

Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera

Autor: Lenka Novotná

Abstract

Schopenhauer's Influence on the Thought and Work of Richard Wagner. – The text approaches the life and work of Richard Wagner, one of the giants of world classical music, from the point of view given by the influence of Arthur Schopenhauer. It is an attempt to underline the fact, that the impact of Schopenhauer's philosophy was absolutely crucial in many aspects, when we meditate Wagner's work and life. Significant facts of Wagner's life-story support the argumentation.

Keywords: Music, Opera, Being, Will, Numenal and Phenomenal World, Love, Pesimism, Eastern Religion (Hinduism, Buddhism)

Klíčová slova: hudba, opera, bytí, vůle, numenální a fenomenální svět, láska, pesimismus, východní náboženství (hinduismus, buddhismus)

„Nejen filosofie, ale i krásná umění v podstatě pracují na řešení problému bytí. Neboť v každém duchu, který se jednou oddal čistě objektivnímu pozorování světa, jakkoli to může být skryté a nevědomé, je úsilí pochopit pravou podstatu věcí, života, bytí.“ (Schopenhauer 1998: 297)

Jen málokterý filosof ve svém díle vymezil tak velký prostor bádání o hudbě a umění vůbec jako Arthur Schopenhauer. Oproti tomu málokterý z velkých hudebních skladatelů se tolik věnoval studiu filosofie a hledal v ní zakotvení svého díla do té míry jako Richard Wagner. Fakt, že Schopenhauerova filosofie přímo fatálně ovlivnila jeho mladšího současníka R. Wagnera poté, co se s ní seznámil v roce 1854 a její silný vliv trval až do konce Wagnerova života, docenují všichni Wagnerovi moderní životopisci.¹

Wagner se s Schopenhauerovou filosofií seznámil až po své čtyřicítce a její poznání souviselo s velkou názorovou změnou v jeho životě. Zamlada se Wagner hlásil k hnutí Mladé Německo a protežoval socialisticko-anarchistické politické ideje. Později na sebe nechal působit Feuerbachovu filosofii. V době, kdy poznal Schopenhauerovu filosofii, se seznámil s tehdy teprve začínajícím filosofem Friedrichem Nietzsche, který sdílel Wagnerovo nadšení pro Schopenhauera a stal se Wagnerovým důvěrným přítelem a obdivovatelem. Nesmíme zapomenout, že Wagner byl po celý svůj život mimořádně intelektuálně činný. Vedle hudebních dějin či teorie a dějin dramatu se celoživotně zajímal o obecné dějiny, politiku, filosofii, mytologii, literaturu a jazyky, nehledě na to, že byl velmi společenský a soustavně sledoval dění kolem sebe, do kterého se neúnavně zapojoval. Vždyť jeho politická angažovanost a styky ho přivedly až k nutnosti opustit zemi a uchýlit se do švýcarského vyhnanství, aby se vyhnul vězení.

¹ Viz B. Magee, *Wagner a filosofie*, Praha, BB/art 2004.

Všestranné zájmy a společenské aktivity vydržely Wagnerovi po celý život, ovšem ne tak jeho polická angažovanost. Po svých životních prohrách totiž dospěl k naprostému odklonu od politiky a přehodnotil řadu svých dřívějších stanovisek, týkajících se postoje k životu i k umění. Tato změna postoje vedla Wagnera k odtržení od vnějšího světa, které nastartovalo jeho opuštění politické scény a následné hledání nové životní motivace.

Vzhledem k tomu, že si Wagner sám napsal libreta pro všechny své opery, lze i z jeho díla vyčíst hloubku proměny, která u něho proběhla. Jeho díla totiž původně byla zacílena do značné míry politicky a směřovala ke společenské proměně světa, ke které mělo aplikování socialisticko-anarchistických idejí v politice postupně vést. Libreta čtyř oper *Prstenu*, která poznamenalo jak Wagnerovo tvůrčí období před změnou, tak období po ní, jsou proto poznamenána určitou myšlenkovou nejednoznačností. Wagner pro sebe ovšem tento konflikt vyřešil tím, že později přiřkl svému dílu hlubší, nadčasový, chceme-li metafyzický význam. Nebyl pro něj problém některá svá díla během tvůrčího procesu přeinterpretovat. V případě *Prstenu* to bylo nezbytné, protože jde o tak rozsáhlý, až monstrózní projekt, že skladatelova práce na něm pokrývá z velké části období před životní změnou a zbytek období po změně.

