

„Spasení Spasiteli“: poslední dílo o posledním díle

Vojtěch Kolman
Univerzita Karlova

vojtech.kolman@ff.cuni.cz



“REDEMPTION TO THE REDEEMER”: THE LAST WORK ON THE LAST WORK

In this study, I discuss Roger Scruton’s last book, devoted to Wagner’s *Parsifal*, in the light of Scruton’s previous books on Wagner (particularly his book on Wagner’s *Ring*) and his aesthetics of music in general. This is done against the background of Scruton’s differentiation between symbolic and allegoric readings of art, and their implementation in an analysis of Wagner’s leitmotifs that, as I claim, is of a broader philosophical significance and can be made use of, e.g., in a complex reading of Hegel’s “master and slave” parable.

KLÍČOVÁ SLOVA

Roger Scruton — Richard Wagner — G. W. F. Hegel — leitmotiv — symbol — soucit — spasení
Roger Scruton — Richard Wagner — G. W. F. Hegel — leitmotiv — symbol — sympathy — redemption

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.1.5>

Scrutonova kniha o Wagnerově *Parsifalovi* je jeho třetí operně-kritický počín, doplňující knihy o *Tristanovi a Isoldě*¹ a *Prstenu Nibelungově*,² a symbolicky i počín poslední, neboť autor — podobně jako Wagner sám po dopsání *Parsifala* — zemřel. Zda byla obě díla napsána již v tušení vlastního konce, a představují tedy jakousi autorskou závěť, není vůbec jasné. Od Wagnera víme, že plánoval psát už jen díla neoperní, absolutní hudby (a skonal uprostřed věty do připravované statě „O ženství v člověku“). Scruton podle všeho zemřel příliš náhle na to, aby šlo takovou spekulaci potvrdit. Jelikož intence autora jsou ale jen jedním, ne nutně nejdůležitějším a někdy i zcela irrelevantním aspektem hodnocení významu jeho díla, musíme přistoupit k daným počínům pozitivně jako k dílům posledním, včetně teze, že celek se pozná podle konce, ať už byl zamýšlený, či nikoli.

Ač je Roger Scruton, jak poznamenal nedávno Tomáš Hříbek ve svém nekrologu,³ v českém prostředí znám především jako autor úvodů do filozofie a konzervativní myslitel neváhající čelit oficiální progresivitě staromódními názory o sexu, církvi či honu

1 Scruton 2004.

2 Scruton 2017.

3 Hříbek 2020.



na lišku,⁴ těžiště jeho práce spočívá především v rovině estetické, k níž lze — v rámci Scrutonovy mimořádně objemné a tematicky diverzifikované tvorby — počítat i jeho nejvýznamnější díla. V hudbě k nim patří zejména kniha *The Aesthetics of Music*,⁵ která svým rozsahem i důkladností určuje kontext Scrutonových dalších příspěvků k tématu, včetně toho, jak se dívat na jejich celek prizmatem právě recenzovaného konce.

Výhoda Scrutonova přístupu k hudební estetice spočívá přitom jak v dosti velkém rozhledu, když dokáže obsáhnout záležitosti literárněhistorické, filozofické i úžeji muzikologické, tak v „analytickém“ argumentačním způsobu práce, který v duchu Wittgensteinovy filozofické gramatiky hledá a pečlivě artikuluje rozdíly v tom, co je nominálně stejné. Pro Scrutonův výklad Wagnerova díla se tak postupně stanou významné například rozdíly mezi dvěma pojetími času, mezi alegorickým a symbolickým výkladem díla či mezi soucitem a lítostí, jimž v rámci svých analýz věnuje jakési filozofické ministudie. Jako ukázkou Scrutonova způsobu práce a zároveň základ výkladové linky, na níž chci recenzní studii postavit, uvedu Scrutonovu poznámku k Wagnerově technice *příznačného motivu*:

[...] příznačný motiv nepopisuje věci, ale dostává je do procesu hudebního vývoje. Retrospektivně lze tento proces shrnout slovem či frází, což je zcela v pořádku, a pojmenování jsou v těchto případech samozřejmě mimořádně užitečná. Avšak poznání ukryté v motivu není „poznání deskriptivní“, ale „poznání obeznámenostní“. Utváří spojení mezi epizodami tím, že na ně reaguje podobným způsobem a že aplikuje vzpomínku jedné na realitu druhé.⁶

Retrospektivní chápání příznačného motivu, které je zde popsáno a které rekonstruuje význam motivu dynamicky právě skrze smysl vyslechnutého *celku*, vymezuje už od počátku Scrutonův přístup vůči tradici, ať ji reprezentuje Nietzsche svým ironickým označením Wagnera za největšího „miniaturistu“⁷ nebo Adorno považující Wagnera za předchůdce moderního kulturního průmyslu, který svými příznačnými motivy předjímá snadno zapamatovatelné reklamní slogany, a takto jen fragmentarizuje divákově vědomí a vkus, místo aby je vychovával.⁸

V tomto vymezení přitom nejde ani tak o to, že by Wagnerovi kritici v tom či onom netrefili do černého, ale právě o nalezení bodu, v němž lze Wagnerovo dílo posuzovat k vlastnímu prospěchu.

1. SYMBOL A ALEGORIE

Základním principem, který Scruton opakovaně deklaruje a kterým čitelně ustanovuje bod, z něhož chce Wagnerův význam zpětně rekonstruovat, je sympatizující postoj k Wagnerovi a jeho dílu. To může znít až banálně, ale je to určité, nijak triviální

4 Postupně zejména v Scruton 1986; 2012 a 1998.

5 Scruton 1997.

6 Scruton 2017, s. 161.

7 Nietzsche 1999, s. 28.

8 Adorno 1971, s. 7–148, s. 28–29; Adorno 2003, s. 404–413, s. 411.



rozhodnutí. To, co Nietzsche viděl jako zradu revolučních snah o znovuoživení antické tragédie a co Adorno čte jako předtuchu mytologizujících tendencí pozdějšího fašismu, vidí Scruton naopak jako projev Wagnerova humanismu ve smyslu hlubokého vhledu do *conditio humana*. Nebagatelizuje tedy obvyklé temné stránky Wagnerova odkazu, jen je, na rozdíl od Adorna vycházejícího z traumatické zkušenosti holokaustu, nepovažuje pro vnímání celku za tak podstatné. Činí tak bez větších apologetických klišé a takříkajíc na základě „věci samé“, jíž je — v členění systematicky sledovaném ve všech třech jeho operních knihách — postupně 1) námět, 2) jeho zpracování Wagnerem a 3) samotná hudba.

