wagnerovi podarilo vytvoriť.

Jeho génius je dramatickou syntézou umení, ktorá len ako celok, len a len ako syntéza naplnia pojem pravého a legitímneho diela. V jednotlivých zložkách, i v samotnej hudbe, pokiaľ ju nevnímame ako jeden z prostriedkov celkového vyznenia, je čosi samorastlé a nelegitímne, čo sa stráca iba vo vznešenom celku. Že Wagnerov vzťah k jazyku nebol taký ako vzťah našich veľkých básnikov a spisovateľov, že mu chýba prísnosť a jemnosť, ktorá vládne tam, kde sa jazyk pociťuje ako najvyššia hodnota a umelecký prostriedok, dokazujú jeho príležitostné básne, sladkasté romantické holdy a poémy venované bavorskému kráľovi Ľudovítovi Druhému, meštiacky bodré rýmovačky priateľom a priaznivcom. Každý Goetheho čo i letmo nahodený príležitostný rým je rýdzou poéziou a veľkou literatúrou v porovnaní s týmto jazykovým filisterstvom a zveršovanými hrubými žartmi, pri ktorých sa úcta zmôže iba na silený úsmev. Možno s ňou však pristupovať k Wagnerovým prozaickým textom, k týmto estetickým, kultúrno-kritickým manifestom a sebvýkladom, k umeleckým dielam udivujúcej múdrosti a myšlienkovej sily, ktoré však, prirodzene, ako literárne a duchovné diela nemožno porovnávať s umelecko-filozofickými staťami Schillerovými,

napríklad s nesmrteľnou esejou O naivnom a sentimentálnom básnictve. Je v nich čosi ťažko čitateľné a zároveň rozvláčne a škrobené, ako aj divoko a samorastlo diletantské; vlastne ani nepatria do sveta veľkej nemeckej a európskej esejistiky, nie sú dielami rodeného spisovateľa, vznikli len mimochodom, z núdze. Všetkým, čím bol jednotlivý, bol Wagner iba z núdze. Šťastný, povolaný, dokonalejší, legimitný a veľký je iba vo svojej celistvosti.

Nebol napokon aj hudobníkom iba z núdze, len aby silou vôle vytvoril ohromujúci celok? Nietzsche kedysi poznamenáva, že takzvané nadanie nemôže byť u génia tým podstatným. „Ako málo nadania je napríklad u Richarda Wagnera,“ zdôrazňuje. „Jestvoval niekedy hudobník, ktorý by bol vo svojich dvadsiatich ôsmich rokoch ešte taký úbohý?“ A naozaj. Wagnerova hudba vyrastala z nesmelých, žalostných a nesamostatných začiatkov, a tieto začiatky sa objavujú v jeho živote oveľa neskôr ako u iných veľkých hudobníkov. Sám hovorí: „Spomínam si, že ešte okolo svojej tridsiatky som sa v duchu s pochybnosťami pýtal, či mám skutočne nadanie pre najvyššiu umeleckú individualitu: vo svojich dielach som ešte pociťoval iba vplyv a napodobňovanie a len stiesnené som sa odvažoval nazerať na svoj ďalší vývin ako originálny tvorca.“ Je to spätný pohľad z roku 1862, z majstrovských čias. No ešte tri roky predtým píše ako štyridsaťšesťročný v dňoch, keď sa nevie pohnúť z miesta s Tristanom, z Luzernu Lisztovi: „Nemôžem ťa dostatočne ubezpečiť, ako úboho sa cítim ako hudobník, v hĺbke srdca sa považujem za úplného babráka. Mal by si ma vidieť, ako niekedy sedím a myslím si; „Musí to predsa ísť“, a potom sa ocitnem pri klavíri, zosmolím čosi biedne a hlúpo sa toho vzdám. Ako sa potom cítim! — A toto presvedčenie o hudobnej ničotnosti prýšči z môjho vnútra! A vtedy prichádzaš Ty, ktorému to vyviera zo všetkých pórov ako prúdy, pramene a vodopády — a pritom musím počúvať ešte Tvoje slová. Nechce sa mi veriť, že by to bola všetko ironia. Môj najmilší, je to čudná história, ale ver mi, že je to so mnou nanič.“ — Je to očividná depresia, ktorá neplatí ani v jednej vete a Liszt na ňu patrične odpovedá. Vyčíta mu „pochabú nespravodlivosť voči sebe samému“. Napokon, každý umelec pozná náhly stud voči majstrovstvu vedľa seba a pred sebou: pochádza to z toho, že každá umelecká činnosť znamená nové a svojím spôsobom veľmi umelé prispôsobovanie osobnej a individuálnej podmienenosti

celému umeniu, že jednotlivec sa aj po uznanej, úspešnej tvorbe môže pri porovnaní s cudzím majstrovstvom odrazu spytovať sám seba: ako vôbec možno hovoriť jedným dychom o mojom vlastnom stvárnení a týchto veciach? Predsa však skrýva v sebe taký stupeň depresívneho sebaoponížovania a pochybovania vzhľadom k hudbe u človeka, ktorý je už uprostred tretieho dejstva Tristana, čosi odsudzujúce a psychologicky zarážajúce. Skutočne, diktátorská sebaistota Wagnerových stareckých dní, keď v Bayreuthských listoch dokonca vysmieval a zatracoval pre väčšiu slávu vlastného umenia veľa krásneho z Mendelssohna, Schumannu a Brahmsa — toto sebavedomie je vykúpené nejednou predošlou skúsenosťou a malomyselnosťou vo vzťahu k umeniu! Odkiaľ pochádzali tieto záchvaty? Zaiste z okamihov, keď sa sám dopúšťal tej chyby, že svoje muzikantstvo izoloval a porovnával s nebotyčnými výškami, zatiaľ čo na jeho dielo možno nazerať iba sub specie jeho básnictva, a naopak — a najmä z tohto omylu pochádza rozhorčený odpor, ktorý musela prekonávať jeho hudba. My, ktorí vďačíme zázračnému svetu týchto tónov, ich intelektuálnej mágii za toľko obšťastnenia a vytrženia, za toľko údivu nad ohromujúcimi svojiskými schopnosťami, len ťažko chápeme tieto rozpory a nechuf; medzi výrazmi o Wagnerovej hudbe nájdeme označenie ako „chladná“, „algebraická“, „beztvará“, a zdá sa nám, že šlo o strašné nedorozumenie a nedostatok rozlišovacej schopnosti. Zdá sa nám, že sú svedectvom nechápavosti a necitlivosti, a sme náchylní veriť, že pochádzajú z nemúzickej, filisterskej, bohom i hudbou opustenej oblasti. Ale nie je to tak. Mnohí, čo takto usudzovali a takto usudzovať museli, neboli meštiaci, boli to umelecké duše a umelecké osobnosti, hudobníci a milovníci hudby, ľudia, ktorým ležala na srdci budúcnosť hudby a ktorí si právom činili nárok rozlišovať medzi hudbou a nehudbou — a tí dospeli k názoru, že táto hudba hudbou nie je. Ich názory utrpeli pred svetom totálnu porážku. Ale ak boli ich uzávery nesprávne, boli aj neospravedlivo? Wagnerova hudba je hudbou práve tak málo ako je literatúrou dramatická predloha, ktorá ju dopĺňa. Je psychológiou, symbolom, mýtom, emfázou — všetkým; len nie hudbou v čistom a plnom zmysle slov týchto zmätnutých sudcov umenia. Texty, okolo ktorých sa vinie a z ktorých tvorí drámu, nie sú literatúrou, ale tá hudba ňou je: ona, u ktorej sa zdá (a nielen zdá: činí to naozaj), že ako gejzír vy-

strekuje z predkultúrnych hlbín mýtu, je opravdivá a okrem toho — premyslená, vyrátaná, inteligentná a rafinovaná, koncipovaná natoľko literárne, ako sú texty koncipované hudobne. Táto hudba, rozložená na svoje praprvky pretvára mýtický a filozofický prvok do vypuklého reliéfu. Nestíšiteľná chromatika smrti z lásky je literárnou myšlienkou. Pradáвне prúdenie Rýna, sedem primitívnych akordických útržkov, ktoré vytvárajú Valhallu, sú ňou nemenej. Istý slávny dirigent, ktorý práve dodirigoval Tristana, mi na ceste domov riekol: „To už vôbec nie je hudba“. Povedal to v zmysle nášho spoločného zážitku. Ale či to, čo dnes vyslovujeme ako nadšené áno, nemohlo byť spočiatku rozhorčeným nie? Taká hudba ako Siegfriedova cesta po Rýne alebo nárek nad zabitým hrdinom, skladby nevýslovnej nádhery pre naše ucho i nášho ducha, ako to nik do tých čias neslýchal, boli neslýchané aj v najpohoršujúcejšom zmysle slova. Žiadať, aby sa toto voľné radenie symbolických motívov, ktoré ležia ako úlomky skál v riave hudobných živelných tokov, pociťovalo ako hudba v zmysle Bachovom, Mozartovom, Beethovenovom, by bolo priveľa. Priveľa by bolo tiež žiadať, aby sa trojzvuk Es dur, ktorý tvorí predohru k Zlatu Rýna, pokladal už za hudbu. Veď to ani hudba nebola. Bola to akustická myšlienka: myšlienka počiatku všetkých vecí. Bolo to svojvoľné, diletantské využitie hudby na vyjadrenie mýtckej idey. Psychoanalýza tvrdí, že láska sa skladá zo samých perverzít. Napriek tomu však predsa len ostáva najbožskejším fenoménom sveta. Nuž teda, génus Richarda Wagnera pozostáva z čistých diletantizmov.

Ale akých! Je takým hudobníkom, že presvedčí o hudbe aj ľudí nemuzikálnych. Ezoterici a aristokrati umenia môžu mať proti tomu námietky, ale čo ak sú medzi tými nemuzikálnymi aj takí ľudia a umelci ako Baudelaire? Pre Baudelaira bolo stretnutie s Wagnerom jednoducho stretnutie s hudbou. Bol nemuzikálny, sám napísal Wagnerovi, že hudbe nerozumie a nepoznal z nej nič okrem niekoľkých pekných skladieb od Webera a Beethovena. A zrazu aké to zanietenie, ktoré mu vnuklo ctižiadost' muzicírovať jazykom, ním samým sa vyrovnáť Wagnerovi a aké ďalekosiahle následky to malo pre francúzsku lyriku. Takýchto prívržencov si môže dovoliť iba nenáležitá, laická hudba; a ne jeden z ortodoxných by jej

ich mohol závidieť a nielen ich. V tejto exoterickkej hudbe sa nájdu veci natoľko geniálne a veľkolepé, že sa pre ne podobné rozlišovania stávajú smiešnymi. Labutí motív z Lohengrina a Parsifala; zvuky letnej mesačnej noci na konci druhého dejstva Majstrov spevákov a kvinteto v treťom; úsek v As dur v treťom dejstve Tristana a Izoldy a Tristanova vízia milenky, kráčajúcej morom; hudba Veľkého piatku v Parsifalovi a mohutná hudba premeny v treťom dejstve tohto diela; veľkolepý dvojspev Siegfrieda a Brunhildy na začiatku Súmraku bohov, s ľudovo intonovaným „ak mi chceš lásku dať“, so strhujúcim „Zdar ti, Brunhilda, žiarivá hviezda“; niektoré partie zo spracovania Venušinho vrchu z tristanovského obdobia — to sú vnuknutia, pred ktorými by mohla zblednúť závistou alebo očervenieť vzrušením aj absolútna hudba. A pritom uvádzam iba náhodne a ľubovoľne práve tieto diela. Takisto by som mohol uviesť iné príklady, alebo pripomenúť prekvapujúce umenie, s akým dokáže Wagner prispôsobovať, meniť a odlišne interpretovať dané motívy, ako sa to napríklad deje v predohre k tretiemu dejstvu Majstrov spevákov so šusterskou piesňou Hansa Sachsa, ktorú poznáme už z humoru druhého dejstva ako drsnú remeselnícku pesničku, a teraz sa pri svojom návrate v tejto podobe zjasní na netušenú poéziu. Alebo si spomeňme i na rytmické a zvukové pretvorenie a nový výklad, ktorý nadobúda tzv. motív viery, známy už zo začiatku predohry, v priebehu Parsifala a najprv vo veľkom Gurnemanzovom rozprávaní. Ťažko hovoriť o týchto veciach, keď má človek na ich evokovanie naporúdzi iba slovo. Prečo mi pri slovách o Wagnerovej hudbe znie v ušiach práve taký detail, ako oná jednoduchá arabeska, technicky ľahko opísateľná a predsa len v podstate neopísateľná figúra lesného rohu, ktorá v tryzne za Siegfrieda harmonicky pripravuje ľubostný motív jeho rodičov? V takých okamihoch človek takmer nevie rozlíšiť, či ho udivuje a očarúva Wagnerovo zvláštne a osobné umenie, alebo samotná hudba. Slovom, je to nebeské — netreba sa hanbiť za toto ženské a rojčivé slovo, ktoré nám dokáže vtisnúť na pery iba hudba.

Všeobecný duchovný charakter Wagnerovej hudby má v sebe čosi pesimisticky ťažké, vláčne túžobné, nalomené v rytme a derúce sa z temného virvaru k spaseniu v krásie; je to hudba obťaženej duše, ktorá sa neprihovára svalom tanečne, ale bolestným prienikom, zmietaním sa a tlakom

nesmiernej námahy, ktorú priliehavo vystihol Lenbachov otcovský vtíp, keď jedného dňa povedal Wagnerovi: „Vaša hudba — ach, veď je to rebriniak do nebeskej ríše.“ — Ale nie je len to. Pre jej duševnú ťarchu nesmieme zabúdať na bezočivosť, pýchu a veselosť, ktorú dokáže takisto vyniesť napríklad v rytierskych témach, v Lohengrinových, Stolzingových a Parsifalových motívoch, ani na žartovnosť polabskej prírody a ladnosť v tercete dcér Rýna, na parodický žart a učeníu samopaš predohry Majstrov spevákov, ani na bujarosť ľudových tancov v treťom dejstve. Wagner dokáže všetko. V charakterizovaní nemá páru, a pochopiť jeho hudbu ako prostriedok charakterizácie znamená obdivovať ju bez výhrad. Toto umenie je pitoreskné, ba možno groteskné a vyrátané na odstup, ktorý divadlo vyžaduje, ale také bohaté a výpadité aj v detaile, s elastickou schopnosťou prenikať do avov, rečou a gestikuláciou vychádzať z nich ako to v takomto rozsahu nebolo nikdy predtým. Triumfuje v jednotlivých kreáciách; v hudobno-básnickej postave Holandana, v jeho obkľúčení osamelosťou a prekliatím, v jeho zúfalej bezútešnosti z rozbúrených morských živlov. V Logeho živelnej nevypočítateľnosti a v jeho zradnom pôvabe. V prefíkanom žmurkaní a zlomyseľnosti Siegfriedovho trpasličieho tútora. V Beckmesserovej bláznivej zlostnosti a pochabosti. Dionyzovský herec — jeho umenie, či umenia, ak chcete, sa prejavujú v tejto všemocnosti premeny a zobrazenia; herec nemien len ľudskú masku, vchádza i do prírody, prihovára sa prostredníctvom víchrice a búrky, ševelením listia, trblietaním vln, tancom plameňov i dúhy. Alberichova čarovná čiapka je základným symbolom tohto génia zakuklovania a imitatívnej schopnosti, ktorá je rovnako udomácnená v nízkom živote ropuchy, v jej poskakovaní a plazení, ako i v bezstarostnej sa pohádzajúcom oblačnom svete Asov. Práve táto charakterizačná všemohúcnosť je schopná postaviť vedľa seba na tolko duchovne rôznorodé diela ako luteránsky zemítych a ne-meckých Majstrov spevákov a svet Tristana po smrti túžiaci a smrťou presiaknutý. Práve ona odlišuje jedno dielo od druhého, každé pritom rozvíja zo základného tónu, ktorý sa líši od všetkých ostatných, takže vo vnútri súhrnného diela, ktoré je samo osebe osobnostným kozmom, každé jednotlivé dielo tvorí opäť akúsi uzavretú jednotku podobnú hviezde. Existujú však medzi nimi hudobné dotyky a spojenia, v ktorých sa náznakom prejavuje organická jednota celku. V Parsi-

falovi zaznievajú akcenty Majstrov spevákov; v hudbe Holandana sa dajú zachytiť anticipácie z Lohengrina a v jeho texte také náznaky náboženského vytŕženia Parsifalovej reči ako slová „posvätný balzam na moje rany — z prísahy veľkej vyteká“. Pohanské zvyšky v kresťanskom Lohengrinovi, zosobnené v postave Ortrudy, poukazujú už na nibelungovské tóny. V podstate je však každé dielo v istom zmysle štýlovo postavené proti iným, čo umožňuje vidieť a pocítiť tajomstvo štýlu ako základu umenia, ba takrečeno ako umenie samo: je to tajomstvo spojenia osobného s vecným. Wagner je v každom diele absolútne sám sebou a každý takt v ňom môže byť len od neho, je výrazom jeho nezameniteľnej osobnej formuly a rukopisu. A predsa je každé jeho dielo zároveň aj zvláštnym a štýlovým svetom samým osebe, produktom vecnej, vcitovacej schopnosti, ktorá vyvažuje osobnú vôľu a ruší sa v nej. Najväčším zázrakom je v tomto ohľade vari Parsifal, dielo sedemdesiatnika, ktoré znamená čosi výnimočné v skúmaní a rozozvučaní vzdialených, hrdozostrašných a posvätných svetov — napriek Tristanovi a Izolde najextrémnejšie zo všetkých Wagnerových diel a zároveň aj svedectvo o jeho duševnej a štylistickej prispôbitosti, presahujúce ku koncu jeho zvyčajnú mieru, dielo plné zvukov, ktoré človek zakaždým prijíma s novým znepokojením, novou zvedavosťou a očarením.

„Je to ťažká vec!“ píše Wagner v máji 1859 z Luzernu uprostred stravujúcej práce na treťom dejstve Tristana, ktorá mu prináša nový podnet pre dávno zamýšľanú a načrtnutú postavu Amfortasa. „Ťažká vec! Pomyslíte si, preboha, čo sa tu deje! Odrazu sa mi všetko úžasne vyjasnilo: Amfortas je môj neuveriteľne vystupňovaný Tristan z tretieho dejstva.“ Toto „vystupňovanie“ je mimovoľným, na sebamazaní spočívajúcim zákonom života a rastu jeho tvorby. Amfortasove akcenty mučivej a hriechnej sklúčenosti pestoval v sebe po celý život. Sú obsiahnuté už v onom Tannhäuserom: „Ach, ako ma ťaží bremeno hriechov!“, v Tristanovi sa stali zdanlivým non plus ultra rozorvanosti, no v Parsifalovi ich bude musieť, ako sám s údesom spoznáva, prekonať, podrobiť ich „neuveriteľnej gradácii.“ Ide o vrcholné vyostrenie akcentov, ku ktorým sa nevdojak hľadajú vždy mocnejšie a hlbšie podnety a situácie. Témy, jednotlivé diela, sú stupňami a prekonávajúcimi sa premenami jednoty uzavretého a sféricky zaokrúhleného životného diela, ktoré

„sa vyvíja“, no do istej miery tu existuje od počiatku. S tým súvisí vrstvenie koncepcií, ich vzájomné vклиňovanie, ktoré spôsobuje, že sa umelec tohto typu a duchovnej formy nikdy nezapodieva iba tým dielom, tou úlohou, na ktorej práve pracuje, ale že zároveň naň nalieha všetko ostatné a ťaží každý jeho produktívny okamih. Vyplýva z toho čosi zdanlivo (iba napoly zdanlivo) plánovité, životne plánovité do tej miery, že Wagner, už v roku 1862, keď komponuje Majstrov spevákov, v liste z Bieberichu Bülowovi so všetkou určitostou predpovedá, že Parsifal bude jeho posledným dielom — a to o dvadsať rokov skôr ako pristúpi k jeho realizácii. Ešte predtým totiž musí spracovať Siegfrieda, do ktorého vložil Tristana a Majstrov spevákov a vytvoril Súmrak bohov, aby sa vyplnili medzery v tvorivom pláne. Počas celej práce na Tristanovi spočíva na jeho tvorcovi ťarcha Prsteňa, v ktorom sa od začiatku ohlasuje Parsifal. Parsifal je v pozadí aj počas komponovania luteránsky zdravých Majstrov spevákov a čaká skutočne od roku 1845, od drážďanskej premiéry Tannhäusera. Do roku 1848 spadá náčrt prózy, ktorý zbásňuje nibelungovský mýtus ako drámu, rukopis Siegfriedovej smrti, z ktorého sa má zrodit' Súmrak bohov. Medzitým však v rokoch 1846—47 vznikol Lohengrin a náčrt deja Majstrov spevákov, ktoré sa priradujú k Tannhäuserovi ako satyrská hra a humoristický protipól. Tieto štyridsiate roky, uprostred ktorých mal Wagner tridsaťdva rokov, prinášajú vlastne, počnúc Holanďanom až po Parsifala, celý pracovný plán jeho života, ktorý potom v nasledujúcich štyroch desaťročiach, až po rok 1881, uskutočňuje v súběžnej, navzájom sa prekrývajúcej vnútornej práci na všetkých dielach zároveň. Jeho dielo nemá, prísne vzaté, nijakú chronológiu. Vzniká síce v čase, je tu však vopred a odrazu. Posledné dielo, ktoré mal Wagner už dávno na mysli a spracoval ho ako šesťdesiatdeväťročný, je vykúpením do tej miery, že znamená koniec, záver, završenie a že po ňom už nenasleduje nič; ruka starca, umelca, ktorý si už všetko užil, spočíva už len na tomto diele — je dokonané, to obrie monumentálne dielo, a srdce, ktoré vydržalo pri extrémnych nárokoch sedemdesiat rokov, smie zastať v poslednom kľči.

Táto ťarcha tvorenia spočíva na pleciah, ktoré vonkoncom nie sú plecami nejakého Christofora, na konštitúcii na pohľad a podľa subjektívneho úsudku takej chatrnej, že by sa nikto neodvážil predpovedať, že vydrží tak dlho a prinesie do cieľa také bremeno. Je to povaha, ktorá sa každú chvíľu cíti na pokraji síl a pocit zdravia pozná iba výnimočne. Súžený zápchou, nespavosťou, melancholický a všeobecne strápený je tento človek ako tridsaťročný v takom stave, že si neraz sadne, aby si zo štvrt hodiny poplakal. Neverí, že sa dožije dokončenia Tannhäusera! Pustiť sa v tridsiatich šiestich rokoch do uskutočňovania nibelungovského plánu sa mu zdá byť priam opovážlivé a ako štyridsaťročný „denne myslí na smrť“ — on, ktorý bude takmer v sedemdesiatke písať Parsifala.

Súži ho nervová choroba, jedna z tých organicky nepostihnuteľných nemocí, ktoré si robia z človeka celé roky blázna a zastrájajú sa znemožniť mu život, hoci nie sú „životu nebezpečné“. Uveriť však, že to tak je naozaj, dokáže ich obeť z pochopiteľných príčin veľmi ťažko a nejedno miesto vo Wagnerovej korešpondencii svedčí o jeho presvedčení, že je syncm smrti. „Moje nervy,“ píše ako tridsaťdeväťročný svojej sestre, „sú už v stave rozkladu; možno sa podarí vďaka vonkajšej zmene v mojom živote umelo oddialiť smrť o niekoľko rokov: to však môže platiť len pre smrť, moje umieranie už nezastaví nič,“ a v tom istom roku: „Mám veľmi choré nervy a po viacerých pokusoch o radikálne liečenie nemám už nádej, že vyzdraviem... Jediné, čo ma drží, je moja práca; mozgové nervy mám už však natoľko zruinované, že nikdy nemôžem využiť na prácu viac ako dve hodiny a aj tie vyťažím iba vtedy, keď sa po práci na dve hodiny vystriem a konečne si trochu pospím.“ Dve hodiny denne. Takými malými dennými výkonmi (aj keď nie vždy) sa teda navrstvilo toto gigantické životné dielo, v boji s rýchlo sa mňajúcou silou, vďaka elastickej húževnatosti, ktorou sa v krátkom čase opäť obnovuje rýchlo klesajúca energia a ktorej morálny názov je *trpezlivosť*. „Pravá trpezlivosť svedčí o veľkej pružnosti,“ poznamenáva Novalis a Schopenhauer chváli trpezlivosť ako pravú *statočnosť*. Iba táto telesná a mravná jednota pružnosti, trpezlivosti a statočnosti umožňuje tomuto človeku uskutočniť svoje poslanie; a ťažko možno na živote iného umelca študovať túto zvláštnu vitálnu konštitúciu génia, túto zmes senzibility a sily, jemnocitu a vytrvalosti, túto zmes vzdoru

a prekvapovania seba samého, z ktorej vznikajú veľké diela a ktorá časom pochopiteľne plodí pocit, že človeka zdržiava úloha, ktorú si sám udelil. Áno, je ťažké neveriť tu v metafyzickú svojvoľnosť diela, ktoré sa usiluje o sebarealizáciu a život jeho tvorcu mu slúži len ako nástroj a dobrovoľne-nedobrovoľná obeť. „Veru, človeku je biedne, ale je.“ To je výkrik začudovaného a zúfaleho sebauvážajúceho Wagnerových listov. A neopomenie usúvzťažniť svoje utrpenie so svojím umelectvom, chápať chorobu a umenie ako jedno a to isté navštívenie s tým, že sa naivne usiluje uniknúť liečbou studenou vodou. „Pred rokom,“ píše, „som bol vo vodoliečebnom ústave s úmyslom, že sa stanem *zmyslovo úplne zdravým človekom*. Mojm tajným želaním bolo zdravie, ktoré by mi umožnilo úplne sa zbaviť umenia, tejto trýzne môjho života; bol to posledný zúfalý zápas o šťastie, o skutočnú, ušľachtilú radosť zo života, ktorá je dožičená iba vedome zdravému človeku.“

Áký detinsky-zmätený a dojímavý výrok! Studenou vodou sa chce liečiť z umenia, t. j. z konštitúcie, ktorá ho robí umelcom! Jeho vzťah k umeniu — svojmu osudu, je takmer nerozuzliteľne komplikovaný, protirečivo poprepletaný, až sa niekedy zdá, akoby sa v ňom zmietať sfa v logické siete. „A vôbec, mám ešte čosi také robiť?“ volá ako štyridsaťšesťročný vzápätí na to, ako s pohnutím rozvádzal duchovný a symbolický obsah plánu o Parsifalovi. „A ešte k tomu písať aj hudbu? Ďakujem pekne. Nech si to robí, kto má chuť. Ja s tým nechcem mať nič spoločné!“ — Hľa, aký nádych ženskej koketérie v týchto slovách, plný chvejúcej sa žiadostivosti po tvorbe, plný vedomia „musíš“ a slastnej obrany! Sen o tom, že sa oslobodí od umenia, že bude môcť žiť namiesto toho, aby musel tvoriť, že bude šťastný, sa v jeho listoch neprestajne opakuje; slovo „šťastie“, „ušľachtilé šťastie“, „ušľachtilý pôžitok zo života“ kladie ako protikladný pojem k umelcovmu životu vedno s chápaním umenia ako náhradného prostriedku za bezprostredne prežívaný pôžitok. Ako tridsaťdeväťročný píše Lisztovi: „Zo dňa na deň klesám hlbšie: žijem *neopísateľne ničotný* život! Vonkoncom nič nepoznám zo skutočných životných pôžitkov: pôžitok zo života, *láska* (podčiarkol on) je pre mňa iba predmetom predstavivosti, a nie skúsenosti. Preto mi srdce muselo vystúpiť do mozgu, a môj život sa musel stať umelým: môžem žiť iba ako „umelec“, v ňom sa stráca celá moja bytosť.“ Treba

uznať, že umenie vari nikto neoznačil príkrejšími slovami a so zúfalejšou otvorenosťou za opojný prostriedok, hašíš, paradis artificie. Dostáva záchvatu divokej revolty voči tejto umelej existencii, Lisztovi píše v deň svojich štyridsiatych narodenín: „Teraz sa chcem dať znovu pokrstiť: nechcel by si mi byť krstným otcom? Chcel by som, aby sme sa potom *obaja* striktné rozlúčili s týmto prostredím a išli do ďalekého sveta!... Poď so mnou do ďalekého sveta, už keď pre nič iné, aspoň preto, aby sme tam zahynuli, aby sme sa v niektorej priepasti veselo rozdrúzgali!“ — A človeku tu prichádza na um Tannhäuser, keď zovrie Wolframa a ťahá ho so sebou do Venušinho vrchu — lebo tu naozaj fantázia stotožňuje svet odriekania, „život“ s Venušným vrchom, s miestom radikálne bohémskeho „Je m'en fichisme“ a záhuby v divokých radovánkach, skrátka: všetko toto, za čo mu musí umenie „nedôstojným“ spôsobom poskytovať náhradu.

