

Friedrich Kittler

## Dech světa. K Wagnerově mediální technice<sup>1)</sup>

*Pro Eriku.*

Německo devatenáctého století dalo vzniknout i velkolepým uměleckým projektům, ovšem pouze jeden z nich dodnes přetrvává bez podpory či zásahů státní moci: Wagnerův Bayreuth.

Na rozdíl od všech programů estetické výchovy a oproti víře ve spásu skrze věčné ženství je hudební drama stále aktuální. Wagner věděl, co publikum chce, a velmi dobře si uvědomoval, že by s ním mohl mít úspěch i v Americe. Jinak by neuvažoval o odchodu z Bayreuthu do Hollywoodu, samozřejmě v době, kdy dnešní Hollywood ještě neexistoval. To může znamenat jen jediné — hudební drama je prvním masmédiem v moderním slova smyslu. Díky své technické koncepci i aktuálně působí na naše smysly.

Umění — použijeme-li starodávný výraz pro starodávnou instituci — navazuje se senzorickými poli, která předpokládá, pouze symbolické vztahy. Média se naproti tomu dotýkají přímo předmětné matérie, a to v rejstříku reálna. Fotografické desky uchovávají chemické stopy světla, fonografické záznamy zachycují mechanické stopy zvuku.<sup>2)</sup> Wagner si tento rozdíl mezi uměním a médiem uvědomoval. Ve spise příznačně nazvaném „Umělecké dílo budoucnosti“ ironicky poznamenal, že poezie nabízí čtenářům jen katalog galerijních exponátů, ne malby samotné.<sup>3)</sup> Aby odstranil tuto technickou distanci, navrhl Wagner první umělecký mechanismus schopný reprodukovat přímo senzorická data.

1) Tato esej je upravenou a rozšířenou verzí textu, který vyšel v anglickém překladu v knize *Wagner in Retrospect: A Centennial Reappraisal*. Leroy R. Shaw – Nancy R. Cirillová – Marion S. Millerová (eds.). Amsterdam: Editions Rodopi 1987. Do angličtiny přeložil autor ve spolupráci s editorem sborníku Davidem J. Levinem.

2) Pro systematickou analýzu této problematiky viz Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. H. H. Dietrichs (ed.). Mnichov: Hanser 1977, s. 27.

3) Richard Wagner, *The Artwork of the Future*. In: *Richard Wagner's Prose Works, I*. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 67–213.

Reflexe a imaginace, vzdělání a gramotnost — všechny ty oslavované psychické schopnosti, se kterými klasická poezie počítala a bez nichž by ji nikdo nedokázal číst, ztratily aktuálnost.<sup>4)</sup> V revolučně potměném sále Festivalového divadla,<sup>5)</sup> odkud se tma dále šířila do všech kin, si hudební drama poprvé zahrávalo přímo s nervovou soustavou diváka.

*Prsten Nibelungův* není symbolem peněz, ale moci.<sup>6)</sup> Jediná síla, která přetrvává, když na konci tetralogie nastane soumrak bohů, je síla techniky. Skvělý konstruktér Alberich, vynálezce kouzelného pláště, který mu propůjčuje neviditelnost, jakou má dirigent v bayreuthském orchestřišti, v příběhu přežije jako neviditelná, ale neporažená moc. Proto je opravdovou alegorií Festivalového divadla právě Alberich, a ne jeho božský antagonista Wotan, který se prostě jen snaží vyhovět Wagnerově korporátní politice vyžadující založení rodiny. Ani Wotan, ani Wagner nemohli nijak zabránit rebelii těch představitelů nové generace, kteří je jako Siegfried či Wieland zradili, přestože byli podvědomě naprogramováni k loajalitě. Neviditelná moc, kterou Alberich vládne svým bičem<sup>7)</sup> a kterou prostřednictvím taktovky dirigenti ovládají Nibelungy, hudebníky i publikum, zůstává jako fyziologická stopa vepsána do těl a nervů.

Alberichovy, respektive Wagnerovy inovace jsou při jednoduchém srovnání hudebního dramatu jako média s tradičním dramatem a operou zcela zřejmé. Nemá ovšem smysl rozlišovat tyto tři umělecké žánry podle formy, obsahu a významu, tedy standardními postupy filozofické reflexe. Je třeba je vnímat pouze jako média, což znamená nahlížet je s jistou omezeností, tak typickou pro wagnerovské hrdiny, především Siegfrieda.

- 
- 4) Více o klasických estetických kategoriích jako o formě nového, dokonalého abecedního kódování viz Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Mnichov: Fink 1985, s. 115–36. V anglickém překladu vyšlo jako *Discourse Networks*. Přel. Michael Metteer — Chris Cullens. Stanford, Kalif.: Stanford University Press 1990. Více o zastarávání tradičních forem umění viz Friedrich Nietzsche, Richard Wagner v Bayreuthu. In: týž, *Nečasové úvahy II*, Praha: Mladá fronta, 1992, s. 91–164: „Neboť jestliže jeho [Wagnerovo] umění nečím vyniká nad všechno umění novější doby, pak je to toto: nemluví už řečí vzdělání jedné kasty, nezná už vůbec protiklad mezi vzdělanými a nevzdělanými. Tím se staví do protikladu vůči celé kultuře renesance, která doposud nás, novověké lidi, halila do svého světla a do svého stínu“ (158). O století později si dovoluujeme aktualizovat některé pojmy z Nietzscheho mimořádně přesné definice moderního média — namísto „renesance“ lze uvést Gutenberg a místo „světla a stínu“ papír a tiskářský inkoust.
  - 5) Podle Georga Gustava Wiessnera „byla tma v sále bayreuthského divadla záměrná a ve své době byla i překvapivým stylistickým prostředkem. V hledišti nastala nejhlubší noc, tak temná, že člověk nebyl schopen rozeznat svého souseda,“ napsal Wagnerův synovec, Clemens Brockhaus, při příležitosti císařovy návštěvy Bayreuthu v roce 1876. „A vtom se z hlubin ozval ten úžasný orchestr!“ (Georg Gustav Wiessner, *Richard Wagner der Theaterreformer: Vom Werden des deutschen Nationaltheaters im Geiste des Jahres 1848*. Ernstetten: Lechte 1951, s. 115.) Tak se v temnotě ocitli i králové a císaři, kterým do té doby architektura tradičního evropského divadla garantovala viditelně reprezentativní pozici, a pro uměnímilovné publikum nastala nová éra. V roce 1913, o necelých čtyřicet let později, lákalo jedno mannheimské kino na tento reklamní slogan: „Jen pojdte dál! Máme nejtemnější kino ve městě!“ Citováno dle Silvio Vietta, *Expressionistische Literatur und Film: Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluss ihrer Darstellung und Wirkung*. *Mannheimer Berichte* 1975, č. 10, s. 295.
  - 6) Podle Andrého Glucksmanna „je krádež prstenu Wotanův projekt. Za přeludem kapitálu se skrývá otázka moci. Ctižádostiví bohové potřebují rozhodující bitvy. A pokud shoří mocná Valhalla, Zapovězené město, či palác Ústředního výboru, pak shoří všechno“ (André Glucksmann, *The Master Thinkers*. Přel. Brian Pearce. New York: Harper & Row 1980, s. 261).
  - 7) Pro popis stereofonických efektů, ke kterým producenty Johna Culshawa a George Soltiho inspirovala scéna ze *Zlata Rýna*, v níž Mime bojuje se svým neviditelným bratrem, viz F. Kittler, *Der Gott der Ohren*. In: Dietmar Kamper – Christoph Wulf (eds.), *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main: b. m. 1984, s. 145.

