

Anotace:

Ve své stati se zabývám analýzou Chéreauovy inscenace Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův*, která se uváděla na Hudebních slavnostech v Bayreuthu v letech 1976 až 1980. Pozornost věnuji jak Boulezově novátorskému hudebnímu nastudování, Peduzziho „alegoricko-realistické“ scénografické koncepci, tak Chéreauovým režijním postupům. Zajímá mě, jak se odehrál proces translace germánského mýtu nejprve ve Wagnerově libretu a partituře a jak se k němu posléze kriticky vymezil Patrice Chéreau ve své dramaturgicko-režijní koncepci.

Klíčová slova:

Richard Wagner; tetralogie *Prsten Nibelungův*; Bayreuth; Patrice Chéreau; Pierre Boulez; Richard Peduzzi.

Annotation:

Dans mon exposé je fais l'analyse de la tétralogie wagnérienne *L'Anneau du Nibelung* mise en scène par Patrice Chéreau dans le cadre du festival de Bayreuth dans les années 1976-1980. Je me concentre sur les procédés novateurs du chef d'orchestre Pierre Boulez, sur la conception scénographique de Pierre Peduzzi empruntant le style du "réalisme allégorique" et sur la transposition scénique de Chéreau. Je m'intéresse d'abord à la translation du mythe germanique dans le livret et la partition de Wagner, et ensuite dans la conception dramaturgique et l'écriture scénique de Patrice Chéreau.

Mots-clés:

Richard Wagner; tétralogie *Der Ring des Nibelungen*; Bayreuth; Patrice Chéreau; Pierre Boulez; Richard Peduzzi.

Jolana Kubíková

Chéreauovo nastudování Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův* (*Der Ring des Nibelungen*) uváděné v letech 1976 až 1980 v rámci Hudebních slavností v Bayreuthu

V roce 1976 stál dvaatřicetiletý Patrice Chéreau spolu s Rogerem Planchonem ve vedení lyonského divadla TNP Villeurbanne, měl za sebou tříleté působení v divadle Sartrouville a dvouleté angažmá v milánském Piccolo Teatro, natočil film *Tělo orchideje* (1974) a inscenoval dvě opery: Rossiniho *Italku v Alžiru* (Festival Due Mondi, Spoleto, 1969) a Offenbachovy *Hoffmannovy povídky* (Opéra de Paris, 1974). Wagnerův dramatický cyklus *Prsten Nibelungův* se tak stal jeho třetí operní režii.

Právě v roce 1976 slavil operní svět sté výročí od prvního integrálního uvedení Wagnerovy tetralogie, k němuž došlo v bayreuthském Festivalovém divadle (Festspielhaus) 13. až 17. srpna 1876 a kterým se tehdy nově postavené divadlo poprvé otevřelo veřejnosti. Není proto divu, že v roce 1976 se *Prsten* hrál na mnoha operních scénách, uveďme například nastudování Petera Steina a Klause Michaela Grübera v pařížské opeře Palais Garnier, Lucy Ronconioho v milánské La Scale, či Joachima Herze v Lipské opeře.

Přizvat do Bayreuthu, svatyně německví, mladý, výhradně francouzský tým režiséra Patrice Chéreaua, dirigenta Pierra Bouleze, scénografa Richarda Peduzziho, kostýmního výtvarníka Jacquese Schmidta a dramaturga Françoise Regnaulta – tým, který kromě Pierra Bouleze neměl s Wagnerem dosud žádnou zkušenost, vyžadovalo od Wolfganga Wagnera, tehdejšího ředitele festivalu, značnou odvahu. Na druhou stranu Bayreuth svěží vítr a odvahu mladých avantgardistů potřeboval. Divadelníci nezatížení německou historií a wagnerovskou inscenační tradicí jednak pomohli rozčeřit stojaté vody bayreuthského estetického konservatismu a jednak odvedli pozornost od stínů fašistické minulosti festivalu, který od roku 1930 až do konce druhé světové války řídila Wagnerova snacha Winifred, členka NSDAP a blízká osobní přítelkyně Adolfa Hitlera, jenž z kasy Třetí říše Hudební slavnosti od roku 1933 finančně podporoval.