Že se přitom v otázkách podstatnosti té či oné stránky Wagnerova odkazu mohou i zdůvodněné a kvalifikované názory lišit, není vůbec s podivem, zvláště když se v jeho operách jedná o tak obecná témata, jako jsou „moc“, „láska“, „víra“ či „utrpení“. Wagner je ovšem nepojímá abstraktně, ale v konkrétních situacích, jejichž univerzální platnost má být zajištěna tím, že nabývají podobu „mýtu“. Otázka posledního díla a konce, z něhož pak zpětně rekonstruuje význam nějaké události, je takto především v *Prstenu Nibelungově*, kde se neřeší nic menšího než počátek a konec světa, povýšena na téma hlavní.

I *Parsifal* je nyní příběhem takového konce, jenž se ve Scrutonově čtení fakticky pohybuje mezi enigmatickým závěrem „Spasení Spasiteli“, jak ho známe ze stávající podoby libreta, a původním, neméně enigmatickým: „Mocné je kouzlo touhy, mocnější síla odříkání.“ Tématem se tak stává problém poskvrněného a dysfunkčního společenství, v němž se sice dříve zjevil Spasitel, jeho přítomnost ale už dávno pocíťována není:

Spasitel tento svět navštívil jednou a pouze jednou. Nic po něm nezůstalo, kromě stop svěřených rytířům grálu: nádoby, která obsahuje jeho krev, a kopí, které probodlo jeho bok. Nenastane však žádný druhý příchod a žádný Bůh nezvěční soucit, kterým nás Spasitel zahrnul. Hudba tuto představu potvrzuje: znovu a znovu žene do krajnosti kajícnost, když ve scénách proměny spíná prosící ruce k nebesům, která však nechávají toto gesto zcela bez povšimnutí. Existuje-li v tomto neradostném a opuštěném světě vůbec něco jako spása, může ji poskytnout pouze lidská bytost. Spása musí přijít z našeho vlastního zdroje a Spasitel je mezi námi „skutečně přítomen“ pouze fiktivně, v aktu přijímání, při němž nebije do očí nic víc než skutečnost, že Spasitel přítomen není.⁹

Vidíme, že Scrutonova interpretační strategie se zde opět zcela zřetelně liší od jiných zavedených, ať už je to Nietzscheho ironizující přepis „Spasení Spasiteli“ na „Spasení před Spasitelem“, míněno před samotným Wagnerem,¹⁰ nebo Adornova antisemitská insinuace spasení křesťanství od židovských vlivů.¹¹ Totéž platí i pro Žižekovo důvtipné, leč obvykle exhibující a spíše samoúčelné řešení, například číst zmíněný výrok jako politickou výzvu zbavit svět těch, kteří jej chtějí spasit.¹²

9 Scruton 2020, s. 98–99.

10 Viz Nietzsche 1999, s. 41–42.

11 Adorno 1971, s. 20–21; Žižek (2005, s. xxvi) naznačuje cosi podobného.

12 Žižek 2012, s. 15.



Oproti nim Scruton odmítá vidět ve Wagnerově textu jinotaje, ale bere jej vážně tak, jak je napsán. Tím se nevyhraňuje jen proti Wagnerovým kritikům, kteří poukazují na falešnou pompéznost Wagnerova pohádkového světa, ale i vůči tendencím vidět v jeho dramatech alegorická poselství, od psychoanalytických po politická a kulturní. Wagnerova díla, tvrdí Scruton, nejsou *alegorická*, ale *symbolická*. V čem má být rozdíl? Zatímco alegorie, pokračuje Scruton, cíleně vypráví dva příběhy, jeden konkrétní, zjevný, a jeden ezoterický, abstraktní, „symbol vyjadřuje význam a také ho rozšiřuje, takže význam a symbol jsou do jisté míry neoddělitelné“.¹³ To vyžaduje na jedné straně značnou součinnost recipienta, na straně druhé se tím ale dílo zbavuje cejchu arbitrárnosti a je schopno nějak transformovat naši zkušenost. Na tomto pozadí nyní Scruton rozvíjí výše uvedenou úvahu nad funkcí příznačného motivu, jak ji nalezneme třeba v komentáři k Shawovu marxistickému výkladu *Prstenu*:

Ačkoli je peněžní ekonomika v jedné plauzibilní interpretaci významem Alberichova prstenu, prsten je rovněž významem peněžní ekonomiky: jeho příběh nám říká o peněžní ekonomice něco, co bychom jinak nemuseli pochopit či znát. Účinný symbol je kondenzací mnoha způsobů myšlení, jak to implikuje etymologie řeckého slova *symbollein*, „dát dohromady“. Prsten je tak symbolem lidské schopnosti vidět všechny věci jako prostředky a nic jako cíl o sobě, je to symbol moci a lačnění po ní, symbol vykořisťování, touhy vlastnit, symbol vědomí, je to dědičný hřích, který lidstvo oddělil od díla přírody a uvrhl nás ve sdílený *Lebenswelt*, v němž bojujeme o uznání a status. Prsten znamená všechny tyto věci a ony zase znamenají prsten, jenž nám ukazuje, co skutečně jsou.¹⁴

Symbolický rozměr, který Scruton připisuje Wagnerovým dílům v slovníku „odcizení“, „sebevědomí“, „zřeknutí se“ či „touhy“, Marx přirozeně sdílí. Motivy marxistické alegorie, dodávám já, se mají k symbolickému výkladu přesně tak, jako se má Marxova filozofie k filozofii Hegelově, jehož podobenství pána a raba ostatně Scruton několikrát zmiňuje právě v souvislosti s hlavní zápletkou *Prstenu* a tragickou situací Wotanovy vlády, která se hroutí tím rychleji, čím víc se jí Wotan snaží zachránit. Bylo by vděčným, byť náročným filozofickým cvičením ukázat, že rozdíl Hegelovy a Marxovy dialektiky spočívá právě v nepochopení rozdílu mezi symbolickým a alegorickým výkladem Hegelových podobenství. Ústřední pojmové momenty Hegelovy choreografie jsou k tomuto nesnadnému úkolu ve Wagnerově *Prstenu* už jakoby připraveny a Scruton nám k nim, byť nijak systematicky, dává užitečná interpretační doporučení.