Ve světle této omezenosti se klasické drama jeví především jako výměna verbálních informací mezi lidmi, kteří spolu běžně mluvili a dokázali si naslouchat. Znali se navzájem jménem, a pokud se ještě neznali osobně, tak alespoň od vidění. Když vývoj dramatu tento dokonale transparentní tok verbálních a optických dat zakalil, vstoupily do hry jediné dvě rušivé formy: jednak klamavá slova, tedy především pojmenování, a jednak masky. Ale ani tehdy ještě nepohltila smysl vyslovených a zaslechnutých slov vřava reálna. Dokonce ani masky, které sice dokáží zcela schovat tvář, nedokázaly ještě proměnit své nositele v neviditelný hlas, jímž se stane pod kouzelným pláštěm Wagnerův Alberich. Akustické pole jako takové, zahrnující zvuky bez smyslu a hlasy bez těl, nemělo v dramatu své místo.

Opera nepochybně fungovala jako akustický tok dat, ale ne všechny její parametry byly jasně stanovené. Více méně základní interakce načrtnuté v recitativích odpovídaly modelu klasického dramatu: o své příslušné pozici ve hře se postavy dozvíдалy z rozhovorů nebo pohledů. Při zpěvu árií se ovšem přesouvaly do akustického pole, aby v něm vyjádřily takzvané afekty, které dramatické vztahy ovlivňovaly jen okrajově. Zvuky (v podobě signálů či výkřiků) nesly na interpersonální rovině informaci pouze výjimečně. Opera se tak zakládala na oddělení verbálních a akustických dat, recitativů a árií, což v konečné analýze možná jen kopírovalo dělbu práce mezi libretem a partiturou, autorem textu a skladatelem.

Wagnerovu technickou vizi je možné zrekonstruovat pouze v protikladu k tradičnímu dramatu a opeře. Dva umělecké žánry oslovující různá sensorická pole nelze jednoduše slepit dohromady. Aby hudební drama dosáhlo materiální struktury odpovídající moderním masmédiím, muselo zasáhnout do samotné materiality datových toků. Oproti dramatu musely být interakce mezi postavami motivovány akustickými událostmi. Oproti opeře bylo zase třeba, aby tyto akustické události, ať už vokální nebo instrumentální, motivovala dramatická interakce. To jsou dva důvody, proč Wagnerovy texty nejsou pouze operními librety a proč je v jeho partiturách tolik scénických poznámek.<sup>8)</sup>

Žádný z tradičních datových toků, ani významová slova, oční kontakt či psychologické afekty nemohly zaručit tuto vzájemnou motivaci různých sensorických polí. Pouze jediný fenomén se může objevit zároveň v textu i v partituře, v dramatu i v hudbě. Všichni (tedy kromě odborníků na Wagnera) víme, že se jedná o dech.

*Siegfried*, třetí dějství. Hrdina prošel ohnivým kruhem a v jeho středu našel na zemi ležet tělo v plné zbroji. Siegfried neví, jestli je to mrtvý, nebo spící člověk. Neví ani, jestli je to muž, nebo žena. Život a smrt, muž a žena: tyto dvě opozice, které leží v základech každé kultury, je třeba nejdříve znovu ustanovit. Tato dramatická scéna — jedna z nejkrásnějších scén, jaké kdy Wagner napsal — začíná jako prascéna, a to v každém smyslu tohoto pojmu.

8) Statistická analýza ukázala, že jen u *Prstenu* přinášejí režijní poznámky 220 záznamů akustického a 190 záznamů optického charakteru. Už tento fakt problematizuje závěr studie, že Wagner dával přednost optickým datům před akustickými, „protože hudební zpracování vyhoví auditivním potřebám samo o sobě.“ Viz Karl Gross, *Die Sinnesdaten im Ring des Nibelungen: Optisches und Akustisches Material. Archiv für die gesamte Psychologie* 1912, č. 22, s. 401–22.

Z tohoto místa naprosté nedourčenosti přijde jediná nápověda, jedna jediná informace. Siegfried zaslechne, že ležící tělo dýchá. Právě proto přistupuje hrdina blíž a oslavuje písni „dech vzdouvající hrud“ jako známku života. „Vytahuje meč, přerežává opatrně pancéřové kroužky po obou stranách brnění,“ čímž osvobodí dech ze „svíravého krunýře.“<sup>9)</sup> Přitom objeví pod brněním znaky ženství. Proto se také Brünnhildin nádech, příznak života a smyslnosti, sám stane objektem erotické touhy: podle Siegfrieda „vůní hýří horký ten dech.“<sup>10)</sup> Z dobrého důvodu. Ať doteď hrdina cokoli udělal či řekl, nedokázal spící probudit. Brünnhilde začne znovu vnímat „zemi a oblohu“ teprve poté, co do sebe Siegfried „žízňiv ssaje život z rozkošných rtů“, byť by z nich „měl zánik svůj pít.“<sup>11)</sup>

Probuzení je ve Wagnerovi vždycky spojeno se zpěvem. Materialita hudebně-dramatických datových toků tkví v intenzitě života v bránici, plicích, hrdle a ústech. Právě z tohoto důvodu je zpěv poslední a nejdůležitější metamorfózou dechu. Tím samým nádechem, který jí Siegfriedův polibek daroval, nebo možná i odňal, začne znovuprobuzená Brünnhilde zpívat svůj pozdrav slunci, světlu a zemi, tedy třem médiím fyziologického života. Tento radostný zpěv postupně nabírá na výmluvnosti, významu a psychologické hloubce. Brünnhilde, probuzená Siegfriedovou touhou či dechem, začne svému milému vysvětlovat, že je jednak jeho mrtvou matkou, a je tak pro něj kvůli tabu incestu nedotknutelná, ale zároveň je i živou ženou, se kterou může spát. Protože má tato árie původ v dechu, zůstává na fyziologické úrovni, kterou ve svých teoriích popsali jako první Wagnerovi současníci. (Akustikou a fyziologií hlasu se začal zabývat Ellis v Anglii, Helmholtz v Německu a Brücke ve Vídni.)<sup>12)</sup> A tak, poprvé v historii literatury, je smysluplná, jasně zformulovaná řeč výslovně odmítnuta. Takto Siegfried odpovídá na Brünnhildino vyznání lásky, která je věčná a nevinná zároveň:

Jak zázrak zní, co vášný děl zpěv;  
leč temným smysl se zdá.  
Tvojich zraků plápol jasně zřím;  
tvého dechu vůně vnímám žár;  
tvého hlasu pění slyším čár:  
leč co tím zpěvem mi díš,  
chápat mi nelze, věř.  
Mně tajů těch nelze seznati smysl,  
když všechny smysly tebe shlíží a cítí!<sup>13)</sup>

9) R. Wagner, *Siegfried*. Společnost Richarda Wagnera, překlad V. Kühnel, nestránkováno. Online: <[www.richardwagner.cz/libreta](http://www.richardwagner.cz/libreta)>. Pozn. překl.: Pro převod citací z Wagnerových libret do češtiny využívá tento text korpus překladů dostupných na webu Společnosti Richarda Wagnera, které oproti novějším překladům uchovávají básnickou podobu originálu. Uvedené citace všechny pocházejí z tohoto zdroje, u *Prstenu Nibelungova* bylo dále přihlédnuto k prozaičtějšímu převodu vydanému Státní operou Praha (R. Wagner, *Prsten Nibelungův*, Praha: Státní opera Praha, 2002).