Právě v době hledání nové životní i umělecké motivace, za prožívání velkého rozčarování a silné deprese, Wagner objevil Schopenhauerovu filosofii. Stala se posléze úhelným kamenem jeho dalšího díla a značně urychlila Wagnerovo nové sebenalezení. Schopenhauer mu pomohl opodstatnit odklon od politického dění, ke kterému se cítil osudem dotlačen. Zatímco před seznámením se s Schopenhauerem tíhnul Wagner k životnímu optimismu za každou cenu a vyznával takzvané řecké životní zásady, dospěl s jeho pomocí k pesimismu, který mnohem spíše ladil s jeho vlastní reálnou životní zkušeností. Wagner prožil čas chudoby a zadluženosti tak velké, že s první ženou doslova hladověli a neměli prostředky na ošacení. Wagner nechtěl ustoupit osudu a bojoval za úspěch svého díla, jak se jen dalo, ale po dlouhou dobu marně. Posléze jeho první manželství zkrachovalo a on byl nucen začít hned v několika ohledech znovu a leccos ve svém životě přehodnotit. Četba Schopenhauerova díla mu poskytla přesně ten impuls, který potřeboval. Schopenhauer považuje veřejné záležitosti za nepodstatné a nešťastné vyznění lidského života za nevyhnutelné a vede tudíž čtenáře k tomu, aby se s některými životními zákonitostmi prostě smířil a přestal toužit je změnit, protože by to bylo naprosto marné.

Schopenhauer dospěl v řadě oblastí důležitých pro Wagnera ke shodným závěrům, ale jinou cestou. Proto byl Wagner již po prvním přečtení Schopenhauerova klíčového díla *Svět jako vůle a představa* zcela unesen a nadšen. Četl ho pak opakovaně, diskutoval o něm s přáteli, každému ho doporučoval a podle svého zvyku se rozčiloval, jak málo je tento geniální filosof veřejně znám. Schopenhauerovo dílo pak doprovázelo Wagnera až do konce života a on filosofovi nikdy „nepřestal být vděčný“. Skladatel mu dokonce po přečtení jeho díla v září 1854 poslal výtisk své básně o Nibelunzích, doprovázený lístkem, na němž stálo jen „s obdivem“. (Wagner 1958: 140) Bohužel Schopenhauer na tento projev nezareagoval, ačkoli si báseň opatřil poznámkami a soukromě ji ocenil jako zajímavé dílo.

Schopenhauerova filosofie Wagnerovi mluvila z duše, což nezůstane nepovšimnuto, když se člověku podaří proniknout do myšlenkového světa těchto dvou osobností. „Při čtení Schopenhauera jsem měl pocit, že tento druh filosofie by mohl napsat Wagner, kdyby se mu bylo dostalo nadání velkého filosofa místo velkého skladatele a dramatika, tolik stejných názorů je tam soustředěno. Je to, jestli to tak lze říci, přesně ta filosofie, kterou potřeboval.“

(Magee 2004: 123) Wagner se stal Schopenhauerovou filosofií vskutku posedlý, do konce života si četl z Schopenhauera před spaním, meditoval nad četbou se svou druhou chotí Cosimou a dokonce se mu o Schopenhauerovi i zdálo, ačkoli mezi nimi nebyl žádný osobní vztah.²

Jeden z momentů Schopenhauerovy filosofie, který Wagner absorboval, v tomto případě snadno, protože se slučoval s jeho vlastním cítěním a dřívějším názorem, bylo vyzdvižení sexuální lásky. Pro Wagnera byla tato oblast odjakživa důležitá, což se jasně promítá do celého jeho díla, zároveň však představovala jeden z kamenů úrazu jeho soukromého života.³ Schopenhauer dokonce považuje lásku a hudbu za dvě nejvyšší lidské činnosti vůbec. Díky tomu také pomohl Wagnerovi osvobodit svou hudbu od područí slova, kterému dříve podléhala. Ve *Zlatu Rýna* je to ještě velmi zřetelné, zatímco ve *Valkýře* již hudba působí mnohem vzletněji a čišší z ní silný emocionální náboj, ačkoli stále ještě jde ruku v ruce se slovem. Wagner totiž dlouho usiloval o naprostou vyváženost všech složek hudebního dramatu, což bohužel výsledně vyznělo na úkor hudby.⁴ Schopenhauer Wagnerovi pomohl pochopit, že hudba je pramen, ze kterého vyvěrá vše ostatní a nic by ji nemělo omezovat, ale vše by jí mělo naopak sloužit. Toto poznání osvobodilo Wagnerova tvůrčího génia ze spárů teorie a prolomilo hráze směrem ke skutečné skladatelské volnosti. Vrcholným plodem tohoto osvobození se stal *Tristan*.

Schopenhauer ovlivnil Wagnera až do té míry, že se začal zabývat i četbou, kterou filosof ve svém díle doporučuje. Začne tudíž studovat i díla spojená s východními náboženstvími, hinduismem a buddhismem, která byla Schopenhauerově filosofii v mnoha ohledech blízká. Posléze Wagner napsal buddhisticky laděné libreto pro operu, k níž ovšem nikdy nezkomponoval hudbu, přestože o tom uvažoval. Učení o reinkarnaci chtěl znázornit pomocí leitmotivu.