2. SPASENÍ BEZ SPASITELE

Poselství Wagnerova *Parsifala*, dle Scrutonem navrženého čtení, spočívá právě v tom, že je Spasitelova obětí živá v té míře, v níž ji pozůstalé společenství dokáže uskutečňovat, a to nikoli ve fiktivních příslibech němému zásvětí, ale reálným soucitem, schop-

¹³ Scruton 2017, s. 188.

¹⁴ Tamtéž, s. 188–189.

ností soužití s druhými a soucitem s nimi. Ústřední moudrost grálového společenství, „durch Mitleid wissend“, je takto přirozenou variací na Hegelovu ideu intersubjektivního základu poznání v zvnitřnění, internalizaci druhého a současné externalizaci, rozštěpení sebe. Motiv lásky jako principu, který stojí proti společnosti a jejím zákonům a hojí šrámy plynoucí z narůstajícího odcizení, které zákon sám není s to překonat, je zde rovněž přítomen, ať už v romantické podobě, kterou Wagner přejal od Feuerbacha a Schopenhauera, či v jejím komplexnějším provedení, které sleduje přerod lásky z pouhého animálního pnutí, původní přírodní touhy, na kulturní výdobytek, vedený schopností oběti, zřeknutí se něčeho. *Parsifal* je v tomto ohledu už vlastně jen jakýsi korolár k Wagnerovu zásadnímu *dialektickému* výkonu z *Prstenu*, v němž se původní akt zřeknutí se, totiž Alberichovo prokletí lásky, ukazuje jako zvrácený, protože láska má být vždy něčím, čím je příslušný akt zřeknutí se ospravedlněn a moderován.

Základní filozofické ponaučení tedy celkem přímočaře podává už sám Wagner, když Alberichův kulturní čin vedoucí k průmyslovému zotročení a vykořisťování ostatních „prvobytně-pospolných“ skřítků kontrastuje s jinou kulturní „negací“, totiž Wotanovým obětováním oka výměnou za moudrost a moc. Symbol této moci, ne náhodou opět kopí, do něhož Wotan kdysi vryl runy zákona, jímž váže své podané a garantuje tak smlouvy, má tu inherentní vlastnost, že svou sílu nečerpá z těchto smluv, ale z násilí, kterým je vynuceno jejich dodržování. Wotana takto zastihujeme hned na počátku tetralogie v situaci, kdy se zapletl do této inherentní ambivalence každé zákonné autority a snahou o její řešení na sebe přivolal ambivalenci jinou, když symbol moci, Valhalu, směnil za bohyni lásky Freiu. Wotana i Albericha lze takto číst celkem přímočaře jako příčiny toho, co je špatné na moderní kapitalistické společnosti, ale jejich symbolický význam, a to je podstatné, je od počátku odlišný. Na rozdíl od Albericha je Wotan s to dospět k poznání, že zmíněné ambivalence lze překonat, když se zřekne moci, a toto zřeknutí se uchopí jako doklad lásky. Tím, že dobrovolně přizná a začne organizovat svůj vlastní konec, přinejmenším umožní, že konec, jenž tak jako tak nastane, nemusí být ten nejhorší z možných.

Alegorické výklady příběhu, konstatuje nyní Scruton, zvláště ty spojené s náboženským resentimentem, velmi často opomíjejí tento podstatný element, jímž jsou evidentní sympatie, které Wagner k Wotanovi a ostatním bohům chová, a odlišuje je tak od Albericha. Tyto sympatie se pak zcela přirozeně přenášejí i do *Parsifala* coby hry s explicitně náboženskou tematikou pojednávající o situaci světa po „soumraku bohů“, světa, jenž musí být spasen bez Spasitele, a představuje tedy přirozené pokračování celého příběhu. Je-li souvislost obou děl takto rekonstruována, není třeba nijak ostře kontrastovat revolučního Wagnera z osmačtyřicátého roku a „církevního radu“ pozdější éry, jenž v Bayreuthu vítá mocné tohoto světa, jak to činí Nietzsche. Naopak, lze hledat další podpůrné vazby mezi „oběma“ Wagnery, významně pak tu, že pro Wagnera samého bylo zřeknutí se — *Entsagung* — více než abstraktním motivem; bylo určující existenciální zkušeností, artikulovanou dosti explicitně, až autobiograficky v libretu *Mistrů pěvců*.

Artefakty minulosti, konkrétně hudba starých mistrů a technik, které nám vydobyli, jsou mrtvé, pokud k nim nepřistoupíme „po našem“, což znamená, že se dobrovolně, byť s těžkým srdcem vzdáme toho, co je nám drahé, jako se Hans Sachs vzdá Evy ve prospěch Walthera a jeho „potenciálně“ mistrovské písně. Wagnerova hra



s chromatikou a jinými narušeními zavedených tonálních postupů — jakým je třeba soustavně odsouvat kadence, po níž tradiční posluchač přede hry k *Tristanovi a Isoldě* touží, a právě proto v něm vzniká dojem nenaplněné lásky — je nyní již implicitním komentářem k tomu, co Wagner v libretu *Mistrů pěvců* traktuje explicitně a co je třeba brát vážně právě proto, že to není jen pojmová ekvilibristika, ale *reálný* výkon. Scrutonův interpretační příspěvek v této věci ilustruje opět jeho komentář k technice příznačného motivu, který toho po způsobu antického chóru ví vždy víc než postavy dramatu, a tedy, poznamenávám, i ti z interpretů Wagnera, kteří se řídí jen libretem:

Dobrym příkladem toho je motiv, jenž doprovází Alberichovo původní vzdání se lásky a jenž Hans von Wolzogen (první, kdo se pokusil katalogizovat příznačné motivy *Prstenu*) nazval „*Entsagungsmotiv*“ neboli motiv odříkání. Wagner sám ve svém náčrtu partitury napsal za toto téma „*Entsagung*“. Ale motiv se znovu objevuje s plnou silou svého prvního výskytu při jiných, podobně významných příležitostech. V původní tónině c moll se takto objevuje se slovy „*Heiligster Minne höchste Noth*“ — nejvyšší nouze nejsvětější lásky —, když Siegmund vytahuje z jasanu v Hundingově chatrči meč příslibený mu otcem, *Wälse*. Objevuje se, když Wotan polibkem zbavuje Brünnhildu jejího božství a ukládá ji ke spánku na skále, aniž by dal sebemeně najevo, že má paní Minne s tím, co se odehrává, cokoli společného. (Ačkoli v hlubším smyslu je Brünnhildina smrtelnost Minnina práce.) Motiv se objevuje i na jiných místech a je paradigmatickým nenasyceného motivu, jenž natahuje ruku po frázi, která by ho doplnila. V těchto třech výskytech lze ale jen o tom prvním plauzibilně tvrdit, že má něco společného s odříkáním. Vhodnější je říct, že je téma prosceno velkým odhodláním, které se odehrává na jevišti — smyslem existenciálního obratu, jež tři zmíněné postavy zakoušejí svými kontrastními způsoby.¹⁵

Je to právě tato nenasycenost, lépe reprezentovaná hudbou než slovy (rys, jenž mj. odpovídá i Wagnerově „sémantické“ koncepci vzniku jazyka z hudby, např. z onomatopoeického „*Weia! Waga! Woge, du Welle*“ dcer Rýna, či valkýřina „*Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha!*“), co umožňuje Scrutonovi předvést Wagnera v sympatickém světle nejen jako skladatele, ale i humanistu a vizionáře. Filozofickou pointou tohoto rozhodnutí může být právě hegelovské pozorování, že slova samotná nikdy nestačí, tedy že hovořit o „lásce“ a „spasení“ nedává smysl bez reálného výkonu a že tento výkon je naopak tím, čím se příslušné „*Lippenbekenntnisse*“ dají retrospektivně měřit.

Ve světle tohoto závěru představuje přirozený přechod k *Parsifalovi* Scrutonovo čtení Wagnerových zdokumentovaných pokusů, jak pojmut mytologický konec tetralogie. Poslední, definitivní konec, který se vyhýbá slovům a je organizován čistě hudebně, lze číst přirozeně ironicky jako rozpaky autora,¹⁶ ale také jako akt důvěry v posluchače, že si závěr může a musí domyslet sám, tedy zřeknutí se alegorické di-

¹⁵ Scruton 2017, s. 160.

¹⁶ Viz Žižek 2005, s. xviii. Žižek navrhuje podobné interpretační schéma jako Kerman pro Pucciniho *Toscu*, totiž že se závěrečný motiv, v tomto případě všechny motivy, objevuje bez dramatického cíle jen proto, že je krásný.

daktičnosti ve prospěch symbolického sebeutváření. Tolik i Scruton. Bohové opouštějí scénu a svět je plně v našich rukou:

[...] iluzorní povaha našich starých přesvědčení je právě to, co Brünnhilda přiřknává v nejuvýše poklidné choreografii slov „Ruhe, ruhe, du Gott!“. Všechny nedořešené životní osudy, všechny utrpené a zapříčiněné křivdy mohou být zpětně spojeny do útěšného celku, jsou-li viděny ve světle odříkání.¹⁷

Podobně jako v závěru Hegelovy *Fenomenologie*, ani v závěru *Prstenu* se tedy nekoná příchod nového zjevení, ale ani průběžně tušená apokalypsa, plynoucí z úpadku, jímž je od počátku zasaženo lidské společenství, ze ztráty bezprostřednosti, z poznání, které je založeno na hříchu. V situaci dezorientované společnosti po soumraku bohů, kteří byli původním principem jejího stvoření a uspořádání, nás zastihuje právě Wagnerův *Parsifal*.

3. EXISTENCIÁLNÍ A JINÉ POLIBKY

Označuje-li Lévi-Strauss Wagnera za zakladatele strukturální antropologie, Scruton sám se k němu vztahuje způsobem, jenž připomíná spíše Williama Jamese v jeho fenomenologické analýze náboženské zkušenosti. Zajímavé tedy není ani tak, že se lidé modlí, ale že se nepřestávají a nejspíš ani nepřestanou modlit, nezmění-li se jejich podstata, neboť „nejniternější empirické já člověka je já sociální povahy, která však může najít svůj adekvátní *socius* pouze v ideálním světě“.¹⁸ Podobně Scruton:

Wagner považoval pojem posvátného za něco, co je v lidských vztazích nepostradatelné. Ale rovněž věřil, že jsme to my, kdo tyto věci činí posvátnými a že žádný Bůh na tom nemá podíl. Ústředním tématem *Parsifala* je tedy způsob, jímž posvěcujeme („činíme posvátným“) to, co se nás nejvíce týká, a jímž se toto činění posvátným stává kolektivním výkonem, jež nelze snadno napravit, když se něco pokazí. Vysvětlování toho všeho slovy by zničilo drama. Ale lze to jasně předvést v hudbě, což právě Wagner dělá.¹⁹

Základní ideovou situaci Wagnerova dramatu lze pak popsat následovně: Společenství grálových rytířů je *formálně* dysfunkční, protože jim byla odcizena relikvie, posvátné kopí, které zanechal Spasitel v připomínce své oběti. Druhá relikvie, grál, závisí ve své udržující funkci na krvácení toho, kdo zapříčinil ztrátu prvního ostatku, krále Amfortase. Na závěr prvního dějství, v okamžiku, kdy končí obřad „poslední večere“, kterému od počátku dominuje spíše než tato večere sama Amfortasova agonie („*Wehvolles Erbe*“) a prosby o smilování („*Du Allerbarmer! Ach, Erbarmen!*“), mystický hlas zopakuje tajemnou věštbu: vše zachrání jen čistý bloud poznáním ze soucitu. Tento soucit však společenství ovládané mrtvými rituály a mrtvými artefakty

17 Scruton 2017, s. 294.

18 James 1890, s. 316.

19 Scruton 2020, s. 38.



očividně nezná — a Parsifal je tak vyprovozen ze dveří, neboť nepochopil to, co *reálně* nepochopili především samotní rytíři.