10) R. Wagner, *Siegfried*.

11) Tamtéž.

12) Wolfgang Scherer, Klaviaturen, Visible Speech und Phonographie. In: *Diskursanalysen I: Medien*. Wiesbaden: b. m. 1986, 37–54.

13) R. Wagner, *Siegfried*.

Palčivá přítomnost touhy namísto věčné či platonické lásky, „sound“ (přesně v tom smyslu, jak o něm mluvil Jimi Hendrix) místo významových slov, fyziologicky vybuzené smysly namísto psychologizovaného materského obrazu (*imaga*): Siegfriedova odpověď obecně definuje hudební drama. Zmiňuje totiž jen ta média, která Bayreuth nabízí: optiku, akustiku, osvětlení a šelest dechu. V tradičním umění by takováto odpověď vyvolala skandál.

Dramatický děj by se nerozvinul bez oné zvláštní formy porozumění, která v zásadě umísťuje význam do slov (příčemž nenaslouchá jejich dechu). *Belcanto* v italské opeře sice někdy také zachází až k nesrozumitelnosti, nemělo ovšem odhalit dech jako fyziologický zdroj zpěvu. Naopak dýchání zakrývalo melodickými ozdobami a hlasovou virtuozitou. To je také důvod, proč si žádná opera nemohla dovolit takové finále jako *Siegfried*, který v podstatě přináší na jeviště milostný akt v jeho fyziologii.

„Respirační erotismus“ (použijeme-li lacanovský pojem<sup>14)</sup>) rozehraný mezi Brünnhildou a Siegfriedem není ve Wagnerových hudebních dramatech nijak ojedinělý. Opakovaně se tu objevuje ta samá prascéna: jedna postava dramatu poslouchá, jestli druhá dýchá. Tak je tomu i ve *Valkýře* — na začátku se Sieglinde sklání nad zemdleným Siegmundem a na konci tohoto příběhu lásky Siegmund stojí nad bezvědomou Sieglindou.<sup>15)</sup> Stejně tak je nad umírajícím Tristanem nejdříve „v bolesti skloněn“ sluha Kurwenal, „pozorně naslouchajíc jeho dechu“, a nakonec Isolda nařiká nad Tristanovým tělem, že už neslyší ani jediný záchvěv jeho dechu.<sup>16)</sup> Dech druhého se opakovaně stává diagnostickým příznakem života či smrti, schopnosti zpívat, nebo ztráty hlasu. Na druhé straně je dýchání samotné podmínkou pro činy, které jsou vždy hudební a dramatické zároveň. V prvním dějství *Siegfrieda* nesrozumitelné výkřiky hlavního hrdiny a refrén „Dmýchej měch! Dmýchej již žár!“<sup>17)</sup> doprovázejí rozdmýchávání ohně, který postupně nabývá síly průmyslové tavící pece. V druhém dějství rozehraje ten samý dech Siegfriedův roh a píšťalu.<sup>18)</sup> Ve třetím dějství tento dech konečně zesílí do výslovně milostné árie. Ve Wagnerových hudebních dramatech je tak hudba, ať už vokální, jako v případě milostné árie, nebo instrumentální, jako v případě rohu a píšťaly, sama dějem motivovaná a generovaná.

Přesto však většina kritiků Wagnerova takzvaná libreta přehlíží, nebo jimi dokonce pohrdá. Zřejmě si všímají jen textu a neslyší všechny ty vzdechy, šelesty a bouře, které

14) K „erotogenitě dýchání“ viz Jacques L a c a n, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious*. In: *Écrits: A Selection*. Přel. Alan Sheridan. New York: Norton 1977, s. 292–325. Zde použitá konceptualizace hlasu jako parciálního objektu vychází výhradně z Lacana.

15) Už tato symetrie mezi milenci ve *Valkýře* naznačuje, že hudební drama je možné obecně analyzovat — což je zde předvedeno pouze s odkazem na *Tristana a Isoldu* — jako jeden dlouhý dechový oblouk. Orchestrální předehra začíná nadlidským nádechem právě té bouře, která Siegmunda v úvodu připraví o dech i o moc. Jakmile Sieglinde uprchlíkovi navrátí (písní) život a dech, jejich vzájemná láska roste s přirozeným „dechem“ „Velikonoc“, který jim v podstatě prikazuje sourozenecký incest. (Viz také R. W a g n e r, „Easter“, „Its Resonance“, Its Crescendo, and Its Feedback through Love in *Die Meistersinger*. In: *Musikdramen*. Mnichov: Deutscher Taschenbuch 1978, s. 422 a násl.) Když ale Wotan zamezí naplnění této lásky, je to Sieglinde, která ztratí dech a vědomí. Proto se na počátku třetího dějství vrací triumfálně nadlidský dech bouře, který představuje jak Valkýřino varování „Hojotoho!“, tak Wotanova „bouře“. R. W a g n e r, *Valkýra*, Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 54.

16) R. W a g n e r, *Tristan a Isolda*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Novák, s. 56 (upr.) a s. 73.

17) R. W a g n e r, *Siegfried*.

18) R. W a g n e r, *Siegfried*.

Wagnerova poezie odkrývá. Možná je také Wagner zaslepil chvástavým filozofickým rámcem, kterým opřel své jednoduché texty. V každém případě zůstávají fyziologická fakta a mediální technika pro kritiky buď příliš jednoduché nebo nevědomé.

V masových médiích se ale vše nevědomé dostává přímo do ohniska pozornosti. Vědomí dokáže zapojit i rozpojit informační kanály tradičních umění. Řečník, který přednášel svoji řeč, stejně jako posluchač, který ji poslouchal, měli na vybranou — mohli to odmítnout. Člověk, který nechce vidět nebo nechce čelit pohledu ostatních, může zavřít oči. „Sound“ naproti tomu proniká krunýřem zvaným Já, protože ze všech smyslových orgánů je nejtěžší „zavřít“ uši. Proto Alberich v *Soumraku bohů* dokáže přinutit svého spícího syna Hagena, aby mu „naslouchal“, a dokonce mu může ve „spánku“ dávat rozkazy.<sup>19)</sup> Všepronstupující moc zvuku je oporou Wagnerova uměleckého imperialismu. Dění v jeho hudebních dramatech navíc prozrazuje, že si Wagner tuto moc uvědomoval, stejně jako jeho mediální technik Alberich.