Popritom však, alebo skôr v zvláštnom súzvuku s tým, sa mu umenie javí aj v celkom inom svetle: ako prostriedok spásy, ako miesto pokoja, ako stav čistého nazerania a nezávislosti od vôle, pretože tak ho naučila vidieť umenie filozofia a on by ju rád nasledoval s duchovnou ochotou a učenívosťou, príznačnou pre umelca-dieťa... Ach, aký idealista! Život preňho nemá zmysel sám osebe, ale v čomsi vyššom, v poslaní, v tvorbe a „tak stále a večne viesť boj o nadobudnutie toho nevyhnutného“, ako to robí on, „neraz celé obdobia nemôcť myslieť na nič iné iba na to, ako zariadiť, aby som si aspoň na najbližší čas zabezpečil pokoj navonok a to najpotrebnejšie pre existenciu, byť nútený tak veľmi sa spreneveriť vlastnému zmýšľaniu, aby som sa ľuďom, ktorí ma majú zaopatriť, javil celkom inak, než aký vlastne som, — to je predsa poburujúce... Všetky tieto starosti pristanú skôr a prirodzenejšie človeku, pre ktorého je život samoúčelom a ktorý práve v zapatrovaní nevyhnutných životných prostriedkov nachádza korenie pre imaginárny pôžitok z toho, čo si napokon zadovažil: preto v podstate nikto nepochopí, prečo sa to našincovi tak absolútne bridi, keď je to predsa údel a podmienka všetkých. Kto pochopí ozaj, vrúcne a jasne, že niekto neponíma život ako samoúčel, ale ako nevyhnutný prostriedok pre vyšší cieľ?“ (List Matilde Wesendonkovej z Benátok, október 1858). V skutočnosti je to hanebné a nanajvýš ponižujúce, musieť takto bojovať o život a chodiť preň po žobraní, keď sa pritom vlastne nemyslí na život, ale na jeho vyšší, nad ním

a mimo neho položený cieľ: na umenie, tvorbu, pre ktorú si treba vybojovať pokoj a mier a ktorá sa sama obnaží vo svetle pokoja a mieru. Ak si však treba s námahou a po biele vydobýať slobodu pre to vlastné, pre prácu, ktorej podmienky sú pomerne náročné, len vtedy sa začína vlastné, vyššie vôľové úsilie, to produktívne, boj umenia, o podstate ktorého sa v nízkom boji o život oddával filozofickým klamom, keďže v skutočnosti nie je vykupujúcim poznaním a čistou „predstavou“, ale najvyšším vypätím vôle, pravým Ixiónovým kolesom. Čistota a mier — v jeho hrudi žije komplementárne k jeho smädu po živote hlboká túžba po nich, a len čo prevládne ako reakcia na márne úsilie po bezprostrednom pôžitku, javí sa mu umenie — a to je nová komplikácia vo vzťahu k nemu — ako prekážka na ceste k spásu. Opakuje sa tu tolstojovské zavrhovanie umenia, kruté popieranie vlastného prirodzeného nadania v mene „ducha“. Ach, umenie! Pravdu mal Budha, keď ho označil za najbezpečnejšie odbočenie z cesty spásy! V dlhom búrlivom liste adresovanom Wesendonkovej roku 1858 z Benátok, rozpisuje sa o tom svojej priateľke v súvislosti s plánom budhistickej drámy Víťazi. Budhistickej dráma, to je práve ten háčik. Je to *contradictio in adjecto* — to sa mu vyjasnilo vzhľadom na ťažkosti, s akými by sa dal zúžitkovať v dramatickom a najmä hudobnom spracovaní absolútne slobodný človek, oslobodený od všetkých vášní, ktorým bol práve Budha. Je jasné, že všetko čisté, sväté, uzmierené poznaním, je umelecky mŕtve; svätosť a dráma sú nezlučiteľné. A je šťastím, že podľa prameňov Šakia-Mumi — Budha v okamihu, keď sa ocitá pred posledným problémom, sa predsa len dostane do posledného konfliktu: musí sa prebojovať k rozhodnutiu, že prijíma napriek svojim doterajším zásadám do spoločenstva svätých čandalské dievča Savitri. Tým sa, chvalabohu, stáva možným objektom umenia. Wagner sa teší — a v tom istom okamihu pocíti ako farchu, dopadajúcu na jeho svedomie, späťosť umenia so životom, poznanie jej zvodnej moci. Nepristihol sa vari pri tom, že chce drámu, a nie svätosť? Bez umenia mohol byť svätcom, s umením sa ním nikdy nestane. I keby dosiahol najvyššie poznanie a najhlbšie videnie, bol by opäť len básnikom, umelcom; v oduševnenej názornosti by ich mal pred sebou ako očarujúci *obraz*, ktorému by sa nedokázal umelecky vyhnúť. Ba ešte viac: v tejto diabolskej rozpornosti nachádza navyše aj zaľúbenie! Je odpudzujúca, ale aj očarujúco priťažli-

vá, hneď by sa žiadalo vytvoriť z nej psychologicko-romantickú operu, čo napokon Wagner v liste pani Wesendonkovej aj naznačuje. Tento list je náčrtom k nej. Goethe konštatuje: „Človek sa nevyhne bezpečnejšie svetu ako umením, a nespojí sa s ním bezpečnejšie ako umením.“ Hľa, čo sa stane z uvážli-vo mysleného tvrdenia v hlave romantika!

Ale nech už je to s umením aké chce, nech akokoľvek oberá o skutočné zmyslové šťastie a zároveň o spásu — dielo vďaka tým elastickým silám, ktoré musí tajne obdivovať, nezadržateľne pokračuje; partitúry sa množia, a to je hlavné. Tento človek vie práve tak málo ako všetci ostatní, ako by mal vyzerať správny život; žije svoj život, a život z neho vysáva, čo potrebuje, totiž jeho dielo, nestarajúc sa o to, v akých myšlienkových osídloch sa zvíja: „Dieťa! Tento Tristan bude čosi *strašné!* To posledné dejstvo!!! Bojím sa, že túto operu zakážu, ak sa zlým predstavením nesparodizuje; zachrániť ma môžu len priemerné predstavenia! Z úplne dobrých by museli ľudia zošalieť — neviem si to ináč predstaviť. Tak ďaleko som to dopracoval. Ó beda! Bol som práve v plnom rozmachu. Adieu!“ Lístok Wesendonkovej. Nebudhistickej lístok, plný fantasticky vyľakaného smiechu nad šialenou bezbožnosťou toho, čo práve činí. Aké mohutné zdroje dobrej nálady a nezničiteľnej životnej sily sa skrývajú v tomto neduživom melancholikovi, ktorého choroba je vlastne iba nemeštiackou formou zdravia! Aké vitálne čaro muselo vychádzať z človeka, keď Nietzsche neprestával ich vzájomný styk označovať za veľké šťastie svojich dní. Predovšetkým mu nechýba neoceniteľná schopnosť odhodiť pátos a oddať sa banalite; po vypätí pracovného dňa uvoľnil miesto bezstarostnosti, ako to robieval v Bayreuthe obligátnym zvolaním: „Oderaz už ani jediné vážne slovo!“ medzi svojimi umelcami; uprostred toho divadelníckeho národa, ktorý potreboval na realizovanie svojho diela a s ktorým si, sám dušou a telom divadelník a dobrý kamarát z Thespidovej káry, napriek veľkému rozdielu v duchovnej oblasti, výborne rozumie. Jeho jednoduchý priateľ Heckel z Mannheimu, prvý bayreuthský akcionár, vie o tom prenádherne historicky. „Veľmi často,“ píše, „vládla v osobnom styku medzi Wagnerom a jeho družinou veselá neviazanosť. Pri poslednej klavírnej skúške v sále hotelu Sonne, sa skutočne postavil zo samopašnosti *na hlavu*.“ A opäť to pripomína Tolstého, mám na mysli výjav, keď sa tento starý prorok a skormútený kresťan vyšvihne

svojmu svokrovi Behrsovi z čirej vitálnej samopaše na plecía. Je umelcom práve tak, ako tenoristi a divadelní slávikovia, ktorí mu hovoria „majstre“ — to značí: v *podstate* veselým človekom, ochotným obveselovať, usporiadateľom zábav a životných osláv, — v hlbokom a zdravíu prospešnom protiklade k poznávajúcemu, vodiacemu človeku, človeku absolútnej vážnosti, akým bol Nietzsche. Treba si povšimnúť, že umelec, aj ten, čo sídli v najslávnostnejších oblastiach umenia, nie je absolútne vážnym človekom, že mu ide o účinok, o naivyššiu spokojnosť a že tragédia a fraška vychádzajú z toho istého prameňa. Zmenou osvetlenia sa mení jedno na druhé; fraška je skrytou tragédiou, tragédia napokon sublimovaným žartom. Vážnosť umelca je kapitolou hodnou na zamyslenie. A niekedy môže urážať: najmä vtedy, ak je v hre duchovná vážnosť, pravdy umelca ako človeka, lebo umelecká a dobre známa „vážnosť hry“, táto najčistejšia a najdojímavejšia forma ľudskej vznešenosti je mimo akýchkoľvek pochyb. Ako však zmýšľať o tom ostatnom, napríklad o vážnosti hľadača pravdy, mysliteľa a vyznávača Richarda Wagnera? Asketicko-kresťanskými ideami a učením jeho staroby, filozofiu poslednej večere posvätenia, odrieknutím sa „pôžitku z mäsa“ v každom zmysle tohto slova — týmto zmýšľaním a týmito poznatkami, „výrazom“ ktorých je dielo Parsifal, a samotným Parsifalom, sa nepopierateľne od základu dementuje, škrtá a odvoláva zmyslové revolucionárstvo Wagnerovej mladosti tvoriace atmosféru a myšlienkovú náplň Siegfrieda. Akoby ho už nebolo, akoby už nesmelo existovať. Keby to umelec myslel v duchovnom zmysle s týmito novými, neskorými, no napokon konečnými pravdami vážne, musel by diela predchádzajúcich epoch, odhalené ako pomýlené, hriechne, zhubné poprieť a zničiť, spáliť ich vlastnou rukou tvorcu, aby už nikdy nevystavoval ľudstvo ich účinku, ktorý je prekážkou na ceste k spaseniu. On však na to ani nepomyslí. Skutočne, nikdy mu ani na um nezide taká myšlienka. Kto by chcel zničiť také krásne diela? Všetko ostáva vedľa seba a bude sa hrať naďalej, lebo tento umelec má úctu k svojmu životopisu. Oddáva sa rozličným fyziologickým náladám svojho veku a zobrazuje ich v dielach, ktoré si duchovne navzájom protirečia, ale všetky sú krásne a treba ich zachovať. Nové zážitky, „pravdy“ znamenajú pre umelca nový podnet pre hru a nové výrazové možnosti, a nič viac. Verí v ne iba do takej miery, berie ich vážne iba potiaľ, pokiaľ

je nutné, aby nimi dospel k najoptimálnejšiemu výrazu a učinil nimi najhlbší dojem. Sú preňho veľmi vážne, k slzám vážne, — ale nie celkom vážne, a teda vôbec nie. Jeho umelecká vážnosť je „vážnosťou hry“ a je absolútneho rázu. Jeho duchovná vážnosť oproti tomu nie je absolútna, lebo je vážnosťou za účelom hry. Medzi priateľmi je umelec ochotný vysmiať sa zo svojej slávnostnosti do takej miery, že napríklad text Parsifala poslal Nietzschemu s poznámkou: „Richard Wagner, hlavný cirkevný radca.“ No Nietzsche nebol umelec — kamarát. Takáto žičlivo pozmurkávajúca priateľskosť nedokázala zmieriť jeho smrteľne absolútnu vážnosť s rímskou kresťanskosťou plánu hry, o ktorej sa vyjadril, že je najsmelšou výzvou hudbe. Keď Wagner v návale detinskosti zúrivo zhodil z klavíra Brahmsovu partitúru, Nietzschemu spôsobil tento prejav umeleckej žiarlivosti a samovládnej vôle hlbokú bolesť a povedal: „V tejto chvíli nebol Wagner veľký!“ A keď Wagner pookrieval v triviálnostiach, keď žartoval a rozprával saské anekdoty, Nietzsche sa červenal zaňho — a my chápeme jeho stud nad takou pohotovou schopnosťou meniť úroveň, hoci čosi v nás — vari naše umelectvo — nám radi nechápať ho až tak pridobre.

Zoznámenie sa s filozofiou Arthura Schopenhauera je onou veľkou udalosťou Wagnerovho života; nijaké predchádzajúce intelektuálne stretnutie, hoci aj to s Feuerbachom sa osobným a historickým významom nevyrovnalo tomuto; táto filozofia znamenala totiž najväčšiu útechu, najhlbšie sebatpotvrdenie a duchovnú spásu pre človeka, ktorému bola v dokonalom zmysle „určená“ a nepochybne ona prvá dodala jeho hudbe nespútanú odvahu voči sebe samej. Wagner nevelmi veril v existenciu priateľstva; hranice individuálnosti, ktoré rozdeľujú duše, činili v jeho očiach a podľa jeho vlastnej skúsenosti osamelosť neprekonateľnou a úplné porozumenie nemožným. Tu sa však cítil dokonale pochopený a sám dokonale chápal: „Môj priateľ Schopenhauer.“ — „Dar nebies v mojej osamelosti.“ — „Mám však jedného priateľa,“ píše, „ktorý mi je čoraz milší. Je to môj starý, namosúrene vyzerajúci a predsa láskyplný Schopenhauer! Keď som so svojím cítením dospel najďalej a najhlbšie, akým jedinečným osviežením bolo otvoriť tú knihu a odrazu opäť tak dokonale nájsť seba samého, vidieť, ako som úplne pochopený a vy-

jadrený, ibaže celkom inou rečou, ktorá vzápätí pretvára utrpenie na objekt poznávania... Je to zázračné vzájomné pôsobenie a najoblažujúcejšia výmena: a tento účinok je zakaždým nový, lebo neustále silnie... Ako dobre, že starec nevie o tom, čo pre mňa znamená, čím som jeho prostredníctvom sám sebe.“

Šťastie takéhoto znovuobjavovania je medzi produktívnymi ľuďmi uskutočniteľné len tam, kde sa hovorí rozličnými jazykmi; inak vedie ku katastrofe, k smrteľnému prípadu typu „on alebo ja“. Vo vzťahu, ako je tento, vzťahu jednej kategórie k druhej, tvaru k myšlienke, sa vylučuje akákoľvek žiarlivosť, ktorá zvyčajne vzniká súbežnosťou, duplicitou duševných konštitúcií. Tu už neplatí: „Pereant qui ante nos nostra dixerunt“, ani Goetheho umelecká otázka: „Žijeme vôbec, ak žijú iní?“ Naopak, to, že žije druhý, znamená pomoc v núdzi, neočakávané duševné potvrdenie a objasnenie vlastného bytia. Vari nikdy v celých duchovných dejinách sa nestretla potreba, ktorú pociťoval pochmúrny, štvany človek, umelec, potreba duchovnej opory, potreba ospravedlniť sa a poučiť prostredníctvom myšlienky s takým zázračným uspokojením, aké našiel Wagner vďaka Schopenhauerovi.

Svet ako vôľa a predstava — koľko spomienok na vlastné mladistvé a duchovné opojenie, na vlastnú vnímavosť, plnú melanchólie a vďačnosti sa vynára pri myšlienke na späť Wagnerovho diela s touto kritickou a systematizujúcou knihou, na túto poéziu poznania, umeleckú metafyziku inštinktu a ducha, vôle a názoru, na túto zázračnú eticko-pessimisticky-hudobnú a myšlienkovú stavbu, ktorá je tak hlboko epochálne a ľudsky spríbuznená s partitúrou *Tristana*! Opäť sa núkajú staré slová, ktorými začiatok románovo opísal schopenhauerovský zážitok svojho meštiackeho hrdinu: „Naplnila ho veľká, neznáma a vďačná spokojnosť. Pociťoval neporovnateľné zadostučinenie, vidiac, ako sa mohutne nadradený mozog zmocnil života, toho silného, ukrutného a výsmiešného života, aby ho pokoril a odsúdil... Zadostučinenie trpiaceho, ktorý zakaždým s hanbou a so zlým svedomím skrýval svoje utrpenie pred chladom a neľútostnosťou života a odrazu dostáva z rúk veľkého a múdreho človeka zásadne a slávnostné oprávnenie trpieť svetom — týmto najlepším zo všetkých mysliteľných svetov, o ktorom sa s hravým výsmechom dokazovalo, že je zo všetkých najhorší. Opäť sa tu vynárajú staré slová vďaky a oslavy, ktoré patria na-

veky rozochvenému duchovnému občastneniu, tomuto nočnému prebudeniu z krátkeho, hlbokého spánku, nádherne vyľakanému precitnutiu so zárodkom metafyziky v srdci, ktorá odhaľuje vlastné „ja“ ako klam, smrť, ako vyslobodenie z jeho nepostačiteľnosti, svet ako produkt vôle a jej večné vlastníctvo, pokiaľ sa sama nepoprie poznaním a nenájde cestu od ošialu k zmieru. To je dodatok učenia o múdrosti a spáse, pripojený k filozofii vôle, ktorá má vo svojej koncepcii máločo spoločné s múdrosťou zmiernu a pokoja — v koncepcii, ktorú mohla vytvoriť iba inštinktívna povaha plná vôle, mučená neviazanosťou, v ktorej bol prirodzeným spôsobom rovnako silný inštinkt očisty, poznania ako aj temná hnacia sila pudu — v koncepcii *panerotickéj*, ktorá výslovne vyhlasuje pohlavie za ohnisko vôle a estetický stav za čistý, nemotivovaný postoj, za jedinú predbežnú možnosť, ako sa oslobodiť z múk pudovosti. Táto filozofia, ktorá je intelektuálnym popretím vôle, sa zrodila z vôle, z túžby zameranej proti lepšiemu poznaniu, a tak ju Wagner, ako povaha hlboko a bratsky príbuzná s filozofom zažil a s najväčšou vďakou uchopil ako svoju vlastnú, bezovplyvujúcu ho vyjadrujúcu. Aj jeho povaha sa skladala z temne naliehajúcej a mučivej vôle po moci a pôžitku a z potreby mravnej očisty a spásy, z vášne a túžby po pokoji; ako len musel blažiť takú bytosť, ako bol Wagner, myšlienkový systém, ktorý predstavuje zvláštnu zmes pacifizmu a heroickosti, ktorý vyhlasuje „šťastie“ za chiméru a *heroický* priebeh života považuje za najvyšší a najlepší zo všetkého dosiahnuteľného; ako v ňom musel vyvolávať až zdanie, že ho sám vytvoril a že je stvorený preň.

V oficiálnych prácach o Wagnerovi nachádzame absolútne vážne mienené tvrdenie, že *Tristan* nie je ovplyvnený Schopenhauerovou filozofiou. To svedčí o udivujúcom nedostatku úsudku. Výsostne romantická jubilácia noci v tomto vznešene morbidnom, stravujúcom a čarovnom diele, hlboko zasvätenom do najhorších a najpompéznejších mystérií romantiky, nie je, prirodzene, typicky schopenhauerovská. Zmyslovo-nadzmyselné *Tristanove* intuície pochádzajú z väčších dialav, od zanieteného hektika Novalisa, ktorý píše: „Spojenie, ktoré platí aj na smrť, je svadba, ktorá nám dáva družku pre noc. V smrti je úboosť najsladšia. Pre milujúceho je smrť svadobnou nocou, tajomstvom sladkých mystérií“, a ktorý sa v Hymnách noci žaluje: „Musí zakaždým prísť

opäť ráno? Vari sa nikdy neskončí moc pozemskosti? Nikdy nevzplanie naveky tajomná obeť lásky?“ Tristan a Izolda sa sami nazývajú „zasvätenými noci“ — a doslova to isté nájdeme u Novalisa: „Noci zasvätení“. A z hľadiska duchovných dejín sú ešte pozoruhodnejšími, ešte charakteristickejšími pre pôvod, citový a myšlienkový základ diela o Tristanovi, Wagnerove vzťahy ku knižke so zlou povestou, k Lucinde Friedricha Schlegela, kde sa píše: „Sme nesmrteľní ako láska. Nemôžem už vraviť moja láska alebo tvoja láska, obe sú jedno a to isté: rovnako láska ako jej opätovanie. Je to manželstvo, večná jednota a spojenie našich duší, nielen pre to, čo nazývame týmto alebo oným svetom, ale pre skutočný, nedeliteľný, nepomenovateľný, nekonečný svet, pre celé naše večné bytie a život.“ — A tu je myšlienkový obraz nápoja smrti a lásky: „Preto by som, vediac, že je už čas, vyprázdnila s tebou rovnako rada a rovnako ľahko šálku višňovej šťavy ako posledný pohár šampanského, ktorý sme spolu vypili, keď som ti vravela: „Nuž dopime zvyšok nášho života!“ — Je tu aj myšlienka smrti a lásky: „Viem, ani ty by si ma nechcela prežiť, nasledovala by si odchádzajúceho manžela aj do rakvy a vkročila by si z rozkoše a lásky aj do plamennej priepasti, do ktorej ženie zúrivy zákon indické ženy a znesväcuje a nič hrubým úmyslom a rozkazom najjemnejšiu svätyniu vlastnej vôle...“ Tu sa vraví o „vytržení z rozkoše“, čo je zároveň pravá wagnerovská formulácia. — Tu je v próze eroticko-kvietistický chválospev na spánok, na raj pokoja, posvätné ticho pasivity, ktoré v Tristanovi tvorí uspávajúci motív lesných rohov a spev delených huslí. — A nebolo to nič viac a nič menej ako literárno-historický objav, keď som si už ako mladík podčiarkol v ľúbostnom dialógu medzi Lucindou a Júliusom extatickú repliku: „Ó, večná túžba! Predsa len konečne márne dňa túženie, pochabé mámenie klesne a zhasne, a veľká noc lásky pocíti večný pokoj“ — a na okraj som napísal: Tristan. Dodnes neviem, či túto slovnú narážku, opakovanie toho istého ako neuvedomenej reminiscencie pobadal aj niekto iný — rovnako neviem, či je filologicky známe, že názov Nietzscheho knihy Radostná veda pochádza zo Schlegelovej Lucindy.

Svojím kultom noci, prekliatím dňa sa Tristan javí ako romantické dielo hlboko späté s celým romantickým myslením a cítením, ktoré by ako také nepotrebovalo Schopenhauerovo kmotrovstvo. Noc je domovom a ríšou celej ro-

mantiky, jej objavom, vždy ju vyzdvihovala ako pravdu proti márnemu mámeniu dňa — ako ríšu senzibility proti rozumu. Nikdy nezabudnem, akým hlbokým dojmom na mňa zapôsobila prvá návšteva Linderhofu, zámku Ľudovíta, chorého kráľa túžiaceho po krásе, kde som v obrovských rozmeroch interiérov našiel vyjadrenú tú istú presilu noci. Obytné a denné miestnosti letohrádku ležiaceho v čarovnej horskej samote, sú malé a pomerne nenápadné, púhe kabinety. Je tam len jedna sieň s pomerne mohutnými rozmermi, zdobená zlatom a hodvádom, s pompéznou nádherou: spálňa s prepychovým lôžkom pod baldachýnom a s ligotajúcimi sa zlatými stĺpmi — opravdivá slávnostná sieň kráľovského domu zasvätená noci. Toto zdôraznenie prevahy „krajšej polovice“ dňa — noci, je výsostne romantické, romantika sa tu spája s celým materinsko-mesačno-mýtickým kultom, ktorý od raných dôb ľudstva stojí v protiklade s uctievaním slnka, náboženstvom mužsky-otcovského svetla; a Wagnerov Tristan stojí v magickom kruhu vzťahov tohto sveta.

Ak však wagnerológovia vyhlasujú, že Tristan a Izolda je ľúbostnou drámou, ktorá predstavuje najvyššie pritakávanie vôle životu a preto nemá nič spoločné so Schopenhauerom; ak trvajú na tom, že noc v Tristanovi ospevovaná, je nocou lásky, „z ktorej nám kynie ľúbostná rozkoš“ a ak má vraj táto dráma stoť čo sto obsahovať nejakú filozofiu, je ňou presný opak učenia o popretí vôle, a práve preto je jeho dielo nezávislé od Schopenhauerovej metafyziky, — vládne tu prekvapujúca psychologická necitlivosť. Popretie vôle je mravne intelektuálnou súčasťou Schopenhauerovej filozofie, a v podstate nie veľmi rozhodujúcou. Je druhotné. Jeho systémom je filozofia vôle so základným erotickým charakterom a v tomto zmysle je ňou Tristan naplnený, presiaknutý skrz naskrz. Pochodeň, ktorej zhasnutie na začiatku druhého dejstva mystéria zdôrazňuje orchester motívom smrti; nadšené zvolanie zaľúbencov: „Aj potom som ešte svetom“ s motívom túžby znejúcim z hĺbín psychologicko-metafyzicky podfarbenej hudby; vari to nie je Schopenhauer? V Tristanovi nie je Wagner menej básnikom mýtu ako v Prsteni: aj v ľúbostnej dráme sa dostáva k slovu mýtus o stvorení sveta. „Neraz,“ napísal v roku 1860 z Paríža Matilde Wesendonkovej, „pozerám túžobne do krajiny nirvány, no nirvána sa mi hneď zmení na Tristana; poznáte budhistickú teóriu o vzniku sveta. Dych skalí jasnosť neba“ — a napíše štyri

chromaticky stúpajúce tóny, ktorými sa začína jeho Opus metaphysicum a ktorým napokon vydýchne *gis-a-ais-h-*; „to sa vznesie, zhustí a v nepreniknuteľnej mohutnosti sa napokon predom mnou opäť vynorí celý svet.“ Je to symbolická hudobná myšlienka, ktorá sa bežne označuje ako „motív túžby“ a v kozmogónii Tristana značí počiatok všetkých vecí, podobne ako v Prsteni to *Es dur* motívu Rýna. To je Schopenhauerova „vôľa“, reprezentovaná tým, čo Schopenhauer nazval „ohniskom vôle“, lúboštnou žiadostivosťou. A toto mýtické stotožnenie sladkobôľne-tvorivého princípu sveta, ktorý prvý skalil nebeskú jasnosť ničoho sexuálnu žiadostivosťou, je schopenhauerovské do tej miery, že popierať to, je čudácka tvrdohlavosť.