Wagner byl velmi poučeným čtenářem Schopenhauerova díla. Celý život se četbou filosofie zabýval a vždy se snažil s filosofií vyrovnat. Měl dostatečnou intelektuální kapacitu na to, aby Schopenhauera, kterého dlouhodobě studoval, pochopil výborně. Schopenhauer ve své době nedosáhl zdaleka takového uznání, kterého zasluhoval, a to do značné míry kvůli tomu, že nemilosrdně kritizoval proslavené, „úřadující“ filosofy, své současníky, kterými byli zejména Hegel, Fichte a Schelling. Nelíbil se mu zvláště jejich školometský, nesrozumitelný styl psaní. Schopenhauer sám byl naopak filosofem výborné stylistické úrovně, přičemž se snažil, aby jeho filosofie byla vědecky důkladná a zároveň čtivá. Pohrdal papírovou, vyčtenou moudrostí, vycházel do velké míry ze svého vlastního pozorování skutečnosti a vědomě navazoval na Kanta.

Svět a celý vesmír hmotných objektů v prostoru a čase, jak jej vnímáme, Schopenhauer tedy chápal jako svět naší zkušenosti, který nemůže existovat nezávisle na ní. Ani struktura naší zkušenosti nemůže existovat nezávisle na zkušenosti samé. Naše zkušenost

² Viz *Deníky Cosimy Wagnerové* (cit. v Magee, B., c. d., s. 56).

³ Dalšími bylo např. jeho neustálé zadlužování se a nesplácení dluhů, jeho agresivní antisemitismus a celková excentricita jeho osobnosti.

⁴ Wagner napsal řadu teoretických spisů, kde rozvíjel tvůrčí zásady, jichž se do určitého bodu své tvůrčí práce až křečovitě držel. Jednou z nich byla snaha dosáhnout tzv. celkového uměleckého díla (*Gesamtkunstwerk*). V jistém okamžiku se však dokázal od vši teorie osvobodit a jeho tvorba se stala svobodnější od teorie a hudebně volnější.

se nám představuje v prostoru a čase, ve formě smyslovosti a v rámci kauzality, která způsobuje, že to, co vnímáme, je náš svět a ne pouhý chaos. Vnímáme navíc jen tu část reality, kterou nám umožňuje vnímat náš fyzický aparát. Nevnímáme věci o sobě, ale tak, jak se nám jeví.

Ta část reality, která není dostupná naší zkušenosti, existuje mimo prostor a čas, nejsou v ní hmotné objekty a neplatí v ní kauzalita. O této části reality nic nevíme, kromě toho, že s největší pravděpodobností existuje. V tomto bodě se Schopenhauer začíná oddělovat od Kanta. Rozděluje realitu na fenomenální či jevovou, tj. zjevnou, smyslově vnímatelnou, plurální oblast časoprostoru, a oblast numenální, tj. neodlišenou, nekonečnou a věčnou, nehmotnou, mimo dosah kauzality, nedostupnou naší zkušenosti a poznání. Schopenhauer popírá vztah mezi oblastí fenomenální a numenální, neboť kauzalita má opodstatnění jenom v rámci fenomenální oblasti. Numenon a fenomen jsou stejnou realitou, vnímanou dvěma odlišnými způsoby. Numenon je vnitřní význam, právě, zcela nepřístupné bytí jevu, který vnímáme, a který je vnějším projevem numenonu. (Schopenhauer 1998: 198)

Podle této teorie je člověk dočasným projevem čehosi věčného v jevovém světě. V konečném principu našeho bytí jsme tudíž všichni totéž. Utrpení jednoho se tedy týká všech. Tímto poznatkem se vysvětluje existence lidského soucitu s utrpením jiného tvora. To má velký dopad na Schopenhauerovu etiku, která je de facto užitou metafyzikou. Je založena na přesvědčení, že mimo oblast jevů, mimo pomíjivý svět časoprostoru a hmotných objektů, jsme všichni jedno. Na rozdíl od Kanta Schopenhauer zastával názor, že to, co nás v posledku sjednocuje, není rozum, ale konečná jednota bytí. Právě v tomto bodě Schopenhauer nejvýrazněji protíná filosofii východních náboženství, jak hinduismu, tak buddhismu. Trvalá, neosobní, nepoznatelná, nehmotná a jednotná realita stojí jako protiváha k pomíjivému světu, který je vlastně jen prchavou záležitostí, přestože je mu přikládána taková důležitost, jakou nám vnucují naše vlastní smysly.