Kritici opakovaně upozorňují na to, že děj *Bludného Holandana* stojí na optickém preludu: Sentin „zadumaně“ fascinovaný pohled na portrét Holandana na zdi způsobí jeho zhmotnění.<sup>20)</sup> Zatím si však snad nikdo nepovšiml, že od *Lohengrina*, tedy s nástupem zralého Wagnera, byly optické preludy nahrazeny sluchovými. Nepředstavují nic víc a nic méně než všeprostupující moc akustiky jako takové. Lohengrinova budoucí nevěsta Elsa to potvrzuje (a vyzpívává) následovně:

V samotě v trudném lkání  
 Bůh slyšel prosbu mou,  
 jáť srdce toužné ždání  
 jsem vyřkla motlitbou.  
 Tu vznikl z nářků vroucích  
 zvuk bolný, samý žel,  
 jenž ve vlnách se pnoucích  
 tím dálným modrem spěl:  
 jej unášely vánky,  
 zněl v dálce slabě jen;  
 v můj zrak se snesly spánky,  
 já klesla v sladký sen. [...]
 Aj, v zbraní jasných záři  
 tu rytíř náhle stál — <sup>21)</sup>

Elsa zavře oči a představuje si rytíře, načež ten se krátce na to objeví na scéně, přesně jako Sentin Holandán. A tak je jeho přítomnost — která samozřejmě provází celou dramatickou interakci — vytvořená sluchovou halucinací. Elsiny prosby, nárek a bědování úspěšně povolaly Lohengrina z Monsalvatu, svaté hory vzdálené nějakých čtyři sta mil od Brabantska, jejího panství. To je zhola nemožné, pokud ovšem už u Wagnera není médium

19) R. Wagner, *Soumrak bohů*. Společnost Richarda Wagnera, překlad L. Patrák, s. 39 a násl.

20) R. Wagner, *Bludný Holandán*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. V. Novotný, s. 22.

21) R. Wagner, *Lohengrin*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. V. Novotný, s. 5.

poselstvím. Protože však Elsa nedává svým nářkům, prosbám a bědování žádný obsah — zmiňuji tu přítomnost těchto zvuků jako pouhý fakt — stane se teze Marshalla McLuhana skutečností. Když Siegfried naslouchá Brünnhildě, nebo když se Kundry „drsně a přerývavě“ snaží „znovu nabýt řeči“, smrskává se diskurs na vokální a fyziologické modality.<sup>22)</sup> Téměř neslyšitelné zvuky, osvobozené z úst, co je pronášejí, a nepodléhající vůli mluvčího, zesílí do „nesmírné“ či absolutní „ozvěny“, která pak putuje prostorem a časem jako „sound“ „ozývající se do dálky.“

Tento akustický efekt nebylo možné realizovat ani ve středověku, době Elsině, ani ve Wagnerově devatenáctém století. Teprve my jej důvěrně známe a slyšíme: noc co noc vytvářejí při veřejných produkcích rockové hudby akustické systémy (zesilovače a zpožďovací linky, ekvalizéry a mixážní pulty) právě takové vokální zvuky, sálové hluky a ozvěny.<sup>23)</sup> Jinými slovy, tedy slovy Jimiho Hedrix, je Wagnerova Elsa první obyvatelkou Elektrického Ladylandu.<sup>24)</sup> Když hrdinka popisuje s překvapivou přesností rezonanci, zesílení a ozvěnu, nesouvisí to příliš s modlitbami nebo křesťanskou vírou. Elsa v podstatě anticipuje teorii kladného zpětného vazbení, a tím i oscilatory.

Za daných technických podmínek nemohl Wagner zpětnou vazbu zvuku využít. Namísto toho ji zkomponoval, což byla inovace. Fantazijní preludy, jako je ten Elsin, najdeme už v německém romantismu, třeba u Schellinga nebo Bettiny Brentano.<sup>25)</sup> Jejich zhmotnění ale muselo počkat na Wagnera. Elsa sice zpívá o neustávajícím *crescendu* svého hlasu, tento efekt ale ve skutečnosti vytváří na pozadí její modlitby orchestr a ještě výrazněji pak samotná předejhra k hudebnímu dramatu. Dech a jeho gradace (vzdechy, prosby, nářky) jsou tedy jen výchozím bodem pro druhé vazbení, tentokrát mezi vokálními a instrumentálními efekty. Orchester a zejména žestě musejí Elsinu sotva slyšitelné nařikání převzít, aby je mohly zesílit a proměnit ve zvuk, který se odráží do dálky.

Wagnerův orchestr tak přesně plní funkci zesilovače. Proto se ve Wagnerově autobiografii tak často objevuje fascinace ozvěnou a vazbením, ztlumováním do ticha a akustickými iluzemi.<sup>26)</sup> Také proto Adorno, věrný evropskému umění a hudební logice, u Wagne-

22) R. Wagner, *Parsifal*. Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 25. Vše, co Kundry řekne, by bylo možné analyzovat jako řečovou poruchu způsobenou hysterií, jak ji chápe psychoanalýza — tedy jako oddělení hlavy od těla, jelikož mezi nimi stojí hrdlo. (Viz Lucien S r a ě l, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. Mnichov/Basilej: b. m. 1983.) Proto také Gurnemanz — *terapeut avant la lettre* — tak pozorně naslouchá Kundrynu „přidušenému zasténání“, které jako vždy u Wagnera signalizuje opak smrti. Viz *Parsifal*, s. 43.

23) Viz F. K i t t l e r, *Der Gott der Ohren*.

24) Jimi H e n d r i x, *Electric Ladyland*. Polydor LP 2335 204, strana A.

25) Srov. například: „Hvězdy usazené v moři barev, rozkvétající květiny, vyrůstající do výše. Vzdálené zlatavé stíny chránily je před vznešeným bílým světlem, a tak v tomto vnitřním světě jeden přízrak následoval druhý. Během toho naplnil můj sluch jemný, stříbrný tón, a postupně se měnil v ozvěnu, která rostla a sílila, když jsem se jí snažila naslouchat. Byla jsem šťastná, protože ten úžasný tón zaznívající na chvíli v mých uších mi dodal sílu, pozvedl mě na duchu.“ Bettina v o n A r n i m, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In *Werke*. Gustav K o n r a d (ed.). 5 svazků. Frechen: Bartmann 1959–61, 2: 51–52. Pro příklad ze Schellinga je možné se podívat na začátek dialogu „Bruno“.

26) Příslušné odkazy viz R. Wagner, *Můj život*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 244–245 (o ozvěně), s. 249–250, s. 267–268 (o zpětné vazbě), s. 289, s. 419–20 (o ztlumění). Podle známé legendy Wagnera napadlo, jak zkomponovat předejru k *Zlatu Rýna* ve spánku, což by svědčilo o sluchové halucinaci (s. 391). Nakonec ozvěna spouští i sourozenecký incest mezi Siegmundem a Sieglinde (viz R. Wagner, *Valkýra*, Společnost Richarda Wagnera, překlad J. Vymětal, s. 20).

ra narazil. Na zesilovače se filozofie uplatnit nedá. Tradiční hodnoty v hudbě, jako je rozvíjení tématu nebo polyfonní styl, tedy data, která lze v podstatě zapsat, zesilovače překryjí a nahradí je „sound“. Wagnerova hudba je záležitostí čisté dynamiky a akustiky.