„Velká scéna“ celé opery, setkání Parsifala s Kundry, ženou odsouzenou k bloudění dějinami za výsměch Kristovi na kříži, vypadá zprvu i ve Scrutonově podání jako příležitost pro standardní *psychoanalytický* rozbor. Do popředí vystupuje rodičovský princip, podle Scrutona zpřítomňovaný s kafkovskou rezonancí už umírajícím Titurelem útočícím ze záhrobní na Amfortasovo svědomí. Podobně Kundry, nyní svůdkyně v Klingsorových službách, osloví Parsifala jménem, a vyvolá v něm tak vzpomínku na matku, která mu toto jméno dala a vůči níž najednou pocituje vinu. Ztráta naivity jej pak činí citlivějším k ambivalentní motivaci Kundry, která na jednu stranu touží Parsifala svést stejně, jako svedla kdysi Amfortase, ale současně v něm vidí „čistého blouda“, který tomuto svedení odolá a tak zruší její kletbu: „Dychtí po jeho čistotě, aby mohla mít jeho i tuto čistotu, a toto dychtění je zdrojem neodolatelné sexuální touhy — touhy po téže věci, kterou tato touha zničí.“²⁰

Proč se toto vše akumuluje a zároveň rozřeší v jediném *polibku*, současně tělesném a duchovním střetu dvou bytostí, je přirozeně příležitostí pro hudební rozbor, jež Scruton se vši akribií předvádí: motivy se vrší a prolínají, jedna enharmonická změna následuje druhou a symbolický význam houstne za hranici udržitelnosti. Klestit se tím vším či jen reprodukovat toto klestění je nad sílu a smysl této recenzní studie. Možná se ale vyplatí zmínit drobný detail, totiž Scrutonovu souběžnou referenci k melodické, harmonické a orchestrální analogii ze závěrečné pasáže Verdiho *Othella*.²¹ Tato podobnost je známá, stejně jako spřízněnost pasáží Verdiho díla s harmoniemi Wagnerova *Tristana*, ba i explicitní využití tristanovského akordu tamtéž. Co zůstává nezmíněno, je, že se tak děje rovněž v okamžiku *polibku*. Situace je o to zajímavější, že představuje jedno z mála míst, kde by šlo u Verdiho vystopovat cosi jako příznačný motiv, zde vymezující trajektorii mezi velkou milostnou scénou prvního dějství (která v Boitově a Verdiho režii nahrazuje Shakespearův benátský úvod) a závěrem celé opery, kde se motiv opakuje dvakrát: nejprve v předzvěsti tragédie, kdy Othello ještě v rámci orchestrálního intermezza líbá spící Desdemonu, a posléze v rámci post-tragického konce, kdy posledním polibkem vzpomíná na polibky předchozí.

Ve svých *Oxfordských dějinách západní hudby* toto místo dosti komplexně komentuje Taruskin a připomíná, že spíše než se znakem wagnerizace Verdiho zde máme co do činění s Verdiho vědomým a explicitním komentářem k Wagnerově estetice, ba k samotnému wagnerovskému „humanismu“:²² Verdiho motiv je totiž jednak hudebně rozveden, tj. nezůstává jako v *Tristanovi* nenasycený, a už v rámci milostného duetu nás přenáší cíleně do situace, v níž se Tristan a Isolda, nyní již jako staří manželé, šťastně usadili. V jistém druhu *metaironie* nás pak hned upozorňuje na to, co záhy přijde, totiž že šťastné manželství bude rozbito, a to nikoli kosmickými silami nešťastné lásky, ale primitivním a iracionálním pudem žárlivosti. Funkce motivu je zde tedy jednak *reminiscenční*, vytvářející hudební minulost k Othellovým posledním slovům, ale také *kulturní*, konstatující, že otázky *conditio humana* není nutné řešit vždy v nadlidském — a tedy symbolickém — plánu. Taruskin to shrnuje zcela přesně: „V emotivním

20 Tamtéž, s. 46.

21 Tamtéž, s. 48.

22 Taruskin 2004, kap. 43.

vrcholu *Othellovy* poslední scény („*Desdemona... Desdemona... Ah, morta! morta! morta!*“) orchestr mlčí. V odpovídajícím okamžiku *Tristana a Isoldy* orchestr zpěváky odplavuje ze scény.²³ K témuž, dodávám nyní, dochází i v okamžiku Kundřina polibku, kde jsme svědky Parsifalova existenciálního obratu a porozumění Amfortasovu utrpení stejně jako Spasitelově oběti („*Amfortas! Die Wunde! Die Wunde!*“).

Smyslem této mé vsuvky není ani tak zpochybnění Scrutonovy symbolické interpretace, jako spíše zdůraznění jejích úskalí a tendence k bobtnajícímu vysvětlování obskurního ještě obskurnějším. Scruton si je těchto úskalí přirozeně vědom, už pro své kantovské školení: jedna věc je totiž oprávněná kritika zbytnělé metafyziky a druhá nepochybná lidská potřeba o ni usilovat, jak to právě odpovídá zvolenému antropologickému přístupu. V tomto ohledu nám Wagner ve vši své excesivní symboličnosti či právě pro ni umožňuje realističtější vhled do lidské povahy, která se vymyká racionálním a individualistickým představám o společnosti, v nichž je náboženství jen pojistnou nadstavbou nad aparátem smluv a lidských práv. Polibek v *Parsifalovi* tak v tomto čtení stojí i za

[...] vazby, které nebyly smluvně uzavřeny, do nichž jsme vklopýtali vášní a pokušením, stejně jako vazby, které jsme si sami nevybrali, jako ty, které nás pojí s našimi rodiči, naší vlastí, naším náboženským a kulturním dědictvím. Tato pouta nás nezávisle na našich cílech a touhách vrhají do existenciální tísně, kterou nemůžeme vždy napravit.²⁴

Tato lekce z politického konzervativismu je následována asi nejvýznamnější filozofickou črtou celé knihy, totiž úvahou nad podstatou *sympatie*.