S východními náboženstvími má Schopenhauer společný i náhled na řešení otázky utrpení ve světě. Utrpení je nevyhnutelné, protože ho způsobují nám přirozené touhy, které nás do něj neustále ženou tím, jak nikdy nemohou být zcela naplněny. Jediným řešením je ovládnout sám sebe, přemoci vlastní vůli a přestat chtít. Z toho vyvěrá životní pesimismus, který je vlastní jak Schopenhauerovi, tak východním náboženským systémům. Lidský život je viděn jako řetězec neustálého chtění, snažení, usilování, které však nevyhnutelně končí zmarem – smrtí. Život je tudíž osudově tragický. Schopenhauer považuje existenci za naprostou marnost. Numenální svět pro něj představuje hroznou, neosobní, morálně indiferentní energii. Numenální sílu, jejímž jsme ztělesněním, nazývá vůlí k životu. Řešením naší bezmocné existence je pouze popření této vůle k životu, odmítnutí zapojit se do nesmyslného kauzálního řetězce jevového světa. Odmítá ovšem z principu sebevraždu, neboť ta je podle něj nikoli popřením, ale naopak triumfem vůle. Tato myšlenka musela být pro Wagnera nutně podnětná, protože z pramenů je známo, že trpěl sebevražednými sklony po značnou část svého života.

Schopenhauer byl, právě tak jako Wagner, ateistou. Uznával nicméně, že světová náboženství přinášejí se spoustou nepravdivých myšlenek i spoustu pravdivých. Mystické tradice tří velkých monoteistických náboženství navíc zrcadlí skutečnost dokonaleji než cokoli jiného na světě a ocitáme se v nich tváří v tvář holé pravdě. V životě většiny lidí je ovšem přiblížení se pravdě možné jen skrze sexuální či umělecký, zejména hudební, zážitek.

Pro Schopenhauera je sexuální motivace v lidském životě klíčem k jeho pochopení. Proto rozvíjí ve svém díle metafyziku sexuální lásky a dochází k závěru, že v okamžiku orgasmu člověk nahlédne do podstaty bytí. V onom momentě člověk totiž překonává svůj egoismus, který ho jinak nerozlučně provází. (Schopenhauer 1995: 79)

Nicméně Schopenhauerovo kýžené popření vlastní vůle, vlastního chtění a usilování, zahrnuje především popření právě sexuální lásky. To má vést následně ke schopnosti milovat soucitnou láskou, asexuální a naprosto nezištnou, která je kvalitativně vyšší a díky níž člověk dokáže rezignovat na světské touhy a vášně a uchýlit se do svého, poněkud smutného, svatého klidu a svobodného rozvažování nad skutečností. Tento moment nádherně vystihuje Wagnerovo libreto *Mistrů pěvců*, původně zamýšlené komické opery, kde hrdina Sachs obětuje svou dlouho krystalizující lásku ve prospěch mladšího soka, který se k milované ženě objektivně lépe hodí, ačkoli by hrdina měl právo ji získat sám.

Co se týče uměleckého zážitku, Schopenhauer soudil, že dalším způsobem vytržení z vlastního já je ponoření se do vnímání uměleckého díla. Tento zážitek provází pocit zastavení času, což signalizuje vykročení z fenomenální oblasti do numenální. Jinak bychom to nazvali vytržením z časoprostoru. Dokud jsme ponořeni do vnímání uměleckého díla, nachází se naše já mimo časoprostor. Umělecké dílo nám totiž představuje univerzalitu v jednotlivosti. Právě nastíněná teorie odpovídá Platónově teorii forem, v níž umění ukazuje univerzální *za* jednotlivým a *skrze* jednotlivé.

Hudba jako jediná není uměním obrazným, a tudíž nepotřebuje být roubována na platónské formy. Hudba *přímo* vyjadřuje numenon. Proto se vnímavému posluchači zdá, že hudba promlouvá z nejskrytějších hlubin a je nepřístupná slovnímu vyjádření či racionálnímu uchopení. Z toho je patrné, že hudba, podle Schopenhauera, je vyšší než všechna ostatní umění. Filosof uznával velké skladatele za velké metafyziky, vyjadřující existenciální pravdy způsobem, který jde mimo intelekt. Hudba vyjadřuje niterné jsoucnost, samu podstatu světa. Používá k tomu univerzální jazyk, který je intelektu nepřístupný. Schopenhauer navíc nalézá zvláštní ocenění pro jedinečný potenciál, který získává hudba ve spojení se slovy. V opeře, hudebním dramatu, se tak dva mocné způsoby vyjádření spojují v jeden účinek. (Schopenhauer 1994: 63n)