Jasně to dokládá *Tristan*, jak v textu, tak v partituře. Také Wagnerovo nejmodernější hudební drama samozřejmě vychází ze středověké romance, i když z důvodů, které nejsou tak známé. Autor předlohy, Gottfried von Straßburg, protkal text svého *Tristana* anagramy a akrostichy, a stal se tak prvním autorem píšicím v národním jazyce, který kladl důraz na psanou podobu textu (*writtenness*). A není náhoda, že mu v té době už náležel titul mistra, tedy zkušeného spisovatele. Na rozdíl od svých mnoha urozených předchůdců se již neobracel na skupinu aristokratických posluchačů. Jelikož využíval her s abecedou, které nelze slyšet, vytvořil nové, gramotné publikum, tedy... čtenáře.<sup>27)</sup>

Wagnerův *Tristan* zcela ruší tento komunikační systém, který vládl od Gottfrieda přes Gutenberga až po Goetha, čímž odmítá i literaturu jako takovou. V původní kurtoazní romanci si Tristan a Isolda pokoutně domlouvají noční schůzky tajným kódem využívajícím jejich iniciál „T“ a „I“. Autor romance, který ovládal jazyk stejně dobře, mohl tento kód rozptýlit po textu jako akrostich. V hudebním dramatu přebírá přesně funkci tohoto abecedního kódu zvuk. Druhé dějství začíná nejasným, vířivým orchestrálním zvukem, ve kterém Isoldina služebná Brangäne jasně rozpozná lovecký roh krále Marka. Nicméně „žár touhy“ po Tristanovi vede Isoldu k tomu, že se jí tento zvuk „zdá být“ tím, co sama „chce“ — což odpovídá definici sluchové halucinace. Isolda své služebné odporuje: „Ne rohů zpěv / zdáli zní, / to pramen svou zurčivou vlnou / v písni toužně tam lká.“<sup>28)</sup> A tak se na interpersonální rovině mnohoznačnost Wagnerovy orchestrace stává sama tématem, protože vyvolává sluchový přelud, který ze scény doslova odstraní nemilovaného Marka, a pomocí přírodního zvuku potoka vytvoří iluzi Tristanovy blízkosti. Jelikož se u Wagnera text a partitura často navzájem motivují, nachází text oscilující mezi zvuky přírody a orchestrálními nástroji, mezi náhodnými hluky a loveckým signálem svůj protějšek v nekonvenčním využití dvou lesních rohů, hrajících zároveň v C-dur a F-dur.<sup>29)</sup> Dokud byla hudba podrobena partituře a partitura zase písmu, byl takovýto prostředek v podstatě zakázán. Wagnerovo nové médium, „sound“, ale zpřetrhalo 600 let staré vazby na literaturu a doslovnost.

V *Tristanovi* je symbolická (tedy psaná) struktura dramatu a hudby od začátku až do konce nahrazena akustickými efekty. To se nejdříve týká všech hlasů, ale postupně i nástrojů, protože se jejich společným základem opět stává dech. V dopise Mathildě Wesendonckové, své vlastní Isoldě, Wagner vysvětluje, že dynamika *Tristanovy* přede hry je jednoduše rozložena v celé kompozici, a tak ztělesňuje „buddhistické představy o původu světa“. Na počátku světa, než zazněl první zvuk, je nekonečné ticho, „nirvána“ či „nebesky průzračný jas“. Pak „průzračnost nebe potemní“ se sólem violoncella, které je výslovně označeno jako „dech“. Nakonec zazní Tristanův akord a zvuk orchestru „začne sílit, ztuhní, až přede mnou nakonec zase jednou stojí celý svět ve své neproniknutelné mohutnos-

27) Pro detailní analýzu literárnosti či zvuku v těchto dvou verzích *Tristana* viz Norbert W. Bolz, *Tristan und Isolde* — Richard Wagner als Leser Gottfrieds. In: J. Kühnel – H. D. Mück – U. Müller (eds.), *Mittelalter Rezeption: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions*. Göttingen: Kummerie 1979, 279–84.

28) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 30.

29) R. Wagner, *Tristan*. Partitura. Londýn: b. m. b. r., 323, 328.

ti.<sup>30)</sup> Je to prosté a jednoduché, navíc ona mohutnost představuje čistou dynamiku v mediálně-technickém smyslu. Od nirvány, přes prvotní nádech až ke zkomponovanému světu představuje orchestrální předehra k *Tristanovi* první obvod akustického vazbení.

Druhý obvod, tentokrát vokální, se otevírá spolu s oponou. „Mladý námořník“ začne zpívat, aniž by jej bylo vidět na scéně, a navíc bez doprovodu orchestru, tedy *a capella*. Zpívá o „svěžím vánku, který vane od domova,“ a postupně vzdaluje námořníka i jeho loď od „irské dívky“. Proto se také hned s dalším nádechem ptá své vzdálené lásky: „Je vzdechů tvých to síla / Čím plachta dme se bílá?“ Vzdechy, které se ozývají z dálky, připomeneme-li Elsinu slova, zde tedy samy způsobují ono vzdalování, na které nařikají: to je paradox respiračního erotismu. Vítr a dech, přírodní zvuky a lidský hlas jsou zde nerozeznatelné, dokonce i v námořnickových slovních hříčkách. Neboť vše, co říká a zpívá, jednoduše využívá téměř dokonalou homonymii německých slov *weh* (běda) a *wehen* (foukat). Jeho píseň končí zasněně smutnými verši: „Wehe, wehe du Wind! Weh, ach wehe, mein Kind!“ („Vánku, vánku, věj dál! / Dívko má, jaký žal!“).<sup>31)</sup>

Lidské hlasy jako vítr a vítr jako lidské hlasy — pouze Wagnerova nebo Siegfriedova lingvistika, která pohrdá významem, dovoluje přirovnání tohoto typu, navíc vtělené do akustických hříček. Pro hudební drama jsou však zcela zásadní: jen ony mohou propojit hlasy a nástroje, text a partituru. Ne náhodou zpívá námořník *a capella* a redukuje tak přírodní zvuky na lidské hlasy — předjímá a motivuje tak následující scénu, ve které se vracejí zvuky orchestru, tedy zvuky původem nelidské. Námořnickova píseň se zatoulá ke smyčcům, čímž vytvoří pozadí pro výstup jediné a opravdové „irské dívky“ v *Tristanovi*, tedy Isoldy. Tak se ke slovu dostane žena. A jak se dá očekávat, všechno, co námořník řekl, zcela převrátí. Isolda, která trpí Tristanovou odtažitostí a nezájmem, vyjádří svou touhu zcela přímo: chce, aby se všechny lidské hlasy opět ponořily do šumu či nirvány. Touží po návratu kouzelné moci, kterou vládla a které se musela vzdát její matka:

Kde, ó, matko  
je tvá hrozná moc,  
kterou mořem, bouří jsi vládla?  
Ach, čím je kouzlo  
spoutané,  
jež jen sváret zná balsám v lék!  
Ty spoutaná sílo, vzbouzej se již;  
a vzhůru z mých nader,  
kde skryta spíš!  
Mou znejte vůli, váhavé větry!  
Sem spějte vznítit  
boj živlů všech!  
Nech bouř vztekle řídit  
zvířeným děsem!