„Ako by sme mohli zomrieť,“ pýta sa Tristan vo Wagnerovom prvom náčrte, ktorý ešte nemá zveršovanú podobu, „čo by v nás bolo možné usmrtiť, čo by nebolo láskou? Nie sme vari výlučne iba láskou? Môže sa naša láska niekedy skončiť? Mohol by som niekedy chcieť nemilovať lásku? Keby som aj hneď chcel zomrieť, zomrela by aj láska, keďže iba ňou *existujeme*?“ Toto miesto neskrývane dokazuje básnickú rovnorodosť vôle a lásky. Láska tu jednoducho nahrádza vôľu žiť, ktorá sa nemôže skončiť smrťou, lež oslobodzuje sa ňou iba od podmieňujúcich pút individualizácie. Zaujímavé je napokon i to, ako sa v dráme duchovne uchováva lúboštný mýtus, ako je uchránený od akéhokoľvek historicko-náboženského zakalenia a narušenia. Zvraty ako „nech ide do pekla alebo do nebies“, ktoré ešte nájdeme v náčrte, v prepracovanej podobe odpadávajú. Nepochybne sa tu vedome stiera všetko historické, obmedzuje sa na duchovno-filozofický aspekt a záujem. Obdivuhodne ide ruka v ruku s najintenzívnejším krajinársko-rasovým a kultúrnym koloritom, štylistickou špecifikáciou s neuveriteľnou istotou cítenia a poznania. Nikde netriumfuje Wagnerovo umenie mimikry tajupľnejšie ako v štylizácii Tristana, ktorá sa neobmedzuje iba na oblasť jazyka, nevyčerpáva sa iba jazykovými zvratmi v duchu dvorskej etiky, ale geniálne intuitívnym spôsobom dokáže do slovo-hudobného komplexu pojať keltský prvok, anglicko-normansko-francúzsku atmosféru, dokáže tieto prvky organicky do svojho jazyka vradiť, čo svedčí o tom, ako hlboko a skutočne je Wagner duchovne doma v európskej kultúre z obdobia prednárodných štátov. Iba v myšlienkovom špekulatívnej oblasti vládne odhistorizovanie a voľné poľudšťo-

vania v záujme erotického mýtu. Kvôli nemu sa vylučuje nebo i peкло. Niet tu kresťanstva, ktoré by predsa spočívalo v historickej atmosfére. Nejestvuje tu ani náboženstvo. Niet tu vlastne ani boha — nikto ho nespomína, nevzýva. Je tu výlučne erotická filozofia, ateistická metafyzika, kozmogonický mýtus, v ktorom motív túžby vyvoláva k životu svet.

Wagnerov zdravý spôsob ako byť chorý, jeho morbidný spôsob hrdinstva je iba príkladom rozpornosti a zložitosti jeho povahy, jeho dvoj- i viacznačnosti, ktorú sme zreteľne uzreli v spojení takých zdanlivých protirečivých základov, ako je mýtickosť a psychológia. Pojem *romantickosti* je vari ešte najvhodnejší, ak chceme jeho bytosť previesť na spoločného menovateľa; ale práve tento pojem je natoľko komplexný a menlivý, že značí skôr zrieknutie sa definície ako samotnú definíciu.

Len v romantike sa spájajú možnosti popularity a krajného výberu, dráždivo rozmaznanej „bezbožnosti“ (aby sme použili obľúbené slovo E. T. A. Hoffmanna) prostriedkov a pôsobenia — iba romantizmus umožňuje použiť onú „dvojitú optiku“, o ktorej hovorí Nietzsche v súvislosti s Wagnerom a ktorá zohľadňuje neotesancov i labužníkov — samozrejme nevedomky, bolo by banálne vňašať sem zdanie špekulatívnosti — s takým efektom, že diela ako *Lohengrin* vedia uchvátiť aj takých duchov, ako bol napríklad básnik Kvetov zla a zároveň môžu slúžiť prostému povzneseniu národných čít, dokážu žiť Kundriným dvojitým životom raz ako nedeľná opera a zároveň ako lúboštný objekt skúsených, trpiacich a prejemných duší. Romantickosť — najmä vo zväzku s hudbou, po ktorej celým svojim založením prahne a bez ktorej by sa nemohol naplniť — nepozná exkluzívnosť, „pátos odstupu“, nikomu nenaznačuje: „To nie je už pre teba“; jednou časťou svojej podstaty je vhodný aj pre najposlednejšieho človeka a nemožno povedať, že to platí o každom veľkom umení. Spojiť naivné a vznešené sa môže podariť aj veľkému umeniu; spojiť však rozprávkovú bezprostrednosť s rafinovanosťou, umelecký trik, ktorý najvyššiu duchovnosť predvádza a popularizuje ako orgiu zmyslového opojenia, schopnosť zaodieť hlbokú grotesknosť do posvätnosti oltárnej sviatosti a do cinkajúceho zázraku Premeny, schopnosť spojiť umenie a náboženstvo do nanajvyš odvážnej erotickej

opery, a takúto svätú umeleckú nesvätosť prezentovať uprostred Európy ako divadelné Lourdy a zázračnú jaskyňu pre žízniacich po viere v tomto neskorom úpadkovom svete — to je výlučne romantické a vonkoncom nemysliteľné v klasicky humánnej sfére umenia, ktorej základnou vlastnosťou je vznešenosť. Postavy Parsifala — čo je to vlastne za spoločnosť! Aké nahromadenie extrémnej a urážlivej výnimčnosti: vlastnoručne vykastrovaný kúzelník; dešperátne rozdvojená bytosť, zložená z ničiteľky a kajúcej Magdalény, s kataleptickými prechodnými stavmi medzi dvoma formami existencie; veľkňaz, chradnúci od lásky, čakajúci vykúpenie z rúk nepoškvrneného chlapca: a samotný chlapec-spasiteľ, číry blázon a svojím spôsobom taktiež prípad nekaždodennej abnormality: pripomínajúci znôšku príšer zo slávneho koča Achima von Arnima: dvojzmyselnú cigánsku bosorku, mŕtveho povaľača, ženského Golema a poľného maršala Cornelia Neposa, ktorý je koreňom mandragory vyrastenej pod šibenicou. Takéto porovnanie pôsobí bohorúhačsky a predsa pochádzajú slávnostné charaktery v Parsifalovi z tej istej oblasti vkusu, z toho istého romantického extrémizmu ako Arnimove skurilné postavy, ich novelistický háv by to ukázal jednoznačnejšie; to len mytizujúce a posvätné sily hudby zakrývajú toto prfbuzenstvo a len ich patetický duch spôsobuje, že sa z toho nezrodil strašidelno-žartovný paškvil literárneho romantika, ale výsostne nábožná a velebná hra.

Dráždivosť problému umenia a umeleckosti hrajúceho všetkými farbami dúhy, melancholický zmysel pre irónie, ktoré si hľadajú svoje miesto medzi bytím a pôsobením, to sú typicky mladistvé črty a spomínam si na ne jeden výrok zo svojich mladých rokov príznačný pre wagnerovskú vášň diktovanú „zhnusením z poznania“, ktorá prešla sitom Nietzscheho kritiky a ktorú sme sa uňho učili chápať ako najvlastnejšiu črtu jeho mladosti. Nietzsche hovorí, že sa dotýkal partitúry Tristana len v rukavičkách. „Kto sa odváži nájsť slová,“ volá, „pravé slová pre vrúcnosť Tristanovej hudby?“ Dnes som oveľa prístupnejší tejto mierne babskej komike kladení otázok ako v dvadsiatich piatich rokoch. Na čo tu napokon treba odvahy? Zmyselnosť, nesmierna, špiritizujúca, smerujúca k mýtickosti a podfarbená krajným naturalizmom, ničím neukojiteľná zmyselnosť, to je to „slovo“ — a človek sa pýta, odkiaľ sa zrazu u Nietzscheho, „slobodného, veľmi slobodného ducha“, berie tá nevráživosť voči

pohlavnému, čo naznačuje jeho otázka takým psychologicko-denunciantským spôsobom. Nevypadol tu azda zo svojej úlohy ochrancu života proti morálke? Používa na Tristana formuláciu mystikov — „rozkoš z pekla“. Dobré, no stačí iba porovnať tristanovskú mystiku hoci aj s mystikou Goetheho „blaženej túžby“ a jej „vyšším spojením“, aby sme pochopili, ako málo spoločného má Wagner s Goethem. Ale o čo „bolestnejší“ je duševný stav západného sveta v devätnástom storočí oproti Goetheho epoche, o tom napokon nesvedčí Nietzscheho príklad o nič menej ako Wagnerov. Narkotický a zároveň bičujúci účinok, aký vyvoláva Wagner, plodí aj more — v jeho prípade by nikto nepokladal za vhodné púšťať sa do vysvetľujúcej psychológie. Čo je však dost veľkej povaha, je málo veľkému umeniu a keď Baudelaire bez moralizovania a v naivnom oduševnení umelca hovorí o „extáze z rozkoše a poznania“, do ktorej ho voviedla predhra k Lohengrinovi, keď rojčí o „opojení ópium“, o „mimoriadnej rozkoši, ktorá krúži vo výšinách“, prejavuje rozhodne viac životnej odvahy a slobodomyselnosti ako Nietzsche so svojou podozrievajúcou „opatrnosťou“. No jeho výrok o wagnerstve ako „lahšej epidémii zmyselnosti, ktorá nevie o sebe“, prirodzene ostáva platný a práve toto „nevie o sebe“ môže byť vzhľadom na Wagnerovu romantickú popularitu denervujúcim prvkom pre tých, čo pociťujú potrebu vecí vyjasňovať; mohol by to byť dôvod, prečo „radšej pri tom nechcú byť“.

Wagnerova dramatická schopnosť spojiť ľudovosť s duchovnosťou v jednej postave sa najlepšie prejavuje v hrdinovi jeho revolučného obdobia, v Siegfriedovi. Nadšenie „vyrážajúce dych“, ktoré pocítil budúci riaditeľ bayreuthského divadla jedného dňa ako divák bábkového predstavenia — hovorí o tom v článku O hercoch a spevákoch — toto nadšenie nadobudlo praktickú a produktívnu tvár v inscenácii Prsteňa, v tejto ideálnej ľudovej zábave s nerozvážnym hrdinom. Kto by nepobadal veľkú podobnosť tohto Siegfrieda s malým jarmočným podvodníkom? Zároveň je však aj syn Svetla a severský mýtus Slnka, čo mu nebráni, aby nebol do tretice čímsi v devätnástom storočí veľmi moderným, slobodným človekom, rozbíjačom starých príkazov a obnovovateľom skazenej spoločnosti, Bakuninom, ako ho zakaždým označuje pobavený racionalizmus Bernarda Shawa. Áno, je

šašom, bohom svetla aj anarchistickým sociálnym revolucionárom v jednej osobe, divadlo si nemôže želať nič lepšie a táto zmes je len prejavom Wagnerovej zmiešanej a vo všetkých zložkách viacznačnej podstaty. Nie je básnikom ani hudobníkom, ale čímsi tretím, v čom obe vlastnosti splývajú nevidaným spôsobom. Je Dionýzom divadla, ktorý dokáže básnicky podporiť neuveriteľné výrazové postupy a do istej miery ich racionalizovať. Pokiaľ však predsa len je básnikom, nie je ním v modernom, kultúrnom a literárnom zmysle, nie vedome, ale oveľa oduševnenejšie a hlbšie: z neho i cezeň poeticky prevráva ľudová duša; je iba jej tlmočníkom, nástrojom, „božím bruchomlúvcom“, ak máme zopakovať Nietzscheho výstižný žart. Takýto názor je prinajmenšom korektným a ortodoxným chápaním jeho básnickej tvorby a dost' rozbujnený diletantizmus, ktorý — povedané kultúrne a literárne — k tomu patrí, akoby podopieral toto chápanie. Pritom je však schopný napísať v jednom liste: „Nehodnotme silu reflexie prinízko, umelecké dielo vytvorené nevedomky patrí do obdobia, ktoré je vzdialené od nášho; umelecké dielo, ktoré vzniklo v období najvyššej vzdelanosti, nemožno vytvoriť ináč ako vedome.“ To je úder do tváre teórii o rýdzo mýtickom pôvode jeho tvorby; lebo je v nej skutočne okrem prvkov inšpirácie a nevidomého blaženého nadšenia toľko umne a vtipne domyslených, múdro zosnovaných vecí, toľko narážok a drobnej práce povedľa gigantického a božského diela, že nemožno veriť, že by vznikla v tranze a v slepom vytržení. Výnimočný rozum, ktorý nachádza svoj výraz v kritických spisoch, neslúži vlastne duchu, „pravde“ abstraktného poznania, ale jeho dielu, ktoré vysvetľuje, ospravedľňuje a vnútorne i navonok mu pripravuje cestu, no napriek tomu neprestáva byť skutočnosťou. Ostala by ešte možnosť, že v priebehu tvorby um načisto vyradil a namiesto neho uvoľnil priestor ľudovej duši. No náš pocit, že to tak nemohlo byť, potvrdzujú rozličné viac-menej autentické informácie z okruhu jeho života, ktoré svedčia o tom, že veľmi často musel nahradzovať nedostatok spontánnosti vytrvalosťou; že — ako sám priznáva — to najlepšie vytvoril len za prítomnosti reflexie; dokazujú to aj výroky, ktoré sa mu prisudzujú, ako napríklad: „Ach, hľadal som, hľadal, premýšľal a premýšľal, až som napokon dospel k tomu, čo som potreboval.“

Slovom, jeho básnictvo a umelectvo sa vzťahujú rovnako na obdobia, „ktoré sú vzdialené od nášho“, ako i na tie,

v ktorých sa dávno vyvinul „veľký mozog“ ako znak moderného intelektuálstva; tomu zodpovedá nerozdeliteľná zmes démonstva a meštianskosti, ktorá tvorí jeho podstatu; podobne ako u Schopenhauera, ktorý je mu práve v tomto najpríbuznejším súčasníkom. Nemeštiansky je extrémizmus jeho charakteru, z ktorého obviňuje hudbu: „Robí zo mňa vlastne exklamatívneho človeka,“ povedal, „a výkričník je v podstate jediným interpunkčným znamienkom, ktoré mi stačí, len čo opustím svoje tóny.“ Tento extrémizmus sa prejavuje v celkom emfatickom charaktere všetkých jeho stavov, a najmä depresie; vynára sa v jeho vonkajších osudoch (osud je iba prejavom charakteru), v jeho nedorozumeniach so svetom, v jeho rozorvanom, vyhnaneckom, štvanom a zmietajúcom sa živote, ako to vyslovuje s dramatickou lyrickosťou ústami svojho zástupcu Siegmunda: „Prifahuje ma to k mužom i k ženám: koľkokoľvek som ich stretol, kdekoľvek som ich našiel, či som sa uchádzal o priateľa, o ženu, všade mnou pohrdali. Spočívala na mne kliatba. Nech som radil čokoľvek dobré, iným sa to zdalo zlé; čo som ja považoval vždy za zlé, k tomu sa iní prikláňali. Kdekoľvek som bol, všade som sa dostával do sporu, kamkoľvek som sa pohol, stíhal ma hnev. Túžil som po slasti, vzbudil som len bôľ.“ Tu vychádza každé slovo zo skúsenosti; niet tu takého, čo by sa nevzťahovalo na jeho vlastný život, a tieto verše vlastne nehovoria nič iné ako to, čo píše v próze Matilde Wesendonkovej: „...pretože svet ma, pravdu povediac, vlastne nechce“, alebo jej mužovi: „...keďže si viem len ťažko nájsť miesto v tomto svete, nezaobíde sa to bez tisícich omylov. Je to len so mnou bieda... a tak sme potom svet a ja proti sebe ako dve tvrdé hlavy, z ktorých sa prirodzene musí rozbiť tá s tenšou lebkou — z čoho zrejme často mávam tie nervózne bolesti hlavy.“ Ten šibeničný humor patrí k veci. Z času na čas — približne v štyridsiatom piatom roku svojho života — hovorí o „bláznivej nálade“, ktorou vo Weimare rozveselil celý svet, jednoducho preto, že nesmie byť vážny, ak nemá upadnúť do takmer rozkladnej mäkkosti. „Je to chyba môjho temperamentu, ktorá teraz čoraz väčšmi získava prevahu: bránim sa tomu ešte, ako vládzem, lebo mi je tak, akoby som sa mal rovno uplakať. — Aká výstredná slabosť! Excentrickosť, pripomínajúca Hoffmannovho kapelníka Kreislera! Vášnivú rozpornosť, divokú a tragickú patetickosť svojho bytia štylizovanú celkom v čiernom ako prekliatie, prahnutie

po pokoji a spásu najpôsobivejšie zobrazil v Holanďanovi a obdívuhodne využil na oživenie a podfarbenie tejto postavy: sú to tie veľké intervaly, v ktorých sa vlní Holanďanov spevný part sem a tam, a už len týmto, a to neobyčajne charakteristicky, dosahuje výraz divého pohnutia.

Nie, to nie je mešťan v zmysle dajakej pravidelnosti a pri-spôsobivosti. A predsa ho obkolesuje mešťianska atmosféra, atmosféra jeho storočia, práve tak ako Schopenhauera, kapitalistického filozofa: mravný pesimizmus, nálada rozkladu vyjadrená hudbou, to je to pravé devätnáste storočie spojené s monumentalitou, s veľkou formou, akoby bola veľkosť príslušenstvom morálky. Okolo neho, a to vravím, je atmosféra mešťianskosti, a to nielen v tomto všeobecnom význame, ale aj v oveľa osobnejšom. Nechcem trvať na tom, že bol revolucionárom z roku 1848, bojovníkom stredných vrstiev, a preto politickým občanom; bol ním totiž svojším spôsobom ako umelec a v záujme svojho umenia, ktoré bolo revolučné a pre ktoré si sľuboval od politického prevratu výhody v duchovnej sfére a zlepšené podmienky pre jeho pôsobenie. No intímnejšie črty jeho osobnosti pôsobia v kontexte tejto geniálnosti a posadnutosti výslovne mešťiansky. Keď sa napríklad presťahoval do azylu na Zelený vršok pri Zürichu, píše s pocitom uspokojenia Lisztovi: „Všetko je natrvalo zariadené a upravené podľa želania a potreby; všetko stojí na mieste, kde má stáť. Moja pracovňa je zariadená s *Tebe známou pedantériou a elegantnou pohodlnosťou*, — písací stôl stojí pri veľkom obluku...“ Pedantný poriadok ako aj mešťianska elegancia prostredia, ktoré potrebuje pre prácu, sú v zhode s uvážlivosťou a múdrou usilovnosťou, bez ktorej sa nezaobíde démonickosť jeho tvorby a ktorá tvorí jej mešťiansku časť: spôsob, akým neskôr inscenoval seba samého ako „nemeckého majstra“ s dürerovskou čiapkou, mal svoje vnútorné a prirodzené oprávnenie. A bolo by nesprávne nevidieť pre ohnivú vulkanickosť jeho tvorby staronemecký remeselnícko-majstrovský prvok — vernú trpezlivosť, remeselnícku zbožnosť, hlbavú pracovitosť, ktoré sú aj v tomto a uňho podstatné. Ottovi Wesendonkovi píše: „Dovoľte, aby som Vás krátko oboznámil so stavom svojej práce. Keď som sa do nej pustil, oddával som sa nádeji, že ju budem vedieť dokončiť veľmi rýchlo... Jednak som bol natoľko zaujatý starosťami a trápením všetkého druhu, že som neraz dlhý čas nebol schopný tvoriť; jednak som však čoskoro tak pevne a nezmeniteľne

spoznal svoj zvláštny postoj k svojim terajším dielam (ktoré nie som v stave robiť zbežne, v ktorých nachádzam zaľúbenie len vtedy, keď za ich každý čo i len menší detail vďačím dobrým nápadom a tak ich aj spracujem), že som sa musel zriecť len letmo načrtnutej práce, ktorú jedine by som bol schopný vykonať v takom krátkom čase.“ To je tá „vernosť a poctivosť“, o ktorej Schopenhauer vyhlásil, že ju zdedil po svojich kupeckých predkoch a preniesol do intelektuálnej sféry. Je to solidnosť, mešťianska akurátnosť v práci, ako sa odzrkadľuje v jeho nepoškrtaných, nanajvýš starostlivých a čistých partitúrach — najmä v jeho najzasnenejšom diele, v partitúre *Tristana*, ktorá je vzorom jasného, starostlivého krasopisu.

Nemožno však poprieť, že Wagnerova záľuba v mešťianskej elegancii má sklon k zveličovaniu, silný sklon nadobudnúť charakter, ktorý nemá už nič spoločné s nemeckým šestnástym storočím, s majstrovskou dôstojnosťou a Dürerovou čiapkou, ale je pokazeným medzinárodným devätnástym storočím, jedným slovom buržuajstvom. V jeho ľudskej a umeleckej osobnosti je prítomný nielen staromešťiansky nános, ale aj moderný, buržoázny — záľuba v nadbytku, v prepychu, v bohatstve, v zamate a v hodvábe, v nákladnej nádhere gründerského obdobia: predovšetkým je to črta, vystupujúca na povrch v súkromnom živote, ktorá však hlboko zasahuje aj duchovnú a umeleckú oblasť. Wagnerovo umenie a *Makartova* kytica (s pávimi perami), ktorá zdobila prešivané a pozlátené salóny buržoázie, sú napokon toho istého dobového a estetického pôvodu a je známe, že Wagner zamýšľal dať si od Makarta namaľovať kulisy. Pani Ritterovej píše: „Od istého času som opäť zbláznený do prepychu (któ však vie pochopiť, čo mi musí nahrádzať, bude ma zaiste považovať za veľmi skromného): predpoludním si sadnem do toho prepychu a pracujem; to je teraz to najpotrebnejšie, stačí doobedie bez práce a deň je v pekle...“ Nevedno, čo je tu mešťianskejšie, či láska k prepychu alebo to, že predpoludnie bez práce sa mu zdá byť neznesiteľné. Približujeme sa tu však k bodu, kde sa buržoáznosť zvrháva na čosi trápne „umelecké“, bláznivé a vykričané, nadobúda punc dojímavaj a počestne zaujímavaj chorobnosti, na čo sa už vonkoncom nehodí slovo buržoázny, na čudnú oblasť *stimulácie*, čo Wagner opisuje v liste Lisztovi veľmi zdržanlivými slovami: „Napokon vlastne iba zo skutočného zúfalstva sa opäť púšťam

do umenia, a ak sa budem musieť opäť zriecť skutočnosti a opäť sa vrhnúť do vln umeleckej fantázie, hľadajúce uspokojenie vo svete predstáv, musím aspoň trochu pomôcť svojej fantázii, podporiť predstavivosť. Nemôžem žiť predsa ako pes, nemôžem spať na slame a posilňovať sa pálenkou: musím si aspoň nejako pohovieť, ak sa má môjmu duchu podariť krvavo ťažké dielo: stvoriť neprítomný svet... Keď som sa teraz opäť pustil do nibelungovského plánu a jeho spracovania, bolo treba veľa na to, aby som nadobudol potrebnú umelecky zmyselnú náladu: bolo nevyhnutné, aby som mohol žiť lepšie ako posledne!“ — Je známa jeho „posadlosť luxu- som“, lichotivý prostriedok, ktorý má prísť na pomoc jeho predstavivosti. Hodvábné župany podšité kajčím perím, do ktorých sa zahľadá, závesy s atlasovými posteľnými prikrývkami zdobenými stuhami a ružovými girlandami, pod ktorými spí, tvoria hmatateľné znaky bujnej márnostatnosti, pre ktorú si robí tisícové dlhy. Pestré atlasové čačky sú tým prepychom, uprostred ktorého si predpoludním sadá k práci, ku krvavo ťažkému dielu. Nimi vyzbrojený nadobúda „umelecky zmyselnú náladu“, aby vytvoril praseverskú heroiku, vznešenú prírodnú symboliku, aby dožil chlapcovi — hrdinovi, s vlasmi zlatistými ako slnko kovať na sršiacej kovadline svoj víťazný meč — obrazy, ktoré zaplavujú hruď nemeckej mládeže nadšenými pocitmi mužnej veľkoleposti.

Tento protiklad však nič nedokazuje. Nikto nechápe Schillerove zhnité jablká v zásuvke, od ktorých zápachu Goethe div nezamdlel, ako argument proti pravej vznešenosti Schillerovho diela. Wagnerove pracovné podmienky boli náhodou nákladnejšie a človek by si vedel predstaviť na ich mieste hoci aj mníšske alebo vojenské rekvizity, ktoré by lepšie zodpovedali takejto prísnej službe umeniu ako atlasové župany. Ale v jednom i druhom prípade ide len o prejav umelcovej nevinnosti a prichľadnej patológie, ktorou môže pomýliť iba mešťanov. Istý rozdiel medzi nimi však nemožno poprieť. V Schillerovom diele nenájdeme nič zo zahŕňajúcich jablák, ktorých hnilobný pach ho stimuloval. Kto by však mohol poprieť, že atlas je akýmsi spôsobom i súčasťou Wagnerovho umeleckého diela? Je to tak: Schillerova idealistická vôľa sa realizuje v jeho diele, v spôsobe, akým si podmanilo ľudstvo, čistejšie a nie tak dvojznačne ako pôsobenie Wagnerovho etického zmýšľania v jeho diele. Jeho kultúrnoreformátorský postoj bol namierený proti umeniu

ako prepychu, proti prepychu v umení, išlo mu o čistotu, zduchovenie operného divadla, ktorého význam mu jednoducho splyval s umením. O Rossinim sa pohrdlivo vyjadril ako o „rozkošníckom synovi Talianska usmievajúcim sa v najbujnejšom lone prepychu“, taliansku opernú hudbu nazýval „pobehlicou“, francúzsku operu „koketou s chladným úsmevom“. Prejavuje sa však táto umelecká a mravná nenávisť a odpor, ktorým si podmanil a očaril meštiansku spoločnosť Európy a sveta aj v podstate a prostriedkoch jeho umenia? Nevohnalo mu meštianske masy do náručia skôr práve to slastičné, zmyselne spaľujúce a zmyslovo stravujúce, opojné, hypnotizujúce a bujne atlasové, jedným slovom — všetko to nanajvýš prepychové v jeho hudbe? Eichendorff v piesni O bezočivých tovarišoch, z ktorých jeden premárnil svoj život v planej rozkoši, hovorí v úsilí charakterizovať zvodcovstvo o „lákajúcej vlne“, o „lákajúcej vlne farbisto zvučiaceho krátera“. Je to obdivuhodné. Iba romantik bol schopný takto sugestívne zobrazíť hriech a Wagner sa mu v Tannhäuserovi a Parsifalovi v tom vyrovnal. Ale nie je aj jeho orchester takým farbisto zvučiacim kráterom, z ktorého sa človek ako Eichendorffov mládenec zobúdzá „ustatý a starý“?

Ak treba s niečím v týchto otázkach súhlasiť, bude to vari to, čo možno nazvať „tragickou antinómiou“, jedným z tých protikladov a skrytých rozporov vo Wagnerovom bytí, ktorými sa tu zaoberáme. Sú mnohé; a keďže ich istá časť sa dotýka vzťahov, postojov a pôsobenia, je veľmi dôležité zdôrazniť dokonalú a dôstojnú čistotu a ideálnosť jeho umelctva a odstrániť tak každé nedorozumenie, ktoré by mohlo vyplývať z masovosti a davovo hypnotizujúceho charakteru Wagnerovho úspechu. Každá kritika, včítane Nietzscheho, mala sklon pripisovať pôsobenie umenia umelcovi ako zámerný a vyrátaný úmysel a vsugerovať mu špekulatívnosť — falšujúci a celkom mylný názor, akoby každý umelec netvoril výlučne zo seba, z toho, čo sa mu zdá dobré a krásne, akoby existovalo umenie, ktorého pôsobenie by bolo jeho tvorcovi na smiech, a nie predovšetkým pôsobenie naňho samotného. A nech by bola nevinnosť hoci aj tým posledným, čo možno povedať o umení — umelec je nevinný. Taký obrovský úspech, aký „dosiahlo“ Wagnerovo hudobné divadlo, sa vlastne nikdy viac veľkému umeniu nepošťastil. Zemegula sa päťdesiat rokov po majstrovej smrti večer čo večer zahľadá

do jeho hudby. Toto umenie divadla a davovej hysterie obsahuje útočné, despotické a poburujúco demagogické prvky, imperialisticky si podrobujúce svet, z čoho by sa dalo usudzovať, že ich žriedlom je ctižiadost, veľkolepá cézarská túžba po moci. Pravda je však iná. „Hovorím vám len tolko,“ píše Wagner z Paríža milenke, „len pocit vlastnej čistoty mi dáva túto silu. Citím sa čistý, vo svojom najhlbšom vnútri som presvedčený, že som vždy konal pre iných, nie pre seba; a moje trvalé utrpenie je mi toho svedkom.“ Ak to aj nie je celkom pravda, je to pravdivé do tej miery, že musí zmĺknúť každý skeptik. Nepoznal ctižiadost. „Z veľkosti, slávy a moci nad ľuďmi,“ ubezpečuje Liszta, „si nič nerobím.“ Ani z moci nad ľuďmi? Iba ak v miernej majstrovej podobe ľudovosti, ktorá stáby ideál, túžobný sen, umelecké a umelcovo romanticko-demokratické zmýšľanie prevráva s takou bodrosťou a okázalosťou z Majstrov spevákov. Áno, popularita Hansa Sachsa, proti ktorému nezmôže nič „celá škola“, lebo, hja, ľud si ho nosí na rukách, to je aj jeho túžobný sen. Koketovanie s ľudom ako najvyšším sudcom umenia predstavuje opak aristokratickej umeleckej škrobenosti a je charakteristické pre Wagnerovo revolučno-demokratické umelecké ctenie, pre jeho chápanie umenia ako slobodného apelu na ľudový cit — v priamom protiklade ku klasicky dvorskému, vznešenému pojmu umenia, z ktorého vychádzal Voltaire: „Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu“. Napokon, keď tento umelec číta Plutarcha, pociťuje na rozdiel od Karla Moora odpor voči „veľkým mužom“ a za nič na svete by sa im nechcel vyrovnáť. „Odporne, malé, násilnicke povahy, nenásytné, — lebo v sebe nemajú nič, a preto musia všetko do seba pchať zvonka. Dajte mi pokoj s takými mužmi. Páčia sa mi Schopenhauerove slová: „Nie dobyvateľ sveta, ale jeho prekonávateľ je hodný obdivu! Boh ma ochraňuj pred „silnými“ povahami, pred týmito Napoleonmi.“ — Bol však on sám prekonávateľom alebo dobyvateľom sveta? Ktorú z oboch možností vyjadruje jeho výrok: „Aj potom som svetom“, zdôraznený témou svetovej erotiky?