Nutno přiznat, že Patrice Chéreau nebyl zdaleka první volbou tehdejšího ředitele festivalu. V televizním dokumentu *Práce těla (Le corps au travail)*, natočeném Stéphanem Metgem v roce 2010, Chéreau vzpomíná, že Wolfgang Wagner se na spolupráci dohodl nejprve s Pierrem Boulezem (v květnu 1972), kterého následně pověřil výběrem režiséra. Boulez jako prvního kontaktoval Ingmara Bergmana a ten mu telegramem odpověděl, že Wagnera s jeho antisemitskými postoji nesnáší „ze všech skladatelů nejvíc“. Dalšími oslovenými byli Peter Brook a Giorgio Strehler, kteří však měli jiné závazky. Čtvrté kolo námluv padlo na tehdejšího ředitele berlínské Schaubühne Petera Steina, který chtěl v *Prstenu* škrtnat a to je v Bayreuthu, „chrámu wagnerovské tradice“, nemyslitelné. Nabídku inscenovat Wagnerovu tetralogii učinil Boulez Chéreauovi v taxiku na boulevardu Sébastopol v lednu 1974 a v dubnu 1975 podepsal Chéreau s Bayreuthem smlouvu.¹

Mezi priority Wolfganga Wagnera patřilo v sedmdesátých letech jednak pokračovat v probíhající denacifikaci Hudebních slavností a jednak koncipovat Bayreuth jako otevřenou uměleckou dílnu („Werkstatt“), chápat uváděné inscenace jako neustále se dynamicky vyvíjející tvary. Proto také Chéreauova operní produkce mohla během pěti let projít změnami v pěveckém obsazení, inovacemi scénografickými i režijními (například valkýry v roce 1976 jezdily na živých koních, kterých se Chéreau už v následující sezóně vzdal). Vzhledem k tomu, že dnes jsme při analýzách odkázáni na jediný videozáznam, natočený v roce 1980 anglickým režisérem Brianem Lagem, je těžké se domýšlet, nakolik se inscenace skutečně v průběhu let vyvíjela, nebo alespoň „usazovala“, a nakolik jí diváci sami začali přicházet na chuť. Jisté je jen jedno: roky 1976–1980 v Bayreuthu napsaly příběh, kterak se skandální premiéra (bučení, pískání, výhružky smrti režisérovi, protestní akce) během pěti let proměnila v historický triumf: při derniéře v srpnu 1980 trval potlesk 86 minut a obecenstvo si vyžádalo 101 opon. Chéreauovo provedení se stalo natolik významným, že je dosud označováno jako „Prsten století“ („Jahrhundertring“, „Ring du centenaire“).²

Boulezovo hudební nastudování

Značný podíl na kontroverzním přijetí Chéreauova *Prstenu* mělo zpočátku jistě i „odmytizované“ nastudování Pierra Bouleze, které svým komorním aspektem navázalo na nahrávky Herberta von Karajana ze šedesátých let.³

Když kritika Boulezovi vyčítala, že hudbu příliš podřídil jevištní akci, argumentoval francouzský dirigent Wagnerovým konceptem „hudebního dramatu“: „*Hudební drama se nedá dirigovat jako koncert. Musím brát*

ohled na pěvecký a herecký projev interpretů. Právě rovnováha orchestru a zpěváků směřuje k jednotitému divadelnímu zážitku. Tempo orchestru samozřejmě podřizují tempu zpěváků, kterým musí být rozumět. Jejich zpěv vyžaduje přirozený rytmus divadelního dialogu a intonační nuance: zpěváci by měli budit dojem, že na určitých místech mluví polohlasem, v určitých pasážích šeptají, jinde zas mluví plným hlasem, a ne že pořád monotónně křičí, jak se od tradičního wagnerovského pojetí očekává.“⁴

Tím, že Richard Wagner svá díla nenazýval operami, nýbrž hudebními dramaty, se kriticky vymezil vůči opernímu žánru, který se v Evropě konstituoval postupně od 16. století. Upadajícímu opernímu umění své doby Wagner vyčítal, že ze složky dramatické udělalo pouhý prostředek, zatímco hudbu povýšilo na cíl. Pro Wagnera představují drama (textová předloha) a hudba rovnocenné složky a s trochou provokativnosti by se dalo říci, že drama nabývá vrch. Už jazykový rozbor Wagnerovy složeniny „Musikdrama“, kdy „Drama“ je jménem podstatným (substantivem) a „Musik“ jménem přídavným (adjektivem), dává tušit, že akce na jevišti je „podstatná“, zatímco funkce orchestru je „přídavná“. Ostatně Wagner v dopise Franzi Lisztovi z 19. března 1853 píše: „*spíš herce schopné jakž takž zpívat než zpěváky schopné jakž takž hrát*“.⁵ Od konceptu hudebního dramatu už byl jen krůček k tomu, aby Wagner o něco později formuloval svou proslulou teorii „Gesamtkunstwerku“, kdy jevištní dílo už nestojí jen na základě jednoty básnictví a hudby, ale je syntézou všech umění, tedy i umění výtvarného (scénografie, kostýmů, světelného designu), stejně jako samozřejmě umění interpretačního (hereckého, pěveckého). Pro Wagnerovu koncepci totálního divadla byla nejsilnější inspirací antická řecká tragédie, citujme z Wagnerova dopisu Hectoru Berliozovi z 22. února 1860: „*Dnes právem žasneme nad tím, že třicet tisíc Řeků mohlo s takovým zájmem sledovat představení Aischylových tragédií. Kdybychom pátrali po způsobu, jakým se takového výsledku dosáhlo, dospěli bychom k závěru, že to bylo díky syntéze všech umění směřujících společně k jednomu cíli.*“⁶