30) R. Wagner, *Dopis z 3. března 1860*. In: Julius Kapp (ed.), *Richard Wagner und Mathilde und Otto Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe*. Lipsko: Hesse & Becker 1915, s. 293.

31) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 1.

Spát nenech déle  
mořskou tu pláň,  
vzbud' v jejích hlubinách  
závistný vztek!  
Spěj kořist zřítí,  
v plen již tu dávám!  
Ty rázem zdrť pyšnou tu loď,  
trosek spoustu shlť bezedná hloub!  
A vše, co tu jest,  
co živo tu dýše,  
to odplatou vám, větry, bud'!<sup>32)</sup>

Do tohoto okamžiku byla Isoldina magie pouze niterná, přičemž ne náhodou celé kouzlo klasické romantické poezie spočívalo v její otevřenosti. Na začátku tohoto hudebního dramatu se ovšem vrací starší, vnějšková magie. Isoldin rozkaz míří dvěma směry: jednak k větru a dechovým nástrojům, jednak k přírodě a jejím silám. Orchestrální dynamika sílí s každým slovem, které zazpívá. Jeden hlas se snaží zaniknout v instrumentálním vazbení se všemi ostatními hlasy na lodi. Je proto zcela příznačné, že orchestrální *fortissimo* před ženským hlasem ustoupí, a to z jednoho jediného důvodu. Bez hudebního doprovodu, jakoby v připomenutí námořnickovy árie provedené *a capella*, zpívá Isolda slovo „dech“ (vzduch, *Luft*), tedy sémantický opak zvuků, které nestvořil člověk.<sup>33)</sup> Tak hudební drama postupně a naprosto přesně propojuje textuální a akustické události.

Dynamika opery před Wagnerem byla omezená, protože zvukové efekty jednoduše nesměly přehlušit lidské hlasy a řeč. Ale to se přesně stane, když Isolda věnuje vše, „co živo dýše,“ na palubě lodi „větrům“ za odměnu. Tak se ukazuje, že fyziologie hlasu tvoří jen malou část akustiky. Isoldino fantasmagorické přání tak nabízí další definici hudebního dramatu. Také proto se jí v závěrečné scéně toto přání vyplní. Isoldina smrt z lásky, tedy *Liebestod*, nemá žádnou jinou funkci. Oslavuje sílu akustiky, která člověka přesahuje, v nadmíru přesném pojmu dech světa (*Weltatem*).<sup>34)</sup>

Začátek je opět jednoduchý, jemný a lidský. Isolda se rozpomíná a zpívá dávnou píseň, kterou popisuje jako „nádhernou a tichou“, protože jako leitmotiv zastupuje jejího mrtvého milence. Melodie se zvedá od dechových nástrojů a Isolda ji následuje se zpožděním přesně o jednu osminu tónu, což je zkomponováno technicky velmi precizně.<sup>35)</sup> Avšak v takové zpětné vazbě mezi orchestrem a hlasem vše tiché brzy zaniká a místo toho doslova „narůstá“ *crescendo*. V Isoldiných sluchových a halucinačních preludech Tristanovo tělo znovu ožívá, dech zvedá jeho hrud':

32) Tamtéž, s. 2–3.

33) R. Wagner, *Tristan*. Partitura, s. 37.

34) V poznámce k anglickému překladu Kittler připomíná, že Steward Robb překládá Isoldin výraz *Weltatem* jako *World Spirit*, tedy „duch světa“, sám však dává přednost „doslovnějšímu“ překladu Isoldina či Wagnerova neologismu jako „Svět-Dech“ (*World-Breath*), „i když snad není tak elegantní a méně zapadá do rytmu“. Pro tento český překlad jsme ovšem zvolili méně neohebné spojení „dech světa“. (Pozn. překl.)

35) R. Wagner, *Tristan*. Partitura, s. 994.

Usmívá se  
 tiše, jemně,  
 zrak mu ohněm  
 září temně, —  
 zda to zříte,  
 přátelé? [...]

Mírně toužný  
 chví se dech  
 spí na jeho  
 svůdných rtech. —  
 Drazí! Blíž!  
 Cítit, zřít to lze!  
 Znítí slyším  
 píseň slavnou,  
 jež mi báji  
 šeptá dávnou,  
 vstříc mi jásá,  
 vše mi hlásá,  
 smírně tichá  
 rozkoš dýchá,  
 vlídně tklivá,  
 stále živá,  
 kol mých skrání  
 věčně zpívá.<sup>36)</sup>

*Crescendo*, které se objevuje jak v textu, tak partituru, umožňuje mrtvému tělu nebo postavě již (v hudebních souvislostech) neschopné dýchání a zpěvu, aby se vrátila mezi živé. Tristanův vyhaslý dech se vrací jako melodie orchestru: zvuky, které vydává, pronikají posluchačem. Vše ale vyzpívá Isolda, od *crescenda* až ke zvukovým efektům. Její orchestrálně zesílený zpěv tak nahrazuje chybějící hlas jejího milence. Hlas je u Wagnera natolik zbaven individuality a jeho akustika je tak extatická,<sup>37)</sup> že zpívající žena slyší sama sebe v podstatě jako hlas druhého.<sup>38)</sup> Když Siegfried v *Soumraku bohů* přichází o dech i o život, oslavuje vzpomínku na Brünnhildu — až donedávna zapomenutou — jako umělý nádech, jako by ho „rozkošný vánek“ jejího „dechu“ zdravil a vracel mu ve zpěvu život a jako by se jeho smrt stala protipólem Brünnhildina předchozího probuzení.<sup>39)</sup> Tak se

36) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 78.

37) Akustika — a tento pojem by vyžadoval přesnější definici — jako přesný opak filozofického preludu, kdy se „slyším, jak mluvím“, je v podloží veškerých teorémů vědomí. Viz Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Přel. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1976, s. 240.

38) Tato skutečnost (spíše než takzvaná intelektuální historie) nabízí východisko pro lacanovskou interpretaci Wagnera. Viz Jochen Hörsch, *Wagner mit Homer: Zur Dialektik von Wunsch und Wissen in Wagners Musikdrama. Der Wunderblock: Zeitschrift für Psychoanalyse* 1979, č. 3, s. 20–32.