Schopenhauerovy myšlenky Wagnera oslovily už proto, že našel u filozofa tak velké pochopení pro hudbu a její podstatu a dokázal formulovat teze, ke kterým Wagner podvědomě tíhnul, ale v racionální rovině k nim dříve nedospěl. Díky Schopenhauerovi přestal Wagner považovat hmotný svět za jedinou realitu, uvědomil si, nakolik přečeňoval sociální podmínky a politické dění ve světě a začal se dívat na roli sebe jako umělce z většího odstupem, což mu pomohlo dojít k již zmiňované tvůrčí svobodě. Během této názorové proměny Wagner přestal být optimistou, doufajícím v historickou změnu, díky které se jednou všichni budou mít dobře na světě, opustil své řecké zásady⁵ a přistoupil na schopenhauerovský životní pesimismus obnášející rezignaci tužeb. Opustil i svou teorii celkového uměleckého díla, kde měly být všechny složky vyvážené a místo toho začal prosazovat hudbu jako vůdčí princip hudebního dramatu, v duchu Schopenhauerovy filosofie.

⁵ Wagner miloval klasické řecké drama, řeckou filosofii a v jejím duchu se pokoušel praktikovat tzv. řecké zásady i ve svém životě. Četba a s ní spojené studium dané historické periody mu přinášelo potěšení již od mládí a bylo pro něj zdrojem inspirace v životě i díle. Šlo v zásadě o racionalistický postoj k životu, kdy si člověk má dokázat vzít a užít, co život nabízí, v souladu s estetickým ideálem harmonie.

Od chvíle, kdy se Wagner seznámil s Schopenhauerovými myšlenkami nabrala jeho tvorba radikálně nový směr. Všechna díla napsaná v následujícím období jsou výrazně poznamenána Schopenhauerovou filosofií. Tento vliv se odráží ve způsobu psaní libret, která Schopenhauerem přímo dýchají i v zacílení díla, jež přestalo chtít být nástrojem společenské proměny, a naopak se zaměřilo na niternost a metafyzickou rovinu života. V neposlední řadě ovšem zmíněný vliv zrcadlí osvobozený způsob Wagnerova komponování. Dříve byl Wagner v kompozici svázán vlastním teoretickým bádáním a vědomým směřováním, ovšem intuící byl napřed a dlouho tíhnul podvědomě směrem, který mu později Schopenhauer pomohl vytyčit. Wagner sám prohlašoval, že Schopenhauer povznesl nevědomou sféru jeho vnitřní intuice na úroveň jeho vědomí. (Wagner 1958: 165)

Filosofovo východisko zřeknutí se vůle představovalo pro člověka jako Wagner mimořádnou výzvu. On sám byl totiž ztělesněnou vůlí. Jeho sugestivní vystupování, panovačnost a egoismus neměly podle všeho obdoby. Odráží to i jeho hudba, kterou řada posluchačů odmítá právě pro její agresivní a sugestivní působení. Totéž se však projevovalo i ve Wagnerově osobním životě. Celý život po něčem toužil, za něčím se hnál, neustálá aktivita a usilování byly pro něj hnací silou. Současně mu však jeho uzurpátorský přístup k životu působil soustavný stres a utrpení. Tohoto rozporu se zbavil do značné míry až díky Schopenhauerově filosofií, která mu pomohla vyrovnat se se sebou samým. „Přiznávám, že jsem ve svém životě došel až tam, kde mi jenom Schopenhauerova filosofie může dát plné uspokojení. Když jsem přijal bez výhrad jeho velmi závažné pravdy, co nejplněji jsem nasycil svou vnitřní potřebu, a přestože jsem veden směrem velice odlišným od mého dřívějšího zaměření, tato filosofie byla jediná, která souzněla s mým názorem na povahu světa, který není nic než utrpení.“ (Magee 2004: 172)

Po přečtení Schopenhauerova díla Wagner napsal tři zcela nové opery, v nichž tudíž filosofovy myšlenky cele zrcadlí jak libreto, tak hudební zpracování. Patří sem *Tristan a Isolda*, *Mistři pěvci norimberští* a *Parsifal*. Všechna tato díla pojednávají o numenálních průnicích do fenomenálního světa skrze sexuální lásku, umění a mysticismus založený na soucitu a sebezápore. (Magee 2004: 239nn) Po těchto vrcholných operách, za jaké je skladatel sám právem považoval, se již nechtěl věnovat psaní oper, ale hodlal přesešlat na symfonickou hudbu, což mu překazila smrt. Wagnerovi se podařilo aplikovat kantovsko-schopenhauerovskou metafyziku na teorii opery. To, co filosofové provedli *in abstracto* svou filosofií, to on, jako tvořící umělec, učinil *in concreto* svou hudbou. Nebylo třeba vykonat víc.