Druhou Wagnerovou významnou inspirací bylo divadlo alžbětinské, zejména dramata Shakespearova. Ostatně ve vztahu ústředních postav *Prstenu* – boha Wotana a jeho dcery Brünnhildy – by se daly hledat paralely jak se Sofoklovým Kreontem a Antigonou, tak se Shakespearovým Králem Learem a Kordelií. Už prostor bayreuthského divadla s půdorysem amfiteátru je odkazem na antiku. Festspielhaus, postavený díky mecenášství bavorského krále Ludvíka II., se pro Wagnera stal místem, kde chtěl své představy o totálním divadle zhmotnit a uvést do praxe. „Gesamtkünstler“ Richard Wagner (1813–1883) – skladatel, dirigent, libretista, režisér a první ředitel Hudebních slavností přišel s inovací „neviditelného“ orchestru, částečně zakrytého dřevěnou deskou. Akustickou výhodou skrytého orchestru je, že nepřebíjí hlasy zpěváků. Optická výhoda spočívá v tom, že lampičky u pultů hráčů v orchestru už neruší světlo scénické, a pozornost diváka se tak soustředí na jeviště, zatímco hlediště je pohrouženo do tmy. Tuto Wagnerovu inovaci – hlediště pohroužené do tmy – jak víme, přejala většina divadelníků po celém světě.

Pierre Boulez zbavil *Prsten* zbytečné pompy, a vyzdvihnul tak Wagnerův cit nejen pro monumentální plochy, ale i pro detail. Wagnerovská tradice naopak akcentuje právě onu monumentalitu, heroičnost, grandióznost a pompéznost. Narušení tradice přineslo Boulezovi pohoršené kritiky a hlavně protesty hudebníků, kteří v roce 1976 vytvořili stávkový výbor a žádali Wolfganga Wagnera, tehdejšího ředitele festivalu, aby jim povolil hrát hlasitěji.⁷

Bouleze naopak při studiu partitur, do nichž Wagner zanesl detailní požadavky na dynamiku, iritovalo, že hráči kladou rovnítko mezi hlasitost a expresivitu a snažil se o co nejpestřejší škálu odstínů. Ve sborníku statí nazvaném *Příběh Prstenu (Histoire d'un Ring)* neváhal Pierre Boulez citovat samotného Wagnera, který přirovnával orchestr ke koturnám herců v antickém divadle. Koturny měly herce vyzdvihnout, povznést, a ne se mu stát břemenem. Proto by se neměli zpěváci snažit v souboji s orchestrem hudbu překřičet. Ztišeně odehrál Boulez i ty pasáže, kterým bývá tradičně propůjčována až nabubřelá triumfálnost: například v momentě, kdy Siegmund vytrhne z jasanu meč, Boulez, ve shodě s partiturou, vyžadoval po orchestru „pianissimo“ (pocit plutí, nirvány, zadržené extáze, úžasu) a exaltace gradovala postupně až v závěru – v rozhodnutí Siegmunda a Sieglindy splynout spolu navzdory tabu incestu („so blühe denn Wälsungen Blut“, „nuž rozkvétej, Wälsungův krev“).

¹ Patrice Chéreau, *Le corps au travail*, TV dokument, režie Stéphane Metge, 2010.

² GODARDOVÁ, Colette. *Patrice Chéreau Un trajet*. Éditions du Rocher, 2007, str. 153.

³ DE NUSSACOVÁ, Sylvie. *Boulez, Chéreau, Peduzzi, Schmidt, Histoire d'un Ring*. Éditions Laffont, 1980, str. 15.