4. STUDIE ZE SYMPATIE

Scruton otázku *sympatie* traktuje už ve své knize o hudební estetice, v kontextu toho, co znamená rozumět a prožívat hudbu, totiž reagovat na ni určitým „účastným“ gestem. Nyní se tato *sympatie* stává tématem opery samotné. Scruton především pečlivě rozlišuje *sympatii* od *empatie* a následně *soucit* od *pouhé lítosti*. Ve hře je opět rozdíl formalistního zakotvení zdroje lidského soužití, které reprezentuje Kantova morálka povinnosti, a soužití, které má základ v živém soucitu s druhými a jejich situací. Scruton tento rozdíl ilustruje na dvou čteních podobenství o milosrdném Samaritánovi, kdy jedno čtení *univerzalizuje* závazek k druhé bytosti nad příslušnost k rase a víře, zatímco to druhé vychází z *konkrétního* závazku ke *konkrétní osobě*. Zatímco gráloví rytíři názorně manifestují úskalí formální etiky, čaroděj Klingsor nám ve svém skoro monologickém výstupu dává lekci z toho, jak vypadá *empatie* bez *sympatie*. Jeho schopnost rozumět situaci a motivům druhých je znamenitá a jako takovou ji využívá k sadistickému potěšení a manipulaci. Co mu chybí, je právě *soucit* s utrpením druhých, tedy to, čeho v komplikované existenciální dialektice dosáhne Parsifal skrze osudný polibek.

23 Tamtéž.

24 Scruton 2020, s. 17.



Poznání skrze soucit, jímž má Parsifal zachránit svět, reprezentuje podle Scrutona jiný druh poznání nežli ten, jenž se skrývá v klasickém rozlišení poznání-jak (*knowing how*), jímž disponuje Klingsor, a poznáním-že (*knowing that*), které lze připisat grálovým rytířům: ti *znají* věštbu, aniž by věděli, co reálně znamená. Je to případ poznání-co (*knowing what*):

To, čeho jsme svědky v setkání mezi Parsifalem a Kundry v Klingsorově hradě je *soucit* v jeho plném významu: ne jen „utrpení s“, ale poznání; a ne jen poznání faktů, technik a dovedností, ale důvěrná znalost jiné vědomé bytosti — poznání toho, „co to je být jako“ Kundry a „jaké to je být“ obětí jejího půvabu.²⁵

I když zhruba tušíme, co chce Scruton říci, expozice je relativně stručná na to, aby se na ní dala postavit nějaká přesvědčivější argumentace. Snad lze alespoň konstatovat, že Wagner je s to prostředkovat toto poznání o poznání také proto, že nejen formálně zvládl všechny náležitosti hudební kompozice, ale projevil i citlivost vůči tradici, která nemá ve výsledku jiné zdůvodnění, než že zde je a v té či oné době nese své plody, viz také jeho lekce z *Mistrů pěvců*: Zděděné harmonické postupy a jiné posvátné relikty jsou mrtvé, nepřístupujeme-li k nim nejen s teoretickou a praktickou znalostí, ale i v duchu, s nímž byly napsány a jenž kromě formálního respektu vyžaduje i respekt situační, jenž transformuje původní touhu (Sachs hovoří o „šilenství“) v umění celé obce.

Podle Scrutona se přitom „sympatie“, kterou má Wagnerova hudba vyjádřit, zračí od prvních tónů přede hry, v základním motivu, k němuž musíme právě takovou „sympatii“ zaujmout, abychom mu vůbec porozuměli. K tomuto postřehu dospívá Scruton již v *The Aesthetics of Music*, kdy v poznámkách k rytmu jako komplexní vlastnosti hudební organizace, nikoli mechanickému beatu, který ke skladbě přistupuje zvnějšku, uvádí *Grundthema* přede hry k *Parsifalovi* jako ilustrační příklad. Již na jeho první notě musíme slyšet, argumentuje Scruton, že je nepřívětivá, „což muzikální člověk okamžitě pochopí a takřikajíc zadržuje rytmus až do doby, kdy do něj konečně sestoupí osminová nota“.²⁶ V recenzované knize se *Grundthema* již pro tuto kvalitu zdá být klíčem k celkové analýze hudební stránky Wagnerovy opery, když se z něj postupně vydělí veškerý *rezervoár* příznačných motivů a vyvstane opět i naše původní otázka jejich funkce v celku skladby.

Scruton nad tímto materiálem provádí něco, co bychom mohli nazvat šířeji pojatou fenomenologií *hudebního* zvuku, která základní motiv v prvním slyšení čte „jako velkou deklaraci úmyslu stojící před dílem jako slavnostní vchod do chrámu“.²⁷ Z této deklarace se postupně, dalším rozvojem a variacemi, vydělí další a další motivy, aby ukázaly „interní vztahy“ existující mezi hříchem a lítostí, mezi poskvřením a jeho vyléčením“.²⁸ Nejde přitom jen o melodickou krásu jednotlivých frází, ale i jejich hudební sílu, která „přeneše na jednání podobnou valenci, touhu po celku, v tomtéž duchu, v jakém první fráze *Grundthema* touží v průběhu opery po uzávěru, jenž při-

25 Tamtéž, s. 104.

26 Scruton 1997, s. 23.

27 Scruton 2020, s. 126.

28 Tamtéž, s. 139.

chází s finálním vzýváním Spasitele, a v tomtéž duchu, v němž lehká doba kopí touží po tesknící kadenci, která ji zacelí“.²⁹