Díky Schopenhauerovi se Wagner odhodlal hlouběji zabývat tématem vykoupění, které ho fascinovalo již dříve. Nyní ho začal chápat jako únik ze světa, vysvobození ze života v rámci jevové sféry. Pochopení propasti mezi jevovým a numenálním světem vtělil do své poslední opery, *Parsifal*. Schopenhauer tvrdil, že člověk je ztělesněním metafyzické vůle. Hudba je rovněž projevem metafyzické vůle, jejím hlasem ve světě empirie a má tudíž nejvyšší relevanci pro lidský život. To značí, že hudba je tím, čím my sami jsme v našem nejniternějším bytí. Střídání konsonancí a disonancí v hudbě odpovídá rytmu našeho vnitřního života. Průtah, který protahuje disonanci a později ji rozvádí do konsonance, přináší v hudbě velké napětí a o to větší uvolnění a uspokojení, když je později rozveden. Schopenhauer v tom vidí analogii lidské vůle, jejíž chtění je posílené zadržením a posunutím splnění tužby. Wagner se touto teorií inspiroval při psaní *Tristana*, kterého zkomponoval právě na principu posouvání napětí. Postupuje od disonance k disonanci, coby hudebnímu ekvivalentu nenaplněné touhy, neustálému dychtění.

Dokonalé rozvedení, naplnění, přináší až poslední akord. Podle Wagnerova celoživotního názoru, který plně odpovídá Schopenhauerově filosofii, je největší tužbou lidského života láska. Je to také tématem řady Wagnerových oper, včetně *Tristana a Isoldy*. První akord této opery vstoupil do dějin hudby jako tzv. tristanovský akord, což je akord sestávající ze dvou disonancí, z nichž je v následném akordu rozvedena jen jedna. Na tomto principu probíhá celá skladba, což maximalizuje napětí a vymyká se tehdejšímu kompozičním zvyklostem. Proto také *Tristan* zpočátku autorovi přinesl značné těžkosti s uvedením na scénu. Hudebníci nejevili mnoho ochoty něco tak obtížného a nezvyklého nastudovat.

V *Tristanovi* hudba skutečně vévodí všem ostatním složkám hudebního dramatu, jde o dílo, které hudbou kypí a žije. Wagner sám považoval *Tristana* za vyjádření numenální reality hudbou. Scénickou a dramatickou složku opery nazývá „viditelnou podobou hudby“.⁶ Spojení hudby s dramatem zde umožňuje vyjádření vyššího řádu bytí. Drama vyrůstá z hudby a slouží obsahu, který hudba skrývá. Při psaní *Tristana* zažíval Wagner jedinečnou tvůrčí extázi, při níž byl zcela stržen proudem inspirace a vášně. *Tristan* vyjadřuje nejhlubší niternost, hluboký metafyzický vhled; je skutečnou filosofickou vizí celistvosti. Ústředním termínem *Tristanova* libreta je touha. Milenci po sobě divoce touží, ale vnější situace je jejich touze nepříznivě nakloněna a oni nakonec umírají, protože nechtějí žít jeden bez druhého.

Wagner zde používá Schopenhauerovu metaforiku dne a noci, podle níž noc ztělesňuje numenální svět a je tak vyvýšena nad den, který znamená fenomenální oblast. Vnější svět, jevová oblast, je odmítán, rozpoznán jako pouhý klam a noc je chápána jako pravá podstata, tedy numenální svět, v němž panuje nerozdělitelná jednota a jehož součástí chtějí být i Tristan s Isoldou. V tomto bodě se ovšem Wagner-libretista se Schopenhauerem-filosofem rozchází, neboť Tristan s Isoldou řeší svou situaci společnou sebevraždou, což je pro Schopenhauera z hlediska dosažení harmonie s numenálním světem nepřijatelné.

Princip sjednocení, obohacený o princip vykoupení je dotažen k dokonalosti až v *Parsifalovi*. Tam je totiž oproti vášnivému lásce dvou milenců preferována soucitná láska jednotlivce ke společenství, která zahrnuje popření vlastní sexuality a rezignaci na smyslové uspokojení. Wagner se při psaní *Parsifala*, který chce být do jisté míry mystickým dílem, inspiroval křesťanským a buddhistickým učením. Od křesťanství si vypůjčil zejména náboženskou a liturgickou symboliku a z buddhismu filosofii cesty k dokonalému sebezapření, přičemž je *Parsifal*, poslední Wagnerova opera, skrz naskrz schopenhauerovsky laděný. Wagner narouboval na středověkou legendu o svatém grálu příběh prostoduchého mladíka, jehož čistota, ač vyplývající z určité slaboduchosti, s sebou nese vykupitelskou sílu. Bloud, který skrze sexuální zážitek, jenž je mu v podstatě vnucen, získává empatii k lidstvu, otročícímu svým chtíčům a vlastní zvlí, a bere na sebe jeho břemeno. *Parsifal* dosahuje vykoupení skrze popření vlastní vůle a stává se exemplárním, zatímco ostatní postavy, které nejsou s to něčeho takového dosáhnout, jsou viděny veskrze negativně.