⁴ MAYER, Hans. Treffen, sprechen, verstehen. *Nordbayerischer Kurier*, 21/08/80 (přetisk veřejné debaty s Chéreauem a Boulezem).

⁵ DE NUSSACOVÁ, S. Op. cit., str. 201.

⁶ Op. cit., str. 155.

⁷ *Making of the Ring*. TV dokument, režie Peter Weinberg, 1983.

Boulez, v souladu s Wagnerovou teorií hudebního dramatu, požadoval, aby hudba sloužila dramatickému dialogu a modelovala dramatické situace. Orchester měl s citlivostí seismografu díky proměnlivému tempu i dynamice odrážet sebemenší záchvěvy vnitřních stavů postav. Například při Wotanově zpovědi postihnout gradaci od nejistoty, sebeužívání až po tři výbuchy vzteku.⁸

Na *Prstenu* se jako tvůrčí tandem sešli Boulez se Chéreauem poprvé, v budoucnu se jejich profesní dráhy protkly ještě nad Bergovou *Lulu* (Opéra National de Paris, premiéra 1979) a Janáčkovou operou *Z mrtvého domu* (Aix en Provence, premiéra 2007).

Wagnerova translace germánského mýtu a Chéreauova/Regnaultova dramaturgická translace Wagnerova libreta (reinterpretace postavy Siegfrieda)

Libreta si Richard Wagner ke všem svým operám napsal sám. Výchozím zdrojem pro *Prsten* se mu staly příběhy z germánského bájesloví, jak je podává *Německá mytologie* Jacoba Grimma, *Edda* či *Píseň o Nibelunzích*. A důležité je, že k těmto příběhům Wagner nepřistoupil pouze s cílem je zhudebnit, ale že svou adaptaci podřídil svébytnému dramaturgickému klíči. Wagner použil starogermánské mýty k dešifraci své vlastní doby: na pozadí bojů o poklad rýnského zlata, které mezi sebou svádějí bozi, obři a trpaslíci, vytvořil scénickou alegorii zkorumpované, po penězích bažící společnosti průmyslového věku. Wagner svou epopejí ukázal, kam boj o majetek a touha po moci a světovládě vedou: do záhuby.

Wagnerovi nešlo jen o zřetězení epizod z germánských legend, a proto hledal ústřední postavu, přes níž by mohl svou dramatickou látku vyprávět. V roce 1848, kdy začal textovou předlohu psát, si za hlavní postavu vybral Siegfrieda a vzniklo libreto *Siegfriedova smrt* (*Siegfrieds Tod*), které Wagner později přetavil v poslední díl tetralogie nazvaný *Soumrak bohů* (*Götterdämmerung*). Závěr tedy měl a v psaní ostatních libret postupoval odzadu. Ve třetím díle tetralogie nazvané *Siegfried* se věnoval Siegfriedovu mládí a jeho lásce k valkýře Brünnhildě, kterou její otec Wotan odsoudil k věčnému spánku a kterou Siegfried polibkem probudil (podobně jako princ Šípkovou Růženku v pohádce bratří Grimmů). Následně Wagnera, ve zvolené račí perspektivě, zajímaly události, které Brünnhildině trestu předcházely, a tím vznikl druhý díl tetralogie nazvaný *Valkýra* (*Walküre*), v němž svět bohů v čele s Wotanem, svět trpaslíků v čele s Alberichem a svět obrů (reprezentovaný Fasoltem a Fafnerem) svádějí lité boje o poklad (prsten). Nakonec se Wagner věnoval tomu, odkud tyto boje o prsten vzešly, čímž vznikl první díl tetralogie nazvaný *Rýnské zlato* (*Das Rheingold*). Díky těmto posunům se nakonec stěžejní postavou dramatu stal Wotan.

Podívejme se na základní téma, které Wagnerů *Ring* zpracovává. Ústřední otázka se objeví hned v první scéně *Rýnského zlata*: trpaslík Alberich je v pokušení zřít se půvabných dcer Rýna (reprezentantek lásky) ve prospěch pokladu, stojí tedy před volbou mezi láskou (Minne, Liebe) a „zlatem“, tedy penězi, potažmo mocí. Moc se pro Albericha stává „svůdnější“ a „přitažlivější“ než láska. Tuto excitaci a rytmické chvění navozují ve Wagnerově leitmotivu zlata („Rheingold-Motiv“) činely a triangly. Motiv „dealu“, obchodu s láskou se v různých obměnách táhne celým *Prstenem* jako červená niť: poté, co Alberich smění lásku za zlato Rýna, splácí Wotan svůj dluh za Walhallu prodejem bohyně lásky Freii, kterou zase obři prodají zpátky za zlato. Tento ožehavý směnný obchod nám asociativně připomíná Faustův pakt s ďáblem, kdy touha po vědění a moci žene Fausta k zaprodání duše.