Teprve v tomto celku se vyjasní skutečný účinek Kundřina polibku, při němž se *Grundthema* objeví „překvapivě zesíleno, když je f sníženo, vzestupný pohyb zastaven a melodie se stane velkým výkřikem v prázdnotě bez rozhršení. [...] Jedná se zde, říká nám libreto, o výkřik samotného Spasitele, jenž slíbil spásu, ale jemuž je této spásy mnohem víc zapotřebí.“³⁰ Z toho se pak už přirozeně vyjeví specifická moti-
vická práce *Parsifala*, jíž nás chce Wagner ve svém díle spasit:

*V Parsifalovi se [na rozdíl od Tristana a Isoldy] příznačné motivy napřahují na-
příč texturou díla po motivech, které je doplní, snažíce se najít své místo v sou-
vislé totalitě, která je všechny zahrne. Tato hudební celistvost odráží význam
díla, jež je celistvostí morální, kterou hledáme v okamžicích náboženského
odevzdání — sloučení všeho, čím jsme, včetně vášně, hříchu a utrpení, do sta-
vu uzdravení a obnovy, v němž jsme smířeni s ostatními a sami se sebou.³¹*

Tím je uzavřena také Scrutonova hudební lekce z absolutního idealismu, včetně všech ran ducha, které se nyní zhojí, aniž by po nich zůstaly jizvy,³² protože je může uzdravit právě jen zbraň, která je způsobila, totiž posvátné kopí — ne jako zbraň, jak kopí omylem, v chybném výkladu jeho významu, použil Amfortas, ale jako symbol Spasitelova utrpení a soucitu. Naděje, které nám tato lekce dává, jsou umírněné, prostě Wagnerova dřívějšího revolučního optimismu, a stavějí především na vzpomínce minulých výkonů a našich možnostech na ně navázat, bez iluzí, že to za nás udělají samy. Jak Scruton poznamenává, ve Wagnerově světě je zdrojem naděje Spasitelova smrt, nikoli vzkříšení, které také příznačně není v opeře ani jedinkrát zmíněno.³³

5. SPASENÍ AUTOROVI

Zmíněné naděje vkládal Wagner i do své hudby jako zrcadla lidské přirozenosti a společnosti, v níž člověk žije, což má svá úskalí a nejde z toho vyjít zcela bez poskvrní, jako z toho bez poskvrní nevyšel ani Wagner. Můžeme jej samozřejmě číst jako „člověka své doby“, který představuje jen typizovaný projev tehdejších rasových před-
sudků či obecného maloměšťáctví — tím mu ale neprokazujeme velkou službu, jako ji neprokazujeme Churchillovi či jiným postavám minulosti, když je chceme bránit proti případné kritice. Prohlásíme-li někoho za člověka své doby, říkáme tím snad, že bychom se v dané situaci nutně chovali jako on, či že bylo dokonce správné se tak v dané době chovat?

Problém kontextualizace slavných osobností přitom nespočívá ani tak v tom, že by dotyčné osobnosti nějaký kontext neměly, ale že se nám ve volání po kontextuální

29 Tamtéž, s. 144.

30 Tamtéž.

31 Tamtéž.

32 Viz Hegel 1960, s. 413.

33 Scruton 2020, s. 98.



rekonstrukci snadno rozplyne samotný pojem hrdinství a výkonu. Zbydou jen představy, že takové věci jsou možné nanejvýš ve zcela idealizované a nereálné podobě. Jako alternativa se pak přirozeně nabízí postoj, který nejen ve vztahu k Wagnerovi, ale obecně ve vztahu ke společenským a jiným citlivým tématům dovedl do dokonalosti Slavoj Žižek, v nervózní, až neurotické dialektice sebepopírání skrze obraty typu „what if“. Citlivé téma se vždy nadhodí, aby bylo vzápětí — pro lepší kontext a kontrast — relativizováno. Žižek je přitom ve svých úvahách veden jak velkou erudicí (třeba Wagnerovi a opeře zjevně rozumí velmi dobře, a čtenář není ani na pochybách, které mu možná vznikají u Adorna, že má hudbu, o níž píše, velmi rád), tak pozoruhodnou imaginací a citlivostí pro choroby doby. Ve svých filipikách proti všeobecně přijímaným samozřejmostem, ať už je to Trumpova „hloupost“, politická a jazyková „korektnost“ či „závažnost“ virových pandemií, je bezesporu hlasem rozumu, kterého je ve veřejném prostoru zapotřebí a v takto sofistickované podobě, jako je naše, standardně chybí. Žižekovo obsesivní uvozování všeho takto „nekorektního“ armádami asistujících přátel, kteří, ač jsou jeho nekorektními poznámkami *de re* dočtení, je *de dicto* s dojetím přijímají, má ale za nevyhnutelný účinek, že jeho slova ztrácejí reálnou působnost a rozplývají se pozvolna ve vsudypřítomném „nic“, o kterém, jak ironicky konstatuje Scruton, stále píše.³⁴

Hegelova dialektická lekce z fenomenologie ducha je přitom opačná, totiž že ten, kdo jedná, nutně hřeší, a to tím víc, čím víc jedná.³⁵ Příslušné kontextualizace a „what if“ upřesnění mohou mít tedy účinek nečekaně inverzní, totiž že upozorní na *náš vlastní kontext*. A to nemusí být vůbec pěkný pohled. Výsledkem tedy není a nemá být nivelizace rozdílů, neboť sám hřích má různé podoby, jako se od sebe liší Amfortas, Kundry či Klingsor, již jsou ve své symbolické rovině opět především snahou o jemnější artikulaci *conditio humana*. Tuto snahu nacházíme i ve filozofii samé, kde nám čistého blouda symbolizoval po jistou dobu Wittgenstein se svou touhou po konkrétnosti jazykového vyjádření, oponován v tomto úsilí kouzelníkem autenticity, chrlícím páry pojmových zauzlenin ze své todtnauberské chatrče, a s perspektivním rezervoárem Mářích Magdalén, od Hannah Arendtové po Elizabeth Anscombovou. Že je vše složitější, bude přitom vždycky pravda, stejně jako to, že chceme-li něco říci, musíme nutně simplifikovat a takto i podstoupit jisté riziko, totiž že nebudeme adekvátně pochopeni.