Sex a moc jsou v *Parsifalovi* demaskovány jako ničitelé lidského naplnění. Je zde ztvárněna i Schopenhauerova teze, že nositelem etiky není rozum, ale soucit, který zprostředkovává nejhlubší pochopení věcí, protože v rámci numenálního světa jsme všichni jedinou bytostí a utrpení jednoho je utrpením všech. Skutečný význam života tkví v transcendentálním jsoucnu, nikoli v empirickém světě. Proto je chybné přilnout ke klamným

⁶ Viz Wagnerův teoretický spis *Beethoven* z r. 1870 (Magee, B., c. d., s. 216).

hodnotám tohoto světa, v němž je vlastně vše banální a pomíjivé. K tomu je třeba popřít požadavky, které si klade naše vůle, z nichž nejsilnější jsou ty, které se týkají plození a zachování života. Následné ovládnutí vlastní sexuality člověku umožňuje začít praktikovat nesobeckou, nepohlavní, soucitnou lásku, transcendovat tak své racionální a empirické poznání a převzít na sebe utrpení jiných.

To vše lze dosáhnout jedině citem, ne rozumem, čehož je skvělým příkladem Wagnerův *Parsifal*, dokonalý to schopenhauerovský hrdina. Námět opery *Parsifal* spočívá zcela v představě transcendentálního jsoucna, a proto je někdy obtížné jej plně pochopit. Jde o operu, která se řadě posluchačů rozkryje až při několikatém shlédnutí. Jednoznačně je *Parsifal* ze všech Wagnerových oper nejvýrazněji metafyzicky zatížen. Dokonce zde do značné míry ustupuje skladatelova agresivní působivost a nasycenost vůlí, tolik příznačná pro ostatní jeho díla. Je mnohem obtížnější proniknout do *Parsifala*, nasáklého skrz naskrz metafyzickým obsahem, než do *Tristana*, který má jasný děj, za nímž je metafyzický obsah ukryt.

Zbývající ze tří oper kompletně složených v době Wagnerovy obeznámenosti s Schopenhauerem jsou *Mistři pěvci norimberští*. Opera je zajímavá tím, že se v ní Wagner vrací ke konvenční operní formě, kterou dříve pohrdal. Velmi výraznou roli zde přejímá orchestr, což je prvek vyskytující se do jisté míry ve všech Wagnerových pozdních operách. Na jiném místě již bylo zmíněno, že postava Sachs z *Mistrů pěvců* je typicky schopenhauerovská. Rezignace, ke které Sachs dospěje, když se zřekne ženy, kterou chtěl a mohl získat, ve prospěch jiného muže, ústí v takzvaný Wahn Monolog, pojednávající o lidské pošetilosti, bláhovosti lidského snažení a o pomýlenosti těch, kteří jiným způsobují utrpení, čímž odsuzují k utrpení sami sebe, aniž si to uvědomují. Jiná Schopenhauerova myšlenka, která je zde rozvedena, je vztah umění a snů. Nejryzejší tvůrčí zdroj pramení ze snu, na který je umělec, účastníci se soutěže s jinými, schopen navázat a vytěžit z něj pro sebe uměleckou inspiraci.

Sledováním mnohostranného vlivu, který měla Schopenhauerova filosofie na život a dílo Wagnera dospíváme k závěru, že filosof umělce ovlivnil mimořádnou měrou hned v několika sférách. Naposled jsme sledovali sféru tvůrčí, v níž je skutečně markantně otisknuto filosofovo znamení, zmiňovali jsme několikrát i oblast filosofického vnímání světa a přetváření světového názoru, kde Schopenhauer ukázal Wagnerovi cestu k sebenalezení a sebezpřijetí a nyní se podívejme dále směrem, v němž musel filosof nutně Wagnera upoutat psychologickou cestou. Když Schopenhauer mluví o povaze génia, lze jednotlivé charakteristiky celkem snadno aplikovat na Wagnerovu osobnost.