Obviňovať Wagnera z ctižiadosti v akomkoľvek nízkom svetskom zmysle je v každom prípade už preto neopodstatnené, že spočiatku vznikala jeho tvorba bez najmenej nádeje na bezprostredný účinok, bez najmenej perspektívy, lebo reálne okolnosti a pomery boli proti — tvoril v prázdnom

priestore fantázie pre imaginárne, ideálne javisko — na scénické uskutočnenie nemohol predbežne ani len pomyslieť. A veru ani v tom, čo píše Ottovi Wesendonkovi, nenájdeme nič z rafinovanej vypočítavosti alebo o ctižiadostivom využívaní daných možností. „Veď vidím: všetkým, čím som, som len vtedy, keď tvorím. Vlastné inscenovanie mojich diel patrí osvietenejším časom, ktorých príchod musím pripravovať svojim utrpením! — Aj moji najbližší umeleckí priatelia majú pre moje nové diela naporúdzi iba počudovanie: dávať mu nádej, na to sa každý, čo má blízko k nášmu verejnému umeleckému životu, cíti prislabý. Stretávam sa len so súcitom a nostalgiou. A majú vlastne pravdu. Nič ma väčšmi nepouča, ako strašne som všetko okolo seba predstihol.“ Nikdy sa nenašli dojímavéjšie slová pre osamelosť génia a jeho odcudzenosť. Že by sme však my, ľudia posledných desaťročí devätnásteho storočia a prvej tretiny storočia dvadsiateho, svetovej vojny a rozkladajúceho sa neskorého kapitalizmu, v týchto dňoch, keď Wagnerovo umenie ovláda veľké divadlá a triumfuje v dokonalých predstaveniach na všetkých scénach civilizovaného sveta — že by sme žili v „osvietenejších časoch“, ktoré musel pripravovať svojim utrpením? Je ľudstvo z rokov 1880—1933 tým pravým, aby obrovským úspechom, ktorý pripravilo tomuto umeniu, dokázalo veľkoleposť a hodnotu tohto umenia?

Nepýtajme sa. Pozrime sa, ako by chcelo svoju veľkosť potvrdiť tým, že by vyšlo v ústrety svetu, prispôbilo sa mu — a nedokáže to! Komické operné dielko, satyrská dohra k Tannhäuserovi, oddych preňho i pre ľudí, s najlepšou vôľou k ľahkosti a praktickému pôžitku: a stanú sa z toho Majstri speváci. A inokedy zase čosi talianske, melodické a lyricky spevné, s niekoľkými postavami, čo by sa dalo ľahko naštudovať: a čo mu vznikne pod rukami — Tristan. Umelec sa nemôže spraviť menší ako je, nemôže sa pretvoriť na iného; tvorí z toho, čo je v ňom, a umenie je pravda — pravda o umelcovi!

A tak nesmierna svetová účinnosť tohto umenia má, pokiaľ ide o pôvodcu a pôvod, veľmi duchovnú a čistú podstatu: predovšetkým už vzhľadom na úroveň tohto umelectva, ktoré ničím tak hlboko nepohľda ako efektným „účinkom bez príčiny“; zároveň však aj preto, že všetko to imperiálne demagogické, podmaňujúce si masy v tomto umení treba

predovšetkým chápať ako vonkoncom nepragmatické a ideálne, vzťahovať to na prvotné podmienky, do ktorých zasahovalo revolučné, — a táto umelecká nevinnosť platí najmä tam, kde sa veľnásobne inštrumentovaná vôľa nachýňať prejavuje národným apelom, ako oslava a velebenie nemeckva, ako sa to uskutočňuje napr. v Lohengrinovi prostredníctvom „nemeckého meča“ kráľa Heinricha a v Majstroch spevákoch prostoduchými ústami Hansa Sachsa. Je absolútne nemiestne pripisovať Wagnerovým národným gestám a výrokom dnešný zmysel — ktorý by nadobudli teraz. Znamenalo by to falšovať a zneužívať, poškvrniť ich romantickú čistotu.

Národná idea prežívala vtedy, keď ju Wagner včlenil ako dôverný a pôsobivý prvok do svojho diela, predtým ako sa plne realizovala v jej heroickom, dejinne legitímnom období, dobré, životné a oprávnené časy, bola poéziou a duchom, hodnotou budúcnosti. Je demagógiou, ak dnešní basisti nechávajú tendenčne hrmieť do parteru verše o „nemeckom meči“, alebo dokonca to ústredné a záverečné slovo Majstrov spevákov: „Hoc by sa aj do hmly rozplynula Svätá rímska ríša, ostalo by nám sväté nemecké umenie“, aby dosiahli vedľajší patriotický účinok. Práve tieto verše, ktoré prv dostali pevný tvar a jestvovali už v závere prvého náčrtu z Mariánskych Lázní z roku 1845, dokazujú dokonalú duchovnosť a apolitickosť wagnerovského nacionalizmu: vyjadrujú vlastne anarchistickú ľahostajnosť voči štátu, len nech sa zachová nemecká duchovnosť, „nemecké umenie“. Že pritom nemyslel v podstate na nemecké umenie, ale na svoje vlastné hudobné divadlo, ktoré nie je výlučne nemecké a vstrebalo do seba nielen Webera, Marschnera a Lortzinga, ale aj Spontiniho a veľkú operu, je iná vec. V zásade rozmýšľal podobne ako najväčší nepatriot Goethe, ktorý si po Börneho výčitke vraví: „Čo chcú Nemci? Veď majú mňa.“

Richard Wagner bol ako politik celý život väčšmi socialistom a kultúrnym utopistom v zmysle beztriednej spoločnosti, oslobodenej od prepychu a kliatby peňazí, založenej na láske, ktorú si vysníval ako ideálne obecenstvo pre svoje umenie, a menej vlastencom v zmysle mocenského štátu. Jeho srdce bolo na strane chudobných proti bohatým. Účasť na revolučnom hnutí roku 1848, ktorá ho stála trpkých dvanásť rokov exilu, neskôr podľa možnosti bagatelizoval a popieral, hanbiac sa za ten „bezbožný“ optimizmus, a realitu Bismar-

ckovej ríše si, ako sa to len dalo, zamieňal s uskutočnením svojich snov. Prešiel cestou nemeckého meštianstva: od revolúcie ku sklamaniu, k pesimizmu a k vnútornej rezignácii. Predsa však v jeho spisoch objavíme v istom zmysle typický nenemecký výrok: „Kto bočí od politiky, klame sám seba!“ Taký živý a radikálny duch, ako bol on, si samozrejme uvedomoval jednotu humánneho problému, nedeliteľnosť ducha a politiky; neoddával sa nemeckému meštianskemu sebaklamu, že možno byť apolitickým a kultúrnym človekom — bludu, ktorý zavinil biedu Nemecka. Jeho vzťah k vlasti bol až do založenia ríše a jeho usadenia sa v Bayreuthe vzťahom osamelého, nepochopeného, odstrkovaného človeka, vzťahom kritickým a posmečným. „Ach, koľko je len vo mne nadšenia pre nemecký spolok germánskeho národa!“, píše z Luzernu roku 1859; „Len aby, preboha, nesiahol ten rúhač, L. Napoleon, na môj milý nemecký spolok; bol by som hlboko sklamaný, keby sa na ňom niečo zmenilo!“ Túžba po Nemecku, ktorá ho spaľovala vo vyhnanstve, sa premení na trpké sklamanie zo skúsenosti s konkrétnou realitou po návrate domov. „Je to zúbožená krajina,“ volá, „a pravdu má istý Ruge, keď vraví: Nemec je ničomník“. Netreba však zabúdať, že takéto nevraživé prejavy sú určené iba nemeckej nepripravenosti prijať jeho dielo; majú naivný, detský a osobný prízvuk. Nemecko je dobré alebo zlé len podľa toho, či mu verí, alebo či v tejto viere zlyháva. Ešte roku 1875 v akejsi spoločnosti odpovedá na pochvalnú poznámku, že nikomu nevyšlo nemecké obecenstvo v ústrety tak ako jemu, s trpkým humorom: „Ó áno! Sultán a egyptský kádi nad tým prevzali patronát.“

Slúži ku cti jeho umeleckému srdcu, že jednako len, na rozdiel od Nietzscheho, videl v novej ríši obnovenej bismarckovskými vojnami, splnenie svojich nemeckých túžob, že bol ochotný a schopný nachádzať pravú pôdu pre svoje kultúrne dielo v tej „ríši“, pre ktorú nevedel nájsť Nietzsche dostatok slov vášnivého prekliatia. To — malonemecké — obrodienie nemeckej ríše, fenomén prekonávajúceho historického úspechu posilnil, ako vraví jeho priateľ Heckel, Wagnerovu vieru v rozvoj nemeckej kultúry a umenia, to znamená v možnosť pôsobenia jeho umeleckého diela, sublimovanej opery. Z tejto dôvery sa zrodil Cisársky pochod ako aj óda na nemecké vojsko pred Parížom, s názvom Kapitulácia, ktorá len dokazuje, že Wagner bez hudby nie je básnikom; je to neveriteľne nevkusná a v každom zmysle sebazradcovská

satira na Paríž v agónii roku 1871. Predovšetkým však z tejto dôvery vzišiel jeho manifest O uvedení slávnostnej divadelnej hry Prsteň Nibelungov, — na ktorý prišla ako odpoveď jediná prihláška, a to práve od jeho priateľa, obchodníka s klavírmi, Heckela z Mannheimu. Odpor voči Wagnerovmu úsiliu a jeho nárokom, strach priznať sa k nemu, boli spočiatku silné; no do obdobia založenia ríše spadajú aj založenie prvého wagnerovského spolku a vydanie patronátnych listín pre divadelné slávnostné hry: a to je začiatok etablovania, reálneho uskutočňovania Wagnerových zámerov, a ako to už býva — plný kompromisov. Wagner bol natolko politikom, že svoje zábery spájal s Bismarckovou ríšou. Videl neporovnateľný úspech, zviazal s ním svoj vlastný a európska hegemonia jeho umenia sa stala kultúrnym príslušenstvom Bismarckovej politickej hegemonie. Veľký štátnik, s ktorého dielom zasnúbil Wagner svoje dielo, nechápal z neho vonkoncom nič, nikdy sa oň ani nestaral a Wagnera pokladal za pomätenca. Zato však starý cisár, ktorý z neho takisto nič nechápal, prišiel do Bayreuthu a povedal: „Nebol by som sa nazdal, že sa s tým presadíte!“ Wagnerovo dielo sa etablovalo ako nacionálna záležitosť, ríšsky sa zoficiálnilo a v istom zmysle ostalo späť s touto čierno-bielo-červenou ríšou — hoci vo svojej najhlbšej podstate a v chápaní svojho nemectva nemalo takmer nič spoločné s akýmikoľvek mocenskými a militaristickými ríšami.

Ak hovoríme o Wagnerovej protirečivej povahe s celou zložitou jej protikladov, nesmieme zabúdať na grandiózne spojenie a súbežnosť jeho nemectva s mondénnosťou, ktorá patrí k tejto povahe a vyznačuje sa absolútne jedinečným spôsobom. V Nemecku vždy existovalo, a platí to aj dnes, umenie na vysokej úrovni — myslím najmä na literatúru —, ktoré tak dokonale vyjadruje tiché a skryté Nemecko a je natolko špeciálne a intímne nemecké, že je schopné ušľachtilo pôsobiť a vzbudzovať úctu práve len „utajene“ — a chýbajú mu európske, svetové možnosti. Je to osud ako iný a nemá nič spoločné s hodnotou. Oveľa bezvýznamnejší produkt, demokratický tovar použiteľný na celom svete, hravo prekračuje všetky hranice a stáva sa práve svojou univerzálnosťou až pridobre zrozumiteľný; ale aj diela, ktoré nezaostávajú svojou hodnotou a dôstojnosťou za oným exkluzívnym domovským umením, bývajú pomazané kvapkou demokratic-

kého európskeho oleja, ktorý im otvára svet a zaručuje medzinárodné pochopenie.

Wagnerovo umenie je tohto druhu; ibaže pri ňom nemožno hovoriť „o kvapke“ tohto pomazania; je ním celé presiaknuté. Jeho nemectvo je hlboké, majestátne a nepochybné. Zrod drámy z hudby, aký sa čisto a zázračne uskutočnil najmä menšom raz, na vrchole Wagnerovej tvorby v Tristanovi a Izolde, mohol sa zrodiť iba z nemeckého živlu a za nemeckú v najvyššom zmysle slova možno pokladať aj jeho mohutnú hlbavosť, mýtický sklon a metafyzickú túžbu, no predovšetkým nesmierne sebavedomie, vznešené, slávnostné chápanie umenia, vlastne divadla, ktoré ho zaplnia a ktoré pritom sprostredkúva. Pritom však je svetu zrozumiteľné ako nijaké iné nemecké umenie tejto úrovne a ak z empirického javu vyvodzujeme jeho „vôľu“, jeho charakter, učiníme len zadost' myšlienkovému okruhu jeho tvorcu. Už dávnejšie som upozorňoval na knihu nemeckého autora, Švéda Vilhelma Petersona-Bergera Richard Wagner ako kultúrny zjav, v ktorej sa neobyčajne zasvätené vyjadruje o objekte svojho skúmania. Autor hovorí o Wagnerovom nacionalizme, o jeho umení ako národnom a nemeckom a poznamenáva, že nemecká ľudová hudba je jedinou oblasťou, ktorú jeho syntéza neobsahuje. Z charakterizačných dôvodov síce mohol občas — ako napríklad v Majstroch spevákoch alebo v Siegfriedovi — udrieť na nemeckú ľudovú strunu, nie je však základným tónom a východiskom hudobnej básnickej skladby, nikdy nebola tým žriedlom, z ktorého by toto umenie spontánne vyvieralo ako u Schumanna, Schuberta a Brahmsa. Treba rozlišovať medzi ľudovým a národným umením; prvý výraz mieri dovnútra, druhý navonok. Wagnerova hudba je väčšmi národná ako ľudová; obsahuje síce mnohé prvky, ktoré najmä cudzinec pociťuje ako nemecké, ale popritom má — tak sa vyjadruje Švéd — nepopierateľne medzinárodný ráz.

Nazdávam sa, že sa tu podarilo s veľkou jemnosťou vycítiť a vysvetliť osobitosť Wagnerovho nemectva. Áno, Wagner je nemecký, je národný priam príkladným — až priveľmi príkladným spôsobom. Lebo okrem toho, že jeho dielo eruptívne vyjadruje nemeckú bytosť, znázorňuje ju aj herecky a to spôsobom, ktorého intelektuálnosť a plagátová pôsobivosť zachádza až do grotesknosti a paródie, až sa zdá, akoby bolo určené na to, aby zvedavé a strnulé svetové obecnstvo strhlo

k zvolaniu: „Ah, ça c'est bien allemand par exemple!“ A tak je toto nemectvo, nech by bolo akokoľvek pravdivé a mohutné zároveň moderne členené a komponované, dekoratívne, analyticky intelektuálne a odtiaľ pramení jeho fascinujúca, ana- jeho prirodzená schopnosť pôsobiť medzinárodne, ba plane- tárne. Wagnerovo umenie je najvzrušujúcejším sebazobraze- ním a sebakritikou nemeckej bytosti, aké si možno predsta- viť, je tak uspôsobené, že dokáže to nemectvo spraviť v zahraničí zaujímavým aj pre somára, a vášnivo sa zaoberať Wagne- rom zároveň znamená vášnivo sa zaoberať samotným neme- ctvom, kriticky a dekoratívne ho oslavovať. V tom spočíva jeho nacionalizmus, ale tento nacionalizmus je do takej miery pre- niknutý európskou artistnosťou, že sa vzpiera akémukoľvek simplifikovaniu, alebo ľudove povedané sprimitívnemu.

„Poslúžite veci človeka, ktorého budúcnosť urobí najsláv- nejším zo všetkých majstrov“. Túto vetu píše Charles Baudelaire roku 1849 mladému nemeckému hudobnému kritikovi, ktorý sa nadchýna Wagnerom. Táto predpoveď, vyslovená s udivujúcou istotou, vyplýva z vášnivej lásky, zo spríbuznenej vášne a svedčí o Nietzscheho kritickom géniovi, že identifi- koval túto príbuznosť bez jej očividných príznakov. „Ak bol Baudelaire svojho času prvým prorokom a Delacroixovým ad- vokátom,“ hovorí v štúdiách k Pripadu Wagner, „možno by bol dnes prvým parížskym wagneriánom. V Baudelairovi je veľa z Wagnera.“ Iba po rokoch sa Nietzschemu dostá- va do rúk list, v ktorom Wagner ďakuje francúzskemu básni- kovi za jeho pocty, a Nietzsche triumfuje. Áno, Baudelaire, niekdajší ctiteľ Delacroixa, tohto Wagnera maliarstva, bol skutočne prvým wagneriánom v Paríži a jedným z prvých wagneriánov, prenikajúcich do hĺbky a umelecky vnímavých. Jeho spis o Tannhäuserovi z roku 1851 bol prvým zásadným a priekopníckym slovom o Wagnerovi, a ostal aj najvýznam- nejším. Šťastie znovuobjaviť seba samého v umeleckých in- tenciách iného človeka, ktoré mu priniesla Wagnerova hudba, spoznal — ináč — už iba raz, keď sa zoznámil s literárnym die- lom Edgara Allana Poea. Obaja, Wagner i Poe, sú Baudelai- reovými bohmi — čudné zoskupenie pre nemecké ucho! Toto susedstvo stavia odrazu Wagnerovo umenie do celkom iného svetla, dáva ho do duchovných súvislostí, v akých sme si ho neprívykli vidieť u jeho vlasteneckých vykladačov. Pri vyslo- vení jeho mena sa pred nami otvára farbistý a fantastický svet vrcholného západoeurópskeho romantizmu, zaľúbený do

krásy a smrti, svet pesimizmu, zasvätený do vzácnych opoj- ných jedov, svet precitlivených zmyslov, ktorý sa rojčivo oddáva rozličným panestetickým špekuláciám, snom Hoffma- na-Kreislera o vzájomnostiach a tesnom spojení farieb, zvukov a vôní, o mystickej premene zmyslov, splývajúcich v jeden jediný... V tomto svete si treba predstaviť a pochopiť Ri- charda Wagnera ako najslávnejšieho brata a druhá všetkých životných trpiteľov, hľadajúcich súcitiť a vytrženie, symbolistov, miešajúcich umelecké žánre a zbožňovateľov umenia „art su- gestif“ s potrebou „d' aller au dela, plus outre que l' humani- té“, ako povedal Maurice Barrès, posledný, čo bol krstený touto vodou, milovník Benátok, Tristanovho mesta, básnik krvi, rozkoše a smrti, napokon i nacionalista a wagnerián te- lom i dušou.

Sú to vlny vzdušnej tône?
Je to závan slastnej vône?
Ako obzor v šume splýva,
môžem dýchať, smiem sa dívať?
Môžem slastou opojený
klesnúť na dno v očarení?
Blahom živlov kolísaný,
zvukmi ozvien rozkmitaný
v nadpozemskom dychu hladín
uplynúť — zahynúť,
nevedomý — s pôžitkami!

To je krajný a najvyšší prejav tohto sveta, jeho korunová- cia, triumf, poznačený a sýtený jeho duchom, kde európska, mýticky zmyselná artistnosť nadobúda vďaka Wagnerovi a ranému Nietzschemu nemeckú vzdelanostnú štylizáciu, napo- jenie na tragédiu smerom k Euripidesovi, Shakespeareovi a Beethovenovi. Nietzsche, podráždený istou nemeckou ne- jasnosťou v psychologických záležitostiach, to neskôr kajúc- ne koriguje tým, že priveľmi zdôrazňuje Wagnerovu európsku artistnosť a vysmieva sa jeho nemeckému majstrovstvu. Ne- právom. Wagnerovo nemectvo bolo pravé a majestátne. A že romantizmus dosiahol vrchol a svetový úspech nemeckým pre- javom a v maske verného majstrovstva, bolo predrúčené už jeho podstatou.

Prednáška zo 16. novembra 1937, prednesená v aule univerzity v Zürichu

A na záver ešte niekoľko slov o Wagnerovi — mysliteľovi, o jeho vzťahu k minulosti a k budúcnosti. Aj tu sa totiž v jeho charaktere prejavuje dvojakosť a súběžná koexistencia zdanlivých protikladov, ktoré zodpovedajú rozporu nemectva a európanstva. Sú to *reakčné* črty Wagnerovej osobnosti, črty svedčiace o spiatočníctve a temnom kulte minulosti; v tomto zmysle možno chápať jeho záľubu v mystike a v mýtickej pralegendárnosti, protestanský nacionalizmus *Maistersov* spevákov rovnako ako katolizujúce prvky v *Parsifalovi*, sklon k stredoveku, k rytierskemu a kniežaciemu svetu, k zázrakom a k veriacej vrúcnosti. A predsa cit pre skutočnú a pravú podstatu tohto umelectva výlučne zameraného na obnovenie, zmenu, oslobodenie, čo najprísnejšie zakazuje doslovne chápať jeho jazyk a spôsob vyjadrovania, ktorý nie je ničím iným ako umeleckým idiómom, vcelku nepôvodným, za ktorým sa skrýva celkom iný, revolučný zmysel. Nie je preto možné, aby si duch nábožného alebo brutálneho spiatočníctva robil nároky na túto tvorivú osobnosť, ktorá napriek všetkým duševným ťažkostiam a spriaznenosti so smrťou, bola priam nabitá životom a búrlivo progresívna, na umelca, ktorý oslávil hrdinu zrodeného z najslobodnejšej lásky, aby rozbúrál svet, na smelého hudobného novátora, ktorý v *Tristanovi* stojí jednou nohou na atonálnej pôde a ktorého by dnes dozaista označili za kultúrneho boľševika; na tohto muža *ludu*, ktorý celý život horlivo popieral moc peňazí, násilie a vojnu, ktorý svoje slávnostné divadlo, nech už z neho doba urobila čokoľvek, zamýšľal postaviť pre beztriedne spoločenstvo: nie, jeho si môže prisvojiť iba vôľa, smerujúca k budúcnosti.

Márne by však bolo privolávať zvečnených veľkých mužov do prítomnosti, aby sme sa ich spýtali na ich — prípadný — názor na problémy nášho života, ktoré sami už nepoznali a ktoré sú cudzie ich duchu. Aký postoj by zaujal Richard Wagner k našim problémom, ťažkostiam a úlohám? Toto „by“ je plané a fantomatické, takto uvažovať nemožno. Názory sú druhotné už v čase svojho vzniku; a o čo viac neskôr! Čo zostáva, je človek a výsledok jeho boja, jeho dielo. Uspokojme sa tým, že si uctíme Wagnerovo dielo ako mohutný a množnáznačný fenomén nemeckej i západnej civilizácie, ktorý má silu neustáleho podnetu pre umenie a poznanie.

Dámy a páni,

v prednáške o Richardovi Wagnerovi, ktorou som sa v *Auditóriu maxime mníchovskej univerzity* pred takmer piatimi rokmi lúčil s Nemeckom bez toho, že by som to bol vedel alebo čo len tušil, použil som slová: „Vášň pre Wagnerovo očarujúce dielo ma sprevádza životom od chvíle, keď som ho po prvý raz objavil, začal ho dobýjať a prenikať poznaním. Nikdy nezabudnem, za čo mu vďačím ako človek požívajúci i učiaci sa, na hodiny hlbokého osamelého šťastia uprostred divadelného davu, na hodiny naplnené mrazivými i slastnými záchvevmi nervov i umu, pohľadmi do dojmavých a veľkých významov, aké poskytuje práve len toto umenie“. — Citované slová vyjadrujú obdiv, ktorý nemohlo zmenšiť ani nepriateľské zneužitie, alebo sa ho čo len dotknúť skepsa, hoci by tomu tento ohromný objekt obdivu poskytol i čosi ako oporu. Obdiv je totiž to najlepšie, čo v nás je a keby sa ma niekto pýtal, aký afekt, citový vzťah voči javom sveta, umenia a života považujem za najkrajší, najblahodarnejší, najužitočnejší, najpotrebnejší, odpovedal by som bez váhania: obdiv. Akože ináč? Čím by vôbec bol človek a sám umelec bez obdivu, nadšenia, oddanosti voči niečomu, čo ho presahuje, čo však pociťuje ako vznešenú a privrávajúcu sa príbuznosť, k čomu vášnivo túži priblížiť sa, uchopiť to a celkom si to prisvojiť? Obdiv je žriedlom lásky, ba láska sama — a nech by bol akokoľvek hlboký, bol by bezduchý, keby nebol schopný pochybovať, trpieť pre svoj objekt. Obdiv je pokorný a pyšný zároveň, pyšný sám na seba, pozná žiarlivosť, mladistvo vyžývavú otázku: „Čo vlastne o tom viete?“ Je to najčistejšia a

zároveň najplodnejšia láska, vzhľadnutie k výšinám a podnet na spor so svetom prebúda v človeku vysoké nároky a je najsilnejším a výchovne najnáročnejším stimulom k vlastnému duchovnému prínosu, základom každého talentu. Kde chýba obdiv, kde odumiera, tam už nevzklíči nič, tam zavládne duchovná prázdnota a púšť.

S takouto odhodlanou vierou k obdivu ako tvorivej sile, nie som, milé dámy a páni, ničím iným ako žiakom obrovského umelca, o ktorom som hovoril vtedy v Mníchove a o ktorom hovorím aj dnes. V slávnej Správe priateľom vyvodzoval Wagner umelecký talent práve zo schopnosti obdivovať, alebo — ako sa vyjadril — z rozsahu vnímavosti. „Prvotná umelecká vôľa,“ hovorí, „nie je ničím iným ako uspokojením prirodzeného inštinktu napodobňovať to, čo na nás najmocnejšie pôsobí.“ Sú to slová nanajvýš charakteristické práve pre toho, kto ich vyslovil a pre jeho osobnostného génia, ktorý korení v divadelnícko-imitátorskej pôde, no vo svojom obsahu v mnohom objektívne pravdivé. Umelecký charakter určuje, ako hovorí, to, že sa — v úplnom protiklade k politickému charakteru, ktorý využíva vonkajší svet pre seba a svoj prospech, seba však nepokladá za jeho súčasť — bez výhrady oddáva dojmom, ktoré súzvučia s jeho citovou podstatou: životným, a predovšetkým umeleckým dojmom, lebo to, čo na umelca vplýva primárne, sú predovšetkým čisto umelecké dojmy. Ich veľkosť sa však meria práve vnímavosťou, ktorá sa musí naplniť uchvacujúcou presilou dojmov, aby ich mohla sprostredkovať ďalej. Umelecká sila spočíva v plnosti tohto prebytku a nadšenia: nie je ničím iným ako potrebou odovzdávať ďalej nadobudnutú presilu podnetov. Podstatou génia je sila života a lásky, schopnosť osvojiť si blízke a potrebné, teda tá vnímavosť, ktorá sa svojím završením mení na tvorivú silu.