39) R. Wagner, *Siegfried*. O Siegfriedových posledních slovech viz také F. Kittler, *Forgetting. Discourse*, 1981, č. 3, s. 113.

mohou vyplnit i zcela halucinatorní a fantasmagorické požadavky, jelikož o nich nelze zpívat. „Zda to zříte, přátelé?“ je řečnická otázka. Stejně jako otázka Jimiho Hendrixe: „Byli jste někdy v Elektrickém Ladylandu?“ se zodpoví sama, a to pomocí zvukových efektů, které vytváří. Prostřednictvím orchestru prožije mrtvý Tristan akustickou erekci. A protože přátelé, které zde Isolda oslovuje, zastupují předem poučené publikum hudebního dramatu, nemyslitelné se stane vskutku slyšitelným. Isolda a její posluchači „se hrouží“, jak říká (či recituje) do té nejvyšší, a sice nevědomé „vášně sladké“ z „bouřné tůně“ a „jásavé“ ozvěny. Její jméno je „dech světa“, její technikou orchestrální *fortissimo*.

Světová premiéra *Tristana a Isoldy* v Mnichově 10. června 1865 představovala počátek moderních masmédií. Wagner měl dobrý důvod se obávat, že „poslední dějství“ bude i při „bezchybném provedení“ buď „zakázáno“, nebo „diváky zcela poblázní.“<sup>40)</sup> Tristanova akustická erekce jako pilíř orchestrálního dechu světa popírá všechny možnosti tradičních umění. Pouze média mohou realizovat to, co Isolda — technicky právě tak jako eroticky — nazývá bouřnou tůní nebo jásavou ozvěnou.

Wagner byl tentokrát příliš skromný, když popsal svůj záměr doplnit neviditelný orchestr také neviditelnými herci jen jako „jeden ze svých plánů“. Ve skutečnosti jej přesně realizoval. Tristan s akustickou, a tudíž neviditelnou erekcí,<sup>41)</sup> Alberich pod kouzelným pláštěm, mladý námořník, kterého je slyšet jakoby „z výše stěžně“,<sup>42)</sup> „neviditelné“ rýnské panny „v hloubi údolí“ pod Valhallou<sup>43)</sup> — ti všichni a stejně tak i další Wagnerovy leitmotivy obývají „dokonalý svět slyšení“, jak už jasně rozpoznal Nietzsche.<sup>44)</sup>

A teprve poté, co je s mediálně-technickou přesností vytvořen absolutní svět sluchu, může do technické éry<sup>45)</sup> vstoupit jeho spojení se „světem zrění“. Ozvučený prostor, v němž je viditelná přítomnost herců na scéně přežitkem, umožňuje díky pozitivnímu vazbení paralelní propojení s novou (tedy technickou) viditelností ve filmu. V Bayreuthu poprvé použili *laternu magiku* už v roce 1876 při premiéře *Prstenu*, aby vytvořili halucinační přelud devíti Valkýr, jedoucích na koních, tedy na zvuku orchestru.<sup>46)</sup> V roce 1890, pět let před prvními veřejnými projekcemi hraných filmů, navrhl Wagnerův zeť místnost, kde by byla „tma jako v noci“ a na jejímž „pozadí“ by „přelétávaly“ pohyblivé „obrazy“, doprovázené zvuky „skrytého orchestru“ wagnerovského typu, čímž by uváděly publikum do stavu extáze.<sup>47)</sup>

40) R. Wagner, Dopis z dubna 1859. In: *Richard Wagner und Mathilde und Otto Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe*, 185.

41) Vyloučení vizuality v závěru *Tristana* zároveň znamená vyškrtnutí falocentrismu. Wagnerův koncept libreta k *Tristanovi* obsahoval pět veršů, které měly explicitně falické konotace: „Jak tu září / jak milostně / nabývá síly / stíní hvězdy / jak zvedá se.“ V poslední verzi textu byly prostřední dva verše s klíčovými slovy „milostně“ a „nabývá síly“ vypuštěny.

42) R. Wagner, *Tristan a Isolda*, s. 1.

43) R. Wagner, *Zlato Rýna*, překlad J. Vymětal, s. 72.

44) F. Nietzsche, c. d., s. 114.

45) Tamtéž.

46) Werner Wähle, *Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild: Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils*. Zeulenroda: B. Sporn 1937, 93n77. Wagner mimo jiné požadoval od architekta Gottfrieda Sempera, aby „přišel s novými scénickými vizemi a dokázal je realizovat.“ R. Wagner, *A Music School for Munich*. In *Prose Works*, 4. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 171–224. Citace na s. 179.

47) Paul Pretzsch (ed.), *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908*. Lipsko: Reclam 1914, s. 146. Adornův komentář k této pasáži („Nietzsche, ve svém mladistvém nadšení,

Dnes přesně takovou extázi vyvolávají hollywoodské filmy, promítané po celém světě a ve stereo zvuku. Tehdy ovšem šlo jen o přesný popis Wagnerových technických inovací.

Hudební drama je mechanismus, který pracuje na třech úrovních, nebo ve třech datových polích: prvním jsou verbální informace, druhým neviditelný bayreuthský orchestr a třetím je scénografie s filmovými jízdami a osvětlením reflektory *avant la lettre*. Text prochází zpěvákovým hrdlem, hlasový výstup z hrdla míří do zesilovače, tedy orchestru, jehož výstup jde do světelné show, a to vše se nahrává do nervového systému diváků. A úplně nakonec, když se publikum dostane do transu, jsou veškeré stopy alfabetského zápisu vymazány. Data už nejsou kódována v knihách a partiturách, ale jsou zesílena médii, uložena do paměti, a tak znovu vyvolána. (A dokonce i Wagnerovy partitury, jako by to už byly fonografy, slouží pouze k přesnému načasování řeči nebo zvukových efektů.)<sup>48)</sup> Hudební drama vítězí nad veškerou literaturu.

Proto dech světa, poslední Isoldina slova, není metaforou. Je to právě a správně pojmenování orchestru. Orchester — jako secvičené, výkonné a instrumentální těleso — byl také výtvozem velkolepého devatenáctého století, právě tak jako divize, bojová jednotka, která měla tři části: pěchotu, jízdu a dělostřelectvo.<sup>49)</sup> Wagner to věděl a přiznával. Wotan ve Wagnerově tetralogii přesně naplňuje etymologický význam svého jména, je bohem armád a extáze, iniciace i smrti, ztělesňuje hněvivý, nadlidský a prorocký hlas. Podobně Valkýry, jeho devět dcer, tvoří bojový šik, který jednoduše zastupuje bouři. A všechna tato síla, ten hluk, to burácení, má svůj původ v bohyni Erdě, a tudíž opět v dechu světa. Wotan říká Erdě, matce svých dětí bouře či bouřící armády: „Kde žití vzruch, ...vane tvůj dech.“<sup>50)</sup>

Země jako materie — předpoklad, který je pro klasické umění nemyslitelný<sup>51)</sup> — ovládá celé hudební drama. Vládne dechem z hlubin hrobů či šachet, které vymezují bezednou hloubku lidského těla. A právě takové hroby Wagner postavil na jednu úroveň nejen s jeskyní Delfské věštírny, ale i s bayreuthským vnořeným orchestřištěm. Mezi technickými a psychedelickými výpary není rozdíl.