První vlastností génia, podle Schopenhauera, je dětské vnímání světa a dětská otevřenost skutečnosti, tvůrčí přístup k ní a neúnavné vstřebávání všech podnětů, kterých se géniovi, podobně jako dítěti, dostává. Wagner byl, podle řady pramenů, dětsky otevřený v komunikaci, o všechno se živě zajímal, emoce dával najevo prudce a až dětsky spontánně, přičemž jeho projevy emocí byly často přímo extrémní. Nepřičilo se mu předvádět doslova herecké etudy kdekoli na veřejnosti nebo se postavit na hlavu, byl-li pod vlivem silného dojmu. Dalším znakem génia je bohatá fantazie, kterou Wagner bezpochyby oplýval. Jeho umělecká vize je vždy barvitá a strhující a jeho dílo má proto na mnohé skoro čarovný účinek. Génie se dále vyznačuje neúnavnou touhou po poznání, navzdory vnější nepřízni. Wagner byl nucen ve svém životě dokázat, že ani hmotný nedostatek a všemožné pronásledování ho

neodradí od spění za svou uměleckou vizí, a že je ochoten obětovat své pohodlí i osobní štěstí, jen aby nezaprodal svůj tvůrčí záměr, který vedl všechny jeho kroky. Génus často tíhne k šílenství, protože hranice mezi genialitou a šílenstvím je tenká.

V obou případech jde o odchylku od normálu. Wagnerova osobnost byla excentrická v mnohém ohledu. Byl paranoidní, prožil v období životního zlomu těžkou klinickou depresi a projevoval sebevražedné sklony. Na druhou stranu génus projevuje určitou rozvahu, odstup od imanentního světa, který je pro průměrného člověka nedosažitelný. Tento odstup spatřujeme i ve Wagnerově díle, v němž se objektivizuje a transformuje vše lidské, jak básnický, tak hudebně. Proto byl pro Wagnera tak vděčným inspiračním zdrojem mýtus. Wagner splňoval i další rysy génia podle Schopenhauera, jimiž jsou sklon k melancholii, soustavné sledování objektivního cíle navzdory osobnímu nepohodlí a veřejnému nepochopení a podstatně větší kapacita a aktivita intelektu, než je běžné u obyčejného člověka. Na úkor prosazování vlastních potřeb génus žene svůj intelekt vstříc stále hlubšímu poznávání skutečnosti. (Schopenhauer 1994: 43)

Na závěr si můžeme postesknout, že Wagnerovi chyběla sebedůvěra k tomu, aby Schopenhauera navštívil a osobně se s ním seznámil, ač o tom uvažoval a byl by to učinil velmi rád. (Magee 2004: 102) Určitá plachost, která číší z takového postoje, je pro Wagnera zcela netypická a zřejmě jen podtrhuje nesmírnou úctu, kterou k filozofovi choval. Z našeho současného pohledu je na místě postavit Wagnera a Schopenhauera vedle sebe jako dva současníky, příslušníky jednoho národa a génie svých oborů. Thomas Mann označoval poměr Wagnera k Schopenhauerovi za nejvyšší příklad symbiotického vztahu mezi velkým tvůrčím umělcem a velkým myslitelem v oblasti západní kultury. Myšlenkovou shodu obou osobností ovšem odhalíme až po bližším seznámení s jejich vnitřním světem a s historickými reáliemi.

K hlubokému pochopení Wagnerovy hudby není totiž nezbytné znát Schopenhauerovu filosofii, přestože je to jistě užitečné a obohacující. Hudba je však vnímána v iracionální rovině a intelekt lze při jejím poslechu ponechat stranou. Je-li vnímání hudby více nebo naopak méně prospěšné lidské duši, než například porozumění vysoké filosofii, je obtížné rozhodnout a možná takové srovnávání ani není na místě. V osobě Schopenhauera však rozhodně spatřujeme velkého filozofa, který nacházel největší možné ocenění pro hudbu a v osobě Wagnera vidíme příklad geniálního hudebníka, který dokázal svébytným způsobem zapracovat určitou filosofii do hudby a vytěžit z ní pro svoji tvorbu maximum.

„Hudba stojí stranou všech ostatních umění. Nepoznáváme v ní nápodoby, opakování nějaké ideje bytostí ve světě; přesto je tak velkým a nádherným uměním, působí tak mocně na hlubiny lidského nitra, je jím tak dokonale a hluboce chápána, jako zcela obecná řeč, jejíž zřetelnost dokonce překonává zřetelnost názorného světa.“ (Schopenhauer 1994: 63)

SEZNAM LITERATURY

Magee, B., *Wagner a filosofie*, Praha, BB/art 2004.

Schopenhauer, A., *Génius, umění, láska, světec*, Olomouc, Votobia 1994.

Schopenhauer, A., *Metafyzika lásky a hudby*, Olomouc, Votobia 1995.

Schopenhauer, A., *Svět jako vůle a představa II*, Pelhřimov, Nová tiskárna 1998.

Wagner, R., *Mein Leben*, Leipzig, Dieterich 1958.

(Mgr. Lenka Novotná, teoložka a hudebnice, vystudovala UK ETF, nyní je doktorandkou na Katedře religionistiky UK ETF.)