Ešte raz zdôrazňujem, že vecná stránka a pravdivosť môjho vyznania je schopnosť obdivovať, milovať a učiť sa, schopnosť prisvojovať si, prispôbovať sa; meniť sa a neprestajne sa vzdelávať je rovnako šlachetné a krásne ako príhodné. A nám, ktorí sme sa zišli, aby sme obdivovali veľké dielo, aby sme sa naň duchovne pripravili, prislúcha začať holdom samostatnému obdivu.

Wagner bol veľkým obdivovateľom nielen v klasickom veku nachýňania sa, v mladosti, ale vďaka svojej vitalite až do pokročilého veku, ba až do smrti. Je známe, že v poslednom životnom období vo Vendraminovom paláci v Benátkach

a napokon aj predtým v Bayreuthe svojej rodine a priateľom ako večernú zábavu predčítal a prehrával rozličné literárne a hudobné ukážky: Shakespeara, Calderona a Lopeho, indické mýty i staroseverské ságy, Bacha, Mozarta i Beethovena — s komentármi, oceňujúcimi poznámkami i nadšenými charakteristikami. Je priam dojímavé počuť ho rozprávať o „Mozartovi, nežnom géiovi svetla a lásky“, ktorého vždy hlboko obdivoval, no čistý a slobodný výraz svojmu obdivu vedel dať azda iba teraz v pokročilom veku, keď prerazil cestu svojmu vlastnému dielu. Áno, zdá sa, že obdiv pre cudziu krásu je na míle vzdialený aktívnym a bojovým rokom, a že človek azda iba vo veku, keď dokončí svoje vlastné dielo a keď už nemusí porovnávať, môže skutočne slobodne a nepredpojaté akceptovať aj toho druhého. „Krásne je,“ hovorí Kant, „čo sa páči nezištne“. Iba človeku, ktorý bol sám schopný vytvoriť čosi ohromujúco krásne, sa potom azda môže celkom nezištne páčiť iná krása. „Starý majster obdivuje *Felixa Mendelssohna*, nazýva ho „vzorom rozvážneho, mierneho a jemného umeleckého ducha“. Sú to slová chvály, ktoré práve naňho veľmi neplatia; je to objektívny, nesebecký obdiv. — *Beethoven* bol preňho vždy tým najvznešenejším a najväčším. „Nemožno,“ hovorí ešte ako starec, „vravieť o ňom a neupadnúť pritom do nadšeného tónu“. No po prednese Sonáty pre kladivkový klavír vyslovuje očarený „čistými spektrami života“ pozoruhodný výrok: „Čosi také je mysliteľné iba pre klavír — hrať to pred masami, číry nezmysel.“ Hovorí to veľký divadelník, uchvatiteľ mäs, bohatier orchestra, ktorý vždy vznešene apeloval na dav a potreboval ho na splnenie svojho poslania. Nie je to, čo hovorí o klavírnej sonáte, slobodný a nesebecký ústupok duševnej intimite a výnimočnosti, ktorá nebola jeho záležitosťou, a neberie milujúco, ba žiarlivo do ochrany hodnotu, ktorá jemu chýbala? Nie je to dokonale nezištný obdiv? Na tú istú úroveň kladie iba *Shakespeara*, — vedľa najvznešenejšieho idealizmu najvznešenejšiu realitu, plodné podobenstvo života. Svojim najbližším číta kráľovské drámy, Hamleta, Macbetha a niekedy sa musí tvorca *Tristana* prerušiť, lebo má v stareckých očiach slzy umeleckého dojatia. „Čo všetko ten človek videl!“ volá. „Čo len videl! Je jednoducho neporovnateľný! Možno ho pochopiť iba ako zázrak!“ Ako to, že slovesná dráma „literárne básnictvo“, ako to kedysi uňho znelo s hanlivým prízvukom, sa tu odrazu stalo čímsi neporovnateľným, zázra-

kom? Ako je to so spásonosným poslaním Gesamtkunstwerku, ktoré jedine predstavuje umenie a ktorému má patriť budúcnosť? — Bola to dialektika boja. Vášnivá a nevyhnutné propagovanie seba samého. To sa malo zachovať v knihách. Ústne však teraz, keď sa už sám naplnil a pokojne sa môže naplniť inými, vzdáva hold vrcholkom svetovej a ľudskej tvorby, ktoré samozrejme vidí nad sebou rovnako vysoko ako Goethe, keď tvrdil, že boli nad ním po celý život.

A čo sám Goethe? Aj s ním sa stretne počas benátskych večerov, aj v ňom sa, ako vidno, pokochal starý majster, a to v nanajvyš charakteristickej oblasti. Veľký mýtovorca totiž s obľubou číta v úzkom rodinnom kruhu Klasickú Valpurginu noc z druhého dielu Fausta a zakaždým sa pritom o nej vyjadruje s udivujúcou sympatiou. „Toto je vari najoriginálnejšie a umelecky najdokonalejšie,“ hovorí, „čo Goethe vytvoril. Také ohromujúco svojrázne vzkriesenie staroveku v najslobodnejšej forme, s takým majstrovským humorom a geniálne živou predstavivosťou, v jazyku umelecky dotvorenom až po najjemnejšie odtiene,“ a vždy znova zvolá, aký je to absolútne neporovnateľný zjav. Dobré človeku padne, keď vidí, ako sa wagnerovský génius aspoň tu v súkromí — v jeho spisoch sa to, pokiaľ viem, nestalo ani raz — skláňa pred Goethem; dotyk týchto dvoch, inokedy takých protikladných, priam protipólne vzdialených sfér je skutočne pamätihodný. Taký zážitok uspokojuje a obšťastňuje; človek sa znevrady stane svedkom stretnutia dvoch mohutných protirečivých zjavov mnohoobsažného nemectva; severskej budúcnosti a stredozemnej plasticity, pochmúrneho moralizátorstva a žiarivej slnečnosti, ľudovej rozprávkovej frečivosti a európskosti, Nemecka najmohutnejšej citovosti a Nemecka duchovnosti a dokonalej mravnosti. Lebo sme obojím — Goethe i Wagner, obaja sú Nemeckom. Sú to najvznešenejšie názvy pre dve duše v našej hrudi, ktoré sa túžia vzájomne oddeliť a ktorých rozpornosť sa predsa len zakaždým musíme učiť chápať ako večne plodnú, ako životné žriedlo vnútorného bohatstva; pre nemeckú dvojakosť, spor, ktorý sa neprestajne odohráva v dušiach najušľachtilejších Nemcov a ktorý — a to nás naplnia hlbokým uspokojením — na okamih preklenul Wagnerov nezištný starecký obdiv voči Goetheho predstave starogréckeho sveta.

Nie je to samozrejme náhoda, že sa toto stretnutie odohráva

práve na pôde *mýtu*. Starý tvorca a vykladač mýtu, ktorý už po svojom Blúdiacom Holanďanovi vyhlasoval, že naďalej už mieni rozprávať iba báje, s nadšením objavuje svojho vznešeného, uhladeného protihrača v tejto praoblasti, v svojom najvlastnejšom okruhu pôsobnosti, a nevie sa nasýtiť potešením a obdivom nad ľahkým a podmanivo duchaplným pôvabom, s akým sa tu Goethe pohybuje. Aký je však v skutočnosti rozdiel v ich spôsobe výkladu mýtov — bez ohľadu na rozdielnosť mýtických oblastí, teda bez ohľadu na to, že Goethe svoje duchovné divadlo nenaplnia šarkanmi, obrami a škriatkami, ale sfingami, nymfami, sirénami, Psyllami a Marsami, t.j. nie pragermánskymi, ale pracurópskymi postavami, ktoré vo Wagnerových očiach nie sú samozrejme natoľko nemecké, aby boli vhodné pre hudobné stvárnenie, ale aj v tom zmysle ako protikladné je ich umelecké zameranie a zmysľanie. Veľkosť, nesporná veľkosť na oboch stranách. „Veľké postavy, veľké spomienky“. No veľkoleposť Goetheho vízií nemá nijaký patetický ani tragický akcent; neoslavuje mýtus, pohráva sa s ním, láskavo a dôverne si ho doberá, ovláda ho až do najmenšieho detailu a ozrejmuje ho veselým a žartovným slovom, s dôkladnosťou, ktorá má v sebe viac komiky a jemnej paródie ako vznešenosti. Je to mýtické obveselenie, v úplnej zhode s charakterom Fausta ako svetovej revue. No vari nič nemôže byť také newagnerovské ako Goetheho ironický spôsob, ktorým vyvoláva mýtus, a mladšiemu Wagnerovi, späťému ešte so svojím dielom, by Klasická Valpurgina noc akiste hovorila oveľa menej alebo vôbec nič. Obdivovať ju dokázal jeho umelecký duch iba vtedy, keď sa uvoľnil a dospel k čisto objektívnemu nazeraniu.

Wagnerova osobná cesta k mýtu, chcem povedať: jeho prerod z tradičnej opernej podstaty v revolucionára umenia a objaviteľa nového typu drámy zrodenej z mýtu a hudby, schopnej nevidane pozdvihnúť duchovnú úroveň a umeleckú hodnotu operného divadla a dať mu skutočne nemeckú vážnosť, táto cesta, tento vývin je hodný vždy znovu zamyslenia a ostane v dejinách umenia a divadla pozoruhodný a pamätihodný. Tento proces má však veľký význam aj z ľudského hľadiska, pretože s jeho esteticko-umeleckými motívmi a podnetmi sa spájajú aj pohnútky mravné, sociálno-etické, umelecko-morálne, ktoré mu dodávajú dokonalý pátos: je to proces katarzie, proces očisty a zduchovnenia, ktorý je ľudsky

tým hodnotnejší, že si ho predsavzal a uskutočňoval človek s nanajvýš vášnivou povahou, zmietanou prudkými a temnými túžbami po mohutnej pôsobnosti, moci a pôžitku.

Vieme, s akou dravosťou sa táto až nebezpečne mnohostranne nadaná umelecká povaha sprvoti vrhla na veľkú historickú operu a dosiahla v tejto tradičnej forme, dôverne známej obecenstvu operou Rienzi taký triumf, ktorý by bol býval každého iného viedol k tomu, aby sa celý život uberal po tejto schodnej ceste. Wagnerovi v tom však bránila hĺbka jeho duchovného svedomia, jeho schopnosť znechucovať sa, jeho inštinktívny, ešte nevysvetliteľný odpor voči plytkému a prepychovo zábavnému poslaniu, ktoré zohráva hudobné divadlo v meštianskej spoločnosti; no predovšetkým mu v tom bránil jeho vzťah k hudbe, ktorú chápal príliš zbožne, príliš nemecky v starom vznešenom zmysle toho slova, aby necítil, že veľká opera zneužíva svoju najnútornejšiu podstatu: zdá sa mu, že je jednoducho škoda, aby slúžila ako zvuková štáň okázalému meštianskemu divadlu, pretože v ňom túži po čistejších a primeranejších dramatickejších vzťahoch. V Blúdiacom Holandanovi, v Tannhäuserovi a Lohengrinovi už vidíme, ako sasčoraz väčším úspechom usiluje hudbe vydobýť dôstojnejšie vzťahy. Jeho tvorivý ponor do romantickej legendárnosti je v podstate dobýjaním čistej ľudskosti, ktorú na rozdiel od historicko-politického chápania pociťuje ako vlastnú domovskú oblasť hudby; zároveň to však preňho značí odklon od buržoázneho sveta a jeho pretvárk, vlády peňazí, sterilnej učnosti a spiatočnickej bezduchosti — smerom k národu a k ľudovosti, ktorú čoraz väčšmi formuluje ako sociálnu a umeleckú budúcnosť, vykúpenie a očistu.

Wagner prežíval modernú kultúru buržoáznej spoločnosti prostredníctvom súčasného operného divadla a v zrkadle jeho potrieb. Postavenie umenia v tomto modernom svete, alebo skôr toho, čo pokladal za svoju vlastnú umeleckú doménu, sa mu stalo kritériom hodnoty celej buržoáznej kultúry a niet sa čo čudovať, že sa čoraz väčšmi učil pohrdáť ňou a nenávidieť ju. Videl, ako sa umenie znižuje na prostriedok prebujneného pôžitkárstva, umelec na otroka peňazí, tam, kde si vysníval svätú vážnosť a krásnu posvätnosť, videl ľahkomyselnosť a lenivé šlendriánstvo, s hnevom sa pozeral na plytvanie obrovskými prostriedkami — nie pre vznešený účinok, ale pre to, čím ako umelec najviac pohrdal, pre efekt. A keďže

nevidel nikoho, čo by tým všetkým trpel tak ako on, usúdil, že to vyplýva z nedôstojných politických a sociálnych pomerov, ktoré tento stav vyvolali a s ktorými súvisel — a zároveň tým dospel aj k nevyhnutnosti revolučnej premeny.

Tak sa stal Wagner revolucionárom. Stal sa ním ako umelec, ktorý si od radikálnej zmeny všetkého sľuboval lepšie podmienky pre umenie, pre svoje umenie, pre mýtcko-hudobnú ľudovú drámu. Popieral, že by bol človekom politiky a netajil sa odporom voči činnosti politických strán. Ak schvaľoval revolúciu z roku 1848, zúčastnil sa na nej zo všeobecnej sympatie s revolučnou situáciou, ale nie pre jej konkrétne ciele, ktoré ďaleko prekonal svojimi skutočnými túžbami a úsilím, lebo nimi *prekonal celú meštiansku epochu*. Treba si uvedomiť, že také dielo, ako Prsteň Nibelungov, ktoré Wagner vytvoril po Lohengrinovi, v podstate zameral proti celej meštianskej kultúre a tvorbe, počnúc renesanciou a že sa týmto spojením prvotnosti a budúcnosti obracia na neskutočný svet beztriedneho spoločenstva. A aj odpor, na ktorý tým naráža, pohoršenie, ktoré vzbudzuje, sa pritom obracia omnoho menej proti revolučnosti jeho formy a proti tomu, že porušuje pravidlá umeleckého žánru, opery, z ktorej jeho dielo očividne vychádzalo. No vzbúrilo sa ešte proti čomusi celkom inému. Nemecký odchovanec Goetheho, ktorý vedel naspamäť jeho Fausta, povstal proti nemu hnevliým protestom vzbudzujúcim rešpekt, vyplývajúcim zo stále ešte existujúcej zviazanosti so vzdelaneckým svetom nemeckého klasicizmu a humanizmu, ktorého sa toto dielo zriekalo. Nemecky vzdelaný mešťan sa vysmieval „Wagalawei“ a tomu celému starogermánskemu aliteračnému rýmovaniu ako barbarskému vrtochu, a keby už bolo bývalo existovalo to slovo, nazval by Wagnera kultúrnym boľševikom — a nie neopravnene. Obrovský, možno povedať svetový úspech, ktorý napokon predsa len pripravil tomuto umeniu meštiansky svet, medzinárodná buržoázia, vďaka tomu, že poskytovalo istý zmyslový, nervový a intelektuálny vzruch, je tragikomickým paradoxom a nesmieme zabúdať, že bolo určené celkom inému obecenstvu a sociálno-mravným pátosom mierilo vysoko ponad kapitalisticko-meštiacky poriadok do iného sveta, kde sú si ľudia bratmi, do sveta oslobodeného od ošialu moci a vlády peňazí, založeného na spravodlivosti a láske.

Mýtus je pre Wagnera produktívnou a tvorivou rečou ľudu, preto mýtus miluje a ako umelec sa mu celkom a bez výhrady

oddáva. Mýtus preňho znamená prostotu, nevyumelkovanosť, vznešenosť, čistotu, slovom to, čo nazýva „rýdzo ľudským“ a čo zároveň označuje za jedine muzikálne. Mýtus v spojení s hudbou tvorí drámu, samotné umenie, lebo iba rýdza ľudskosť sa mu zdá byť umením. Aké nevhodné pre umenie alebo pre to, čo treba rozumieť pod pojmom umenia, je všetko historicky formálne a relativizujúce na rozdiel od pramenisto črejšej, večnej ľudskosti, chápe správne iba teraz, keď sa má rozhodnúť medzi dvoma námetmi, ktoré sa zmocňujú jeho fantázie už v čase, keď komponuje Lohengrina: medzi Friedrichom Barbarossom a Siegfriedovou smrťou. Je to dlhý boj, súvisiaci s mnohými teoretickými úvahami a o tom, ako v ňom napokon víťazí praheroický mýtus nad cisárskou históriou, hovorí sám Wagner v obsiahlej Správe svojim priateľom napísanej neskôr vo Švajčiarsku. Je to jeden z najvyčerpávajúcejších výkladov, za aké vďačíme tomuto umelcovi, ktorý sa s obľubou vyznával. Rozoberá tu, ako by bol býval barbarossovskú tému, ktorá ho priťahovala ako objekt nemeckej minulosti, schopný, práve pre jej politicko-historický charakter, spracovať iba vo forme slovesnej drámy, a ako sa ho napokon musel celkom vzdať pre hudbu, ktorú potreboval na doplnenie a završenie svojho umenia. Pomýšľať na zhudobnenie friedrichovskej témy by mohol v čase Rienziho, keď bol ešte iba operným skladateľom. Teraz však už nebol len operným skladateľom a ani najmenej si neželal vrátiť sa na tento vývinový stupeň, lebo svoj vlastný umelecký osud vždy naivne stotožňoval s pojmom umenia a bol presvedčený, že opera rovnako ako slovesná dráma navždy zanikla tým, že ju on prekonal, a že umením budúcnosti je to nové, čo priniesol a predovšetkým mýtické hudobné divadlo. Pre toto divadlo sa však hodilo ako objekt iba to historicky rýdzo ľudské, nerealizujúce a oslobodené od akejkoľvek konvencie — a preto bol Wagner šťastný, keď pri prehĺbovaní mýtu o Siegfriedovi, pre ktorý sa napokon rozhodol, mohol čoraz väčšmi vylúčiť historický balast, postupne oslobodzovať pôvodnú tému od neskorších vrstiev a vrátiť ho ta, kde by znovuzrozený v najrýdzejšej ľudskej podobe vychádzal z ľudového umeleckého čítania. Tento neobyčajný revolucionár bol rovnako radikálny vzhľadom na minulosť ako i na budúcnosť. Nestačila mu povest; musel to byť pramýtus. Stredoveká Pieseň Nibelungov bola už v jeho očiach modernosťou, znetvorením, kostýmom, históriou a nebola už pôvodne ľudovou a dostatočne hudobnou,

aby sa hodila pre umenie. Musel preniknúť k prazriedlu a prvopočiatku, až k prednemeckej škandinávsko-ranoger mánskej podstate mýtickéj Eddy — iba to bola tá posvätná hĺbka minulosti, ktorá zodpovedala jeho zmyslu pre budúcnosť. Nevedel ešte, že sa mu ani v rámci jeho diela nepodarí zastáť na začiatku, istým spôsobom historicky zaťaženom a skočiť doň in medias res; že aj tu bude nútený vrátiť sa veľkolepým spôsobom až k prapôvodu a prapočiatku všetkých vecí, k prabunke, k prvému kontra Es predohry predohier; že jeho úlohou je vytvoriť hudobnú kozmogóniu, ba sám mýtický kozmos a obdариť ho dômyselným organickým životom ako hudobnú divadelnú báseň o začiatku a konci sveta. Vedel už však, že pri svojom nenásytnom prenikaní do najhlbšej hĺbky a pôvodu vecí našiel aj človeka a hrdinu, po ktorom túžil, hrdinu, ktorého miloval ako Brunhildaskôr, než sa narodil — svojho Siegfrieda, postavu, ktorá rovnako roznieťila, ako uspokojila jeho vášň k minulosti a jeho potešenie z budúcnosti, lebo existovala mimo času: človeka — použijem jeho vlastné slová — „najprirodzenejšej a najjasnejšej plnosti zmyslovo obdareného prejavu, mužne stelesňujúceho ducha večne a jedinečne plodiaceho nenásilensťvá, tvorcu skutočných činov, najvznešenejšej, najbezprostrednejšej sily láskyplnosti“. Tohto ničím nepodmieneného a neohraňčeného, mýticky svetlého človeka, neochraňovaného, ponechaného celkom na seba, žijúceho zo seba samého a vyžarujúceho slobodu, nevinného vinníka, nepoznajúceho strach a uskutočňovateľa osudu, ktorý majestátnou prirodzenosťou svojej smrti spôsobí súmrak starých, prežitých mocností sveta a vykúpi svet tým, že ho povznesie na nový stupeň poznania a mravnosti — jeho spravil Wagner hrdinom drámy predurčenej pre hudbu, ktorú už nenapísal v moderných rýmoch, ale v aliterujúcom rýme svojho staroseverského žriedla a nazval ju Siegfriedova smrť.

Nebolo mu však už súdené, aby tento zámer uskutočnil doma. Wagner sa zaplietol do drážďanského povstania z roku 1849, zo dňa na deň sa stal politickým utečencom a žil, ako to pekne formuluje náš jazyk, v biede, t.j. v cudzine. No zdrojom jeho biedy a žiaľu nebola cudzina, Švajčiarsko, kde čoskoro našiel priateľov, akých nikdy nemal v Nemecku a pod ktorého záštitou vyrástlo celé jeho neskoršie dielo až po Parsifala, ale Nemecko; a rovnako ho trápil neúspech revolúcie ako neskôr víťazstvo Pruska nad Rakúskom a presadenie pruskej hegemonie v Nemecku. Celý nemecký politický

vývin až do roku 1870 — a ktovie, či iba dovtedy — šiel proti jeho želaniam, nerealizovaným, a teda planým želaniam. No skláňať sa pred faktami nie je prišľachetným správaním sa voči histórii a ani ona sama nie je taká veľkolepá, aby sme museli futovať malé národy, že sa na nej nezúčastňujú alebo zúčastňujú iba v malej miere a aby sme si preto nemali vážiť želania najšľachetnejších ľudí, ktoré história nespĺnila. Ktovie, možno by bolo bývalo lepšie pre Nemecko a pre Európu, keby sa bola bývala nemecká história utvárala podľa Wagnerových želaní, t.j. slobodne, podľa želaní, ktoré zdieľal spoločne s mnohými šľachetnými Nemcami a ktorých neúspech prikváčil tvorcu Siegfriedovej smrti práve vo Švajčiarsku.

Nemusíme však nad tým želiť. Nikde inde, ani len doma, sa nemohlo jeho životné dielo rozvinúť zázračnejšie ako tu a nechýbajú doklady ani o tom, že si to s vďačnosťou uvedomoval. „Teraz mi dožičte konečne v tichosti pracovať,“ píše na jeseň 1859 Ottovi Wesendonkovi. „Dožičte mi ešte dotvoriť diela, ktoré som začal tam, v prekrásnom, pokojnom Švajčiarsku, zahľadený na vznešené, zlatom ovenčené vrchy, sú to zázračné diela a nikde inde by som ich nebol mohol stvoriť.“ Zázračné diela — je krásne, ako otvorene to vyjadruje vo svojom tragickom, draho zaplatenom šťastí, jednoducho preto, že je to čistá pravda. Nijaké iné označenie sa nehodí lepšie pre tieto majestátne umelecké prejavy a nič iné to v dejinách umeleckej tvorby lepšie nevystihuje — vyjmúc niektoré majestátne architektonické veľdiela, niekoľko gotických chrámov. A napokon sa tým ani nemyslí nič absolútne najväčšie. Vôbec by sme neoznačili ako „zázračné diela“ iné vzácne a nepostrádateľné kultúrne a duchovné statky, napríklad Hamleta, Ifigéniu alebo 9. symfóniu. No partitúra Tristana, najmä v jej ťažko pochopiteľnom a takmer flagelantskom susedstve s Majstrami spevákmi — a obe diela zasa iba ako zotavenie sa z minucióznej, veľkolepej myšlienkovavej stavby Prsteňa, je takým zázračným dielom. Je to dielo absolútne jedinečnej erupcie talentu a génia, hlboko vážny a zároveň očarujúci výtvor mága rovnako zduchovneného ako opojeného múdrosťou.

A musíme vzdať hold Švajčiarsku za to, že na taký dlhý čas prichýlilo a ako hosťa u seba prijalo tohto mimoriadneho človeka a súhrnné uvedenie Prsteňa Nibelungov, ktoré práve zamýšľa Mestské divadlo v Zürichu, je živým podnetom,

aby sme si pripomenuli vzťahy tohto diela práve k Zürichu, vzťahy, akými sa nemôže pochváliť nijaké iné mesto. Ak je to náhoda, je to dômyselná a chvályhodná náhoda. Áno, je to správne a vhodné, že toto smelé dielo nemeckého ducha, ktoré malo dobyť svet, vzniklo v slobodnej a žičlivej atmosfére tohto mesta, svetového mesta nie veľkosťou, ale polohou a svojim poslaním, mesta, ktoré bolo vždy priateľsky naklonené každej európskej avantgarde, a dúfajme, že takým aj ostane. Tu žil Wagner v päťdesiatych rokoch minulého storočia, ktoré boli svedkom básnického rozpracovania tohto diela a z veľkej časti aj jeho hudobného stvárnenia; tu v „Dolnej sále Dependance, Hôtel de Baur“ sa konalo počas štyroch za sebou idúcich večerov, od 16. do 19. februára 1853 prvé autorské predčítanie týchto dramatických diel pred pozvaným obecnstvom; odtiaľto sú datované mnohé listy informujúce o tom, ako dielo pokračuje, kde uviazlo, o oduševnenom úsilí, sangvinicko-programové správy, ako napríklad tá z marca 1854, adresovaná jeho neteri Kláre Brockhausovej: „Dokončil som Zlaté Rýno, započaté v novembri; už ho len inštrumentujem. V lete budem komponovať Valkýru, na jar budúceho roku príde rad na Mladého Siegfrieda a v lete nasledujúceho roku zamýšľam dokončiť Siegfriedovu smrť.“ Bol to však omyl. Kde a kedy dokončil Súdmar bohov, oznamuje až pamätná tabuľa na dome v Triebshene. Tvorca Prsteňa bol nanajvýš kritický a hodnotiaci umelec, a ako sa vyjadruje v inom liste, „len dovtedy nachádzal potešenie vo svojej práci, kým za jej najmenší detail“ (a jeho obrovské dielo je bohaté na „najmenšie detaily“) „vďačil len dobrým nápadom.“ To nejde tak rýchlo. Ak však bude mať teraz Zürich opäť pred očami Prsteň v celej jeho veľkosti, môže si povedať s Goetheho vojvodom z Tassa: „A pokladám to v istom zmysle za svoje.“

Z Zürichu, alebo presnejšie z výletu do Albisbrunnu, sa datuje aj obsiahly list Lisztovi z 20. novembra 1851, v ktorom Wagner svojmu weimarskému priateľovi a priaznivcovi prvý raz rozvíja a zdôvodňuje plán svojho veľkolepého predsavzatia. „Týmto Ti dávam na vedomie,“ začína obradne, „v zhode s najprísnejšou pravdou zrod umeleckého počinu, ktorým som už dlhší čas zaujatý a zvrat, ku ktorému pritom nevyhnutne muselo dôjsť.“ A potom rozpráva celú výnimočnú a preňho samotného prekvapujúcu históriu, ktorú by musel človek prežívať s ním, aby zakúsil, ako málo vie umelec na začiatku

o svojom diele, ako málo pozná svojvôľu toho, do čoho sa púšťa, netušiac, čo sa vlastne vyvinie zo započatého diela, čím sa ono stane práve ako jeho vlastné dielo a pred čím potom umelec nezriedka zastane s pocitom: „To som nechcel, ale teraz už musím, boh mi pomáhaj!“ Na začiatku veľkých výtvorov nebýva slepá ctižiadost tvorca, a nie je ani ich žriedlom. Táto ctižiadost nie je umelcova, je vlastnosťou samého diela, ktoré z vlastnej iniciatívy chce byť oveľa väčším, akoby mohol dúfať alebo sa obávať jeho tvorca, a to v diele tvorí jeho vlastnú vôľu. Wagner si nevzal do hlavy, že zinscenuje svetový epos, ktorý zaberie štyri večery a nad ktorým užasne svet. Že to tak musí urobiť, spoznal so zdesením a prirodzene aj s radostnou pýchou z diela samotného. Vytvoril Lohengrina a chcel hneď pokračovať Siegfriedovou smrťou, mal ju už napísanú alebo napoly napísanú, najmä jej slovesnú podobu; teraz by ju chcel zavšíť ako hudobník, ale nešlo to, ešte to nešlo. Nemohol predsa toto dielo jednoducho uviesť na javisko a pred svoje vysnívané obecenstvo, jeho povinnosťou bolo diváka naň pripraviť. Ako? Inou drámou. Čo doteraz vytvoril, bolo preťažené retrospektívnou predhistóriou. Bola to vlastne iba záverečná kapitola celého mýtu, ktorý mal pred sebou a ktorý bolo treba buď predbežne vysvetliť alebo o ňom predpokladať, že je známy. Prvá možnosť bola umelecky nepohodlná a druhá alternatíva predpokladala isté vzdelanie. A Wagner nenávidel vzdelanostné nároky. Nebol človekom, ktorý by ich vyžadoval. Keď raz prikočičil k dieľu, začal pekne od Adama a človek nemusel predbežne vonkoncom nič vedieť, aby to pochopil. Možno už tušil, že práve tu a tentoraz bude musieť naozaj začať od stvorenia sveta, ale si to nepriznával. Sprvoti si vari uvedomoval iba to, že privela predpokladov a požiadaviek voči kombinačnej schopnosti diváka protirečí charakteru mýtkej praprostoty, v duchu ktorej sa dielo nieslo, a že najprv musí napísať Mladého Siegfrieda, aby v ňom táto predhistória nadobudla čo najbezprostrednejšie a zmyslovo najprostejšie zobrazenie.