Ke Scrutonovým knihám stejně jako k jeho veřejnému angažmá lze právě říct, že takové riziko podstupují. Je to riziko, které názorně předvádí i jeho poslední, právě recenzovaná kniha, když neváhá říci některé věci přímo a bez dialektického „ale“, s rizikem, že bude napadena. Scrutonovy úvahy o *sakrálnosti* si přímo říkají o *profánní* komentáře a jeho snaha o kritický a přímý výraz, který ale nezapomene pochválit tam, kde kárá, a vytvořit odstup tam, kde chválí, mohou zapůsobit vždy jen tam, kde panuje duch vstřícnosti, jehož se kniha sama snaží dovolat a který je také jejím tématem. Vezměme si už Scrutonovo odlišení Klingsorova vtěleného zla od prosté hříšnosti Kundry a Amfortase v slovníku náležení či nenáležení do určité komunity.³⁶ Nekoledují si tyto komentáře o adornovskou analýzu, která identifikuje v Hegelově

34 Viz Scruton 2015, s. 272.

35 Hegel 1960, s. 304.

36 Scruton 2020, s. 86.



metafyzice totality totalizující tendence, skrytou negativitu za pozlátkem všeobjímající positivity, mučení za oslavami krás a ušlechtilosti komunitního celku? Nejsou Scrutonovy veřejné kauzy, včetně jeho kritického postoje k migraci a chvály konzervativních hodnot, případem takového zla spíše než oslavou lidské přirozenosti?

Nu, možná. Ale co lze v abstraktní rovině těžko vyloučit, mělo by v konkrétní rovině mluvit samo za sebe, a Scrutonovy wagnerovské analýzy tuto kvalitu mají stejně, jako ji má Wagnerova hudba. V žánru pouhého textu, jímž recenzní studie nutně je, se konkrétní příklad hledá těžko, ale možná čtenáře přesvědčí Scrutonův smysl pro detail, který i ostrhletého posluchače upozorní na souvislosti, kterých si sice všiml, ale které nevstřebal v celém významu. Výmluvné jsou například postřehy k atmosféře přechodu mezi rituálem a každodenností, kdy místnosti ještě voní kadidlo, ale již se šoupe židlemi, cinká nádobami a vrže dveřmi do sakristie. V této nervózní atmosféře, předznamenané motivem věštby, pak Gurnemanz snadno vyhodí vyvoleného mezi husy.³⁷ Komentář k hudbě kouzla Velkého pátku (*Karfreitagszauber*) se v jeho „bezprostřední“ kvalitě vyplatí citovat celý:

Ve scéně Velkého pátku se vyjasnilo něco, co bylo naznačováno po celé drama, totiž že nic z toho, čeho jsme byli svědky, se neodehrávalo v běžném čase. Mnohokrát bylo konstatováno, že sváteční dny v sobě mají zvláštní atmosféru, jistý druh svěžesti, jako by se člověk probudil v jiném světě a patřil na své bližní s větší než obvyklou laskavostí: toho jsme svědky ve všem, co Gurnemanz řekl a udělal od počátku třetího dějství. I když to jako empirický antropolog považujete za pouhý účinek lidské představitivosti, je to všem důvěrně známá zkušenost zaznamenávaná literaturou od věku věků. [...] Pravým vysvětlením toho, čím je sváteční den, je dramatizace věčnosti. Je to pokus reprezentovat nekonečnou obnovu věcí a pokání, které nás zbavuje hříchu, abychom mohli začít znova.³⁸

Role opakování v udržování smyslu je přitom vlastním tématem *negativní* dialektiky a komentářem k tomu, jak se v ní přes stálé přecházení mezi různými případy téhož nutně objeví něco pozitivního, byť je to vlastně nakonec zase to samé. Když v závěrečném sboru „Spasení Spasiteli“ znovu zazní původní základní motiv, slastně stoupající výš a výš a vytvářející tak v jakési verzi akustického klamu iluzi nekonečna, máme zde toto opakování v takřka hegelovské (audio) vizualizaci *kruhu kruhů*. Fakt, že opera nakonec skončí, je jen drsnou připomínkou toho, že jinou věčnost či jistotu asi nedostaneme. A snášejší se holubice ve sloupu světla, jak ji vyžaduje Wagnerova režie, nám tento zážitek nemusí vůbec kazit.

Práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

³⁷ Tamtéž, s. 38.

³⁸ Tamtéž, s. 59–60.



LITERATURA

- Adorno, Theodor W. „Versuch über Wagner“. In týž. *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, s. 7–148.
- Adorno, Theodor W. „Wagner, Nietzsche, and Hitler“. In týž. *Musikalische Schriften VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, s. 404–412.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Přel. Jan Patočka. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.
- Hříbek, Tomáš. „Heretik: Sir Roger Scruton“. *Filosofický časopis*, 68, 2020, č. 1, s. 149–154.
- James, William. *The Principles of Psychology*. New York: Holt, 1890.
- Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In týž. *Sämtliche Werke*. Berlin: De Gruyter, 1999.
- Scruton, Roger. *Sexual Desire: A Philosophical Investigation*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Scruton, Roger. *On Hunting*. London: Yellow Jersey Press, 1998.
- Scruton, Roger. *Death-Devoted Heart: Sex and Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Scruton, Roger. *Our Church: A Personal History of the Church of England*. London: Atlantic Books, 2012.
- Scruton, Roger. *Fools, Frauds and Firebrands: Thinkers of the New Left*. London: Bloomsbury, 2015.
- Scruton, Roger. *The Ring of Truth: The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung*. London: Penguin Books, 2017.
- Scruton, Roger. *Wagner's Parsifal: The Music of Redemption*. London: Penguin Books, 2020.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music III*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Žižek, Slavoj. „Why is Wagner Worth Saving?“. In Adorno, Theodor W. *In Search of Wagner*. Transl. Rodney Livingstone. London: Verso, 2005, s. viii–xxviii.
- Žižek, Slavoj. *The Year of Dreaming Dangerously*. New York: Verso, 2012.