Označení „dech světa“ tedy přesně a promyšleně drží všechny Wagnerovy inovace pohromadě. Navíc je ukázkou Wagnerova tvrzení, že „hudba“ je „dechem“ „řeči“.<sup>52)</sup>

---

nedokázal rozpoznat umělecké dílo budoucnosti, ve kterém jsme se stali svědky zrodu filmu z ducha hudby“) nehledě na jeho názornost pouze ukazuje, že Adorno Nietzscheho nadšení a spisy nepochopil. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*. Přel. Rodney Livingstone. Londýn: New Left Books 1981, s. 107. Charakteristika antické tragédie jako „světlého odrazu vrženého na temnou stěnu“ je vskutku filmová, ale objevuje se ve *Zrození tragédie* (1871). Viz F. Nietzsche, *Zrození tragédie*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 83

48) Viz R. Wagner, *The Destiny of Opera*. In: *Prose Works*, 5. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 127–56.

49) K hudební historii viz Paul Bekker, *The Story of the Orchestra*. New York: Norton 1936. K historii vojenskosti viz Hansjürgen Usczek, *Scharnhorst: Theoretiker, Reformer, Patriot*. (Východní) Berlín: Militärverlag 1974, s. 31–35. Historické paralely mezi vývojem hudby a vojenské strategie je třeba ještě prozkoumat. Jasným důkazem jsou povely, s kterými Isolda poroučí větru nebo Elsa Lohengrinovi.

50) R. Wagner, *Siegfried*, s. 78. V německém originále: „Wo Wesen sind, wehet dein Atem,“ pozn. autor.

51) Gilles Deleuze a Félix Guattari rozvíjejí tuto argumentaci v knize *Tisíc plosin: Kapitalismus a schizofrenie*. Praha: Herrmann & synové, 2010. Překl. Marie Caruccio Caporale.

52) R. Wagner, *Opera and Drama*. In: *Prose Works*, 2. London: Routledge & Kegan Paul 1899, s. 265.

Wagnerova mediální technika si dnes zaslouží krátký epilog.<sup>53)</sup> Zakončím tento text APOKALYPSOU v každém slova smyslu. Když ve filmu Francise Coppoly vyrazí američtí výsadkáři na jednu z těch slavných misí, které generál Westmoreland nazval „najdi a znič“, a hledají vesnice podezřelé ze spolupráce s Vietkongem, zní na pozadí pouze tichá hudební kulisa. Wagnerova „Jízda Valkýr“, ta pěkná klasická světelná show z roku 1876, se pak rozhučí ve sluchátkách všech vojenských helikoptér. Vazbení mezi hudebním dramatem a technologií války proměnila Valkýry, Wotanovy smrtící dcery, na vojáky vybavené kulomety, koně, na kterých Valkýry přinášely bouři, na helikoptéry a Bayreuth na Hollywood.

A tak si toto kapitalistické médium vybavuje především svůj prapůvod ve Wagnerovi. Generální štáby a divadelní i filmoví režiséři jsou přesnější než kritici. Avšak sama APOKALYPSA, *posthistorie* Wagnerových jedoucích Valkýr, má svůj prapůvod ve dvou světových válkách.

Mezi lety 1941 a 1944 pobýval major Ernst Jünger, štábní důstojník a spisovatel sloužící v německé armádě, v pařížském hotelu Raphael, jednom z oficiálních německých stanovišť v okupované Francii. A kdykoliv noční bombardéry RAF napadly město světél ze svých základů na jihu Anglie, vyšel Jünger na střešní terasu hotelu a užíval si „úžasnou krásu“ a „démonickou sílu“ této multimediální „show“. Neboť právě v těchto chvílích mohl spatřit záři, kterou titul jeho válečného deníku pouze sliboval, přichystanou polním maršálem Harrisem a bombardéry Blenheim a Lancaster nad hořící Paříží.<sup>54)</sup> A Jünger přitom „držel v ruce sklenku burgundského, ve kterém plavaly jahody.“<sup>55)</sup>

Francouzští kritici se z této sklenky vína nedávno pokusili vyvodit závěr, že Jünger byl nihilistický estét. Jak neinformovaní jsou někteří kritici! Neboť Jünger na terase svého hotelu pouze citoval jiného spisovatele, z doby jiné světové války. Z literární historie víme, že už v roce 1915 vyšli dva Pařížané na balkón, aby si užili světelnou show útočících německých vzducholodí a francouzských obranných světél. Bombardování ve světové premiéře... jedním z těch Francouzů byl Robert, markýz de Saint-Loup, vynikající mladý důstojník na dovolené z válečných zákopů, které se později staly jeho hrobem. Jeho společník, jistý Marcel Proust, tehdy tak známý nebyl. A protože ani světová válka, ani vzdušný útok nedokázal v markýzovi uhasit lásku k Wagnerovi a k Německu, popisoval autorovi krásu okamžiku, kdy se vzducholodě uskupují „jako hvězdy v souhvězdí“ a ještě krásnější případy, když se srazí a vytvářejí „obraz apokalypsy“. Saint-Loup se svým wagnerovským sluchem si totiž tenkrát uvědomil, že vzducholodě se staly Valkýrami a zvuky sirén „Jízdou Valkýr“.<sup>56)</sup>

Testování Wagnerovy mediální techniky nemohlo přinést empiričtější výsledky.

Přeložily Dana Straková a Petra Hanáková

53) Tento epilog byl připsán v roce 1985 (pozn. autora).

54) Název Jüngerova válečného deníku se dá přeložit jako „záření“ (pozn. autora).

55) Ernst J ü n g e r, *Strahlungen*, 2. 2 vols. Stuttgart: E. Klett 1963, s. 159f, 281.

56) Viz Marcel P r o u s t, *Hledání ztraceného času VI: Uprchlá, Čas znovu nalezený*. Praha: Odeon 1988, s. 360–361. K Wagnerovi, Proustovi, Jüngerovi a Coppolovi dále viz Norbert W. B o l z, *Vorschule der profanen Erleuchtung*. In: Norbert W. B o l z – Richard F a b e r (eds.), *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und rettende Kritik*. 2. vyd. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, s. 219 a násl. Více k Proustově popisu vzdušné války viz opět Felix P. I n g o l d, *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*. Frankfurt am Main: Birkhauser 1980, s. 259–61.

Přeloženo z anglického originálu: Friedrich Kittler, *World-Breath: On Wagner's Media Technology*. In: David J. Levin (ed.), *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press 1993, s. 215–235.

**Citované filmy:**

Apokalypsa (*Apocalypse Now*; Francis Ford Coppola, 1979).

**Poznámka o autorovi:**

Friedrich Kittler (1943–2011) — německý filozof a teoretik médií. Vystudoval filozofii, německou literaturu a románskou filologii, působil na univerzitách v Berlíně, Bochumi a jako hostující profesor na několika významných amerických institucích. Svou specifickou ontologii médií a digitálního věku vystavěl na poststrukturalistickém základě, vycházel z Lacana a Foucaulta, nicméně jeho pohled směřoval až k dystopické představě člověka definovaného technologiemi. Kittler se zabýval širokým spektrem témat, od historie médií přes technologii války až ke klasické a populární hudbě. Jeho nejznámějšími publikacemi jsou *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) a *Grammophon Film Typewriter* (1986).