Napísala lesnú scénu a uchvátila ho. Zároveň ju začal aj zhudobňovať a komponovanie mu išlo od ruky. Odrazu mu však zišlo na um, že by mal najprv spraviť niečo pre svoje zdravie a pobral sa do liečebného ústavu na kúru studenou vodou. Bol to útek do choroby, útek od diela. Mal veľkú chuť do práce, ale ešte stále nie tú pravú chuť — ešte nie. Čosi tu nebolo v poriadku a týmto čímsi nebolo jeho naozaj

chatrné zdravie, ktoré za iných okolností vonkoncom nebral na vedomie, ale jeho svedomie. To nové, čo si priznával, bolo oprávnené: nestačil ani Mladý Siegfried, ani ním nemohol začať. Aj tu ostávali nesprítomnené, iba sa pripomínajúce veľmi mnohé nevyhnutné vzťahy, všetko, čo dejú a postavám obidvoch drám, ktoré mal pred sebou, dávalo strhujúci ďalekosiachly rozmer. To nebolo zmyslom diela, hoci by si to umelec možno aj želal v zúfalej nádeji, že ho kalich možno ešte raz obide. Toto však bol kalich, ktorý bolo treba vypíť až do dna. Myšlienka na neprítomnú minulosť bola správna a Wagner sa mienil postarať o to, aby bola nanajvyš strhujúca a vynikajúca. No to niekdajšie kedysi muselo byť prítomnosťou, človek si na to musel naozaj spomenúť, lebo bol pri tom, a stačilo, aby mu to pripomenula jeho hudba. Všetko, čo sa stalo so Siegmundom a Sieglindou a s Wotanovým strádaním a Brunhildou, ktorá sa mu vzoprie, aby konala v mene jeho pravej vôle — to všetko sa muselo dostať na scénu hneď na začiatku, bez ohľadu na trápenie, ktoré z toho vzišlo a na roky života, ktoré ho to mohlo stáť. Bolo treba napísať Valkýru. Len čo si to však uvedomil, vedel hneď, že na to samozrejme nepostačia ani tri večery a že Valkýre zákonite musí predchádzať štvrtá, pred-prvá hra, kde treba priblížiť prirodzeným ľudským zmyslom všetko až po to najposlednejšie, t. j. prvé a najranejšie, prvotné udalosti: po ulúpenie zlata a Alberichove kliatby, prekliatie lásky a prekliatie zlata a prvé skrsnutie myšlienky na meč vo Votanovej hlave. Na začiatku bol Rýn.

Tak písal Wagner Lisztovi a zaprisahával ho, aby si nemyslel, že tento divoký plán vznikol z rozmaru vyrátaného na efekt. Vnútil sa mu skôr ako nevyhnutný dôsledok charakteru a obsahu tejto témy, ktorá ho zaujala a nepustila, pokým ju nedoviedol do úplného konca. „Pochopíš,“ píše, „že môj najnovší plán nie je len výsledkom reflexie, ale predovšetkým nadšenia.“ A nič nie je hodnovernejšie vzhľadom na to, čo vznikalo v priebehu dvoch desaťročí: koncentrát takmer nevyspytateľnej dômyselnosti a úchvatného bohatstva významov. Nadšenie, ktoré toto dielo vyvoláva, nádherný pocit, aký sa nás zoči-voči nemu tak často zmocňuje možno porovnať iba s pocitmi, ktoré v nás vyvoláva majestátna príroda, nebotyčné končiare veľhôr vo večernom súmraku, vzdúvajúce sa more, možno porovnať s nadšením, ktoré pociťoval tvorca pri jeho počatí. Aký podiel však na tomto dvojstrannom

nadšení mala a má práve reflexia; či práve tu nie je reflexia a nadšenie, reflexia a *cit* v ostrom protiklade? To sú už iné otázky a ak máme na ne odpovedať, nazdávam sa, že sa nemieme celkom spoliehať na Wagnerove ubezpečenia, pretože preňho znamená *cit* všetko a rozum nič; jeho umenie sa obracia iba na *cit*, a rozum nepripúšťa k slovu. Sú to nedorozumenia umelcov samých so sebou a Wagner sa priblížil k pochopeniu tohto faktu väčšmi, ako by sa zdalo vo svojej vete o nevyhnutnosti uvedomenej tvorby. Jedinečná, očarujúca moc jeho diela spočíva práve v tom, že jeho génus v sebe bezprikladným spôsobom spája najväčšiu modernosť a intelektuálnosť s prvkami mýtckej praludovosti; a že sa v ňom a jeho účinku odráža ostrý kontrast a protirečivosť reflexie a nadšenia, o tom svedčí predovšetkým jeho vzťah k hudbe, ktorý bol výrazne duchovný, ba intelektuálny a rozhodujúco zapôsobil na premenu nibelungovského plánu z drámy na tetralogický mýtus.

O tom sa v rozsiahlom liste Lisztovi nehovorí. A predsa sa zdá, že na tom, čo urobil Wagner s touto témou, nenesie „vinu“ dráma ako taká, ale hudba. Prečo nemohol začať s dejom Siegfriedovej smrti, ale musel sa vrátiť až na prapočiatok všetkého? Vari preto, že by dráma nevedela obsiahnuť predhistóriu? Veď dráma nemá nič proti retrospektívam. Naopak, neraz ich s potešením rozvíja; nazýva sa to analytickou metódou. Túto metódu pestovala antická i francúzska dráma a používal ju aj Ibsen, ktorý mal v tomto ohľade blízko ku klasickej dráme. Keby bolo bývalo Wagnerovým umeleckým prostriedkom iba básnické slovo, mohol by postupovať tak ako oni. On však nebol iba básnikom, ale zároveň aj hudobníkom a to nie jedno popri druhom alebo jedno okrem druhého, ale obojím spolu a v prapôvodnej jednote: ako hudobník bol básnikom a ako básnik hudobníkom. Jeho vzťah k básnickej tvorbe bol vzťahom hudobníka v tom zmysle, že jeho hudba prinútila jazyk k návratu do istej primitívnosti a bez hudby by boli jeho drámy iba napoly básnickou tvorbou a ani jeho vzťah k hudbe nebol čisto muzikálny, ale zároveň básnický, určovala ho v rozhodujúcej miere duchovná podstata a symbolika hudby, jej významový podnet, hodnota pamäti a sprostredkujúce čaro. Jeho hudobné básnictvo ho postupne viedlo k tomu, že opúšťal vžitú opernú formu a vnuklo mu novú tematickú, motivickú a kompozičnú techniku — novú do tej miery, že ju doposiaľ nikto nepoužil v takom

rozsahu a plnosti vzťahov prítomných v celej dráme. Začalo sa to Holanďanom, ktorého hudobným jadrom a zárodkom sa stala Sentina balada v druhom dejstve, básnický obraz drámy, ktorého tematika sa potom tiahne ako ústredná niť celým dielom. V Tannhäuserovi a Lohengrinovi sa tento hudobno — básnický postup naďalej zdokonaľoval a zjemňoval a s neprestajne sa rozvíjajúcou schopnosťou tematickej modifikácie prekonal jednoduchú reminiscenciu, ktorú už používali aj skladatelia pred ním (spomeňme si napríklad na pôsobivý návrat valčíka z ľudovej slávnosti v poslednej scéne Gounodovej Margaréty) a v mýte o Nibelungoch veštila táto dômyselná technika taký veľkolepý a posvätný účinok ako nikdy predtým: za predpokladov, ktoré nútili Wagnera uvažovať a váhať, lebo sa mu zdalo, že ak začne rovno komponovaním Siegfriedovej smrti, nebude ich môcť splniť. V dráme by síce mohol začať uprostred deja a jej rozsiahle epické predhistórie čiastočne vysvetliť a čiastočne pokladať za známe. V hudbe si to však nemohol dovoliť, lebo aj ona musela mať svoju predhistóriu, rovnako prahlbokú ako dráma a tú nebolo možné vysvetľovať. Keby táto prahudba nezaznela niekde aspoň raz skutočne a v prítomnosti dramatického momentu, nebola by sa ňou mohla dráma duchovne nasycovať, dospieť k najvznešenejšiemu, najstrhujúcejšiemu triumfu novej tematickej techniky tvorby vzťahov. Pravda, bolo by možné aj na smrť najvznešenejšieho hrdinu sveta a pre jeho smútočný sprievod napísať vzrušujúcu hudbu, ktorá by sa zrodila z tragického momentu a žila bez akýchkoľvek vzťahov, iba zo seba. No nebolo by to potom tak ako u starých operných skladateľov, ktorí komponovali jednotlivé „čísla“ a ich objavnosť patrila iba jednej scéne bez vzťahu k celku a k básnickému zámeru? Čo keby však rozšíril svoju metódu tematickej kompozície ponad celú drámu a použil ju nielen na jednu drámu, ale na celý epický sled drám, v ktorých by sa odohralo všetko od počiatku? Bola by to slávnosť vzťahov, celý svet dômyselných narážok, a taký dojímavý a veľkolepý hudobný zážitok, že by nikto nevedel zadržieť slzy nadšenia — toho nadšenia, ktoré sám skladateľ pocítil pri čírej predstave tohto plánu, o ktorom písal Lisztovi. Potom by bola trýzna za Siegfrieda, takzvaný smútočný pochod, viac ako dojemný operný pompe funébre. Bola by to neprekonateľná oslava myšlienky a zámeru. Túžobné chlapcovo hľadanie svojej matky, hrdinský motív, ktorým sa

z neslobodného rodového boha stáva bezbožný slobodný čin, zázračne uvedený ľúbostný motív jeho súrodeneckých rodičov; majestátne tasený meč; veľké fanfárové formulovanie jeho vlastného bytia, ktoré po prvý raz počujeme ako zvestovanie z Valkýrinych úst; zvuk jeho lesného rohu rozliehajúci sa v majestátnych rytmoch, pôvabná hudba jeho lásky k tej, ktorú raz zobudí; starodávne bedákanie dcér Rýna za ulúpeným zlatom a pochmúrne zvukové znamenie Alberichovej kliatby: všetky tieto vznešené citové a osudové narážky prechádzajú okolo nás s pochovávanou mŕtvolou, za otrasov zeme a úderov vetra — a to bol len príklad duchovnej slávnostnosti a vznešeného mýtického ladenia, pre ktoré bola táto dráma príslubom, ak by sa stala scénickým eposom. Naspäť až k prapočiatku, k počiatku všetkého — aj hudby! Pretože hĺbka Rýna s ligotajúcim sa zlatým pokladom, v ktorom sa samopašne kochajú jeho dcéry, to bol ten nevinný počiatkový stav sveta, ktorého sa ešte nedotkla chamtivosť a kliatba, a zároveň to bol aj počiatok hudby. Ako básnici hudobník by tvoril nielen mýtickú hudbu, ale mýtus hudby, mýtickú filozofiu, jej výstavbu do rozvinutého symbolického sveta, započatého z trojzvuku Es dur prúdiacich hĺbok Rýna.

Tak bolo skoncipované gigantické dielo, dielo, o ktorom možno povedať — bez toho, že by sme preháňali alebo boli nespravodliví voči umeleckým dielam z inej a možno rýdzejšej oblasti — že nemá páru, lebo je moderné sui generis — zdanlivo sa vymykajúce všetkej modernosti, a predsa extrémne moderné, pokiaľ ide o jemnosť, uvedomenosť a zrelú rozvinutosť jeho postriedkov a prvobytné pátosom a romanticko-revolučnou vôľou: svetová báseň, zrastená s hudbou a s veľteckým charakterom, v ktorej vystupujú životné praživly, vedú medzi sebou dialóg noc a deň a v dômyselnom rozprávkom deji sa stretávajú základné mýtické typy ľudstva, jasné a zlatovlasé, radostné a srdečné a zrodené v nenávisti, žiali a vo vzbure. Siegfriedovým protivníkom je Hagen, postava, ktorá prevahou pochmúrnosti vyniká nad všetkými dovtedajšími a súčasnými stvárneniami, práve tak nad Hagenom z Piesne Nibelungov ako aj nad Hebbelovým. Vari nikde tak netriumfuje Wagnerova divadelnícka a básnická tvárna schopnosť, ako v tejto postave poloalbína plodiaceho závisť a veľký podiel na tomto stvárnení má slovo; keď napríklad Hagen na otázku, prečo sa nezúčastnil na bratskej prísaha, posmešne charakterizuje seba samého:

“Moja krv by vám pokazila nápoj.
Neprúdi vo mne zdravá
a šlachetná ako vaša;
zaťato a chladne
zráža sa vo mne;
nevie mi spýriť líce.
Preto sa nepripojím
k vášmu ohnivému zväzku.”

Je to stručne vyjadrený obraz, mýtická, divadelná charakterová maska, Hagen, hovoriaci zo spánku v nočnom rozhovore s Alberichom; Hagen, osamelo strážiaci dvoranu, zatiaľ čo mu slobodní synovia a veselí druhovia musia pri-niesť prsteň, predstavujúci vládu nad svetom; a predovšetkým Hagen ako divoko žartujúci privolávač Guntherovej nešťastnej svadby — divadlo nepozná démonickejšie scény.

Vždy sa mi zdalo absurdné pochybovať o Wagnerovom básnictve. Existuje vari čosi básnicky krajšie a hlbšie ako Wotanov vzťah k Siegfriedovi, otcovsky posmešná a zároveň silná náklonnosť tohto boha k svojmu ničiteľovi, vzdanie sa starej moci v prospech večnej mladosti? Za čarovné zvuky, ktoré tu nachádza Wagner-hudobník, vďačí Wagnerovi-básnikovi. Za čo všetko však zasa vďačí ako básnik hudobníkovi, akoby si sám uvedomoval len vtedy, keď si k slovu priberie vysvetľujúcu a završujúcu reč hudby, ktorá je uňho vlastne ríšou slovu neznámeho vedomia! Mimeho pokus naučiť Siegfrieda čo je strach, jeho neobratné popisovanie triašky a hrôzy podfarbuje pochmúrne znetvorená hudba plameňa s rovnako sfarbeným a pokriveným motívom spiacej Brunhildy. Keď rozpráva o strachu, zaznieva to, čo je v bájnóm svete Prsteňa symbolom všetkého, čo naháňa a vyvoláva strach, čo chráni skaly: oheň, ktorého sa Siegfried nebojí, ktorým si prekliesni cestu bez toho, že by ho to naučilo strachu. Zároveň sa však v hĺbkach hudby temne naznačuje, čo ho naozaj naučí poznať strach: spomienka na zajatkyňu spánku, o ktorej nič nevie, ale ktorú mu je súdené zobudiť. Divák a poslucháč sa vracia k záveru predošlého večera a pochopí, že na dne Siegfriedovej duše, takej nechápavej, pokiaľ ide o strach, sa prebúdzajú predtucha toho, čo vlastne vyvoláva bázeň: lásky, ktorú on, nevedomý, zatiaľ nepoznal, ale spozná ju spolu so strachom, lebo tu to v psychologicko-hudobnom zmysle značí to isté. Predtým sníva pod lipou

o tom, ako dobre vyzerala jeho matka, ľudská žena. V orchestri sa tu pripomína motív lásky k žene, téma o „ženskej rozkoši a cene“ z Logeho rozprávania v druhom výstupe Zlata Rýna. A opäť je tu ten istý psychologický komplex obrazu matky a lásky k žene, ktorý nadobudne slovnú podobu, keď Siegfried oslobodí Valkýru a zisťuje: „To nie je muž!“ — „Ohnivý strach opantal mi oči, či sa mi to marí, či ma zrak klame, koho volať, koho, kto mi príde pomôcť? Matka moja! Matka! Nezabudni na mňa!“

Vari nič nemôže byť také wagnerovské ako táto zmes mýtckej prvobytnosti a psychologickkej, ba psychoanalytickej modernosti. Je to naturalizmus devätnásteho storočia, posvätený mýtom. Áno, Wagner nie je iba neprekonateľným maliarom prírody, búrky a víchrice, šumu listia a trblietania vln, tanca plameňov a dúhy, ale je aj veľkým znalcom povahy, večne ľudského srdca: pred bralá panenskosti kladie ohnivý strach, ktorý preniká odvekú mužskú podstatu hnanú prebúdzajúcimi sa plodivým poslaním, aby pri pohľade na bázlivo vytúžené volal o pomoc posvätnú ženskosť, z ktorej sám vzišiel, matku. Vo Wagnerovom svete a diele ide predovšetkým o duševnú prapoéziu, o to prvotné a najprostejšie, a to predkonvenčné, predspoločenské a len to sa mu zdá byť vhodné pre umenie. Jeho dielo je nemeckým prínosom do monumentálneho umenia devätnásteho storočia, ktoré sa u iných národov prevažne prejavovalo ako veľký sociálny román. Dickens, Thackeray, Tolstoj, Dostojevskij, Balzac, Zola — ich diela, siahajúce s tým istým úsilím po mravnej veľkosti, predstavujú európske devätnáste storočie, literárny a spoločensko-kritický sociálny svet. Nemecký prínos, nemecká forma tejto veľkosti nevie a nechce vedieť o spoločenskom aspekte, nie je totiž hudobný a vhodný pre umenie. Vhodné pre umenie je iba mýtcké a rýdzo ľudské, prapoézia prírody a srdca existujúca mimo histórie a času; je to útočisko pred spoločnosťou, očisťujúci prostriedok pred jej skazenosťou; a z tejto pozície tvorí nemecký duch azda to najvznešenejšie, najpríťažlivejšie, čo poskytuje toto storočie. Ono nadspoločensky prapoetické tvorí jeho vlastný mýtus, jeho typický a základný národný charakter, ktorý ho odlišuje od iných európskych národných charakterov a typov. Zolov symbolický naturalizmus románu Rougonovci-Macquartovci a Wagnerovo umenie majú veľa dobovo spoločného; a nemám na mysli iba ich spoločný „leitmotív“. No podstatný a typický

národný rozdiel spočíva v spoločenskom duchu francúzskeho a v mýtckom prapoetickom charaktere nemeckého diela. A v uvedenom si tohto rozdielu spočíva vari najhodnovernejšia odpoveď na zložitú otázku: „Čo je nemecké?“ Nemecký duch je sociálne a politicky nezainteresovaný; v najhlbšej podstate (a umelecké dielo preniká až do najhlbšej podstaty; možno ho v tejto akceptovať ako smerodajné) je mu táto oblasť cudzia. Nemožno to však hodnotiť iba ako negatívum, keby sme však chceli, mohli by sme hovoriť o istom vákuu, manku a nedostatku, a je samozrejماً pravda, že v časoch dominujúcich spoločenských problémov pociťuje každé triezve vedomie myšlienku sociálnej a ekonomickej rovnoprávnosti, spravodlivejšieho hospodárskeho poriadku ako najaktuálnejšiu úlohu a jej uskutočnenie za svoj najnaliehavejší mravný cieľ — že za takýchto okolností tento tvorivý nedostatok často nevyznieva najšťastnejšie a je v disharmónii s duchom svetových dejín. Vzhľadom na dnešné problémy to vedie k pokusom o riešenia, ktoré sú kľúčovými a majú v sebe punc mýtckej náhrady za skutočné sociálne. Takúto mýtckú náhradu nie je ťažké pobať ani v dnešnom nemeckom štátnom a spoločenskom experimente. Ak sa preniesieme z politickej do psychologickkej terminológie, dokazuje to dnešné: „Nechcem nič sociálne, chcem ľudovú rozprávku.“ Lenže v politike sa mení rozprávka na klamstvo...

Keď som na začiatku hovoril o zneužití, ktoré postihlo Wagnerov veľký zjav, vedel som, že sa k tomu budem musieť niekde vrátiť; zdá sa mi totiž nemožné hovoriť dnes o Wagnerovi a neohradiť sa pritom proti takémuto zneužívaniu. Wagner ako umelecký prorok politickej súčasnosti, ktorá by sa v ňom rada zhladla: no väčšími ako ktorýkoľvek iný prorok sa s hrôzou odvracal od realizovania svojich predpovedí a radšej hľadal svoj hrob v cudzine, ako by mal byť pochovaný na mieste takej realizácie. No zničili by sme to najlepšie v nás, náš obdiv, keby sme pripustili, že tu vôbec možno hovoriť o realizácii, čo i len ako karikatúry. Národ a meč, mýtus a severská heroika, to sú v istých ústach iba odporne krádeže zo slovníka Wagnerových umeleckých zvrátov. Tvorca Prsteňa sa svojím umením opojeným minulosťou i budúcnosťou nevymykal z epochy meštianskeho vzdelania preto, aby ju zamenil za duchovne vražednú štátnu totalitu. Nemecký duch mu bol všetkým, nemecký štát ničím, ako už vyhlasoval v zárodočnej podobe v Majstroch spevákoch: „...hoc

by sa aj do hmly rozplynula Svätá rímska ríša, ostalo by nám sväté nemecké umenie“. Vo svojom veľkom diele, ktoré budeme mať možnosť znovu uzrieť, učil preklínať zlato a túžbu po moci doviedol k takému vnútornému zvratu, že môže milovať len svojho slobodného zničiteľa. Jeho skutočným proroctvom nie je majetok, ani peniaze, ani panská spupnosť, ani nekalé zmluvy podvodníckeho spolku — je ním nebeská melódia, ktorá sa vznáša na konci Súmraku bohov nad horiacim Vzduchom, zobrazujúcim vládu nad svetom a tónmi deklaruje to isté ako záverečné slová inej nemeckej básne o živote a kozme:

To večne ženské nás povznáša.

NEUZAVRETÝ WAGNER

Emilovi Prectoriusovi

1949

Predsa len trvalo dlhšie, ako by som si bol želal, kým po Vašom liste nasledoval spis o Wagnerovi. Ako veľmi ma ešte stále púta tento objekt, mi dokazovalo napätie, s ktorým som, napriek toľkým čitateľským nárokom na seba samého, ihneď siahol po tejto knižočke a ktoré ma držalo, kým som ju na dúšok neprečítal, až do posledného slova. Takto na dúšok čítam zriedkakedy; ľahko sa zvyknem unaviť — no pri tejto téme a pri tomto sympatizujúcom, prenikavom a z hlbokého štúdia prýštiacom stvárnení sa nedalo na to ani pomyslieť. Ba aj jazyk ma strhol, lebo sa sústavne stupňuje: spočiatku sa zdá, že problém je uchopený iba z hľadiska modernosti umeleckých prostriedkov a veta, že práve z tohto hľadiska „nadčasová platnosť Wagnerovho diela, možnosť jeho ďalšieho pôsobenia stáva sa zvláštnou, nanajvýš vážnou a ťažko zodpovedateľnou otázkou“, akoby naozaj bola ústredným problémom celého spisu. Potom sa však kniha rozrastá a preklenie všetky špecifické problémy zasväteným, smelým opisom a vysvetlením celého Wagnerovho majestátneho zjavu — a ak sa pritom človeku neskôr niekedy zdá — hoci nezabúda, že má pred sebou esteticky a filozoficky veľmi kultivovaného autora — niečo priveľmi okázalé, nabubrené a „nemecké“ — za to Vy vonkoncom nemôžete, vyžaduje si to a prináša so sebou samotná vec.

Ach, táto vec! Želal by som si, aby sme si o tom mohli osobne za tri hodiny podebatovať pri čaji a cigaretách. Zhodli by sme sa vo svojom nadšení a v jeho skeptických zlomoch. Vo svojej eseji priveľmi veríte Wagnerovi a nevdojak alebo

z nevyhnutnosti priveľa vynechávate z toho, čo v ňom bolo kruté a natolko zdôrazňujete jeho svetový úspech, že je to až na hranici prípustnosti. Skutočne tomu veríte — veď tomu predsa nemožno veriť! — že za túto triumfálnu púť buržoázny svetom vďačí túžbe pohrúžiť sa naspäť do znovuzjednocujúcich hlbín a do posvätnej noci alebo nemeckej zmesi barbarstva a rafinovanosti, ktorou si už Bismarck podrobil Európu — plus istému druhu erotizmu, ktorý sa dovtedy spoločensky neetabloval? Môžete sa ešte započúvať do parížskej hudby z Venušinho vrchu? Miestami je naozaj nechutná. Alebo ináč: znášate ešte vtípkárčenie Sachsovho divadla, tú husičku, ľúbeznú Evku a Beckmessaera, „Žida v tŕní“? A pritom je jeho pantomína, pokým nenájde pieseň, jednoducho skvelá, predohra k tomuto dejstvu priam nádherná, kvinteto krásne. Nehovoriac už o jeho schopnostiach, talente, umeleckom prednese. No tie maniéry, nároky, velebenie a mystagogické inscenovanie seba samého, tu tiež niet čo povedať a ani znášať. Prečo práve toto dielo, i pri najosobnostnejšej syntéze preplnenej týmito rekvizitami, by malo uchvátiť svojou tvorbou celé ľudstvo a spasiť svet, vedľa len bohovia. Je to neustále prítomné vo Wagnerovom chvastúnstve, vo večnom sebablahorečení, v neustálej samomluve, v potrebe ku všetkému sa vyjadriť, v nevýslovnej neskromnosti, ktorá je predobrazom Hitlera, vo Wagnerovi je prirodzene veľa z „Hitlera“ — iste, to ste vynechali, museli vynechať — ako by ste mohli dávať dielo, ktorému slúžite, do súvislosti s Hitlerom! Dost' dlho sa s ním spájalo.

Teraz prichádzam na to, že druhé dejstvo Tristana je so svojím metafyzickým chápaním slasti väčšmi súce pre mladých ľudí, ktorí si nevedia poradiť so svojou sexualitou. Keď som si však nedávno opäť prehral prvé dejstvo s jeho realisticou dramatickosťou, bol som dokonale nadšený. Izoldin spev o „malom, slabom člne“, napätá scéna medzi Izoldou a Tristanom začínajúca sa slovami „Zažiadajte si, pani, čo si želáte“ a ovládaná úvodnou témou „nevedel — si, po čom — túžim“, prekonáva výrazovou silou *všetko*. A pritom sa tu jazyk epickosťou svojej predlohy drží vo výslovne štylistických hraniciach. No celého Tristana by som už nezniezol. Zato však Lohengrin, ktorého predohra je azda to najúžasnejšie, čo kedy Wagner napísal a ktorého v jeho belaso-striebornej kráse ešte stále vrúcne milujem, to je tá pravá, trvalá láska mladosti, obnovujúca sa každým dotykcom. Mám ešte

starú platňu so „zlatou Deliou“ (ktorá tu musela, žiaľ, prerušiť svoj piesňový koncert s Walterom pre nevoľnosť) a keď Elsa spieva „Osamelá v trudných dňoch“ a pripojí sa i trúbka, pri slovách: „V jasnom lesku zbroje — blížil sa rytier“, som zakaždým vo vytržení, ako keď som mal osemnásť rokov — to je vrchol romantiky.

Rád by som videl Lohengrina vo vašej výprave. No nikdy ste nerobili Parsifala? Toto dielo jeho staroby, často podceňované, je vlastne najzaujímavejšie. Je v ňom ešte stále najvelkolepejšia hudba (premena v treťom dejstve) a postava Kundry je nesporne jeho najväčším básnickým úspechom. Vedel to.

Také dlhé listy už inak, vážený pane, nikdy nepišem. Opäť však zakaždým omladnem, keď sa začne hovoriť o Wagnerovi. Vďaka Vám za podnety a nové vzruchy, ktoré mi poskytla Vaša kniha.

Dostal som vtedy aj Váš krásny nekrológ za Wolfskehlmom a s dojatím som si ho prečítal. Pri Vašom vrúcnom vyzvaní predom mnou znovu ožil tento muž vo svojej jedinečnosti.

Majte sa dobre, a veľa šťastia!

Táto zbierka z veľkej časti dosiaľ neznámych listov tvorcu Tristana, pochádzajúcich z rozličných období jeho života, je nielen darom pre wagnerovskú filológiu, ale siahne po nej, alebo by mal siahnuť každý, kto pocítil očarenie Wagnerovým dielom a zaoberal sa jedným z najpríťažlivejších, ľudsky najrozpornejších a umelecky najvítaznejších osobnostných zjavov všetkých čias.

Rozpoviem v krátkosti, ako vznikala táto vyše šesťostranová kniha. Istá Angličanka, pani Mary Burrellová, manželka ctihodného Willoughbyho Burrella, vášnivá obdivovateľka umenia tohto nemeckého majstra, hlboko nespokojná s opismi jeho pozemskej púte, ktoré doposiaľ vyšli, sa rozhodla niekoľko rokov po jeho smrti napísať veľký, presný a naozaj pravdivý Wagnerov životopis zakladajúci sa na dokumentárnom materiáli, na ktorého získanie bola ochotná vynaložiť neobmedzené množstvo času a peňazí, všetku energiu a celý dôvtip. Začala cestovať po celom kontinente, vyhľadávať osoby alebo potomkov osôb, ktoré boli v nejakom vzťahu k nebohému, stýkala sa s nimi, vykupovala a zhromažďovala svedectvá o jeho živote, doposiaľ roztratené po svete: predovšetkým však listy, hudobné a literárne náčrty, kompletne rukopisy, tlačené partitúry, obrazy, koncertné programy, rodné a sobášne listiny, zmluvy, pasy a pod. Predovšetkým jej išlo o to, získať materiál, ktorý doposiaľ pokladali za nevierohodný, ostal v temnotách alebo ho tam *držali* a treba povedať, že sa za jej úsilím skrývala aj hlboká nedôvera voči oficiálnemu životopisu jej hrdinu, voči „Bayreuthu“,

voči vile „Wahnfried“, voči Cosime — nedôvera, ktorú, aby som sa otvorene priznal, chápem lepšie ako vydavateľ tejto knihy, ktorý si želá čo najmenej vedieť o tom, že „Cosima prispôsobila Wagnerove dokumenty svojim cieľom“.

Pocit dobrej pani Burrellovej bol, podľa môjho názoru, v podstate správny. Hoci sama bola žena, ba možno práve preto, mala dobrý inštinkt pre podozrivosť pozostalosti geniálnych mužov, ktorú spravuje dáma, podozrivosť alebo škandalóznosť, o ktorej vieme od pôsobenia Elisabethy Försterovej v Nietzscheho prípade viac ako ona. To, k čomu došlo v Nietzscheho archíve, malo zaiste aspoň v princípe, súdiac podľa ženskej logiky, svoju obdobu aj v Bayreuthe. Nevieť posúdiť, či sú skutočne rozdiely medzi uverejneným Wagnerovým životopisom a jeho pôvodným znením, z ktorého zohnala pani Burrellová jeden exemplár u akéhosi talianskeho tlačiara, také nepatrné. Asi to tak bude. No detailný obraz, ktorý poskytuje táto veľmi výrečná kniha o zaobchádzaní s Wagnerovými listami drážďanskému priateľovi Uhligovi a ktoré Cosimínym pričinením a úsilím o národnú dôstojnosť Bayreuthu zažili svoje škrtky, je sám osebe dostatočne poburujúci. Dcéra orchestrálneho huslistu Uhliga síce poslala originály týchto listov do Bayreuthu, no predvídavo si ponechala ich kópie, ktoré sa Cosima všemožne pokúšala zničiť. Tak sa predsa zachovali a dostali do rúk našej zbierateľke. A tak dnes čítame veci, ktoré sa nám zásluhou ututlávania vo Wahnfriede nikdy nemali dostať do rúk: ako napríklad nesmierne charakteristický list Uhligovi, v ktorom je evidentná Wagnerova razantná revolučnosť trvajúca i po roku 1848, jeho presvedčenie, že Augiášov chliev našej civilizácie peňazí nemožno vyčistiť politickou cestou, ale že musí doslova zhorieť v plameňoch, aby sa prečistil vzduch a vytvorili nekomerčné životné možnosti pre skutočné umenie (jeho umenie). Aj keby bolo toto všetko iba umelcovou nerozvážnosťou, utajenie takéhoto životného dokumentu nemožno nazvať ináč ako povýšeneckou korupciou.

Ak však pociťujeme odpor pani Burrellovej voči Cosime ako oprávnený, nemáme pritom ani tak na zreteli takéto tajenie a falšovanie. Stačí si v našej knihe prečítať, čo napísala dcéra Ferdinanda Heineho, dávneho Wagnerovho priateľa z čias jeho pôsobenia v drážďanskej opere o päťdesiat rokov neskôr, roku 1895, dcére vtedy už zosnulej pani Burrellovej: „Keď som spoznala vašu láskavú matku a jej ušľachtilé úsilie,

nechcela by som mať už nikdy do činenia s Wagnerovou vdovou. *Ako celkom ináč* usporadúva predtým tak *ušľachtilo tradované slávnostné hry v Bayreuthe, akoby to Richard tušil.* Stačí si, pravda, prečítať tieto slová, aby sme si v celom rozsahu uvedomili neblahý vplyv, akým v najkorupčnejšom zmysle pôsobila „žena“ v osobe Lisztovej dcéry na „muža“, umelca Wagnera, a na odkaz jeho diela, vplyv, ktorý mal veľa spoločného s „bahnom“, za ktoré označil Nietzsche Bayreuthské listy, ktorým sa Bayreuthské hry napokon znížili na Hitlerovo dvorné divadlo. Nazdávam sa, že sa o tomto príbehu podrobnejšie dozvieme v Cosiminom životopise, ktorý pripravuje v Zürichu Izoldin syn a Wagnerov vnuk Franz Beidler.

A tak, len čo pani Burrelová nazhromaždila až prebytok pracovného materiálu, pustila sa do písania svojho veľkého životopisu. Bola však skôr rodenou zberateľkou ako spisovateľkou. Jej kniha, alebo aspoň to, čo z nej stihla napísať — a nebolo toho veľa, bola vraj nanajvýš neprehľadná; tvrdohlavo trvala napríklad na tom, aby sa všetky listy, ktoré získala, uvádzali len v origináli — a takýchto neobratností by sa našlo i viac. Úloha bola nád jej sily. Do roku 1898, keď umrela, dospela iba po dvadsiaty prvý rok Wagnerovho života, po jeho prvú známosť s Minnou Planerovou, keď bol ešte malým vidieckym kapelníkom a nedostala sa vo svojom príbehu ani k novému materiálu, ktorý mala naporúdzi. Jej dedičia uverejnili životopisný fragment. Samotná zbierka však ostala ležať celé roky nedotknutá a nedostupná. Až roku 1929 ju zakatalogizovali a prinajmenšom sme sa dozvedeli niekoľko všeobecností o jej obsahu. V roku 1931 bola na predaj a istá Američanka, pani Mary Louise Curtisová, dnes pani Efreim Zimbalistová, ju venovala Curtisovmu Institute of Music — osemstoštyridsať exemplárov, poväčšine listov, k čomu pani Zimbalistová pridala ďalších dvadsaťpäť, ktoré sama získala. Toto množstvo dokumentov sa nám teda v našej knihe prvýkrát prihovára v šikovnom a chronologicky prehľadnom usporiadaní kapitol, ako sa to v tomto neprebernom množstve podarilo editorovi, pánovi Burkemu s jeho rozhladenými, zasvätenými, pietnymi a výborne napísanými komentármi a vstupnými spojovacími pasážami, ktoré z knihy ako celku skutočne robia Wagnerov životopis, ako o tom snívala, no nedokázala uskutočniť pani Burrelová.

Hlavný prínos tejto nadšenkyne spočíval v tom, že si vedela

nájsť cestu k srdcu Natálie Bilzovej-Planerovej, vlastnej dcéry prvej Wagnerovej manželky Minny Planerovej, ktorá ju vydávala za svoju sestru. A keďže sa ich vzájomná dôvera zakladala najmä na spoločnej antipatii voči Cosime, podarilo sa pani Burrelovej od Natálie, ktorá po svojej matke (tá zomrela roku 1866) zdedila obsažnú zbierku, získať o dvadsaťštyri rokov neskôr za peniaze a dobré slovo jeden po druhom nemenej ako stodvadsaťosem Wagnerových listov adresovaných Minne, o ktorých možno pokojne povedať, že tvoria „pièce de résistance“ knihy, ktorú máme pred sebou. V jej a jeho listoch máme pred sebou celý trpký príbeh ich manželstva od prvého ľubostného vyznania až po konečný rozchod. A možno sa z nich veľa podučiť: predovšetkým o tom, že Wagnerov vzťah k tejto žene mal oveľa mocnejšie a hlbšie korene a dlhšie trvanie, ako sa predpokladalo. Očividne ju miloval oveľa vášnivejšie ako všetky, čo ju neskôr obrali o jeho srdce: Jessie Laussotovou, Matildu Wesendonkovú, Cosimu von Bülowovú, v ktorých musela nevyhnutne vidieť diabolské zvodkyne, zatiaľ čo ju jednoducho prevyšovali pochopením Wagnerovej umeleckej bytosti. Nikdy nezabudol na ťažké časy, v ktorých mu verne stála po boku, najmä v rokoch 1839-1842 v Paríži, a aj potom, keď jej napísal list na rozlúčku, správal sa k nej, pokiaľ išlo o finančné záležitosti, ako slušný muž, čo mu krátko pred smrťou verejne potvrdila. Dozvieme sa aj to, že krásna a úspešná mladá herečka, ktorá mala za sebou zlé skúsenosti (ako pätnásťročnú ju ktosi zviadol), nezviazala svoj život práve s ľahkým srdcom s múžom, ktorý mal zrejme od počiatku napísaný na čele svoj búrlivý a výnimočný osud, spejúci k rozchodu so všetkými spoločenskými konvenciami. Bola žensky múdra, zdržanlivá, uvážlivá. No jeho magnetická, dobyvačná sila bola mocnejšia — a to bola jeho „vina“. Nazrieme tu do ženského údely, nie nepodobnému osudu úbohej grófký Tolstej, ktorá by bola tak rada videla, ako jej Lovočka napreduje v písaní krásnych románov namiesto toho, aby hlásal prvotné kresťanstvo a zatracoval peniaze, armádu, cirkev a celú civilizáciu. Aj Minna by najradšej videla svojho Richarda na ceste úspešného operného skladateľa, ktorú nastúpil svojim Rienziom a Tannhäuserom. Ešte aj Lohengrin by bol pre ňu prijateľný a dobrý. Keď však pre svoje nešťastné politické pletky prišiel o dobré miesto kapelníka v Drážďanoch a utiekol sa k vonkoncom nepraktickým príznakom vzdialeným od toho, čo

žiada svet, do fantastických dramatických superpodujatí, ktoré boli očividne nerealizovateľné a pre opernú scénu neakceptovateľné — „nemohla to s ním už ďalej tať“. Na čom však stroskotalo ich manželstvo, čo od nej vzdalovalo jej dobrodružného manžela, bolo predovšetkým to, že zlyhala vo viere — posledné, čo Wagner dokázal prepáčiť. Ako človek neslýchanej, neotrasiteľnej viery v seba a v svoje poslanie, vyžadoval túto vieru aj od všetkých ostatných a úpadok sveta videl práve v tom, že mu ju odmietal poskytnúť — práve tak, ako „existenčnú základňu“ na dovŕšenie jeho diela, čo malo byť predovšetkým dôkazom tejto viery.

Pán Burke má naporúdzi veľmi priliehavé a výrečné slová na vystihnutie Wagnerovho bolestínsko-wölfingovského vzťahu voči svetu, pre ktorý bola úbohá Minna taká nešťastná. A tak, keď píše: „Takmer vždy vo Wagnerovom živote, najmä však v tomto období (okolo roku 1850), bolo hlavným problémom tohto umelca nájsť si obživu vo „filisterskom“ svete, ktorý oňho nejavil veľký záujem, aby mohol vyplniť svoje tvorivé poslanie a dobyť ním svet. Sám si vytýčil cieľ, ktorý by každého iného odradil. Znamenalo to získať peniaze a nepochovať sa pri tom v rutine, písať partitúry s majestátnou koncepciou a s nesmiernymi ťažkosťami, riešiť nekonečné praktické problémy pri ich uvedení na scénu s umelcami, ktorých si musel sám vychovávať, v divadle, ktoré vybuďoval, pred obecnosťou, ktoré malo úplne odlišné predstavy o opere. Aký dlhý a úmorný to bol boj, možno pochopiť len vtedy, keď z najväčšej blízkosti pozorujeme Wagnerov každodenný život. Takýto pohľad nám síce neukazuje zakaždým človeka hodného lásky, zato však vždy umelca nesmierne presvedčeného a odvážneho.

Nemožno to povedať lepšie, rozumnejšie a spravodlivejšie. „Človekom hodným lásky“ veru nebol. Pre okolitý svet bol dokonca neznesiteľnou ťarchou a provokáciou. Wagner, temný génius, revolucionár, ktorý potreboval prepych, nevýslovne neskromný, naplnený iba sám sebou, večne monologizujúci, vystatujúci sa propagandista o všetkom poučujúci svet, herec hrajúci seba samého, teatromaniak zbláznený do kostýmov, „holič a šarlatán“, ako ho nazval Gottfried Keller, ktorý samozrejme neoplýval pochopením pre wagnerovskú zmes odriekania sa sveta a dychtivosti po svete, pre arciromantické využívanie nezdravého protikladu zmyselnosti a cudnosti v jeho diele: znova máme pred očami tohoto

Wagnera a je v ňom priveľa nesympatického, priveľa „Hitlera“, skutočne priveľa latentného a neskôr aj manifestovaného nacizmu, aby tu mohla existovať s dobrým svedomím pravá dôvera, úcta, láska, ktorá by sa za seba nemusela hanbiť. A predsa! Koho by nedojali a nepresvedčili riadky, ktoré napísal vo februári 1862 Minne z Biebrichu: „Nadíde čas, keď si ľudia pri pohľade na život, ako je môj, s oneskoreným zahanbením uvedomia, ako bezmyšlienkovite ma neprestajne vystavovali nepokoju a neistote a aký je to *zázrak*, že som za takých okolností vytvoril také dielo, ako práve toto.“ Bol to zázrak a pre tohto neznesiteľného človeka je potupou, že si ho neprávom privlastnil svet, ktorý nemá pamäť; a keď sa dnes opája jeho dielami, ani trocha si nespomenie, že sa mu nedávno zdali absurdné a nemožné.

Práve „toto“ dielo, o ktorom píše Wagner, boli Majstri speváci. Je udivujúce, že sa jeho plán zrodil v mučivých týždňoch, keď vo Viedni bojoval o uvedenie Tristana a jeho úsilie vyšlo nazmar. Je možné vytvoriť vôbec v takej atmosfére nejaké dielo? Tu leží majestátny fragment Prsteňa — ktorý sa zrejme nikdy nedočká divadelného stvárnenia. Tu je Tristan a Izolda, vnuknutia z obdobia Matildy Wesendonkovej — dielo, ktoré neuviedli dokonca ani v prv priateľsky mu naklonenom hlavnom meste Rakúska, kde pred trinástimi rokmi Wagner prvý raz počul svojho Lohengrina. A to, čo odvtedy urobil, ako by bolo odsúdené na zabudnutie. Bol veľmi sklúčený? Isteže. No na ceste z Karlsruhe do Viedne sa zdržal štyri dni — celé štyri dni — v Norimberku a tam, zrejme len pod dojmom tohto mesta, sa premenila hmlovina na hviezdu, neurčitá predstava na konkrétnu tvorivú myšlienku: čosi mohutne nemecké, protestantsky revolučné, ľudovo smelé a poctivé, čo dávno žilo a vznášalo sa v jeho predstavivosti a pôvodne malo vlastne hovoriť o Lutherovej svadbe, sa teraz premietlo do koncepcie Majstrov spevákov norimberských a všetko trápenie, starosti, nepríjemnosti pre Tristana existenčne také dôležité, tvorili iba povrch jeho jestvovania; pod tým sa v skutočnosti a v tichu celá jeho myseľ, úsilie a nádej sústredovali na to nové, na to, čo sa malo stať oslavovaným, spontánnym prejavom nemeckej duše, nemeckej nespútanosti a majstrovstva v pompéznom C dure.

Depresia, protivenstvá, bieda a zúfalstvo nie sú zábranou pre veľké vnuknutia. V istých prípadoch bývajú pre ne do-

konca najpriaznivejšou živnou pôdou. Nepoddajná vitalita nie je vrodená, je géniovou zásluhou, a toho, kto má poslanie, nemožno zahubiť. Tento človek bol slabým, chorľavým dieťaťom, neskôr neprestajne trpel kožnými zápalmi, zlým trávením, nespavosťou a celkovou nervovou labilitou. Ako tridsaťročný je v takom stave, že si „neraz sadne a zo štvrtíhodinku si poplačé“, bojí sa, že zomrie skôr, než dokončí Tannhäusera, ako tridsaťpäťročný sa cíti pristarý na to, aby sa pustil do Niebelungov, je neprestajne vyčerpaný, v každom okamihu „hotový“, v štyridsiatke „myslí denne na smrť“ — a v sedemdesiatke korunuje Parsifalom, minucióznym veľdielom magickej intelektuálnosti, celožitvotnú tvorbu. Nech si vraví, kto chce, čo chce — je to neobyčajný, úžasný, večne fascinujúci tvorivý život.

V našej zbierke sa nenachádza obsiahly list Lisztovi z roku 1851, v ktorom Wagner slávnostne predkladá a rozvíja plán Nibelungov. A predsa je tu iný, takmer rovnako poučný list, umožňujúci intímne nazrieť do Wagnerovho spôsobu tvorby. Je z 30. januára 1844, napísaný v Drážďanoch a adresovaný Karlovi Gaillardovi do Berlína. Wagner tu ako tridsaťjedenročný píše: „Naozaj si nič nenamýšľam o svojom básnickom povolaní a priznávam, že som sa iba z núdze — keďže sa mi nenaskytovali vhodné texty — podujal na ich zbásnenie. Teraz by som už však nedokázal komponovať na cudzie libreto, a to pre nasledujúce príčiny: nepracujem tak, že by som si vyvolil ľubovoľnú tému, zveršoval ju a iba potom uvažoval nad tým, ako k nej vytvoriť vhodnú hudbu; pri takomto postupe by som sa musel dvakrát oduševňovať, a to je nemožné. Spôsob mojej tvorby je iný; predovšetkým ma dokáže priťahovať iba také téma, ktorá sa mi ponúka nielen v básnickom, ale zároveň aj v hudobnom význame. Skôr než pristúpim k tomu, aby som napísal verš, navrhol scénu, som už opojený hudobným dychom svojho diela, mám v hlave všetky tóny, všetky charakteristické motívy, a tak len čo dokončím verše a usporiadam scény, je už pre mňa zároveň opera v podstate hotová a podrobné hudobné spracovanie je už viac-menej iba pokojnou, rozvážnou dokončovacou prácou, ktorej predchádzal vlastný tvorivý moment.“ A dodáva k tomu, že použiť môže iba taký materiál, ktorý sa výlučne hodí pre hudobné spracovanie. „Tu kdesi však musí byť zrejme aj bod, kde sa dráma s operou úplne rozchádzajú... Ak je z morálneho hľadiska poslaním dnešného dramatického bás-

nika očistiť a zduchovniť materiálne záujmy našich čias, pre operného básnika a skladateľa už ostáva iba vyčariť tú posvätnú poéziu, ktorá nám v celej svojej skutočnej vôni vanie z dávnovekých ság a príbehov... Pre svoju najbližšiu operu som si zvolil veľkolepú a svojskú povesť o Tannhäuserovi...“

V takom mladom veku a taká jasná, uvedomená a navždy záväzná definícia jeho vlastného a jedinečného umeleckého bytia! Netreba dodávať, že jeho prístupom sa môže pozdvihnúť opera na vyššiu úroveň z poníženia, ku ktorému ju priviedla adaptácia nehudobných (myslí tým neromantických) námětov.

Dost. Už iba niekoľko slov o genéze myšlienky slávnostných hier, ktorá sa v tomto liste odráža dostatočne pozoruhodne. Má v podstate revolučný pôvod a v zárodku ju obsahuje už spomínaný vášnivý list Uhligovi, v ktorom Wagner deklaruje, že celá meštianska civilizácia so svojím komerčným divadelníctvom musí zaniknúť v plameňoch. Po tejto liečbe ohňom možno niekde nejaký nadšenec (taký ako on) zvolá tých, čo prežijú tento biedny svet a spýta sa ich: „Kto má chuť pomôcť mi uviesť drámu?“ A prihlásili by sa iba ľudia naozaj dobrej vôle, lebo potom by už nebolo možné premieňať divadlo na peniaze. Potom by sa zišli v napochytró vystavanej drevenej budove, aby národu ukázali, čo je to umenie. Myšlienka na slávnostné divadlo venované národu (na rozdiel od nenávideného „dvorného divadla“), je v ňom tuho zakorenená a zakaždým sa opäť vynára. V Drážďanoch, v čase vzniku Lohengrina, ktorého predstavenie sa napriek jeho roztrpčeniu neuskutočnilo, načrtáva v rozhovoroch s priateľmi superutopické predstavy o ľudovom a ideálnom divadle budúcnosti. Budova má stáť na vyvýšenine ako zďaleka viditeľný stánok umenia. A zo všetkých končín krajiny sem majú prúdiť ľudia, aby sa povzniesli vysokým a čistým umením. Ponúkať sa im tu má iba to najušľachtilejšie a v najdostojnejšom prevedení. Sám národ má byť usporiadateľom tejto slávnosti, ktorá nesmie divákov nič stáť. Všetci účinkujúci bezplatne poskytnú svoj čas a talent v prospech veľkej veci a tak ďalej. A nedbajúc na skeptické námietky priateľov, naďalej reční svojou rinúcou sa saštinou. Tu už nadobúda slávnostné divadlo charakter trvalej inštitúcie. No neskôr, v čase zrodu Prsteňa — opäť sa vracia táto myšlienka do svojej pôvodnej improvizovanej podoby. Z Zürichu píše, že sa predsa len rozhodol zhudobniť svojho Siegfrieda (ide tu

ešte o Siegfriedovu smrť, ale rovnako je odhodlaný nedovoliť nijakému štandardnému divadlu, aby toto dielo uviedlo. Naopak, má najodvážnejšie plány, na ktorých realizovanie vraj netreba viac ako desaťtisíc toliarov. Má v úmysle postaviť divadlo na Rýne, vo Švajčiarsku alebo kdekoľvek inde, mieni povolať najlepších spevákov a hudobníkov, a všetko, čo by potreboval, celá výprava, by muselo byť vyrobené len pre túto výnimočnú príležitosť, takže by si mohol byť istý, že predstavenie sa dokonale vydará. Potom rozošle pozvánky všetkým ľuďom, o ktorých vie, že sú oddaní jeho umeniu, takto zaplní hľadisko vnímavým obecenstvom a počas jedného týždňa uvedie tri predstavenia — samozrejme bezplatne. *Potom nechá strhnúť divadlo* a bude po všetkom.

Fantázia? Sny? Stali sa skutočnosťou — a ak nie priam skutočnosťou — tak aspoň v skutočnosti. Prišiel „Bayreuth“ s dvadsiatimi markami vstupného, s kráľmi a cisármi a medzinárodnou smotánkou a hrôzostrašnými vykladačmi Wagnera v hľadisku, s kšeftami a obchodníčením s ubytovaním v celom mestečku a s okázalými recepciami a záhradnými slávnosťami s ohňostrojom vo vile Wahnfried, vôbec nie zbavenej poblúznenia a kultúrneho pápeženectva. Bola to inštitucionalizovaná utópia. A Nietzsche utiekol...

DOSLOV

...„Wagner nikdy celkom neumrie, pocíti však osudný pokles, surový zásah času do najkrajších vecí, a predsa z neho ostanú krásne trosky. V ich tieni budú snívať naši potomkovia o veľkosti muža, ktorému k plnej veľkosti chýbalo len to, aby bol ľudskejší...“

— V Parsifalovi, v poslednom geniálnom vzopätí, ktorému sa musíme pokloniť, pokúsil sa Wagner nebyť v hudbe tak priko autoritatívny; voľnejšie sa tam dýcha... Počujeme v ňom orchestrálnu hudbu jedinečnú, nepredvídanú a mocnú. Je to jeden z najkrajších zvukových pomníkov postavených k nezničiteľnej sláve hudby“.

Tak súdi o Wagnerovi človek, ktorého história považuje za jeho najväčšieho odporcu; je to Claude Debussy, ktorý práve pod vplyvom, presnejšie povedané pod tlakom Wagnerovho diela vytvoril diametrálne odlišný, novodobý typ francúzskej hudby. Debussy sa cítil byť stúpencom Couperina, Rameaua, v plnej miere súhlasil s duchom Mozartovej hudby. On, sám seba nazývajúci „musicien français“, hľadal ideál novodobej francúzskej hudby v celkom iných výrazových charakteroch, aké vrcholili v nemeckej hudbe Wagnerom. Nebyť Wagnera, nikdy by nebolo prišlo k takej markantnej štýlovej diferenciacii medzi francúzskou a nemeckou hudbou, i keď tu značnú úlohu zohrali faktory politické a nacionalistické, ktoré pramenili z vtedajších ekonomických a štátnych pomerov. Nemožno však zabudnúť, že ani nemecká, ani francúzska hudba nie je jednoliata a úplne do seba uzavretá. Do francúzskej hudby prenikal vplyv Liszta a Wagnera, a pripravil pôdu pre vznik impresionizmu.

Vplyv Wagnera zostáva veľmi silným faktorom hudobného vývinu v priebehu 19. storočia a v potvrdzujúcom, či popierajúcom zmysle zasahuje takmer do našej prítomnosti. Pravdaže, Wagner nepatrí k bežným veľkým zjavom hudobnej histórie a aj jeho pôsobenie sa prijímalo celkom svojráznym spôsobom.

V hudobnej histórii niet takmer nikoho, kto by bol rozvíril hladinu v takej miere ako Wagner. Nikdy medzi stúpenkami a odporcami skladateľov nenastala taká trhlina ako práve medzi prívržencami a nepriateľmi Wagnerovej hudby. Príznačnou črtou pôsobenia Wagnera je i okolnosť, že dokázal nadchnúť, ba čo viac, sfanatizovať a zhysterizovať i ľudí, ktorým hudba predtým bola ľahostajná (k takým prívržencom patrili napr. i básnik Charles Baudelaire). Wagneriáni mali pocit, akoby sa hudba začínala samotným Wagnerom, a všetko čo mu predchádzalo, a čo stálo mimo neho malo príchut školskosti, konzervativizmu a nudy.

Zriedla Wagnerovej estetiky treba hľadať v metamorfózach hudby od čias vrcholného klasicizmu, predovšetkým v umeleckom posolstve Ludwiga van Beethovena. Nie azda, že by sa z Beethovena dala odvodiť jednoznačná prognóza vývoja k Wagnerovi, ale rozhodujúce je, že Beethovenom začína hudba nadobúdať stupňovanú vášeň, psychologickú útočnosť, démoničnosť a dramatismus, s čím sa stotožňovali ľudia mladej buržoáznej spoločnosti. Videli v tejto hudbe akúsi realizáciu a konkretizáciu svojich najvlastnejších pocitov. Predovšetkým Beethovenovou zásluhou sa stupňoval moment subjektívneho prežívania hudby. Beethovenom akoby hudba klasicizmu zmužnela, zväžnela a stala sa partnerom novodobého človeka. Wagner sám si uvedomoval Beethovenovu genialitu a svoju úctu k nemu vyjadril v novele Putovanie k Beethovenovi.

Beethoven a Wagner stoja inak na názorove a mentálne odlišných postoch. Oproti Beethovenovi, skladateľovi miery a disciplíny, úspornej architektoniky, zdravého ľudského citenia, zostáva Wagnerova tvorba takým iritujúcim umeleckým javom, ktorý bude vždy provokovať prívržencov a protivníkov k diametrálne odlišným postojom. Wagnerova hudba predstavuje v istom slova zmysle vývojový extrém, lebo Wagnerov štýl sa nedal „dotiahnuť“, dotvoriť; nedalo sa v ňom priamo pokračovať. Nemôžeme však pochybovať o jeho mimo-riadnej sugestívnosti, presvedčivosti ideí a farebnosti palety,

ako aj prazvláštnej schopnosti rozvíjať i najmenšie motivické prvky.

Wagner nebol človekom miery ani v hudbe, ani v živote. Žil v čase, keď zlyhali nádejné perspektívy, z ktorých ťažili klasikovia i raní romantici. Buržoázny vývoj sa dostal do slepej uličky a ukázal svoju pravú tvár. Bezohľadné mamonárstvo pocítoval Wagner veľmi trpkó. Takmer nikto mu nebol ochotný poskytnúť dostačujúcu hmotnú pomoc. Nevedno, čo ho brutálnejšie prenasledovalo, či politické pomery, pred ktorými utiekol ako účastník revolúcie do vyhnanstva, alebo veritelia. Neutešená skutočnosť sa prejavuje aj v jeho diele. I keď siaha po námetoch zo stredovekej histórie, z povestí, z germánskej mytológie, v pozadí jeho básnických fabulí možno celkom jednoznačne postrehnúť politický akcent. Kliatba rýnskeho zlata je obrazom doby, jej obžalobou. Jasný zámer sprevádza krvavú históriu Nibelungov. Kliatba mýtu nie je však taká silná, aby pôsobila aj na samotného Wagnera, ktorý bol i napriek nej poplatný ideálom svojej epochy. Bohatstvo, falošný prepych „Gründerov“ poznačili i Wagnera, čo sa prejavilo v jeho sklone k pátosu, predimenzovanosti, k makartovskej nádhere, k drapériám, k mystifikácii umeleckého ingénia. To sú zároveň málo príťažlivé črty Wagnerovej osobnosti, ktoré vplývali aj na jeho tvorbu. Bezvýhodiskovosť doby nachádza svoj výraz vo Wagnerovom príklone k pesimizmu Arthura Schopenhauera, ako i k subjektivismu, ktorého najmarkantnejším prejavom je zmyslová omamnosť jeho hudby. Samozrejme, že zmyslová útočnosť Wagnerových novátorských ideí dokázala upútať a dokonca priam spútať obecnosť i proti jeho vôli. Tragikomickým reprezentantom takéhoto zvláštneho vzťahu je Friedrich Nietzsche. Spočiatku bol veľkým stúpencom, no po roztržke a rozchode sa stal vášnivým nepriateľom Wagnera. Vystupňovaný nepriateľský postoj naznačuje, že sa Nietzsche beznádejne bránil proti príťažlivosti jeho hudby. Boli to hysterické výbuchy nenávisť, o ktorých dobre vieme, že boli na druhom konci bolestne a neviditeľne pripútané láskou k opojnej hudbe Wagnera. Nietzsche sa proti umeniu Richarda Wagnera bránil všetkými možnými rozumovými argumentmi. Pochopiteľne, najviac sa staval proti Parsifalovi, pretože videl v ňom Wagnerovu kapituláciu a návrat k náboženstvu, ku kresťanstvu, ktorého bol úhlavným nepriateľom. Staval sa i proti myšlienke spasenia, ktorú nachá-

dzame ako v Lohengrinovi, tak aj v Blúdiacom Holanďanovi. Nietzsche tvrdil, že Wagner sa takto prikláňa ku kresťanskému postulátu „máš a musíš veriť“. „Zaujať vedecký postoj je zločinom proti najvyššiemu a najsvätejšiemu“ uvádza Nietzsche s iróniou o Wagnerovi vo svojom spise *Prípád Wagner*¹⁾

V skutočnosti však bol Wagner vzdialený náboženstvu, i keď zobrazoval v niektorých svojich dielach náladový svet kultu a viery. Náboženský svet používal pritom viac-menej ako opernú scenériu. Nesmieme obísť bez povšimnutia skutočnosť, že Wagner študoval Hegelovu filozofiu, z ktorej bol vytrhnutý, ako sám tvrdí, realitou revolučného diania. So zvláštnym a značne väčším záujmom sledoval práce Ludwiga Feuerbacha, ktoré ho zaujali v takej miere, že mu venoval vlastný spis *O umeleckom diele budúcnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*). Z filozofov museli byť Wagnerovi najbližší tí, ktorých myslenie korešpondovalo tak s jeho naturelom, ako aj s jeho životnými, občas trpkými skúsenosťami. Príklon Wagnera k Schopenhauerovi je ľahko pochopiteľný. O Schopenhauerovom diele *Svet ako vôľa a predstava* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) Wagner povedal: „Účinok, ktorým na mňa zapôsobilo, bol mimoriadny a pre mňa rozhodujúci na celý život... Pozeral som sa na svoju báseň o Nibelungoch a zbadal som s prekvapením, že to, čo ma zaujalo v teórii, mi bolo v mojej básnickej koncepcii dávno povedané. Sám som len začal chápať svojho Wotana“.²⁾ Wagner sa identifikoval s názormi Arthura Schopenhauera, lebo zažil veľa sklamaní, úzkosti, mučivých depresii, beznádeje, keď dlhé roky pociťoval tie najtvrdšie údery osudu, z ktorého preň — do čias, kým sa ho konečne nezastal Ludwig II. — nebolo východiska.

Wagner mal ako človek a umelec veľa odporcov a nebolo málo pokusov, postaviť ho do výhradne záporného svetla. Na Wagnerovo umenie sa premietali čiastočne jeho antipatické ľudské vlastnosti, ako napr. určitý egocentrizmus, značná miera neznášanlivosti a pod., a opačne, menej príťažlivé stránky jeho umenia spätne na jeho osobnosť, čo však nemožno pokladať za dostatočne objektívne. Niektorí

1) *Der Fall Wagner; Schriften aus dem Jahre 1888, Leipzig 1923, str. 12*

2) *Richard Wagner: Mein Leben, München 1911, str. 604*

videli Wagnera v znamení nacionalistickej ideológie, do ktorej neskorší nešťastný vývoj jeho dielo zatiahol, keď si ho vypožičali nemeckí fašisti za vzor „nemeckého“ umelca, za pripravovateľa pôdy, za predchodcu fašistickej ideológie. Proti takému hodnoteniu skladateľa neraz protestoval i Thomas Mann vo svojich štúdiách o Wagnerovi. Odhliadnuc od toho, že také imputácie sa nedajú ani dokázať, ani overiť, svedčia viaceré dokumenty o opaku. Sám Thomas Mann uvádza, že Wagner v podstate celý svoj život stál na strane chudobnejších proti bohatým. O tom, že u Wagnera dominovala sociálna idea nad nacionálnou, svedčí aj poznámka, ktorú skladateľ napísal pri príležitosti svojej cesty do Ruska roku 1863: „S pocitom určitej rozpačitosti kvôli môjmu vtedajšiemu ilegálnemu prekročeniu týchto hraníc pozoroval som podrobne fyziognómiu svojich spulucestujúcich. Medzi nimi mi padol do očí lotyšský šľachtic nemeckého pôvodu, ktorý mi bol preto nápadný, lebo vyslovil najtvrdším tónom nemeckého junkera svoj nesúhlas s emancipáciou roľníkov spod závislosti od ruského cára. Z toho mi bolo jasné, že prípadné snahy Rusov po oslobodení by nemohli počítvať s podporou tam usídlennej nemeckej šľachty.“³⁾

Wagner chcel, aby jeho umenie slúžilo všetkým, aby sa prístupnilo ľudu bezplatne, čo bolo v tej dobe viac utópiou, túžbou ako uskutočniteľným projektom. Neskôr šíreniu jeho umenia viac uškodila, ako pomohla priveľká húževnatosť Cosimy Wagnerovej, ktorá spolu s Houstonom Stewardom Chamberleinom neváhala využiť každú možnosť pri presadzovaní Wagnerovho diela a to bez ohľadu na historické, politické a etické zretele, s ktorými je každé umenie spojené. Kult, ktorý udržiavali, viedol až ku skreslenému výkladu Wagnera.

Wagnerovo správanie sa, i keď bolo občas odpudzujúce a antipatické, nemožno vidieť bez súvislosti s jeho húževnatým životným bojom, s jeho snahou, ba až posadnutosťou uplatniť sa, presadiť svoje dielo. I v tom bol typickým romantikom. V umení nevidel len spôsob ušľachtilej zábavy, ale oveľa viac, videl v ňom prejav etického a myšlienkového manifestu človeka, videl v ňom konfesiu v najširšom slova zmysle ako svedčanie a prejav ľudského ja. Wagnerova výhradná orientácia na operu je preňho príznačná a pramení z jeho dvojitého talentu a z jeho nekonvenčného novátorského snaženia. Prejavilo sa v zámere vybudovať úplne nový integrálny svet umeleckých

3) *op. cit. str. 837*

predstáv, ktorý by sa nemohol odvodzovať z existujúceho typu inštrumentálnej hudby. Inšpirácia inými druhmi umenia bola charakteristická pre romantický umelecký univerzalizmus, a jeho markantným odrazom je aj programová hudba, predovšetkým symfonická báseň. Zámer napísať operu na vlastnú literárnu predlohu, i keď je Wagnerovou zvláštnosťou, je indikovaný dobou, navodený všeobecnou mentálnou a názorovou situáciou v období romantizmu. Nie každý romantik bol však podobného presvedčenia. Aby sme uviedli aspoň jedného, spomenieme E. T. A. Hoffmanna, ktorý vo svojom diele *Básnik a skladateľ* (Kreisleriana — der Dichter und der Komponist) videl zmysel syntézy literatúry a hudby v tom, že hudobník nadchnutý literárnym námetom, píše svoju hudbu v snahe zvýrazniť iným umeleckým prostriedkom obsahový význam literárnej predlohy, lebo opravdivo sa nadchnúť možno len cudzím, nie vlastným výtvorom. Od vrcholného romantizmu E. T. A. Hoffmanna k novoromantikovi Wagnerovi ubehlo dosť času a konštelácia na umeleckom nebi sa podstatne zmenila.

Wagner nikdy nekomponoval na cudzí námet. Ťažko si aj vôbec predstaviť libretistu, ktorý by mu vyhovoval. Jeho operné dielo je skutočne svojráznou a jedinečnou syntézou, a práve v umeleckej syntéze videl Wagner podstatu umenia vôbec. Syntéza viacerých druhov umenia bola pre neho vrcholom umeleckej tvorby. Voči takémuto presvedčeniu zaujíma Thomas Mann kritický postoj, nazývajúc ho „zlým devätnástym storočím“; veď napríklad, prečo by sme mali pokladať za druhoradé literárne dielo minulosti kvôli tomu, že je len literárne? Pre veľkosť umenia nie je rozhodujúce, koľkými kanálmi vstupuje do vedomia, ale koľko objavných vzťahov človeka ku skutočnosti z neho hovorí.

Syntéza jednotlivých druhov umenia — predovšetkým literatúry a hudby — v zmysle univerzálneho umeleckého diela si vynucovala u Wagnera originálne riešenie problémov opernej hudby. Jeho operná reforma pramení z predpokladu nutnosti spojeného pôsobenia oboch rovnocenných a rovnoprávných médií. (Podľa názoru Thomasa Manna je skutočne Wagnerova literárna práca dobrá len v spojitosti s hudbou, ako je aj jeho hudba ozajstná len v spojitosti s literatúrou.) Konzekvence, ktoré z reformy vyplynuli, neboli malé. Wagnerova operná hudba sa musela rozlúčiť predovšetkým s uzavretosťou jej vlastných a sebestačných formových typov,

teda celý organizmus hudby sa mal viac prispôbovať situáciám zodpovedajúcim literárnej osnove ako vlastným tektonickým potrebám. Parlandové epizódy, uzavreté árie sa stali paradoxnými. Členenie hudobného toku, tematická práca, ako si to vyžaduje sonátová, rondová alebo iná formová osnova, cezúry vytvorené harmonickým kadencovaním, ktoré vyžaduje tep a dych hudby na základe jej autochtónnych hudobných postulátov, boli vylúčené.

Presadzuje sa tzv. večná melódia, čiže formovým a harmonickým postupom neuzatvorený, stále prítomný a obnovujúci sa melos. Obohacuje sa harmonická paleta novými súzvukmi, postupmi, prietahami a enharmonickými modulačnými spojami. K tomu pristupujú ako „pomocný princíp“ mnohé inštrumentačné novoty a zvláštnosti, ktorými dostávajú idey nové, primerané, senzualne hudobné rúcho.

Napriek tomu si musela hudba hľadať pevný tematický základ, ktorý sa mohol podľa potrieb literárnej predlohy a podľa obsahu diela obmieňať. Na tomto základe bolo treba vytvárať tematický vzťahový systém, ktorý by hudbe zaručoval tradičnými formami vypestovaný vnútorný poriadok a rozvojovú logiku jej priebehu. Často kritizovaný príznačné motívy (Leitmotiv) — o ktorých Stravinskij raz tvrdil, že označujú v hudobnej dráme každú rekvizitu, každý cit či osobu číslami z garderóby — boli za daných predpokladov jedným z východísk. Príznačné motívy však v skutočnosti neboli len izolovanými hudobnými signálmi, ktoré by boli „označovali“ alebo „ozvučovali“ jednotlivé osoby alebo objekty, ale súčasne poskytovali možnosť vzniku variačných postupov v oblasti symfonického konceptu opernej hudby a tým i umožňovali modifikovať emocionálny význam hudobných znakov v priebehu tak dramatického, ako i symfonického rozvíjania hudby v syntéze umeleckého produktu wagnerovského Gesamtkunstwerku. To napokon neskôr uznal aj Stravinskij, ktorý zrevidoval nielen svoj názor na princíp príznačných motívov, ale aj svoj celkový prístup ku Wagnerovi. Začal ho húževnato zastávať, keďže v pozmenenej a modifikovanej podobe prebrala moderná operná tvorba vedome i nevedomky mnoho z Wagnera.

Wagner vplýval i na Giuseppe Verdiho, čo odzrkadľuje Verdiho neskorá tvorba. Pôsobil pochopiteľne i na Richarda Straussa ako i na Giacoma Pucciniho, ktorého tvorba vykazuje mnohé spoločné elementy, medzi inými prácu s prí-

značnými motívmi v tematickom pláne hudby. Každé pro et contra je iluzórne a bezcenné, ak sledujeme ďalší powagnerovský vývoj, lebo Wagnerovo dielo, ako kultúrno-historické faktum, musel každý chtiac alebo nechtiac prijať ako danosť, ktorú si nemožno odmyslieť od celkového vývoja hudby.

Wagner mal nemálo kritikov, lebo jeho umením sa zaoberali nielen hudobníci, ale aj literáti, umelci. Z radov hudobných kritikov a teoretikov prináleží zvláštne miesto Eduardovi Hanslickovi; patril popri Nietzsche k najurputnejším Wagnerovým teoretickým odporcom. Hanslick bojoval proti Wagnerovi, pričom často preháňal vo svojich názoroch, čo sa odzrkadľuje napokon v jeho formalistickej estetike. Na Hanslickovu obranu treba však povedať, že popri svojich omyloch predsa pomohol ujasniť určité aspekty, ktoré sa uplatňovali pri rozbo- re hudobného média. Očistil názory plynúce z podstaty programovej hudby, na základe ktorých teória upierala hudbe jej autochtónnu vyjadrovaciu schopnosť. Wagner bol tak iritovaný Hanslickovým postojom, že chcel Beckmesserovi z Majstrov spevákov norimberských dať meno Hans Lick.

Svojrázne miesto medzi kritikmi diela, činnosti a spoločenského významu Richarda Wagnera zaujíma spisovateľ Thomas Mann. Thomas Mann pochádzal z bohatej, ale veľmi kultivovanej veľkoburžoáznej rodiny, pričom sa v svojom vývoji umelca a mysliteľa prepracoval k progresívnym pokrokovým postojom. Vo svojich nespočetných ústnych a písomných prejavoch sa zasadzoval za ideu humanizmu, zanietene bojoval proti fašizmu, ostro odsudzoval protisovietske prejavy, staval sa proti pôsobeniu Výboru pre neamerickú činnosť. Svedectvom jeho neoblomného boja za humanistický ideál sú nielen jeho politické články a prejavy, ale v rovnakej miere aj umelecké diela. Thomas Mann sa zvlášť výrazne exponoval v boji proti fašizmu počas exilu v Spojených štátoch. Tu udržoval styky s významnými predstaviteľmi politického a kultúrneho života, ako aj s pokrokovými osobnosťami, ktoré sem emigrovali pred fašizmom. Stýkal sa často s Franzom Werfelom, Alfrédom Döblinom, Charlesom Laugehtonom, Igorom Stravinským, Hansom Eislerom, Ernestom Křenkom, Arnoldom Schönbergom, Theodorom W. Adornom a inými.

Umenie Thomasa Manna pramení z kultúrnej tradície minulosti, stojí na všetkom pozitívnom, čo vývoj priniesol. Nepohŕdal síce buržoáznou kultúrou, z ktorej sám vyrástol,

ale ako kritický realista videl i zánik buržoáznej spoločnosti. Rozklad veľkoburžoázných rodín sa stal stredobodom jeho umeleckej pozornosti, pričom nijako nestotožňuje zánik buržoázneho poriadku so zánikom sveta, lebo príliš jasne vidí, že vývoj vedie k novému spoločenskému poriadku. Nikdy si nebol tak istý v tom, že buržoázny liberalizmus je svetom istoty, ako Stefan Zweig, ktorý možno málo videl, pre koho bol svetom istoty. Umenie Thomasa Manna sa zakladá na kauzálnom rozbo- re skutočnosti, na porovnávaní a hodnotení čo najširšej škály komponentov, ktoré boli určujúcim faktorom vývoja. Z toho pramení jeho záľuba v pravdivosti ako aj cit pre detail charakterizujúce štýl jeho práce. Prenikal k podrobnostiam, pričom sa nikdy nestrácal v jednotlivostiach, lebo každú aj tú najmenšiu súčiastku videl vždy v kontexte s nadradeným celkom. Je príznačné, že osvetľuje každý detail len v prospech logiky zobrazovania, pričom uplatňuje čo najprísnejšie a najobjektívnejšie zretele.

Jeho snaha o dosiahnutie vierohodnosti a priam atmosféry skutočnosti sa odzrkadľuje v princípe „montáže“, ktorú uplatňuje predovšetkým v románe Doktor Faustus. Do románu uvádza mená skutočne žijúcich umelcov (napr. Paul Sa- cher) a necháva ich interpretovať skladby Adriana Leverkühna — ústrednej románovej postavy. Dosadzuje často aj prvky z iných literárnych diel, z listov, z rôznych dokumentov známych spisovateľov a hudobníkov.

Slepé nadšenie, ako aj bezvýhradné odsudzovanie je mu cudzie. Nevystupuje na rampu a nepoučuje, ale necháva jednať samotnú skutočnosť. Azda práve preto používa princíp „dvojitej optiky“, ktorá vzniká tým, že určitý príbeh roz- práva fiktívna, tretia osoba, ktorej pocity a subjektívne deter- minanty sa takto zamiešajú medzi dielo a čitateľa. Vzniká tak odstup medzi autorom a čitateľom a istá polyfónna súvislosť medzi jednotlivými rovinami, medzi autorom, dielom, fik- tívnym rozprávačom a čitateľom, a to najmä v spomínanom románe.

Akousi základňou jeho zobrazovacej techniky je princíp irónie. Iróniu chápe oveľa širšie — občas nadobúda u neho formu kontrafaktúry, alebo paródie a používa i elementy autobiografické. Azda najmarkantnejším dokladom toho, čo označuje Thomas Mann za iróniu, je román Spoveď hoch- štaplera Felixa Krulla.

Vzťah Thomasa Manna k hudbe je zvláštny. Základom

Mannovej hudobnej erudície je domáca výchova; zintenzívnený záujem, zdá sa, predsa súvisí predovšetkým s Wagnerom, ktorého obdivoval a ktorý mu bol pochopiteľne aj z literárnej stránky blízky. Wagnerov vplyv na Mannovu techniku sa prejavuje napr. aj v modifikovanom používaní princípu príznačných motívov v podobe návratu k určitým situáciám, formuláciám, slovným zvratom alebo dejovým epizodam.⁴⁾

Hudba figuruje často v Mannových románoch v rôznych podobách. Je obsahom rozhovorov medzi románovými postavami (napr. v Čarovnom vrchu), objektom Mannových umeleckých názorov v štúdiách o Wagnerovi a dokonca v románe Doktor Faustus sa dostáva tak do popredia, že sa stáva sama akýmsi románovým hrdinom. Štúdiom, ktoré venoval Thomas Mann špeciálnym problémom hudby, sa dopracoval na vysokú rovinu hudobno-historickej a teoretickej informovanosti. Stále konzultoval s mnohými prvotriednymi odborníkmi, so Stravinským, so Schönbergom a predovšetkým s Theodorom W. Adornom, ako o tom svedomito referuje v svojom článku Vznik románu Doktor Faustus.

Ústredným objektom, mohli by sme povedať médiom, v románe Doktor Faustus, ktorý sa pohybuje súčasne na niekoľkých rovinách, je hudba. Hudba odzrkadľuje spoločenské vzťahy, kríza spoločenských pomerov sa odráža v kríze hudobnej tvorby. Skladateľ dvadsiateho storočia, ktorého symbolizuje postava Adriana Leverkühna, je pri komponovaní v rozpakoch a nevie, čo vlastne má písať. Všetko, čo mu príde na um, prezrádza totiž neznesiteľnú blízkosť s hudbou, ktorá už bola napísaná. Adrain Leverkühn hľadá zásadné riešenie problémov hudby, dospeje k uzáveru, že treba od základov prebudovať celý vyjadrovací systém hudby. Vychádza zo sledu dvanástich tónov, ktorým pripadá symbolický význam preberaný z dvanástslabičnej vety. Tak vzniká svojský tematický útvar, ktorý sa stáva základom skladobného celku a poriadok tohto sledu sa premieta na celú výstavbu skladby. Leverkühn bol vždy zástancom poriadku v skladbe, zástancom racionálnej osnovy; presýtený žiarom i teplom citovo prebujnenej hudby túži po „ochladení hudby pomocou pravidiel“.

4) napr. v XIII. kapitole románu Doktor Faustus charakteristický pozdrav docenta Schleppfussa „váš najúctivejší služobník“.

Tým Thomas Mann reprodukoval v pozmenenej podobe Schönbergovu skladateľskú teóriu s jej základnými princípmi, na čo zareagoval sám Schönberg a žiadal, aby v závere románu uviedol Thomas Mann zmienku o jeho autorskom práve na teóriu dodekafónie. Postava Adriana Leverkühna nesie bezpochyby črty hlavného predstaviteľa Druhej viendenskej školy Arnolda Schönberga, ale nebolo by správne nevidieť v nej aj mnohé momenty Nietzscheho osudu, ku ktorým patrí napr. Leverkühnova choroba a smrť. Táto syntetizácia, i keď sa zdá byť vonkajšková, má zrejme hlbšie korene. Núkajú sa totiž súvislosti medzi krízovým stavom hudby a krízou vzťahu jednotlivca ku spoločnosti, ktoré v tej podobe na dvoch rovinách odrážajú všeobecnejšiu tragiku situácie. Spoločenský krízový stav sa najzreteľnejšie prejavil nástupom fašizmu, v ktorom videl Thomas Mann znásilnenie človeka a jeho slobody krutým režimom tak, ako videl v dodekafónii nadvládu falošného poriadku v hudbe nad jej najvlastnejšími imanentnými zákonitostami.

Wagnerova hudba hrá v tomto románe nemalú a zvláštnu úlohu. Nové vývojové tendencie, ktoré reprezentuje Leverkühn, charakterizuje práve pokles záujmu o Wagnerovu hudbu. Leverkühn napr. paroduje v svojom liste Wendelovi Kretzchmarovi práve úvod k III. dejstvu z Majstrov spevákov norimberských, k čomu dodáva: — „Milý priateľ, prečo sa neubráním smiechu? Môže človek s väčšou geniálnosťou použiť to, čo je dochované tradíciou, môže lepšie posvätiť triky? Možno znaleckejším citom získať krásu? A ja, zavrhnutý, sa musím smiať... mám snáď slzy v očiach, ale nutkanie k smiechu je nadovšetko silnejšie... Prečo sa mi zdá, že sa dnes skoro všetky, nie, úplne všetky prostriedky a konvencie umenia hodia už len na paródiu?“⁵⁾

Dala by sa v úvode citovaná kritika Clauda Debussyho, onen spomínaný „surový zásah času do najkrajších vecí“ formulovať umelecky závažnejšie a hodnovernejšie?!

Ján Albrecht

5) Thomas Mann: Doktor Faustus — XV. kap.

EDIČNÉ A BIBLIOGRAFICKÉ POZNÁMKY

Výber z Mannových textov o Wagnerovi sa opiera o jeho širšie odborné štúdie. Príspevky sú zoradené chronologicky, aby sa ukázal vývin Mannových postojov k pozitívnym aj negatívnym stránkam Wagnerovho umenia aj ideológie.

Názov knihy, ktorý vystihuje základnú tematiku Mannových esejí, je štylistickou obmenou jeho najkrajšej eseje, prednášky *Utrpenie a veľkosť Richarda Wagnera* z roku 1933. Kniha má istú hudobnú formu vyjadrenú už podtitulom (*Literárne variácie na hudobnú tému*), i názvami oboch častí Mannových textov (I. *Autobiografická predohra*, II. *Téma s variáciami*).

O každej stati uvádzame bibliografický údaj textu, ktorý sme pužili pre naše vydanie.

Schopenhauer, Wagner, Nietzsche
(Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlín 1929, kapitola *Einkehr* str. 37–62, kapitola *Bürgerlichkeit* str. 75–85)

O umení Richarda Wagnera
Über die Kunst Richard Wagners
(Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 11. zväzok, *Altes und Neues*, Berlín 1955, str. 660–662)

Aký máme dnes vzťah k Richardovi Wagnerovi?
Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?
(Thomas Mann, *Die Forderung des Tages*, Berlín 1930, str. 396–399)

Utrpenie a veľkosť Richarda Wagnera
Leiden und Grösse Richard Wagners

(Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 10. zväzok, *Adel des Geistes*, Berlín 1955, str. 346–409)

Richard Wagner a Prsteň Nibelungov
Richard Wagner und der Ring des Nibelungen
(*Tamže*, str. 410–436)

Neuzavretý Wagner
Wagner und kein Ende
(Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 11. zväzok, *Altes und Neues*, Berlín 1955, str. 766–768)

Listy Richarda Wagnera
Briefe Richard Wagners
(*Tamže*, str. 617–628)