V dramaturgické výstavbě pracuje Wagner, podobně jako jeho velký vzor William Shakespeare, se zrcadlením, vytvářením paralel. Jestliže například v *Hamletovi* máme tři syny (Hamleta, Laerta, Fortinbrase), kteří – každý po svém – mstí smrt svých otců, v *Prstenu* máme tři otce, kteří své syny k pomstě vychovávají a orientují jejich cesty k jedinému cíli: krádeži prstenu. Wotan své naděje vkládá do Siegmunda, Alberich do Hagena a trpaslík Mime do svého zjištěně adoptovaného „syna“ Siegfrieda.

Wagnerovu nadějí do budoucna je „svobodný člověk“ („der freie Mensch“), centrálním konfliktem tetralogie se tak stává zápas svobodného člověka (Siegfrieda) s bohem (Wotanem). Vede-li svobodný člověk vzpouru proti Wotanovi, vede tím trojí revoluci zároveň: existenciální, politickou, metafyzickou.

Existenciální vzpoura spočívá v tom, že svobodný člověk nechce mít (na rozdíl od Wotana) za smysl života honbu za majetkem. Politická revolta se odráží v kritickém náhledu na jednání Wotana jakožto šéfa mocenské garnitury. Zde se nabízí podotknout, že rovněž Wagner se ve svém občanském životě stavěl do opozice vůči vládnoucímu systému: brojil proti kapitalismu a snil o utopickém socialismu, účastnil se revolučních

nepokojů v Německu roku 1848/49, navázal styky s Michailem Bakuninem a po nezdařeném drážďanském povstání musel prchnout a usadil se načas v Curychu. Revoluce metafyzická je synonymem vzpoury proti Wotanovi jakožto bohu, je výrazem popření religiozity. Ve vzduchu jako by se už vznášela Nietzscheho „smrt Boha“ a idea „nadčlověka“.

Cesta za svobodou je u Wagnera dlážděna smrtí otců: otce ve smyslu náboženském (Boha), otce jako hlavy rodiny a otce jako umělecké autority (ani v umění neexistují nějaké tradice, kánony, v jejichž stínu bychom se měli plazit a jejichž diktátu bychom se měli podrobovat). Dokud žijeme pod vlivem otců, zůstáváme dětmi. Svou dospělost a svobodu získáme teprve vymaněním se z jejich područí. Metaforicky je tedy „soumrak“ bohů způsoben lidskou svobodou, vůlí člověka, která už nezávisí na vůli Boha. Svobodný člověk je si sám sobě bohem, není nikým tvořen, nýbrž sám tvoří, má právo a dokonce povinnost na sebeurčení. Očekávaným hrdinou je spolu s Albertem Camusem řečeno „člověk revoltující“, jehož předobrazem jsou Prométheus či Antigona. Svobodné hrdiny ve Wagnerově *Prstenu* ztělesňují Siegfried, Siegmund, Sieglinde (předpona „Sieg“ v jejich jméně značí „vítězství“) a Brünnhilde. Wotan, nejvyšší z bohů, se celou dobu obával, že smrtelnou ránu jeho režimu zasadí úhlavní nepřítelé v boji o prsten (Alberich, Hagen). Netušil, že pád mu přivodí jeho vlastní syn a vnuk (Siegmund a Siegfried), kteří na jeho sílu a božskou podstatu přestávají věřit. Možná že existence bohů závisí výlučně na lidské víře: nevěříme-li na ně, jsou odsouzeni neexistovat.

Wotan v souboji se svobodným člověkem postupně prohrává a přenechává místo Siegfriedovi, a to jak v přeneseném slova smyslu, tak doslova: ve *Zlatu Rýna* je Wotan hlavní postavou, ve *Valkýře* se objeví už jen v polovině výstupů, v *Siegfriedovi* se mihne v převlečení za neznámého Poutníka (der Wanderer) v každém dějství jednou, a když mu Siegfried zlomí kopí (odznak moci), Wotan pochopí, že se jeho éra chýlí k definitivnímu konci. V *Soumraku bohů* už Wotan nevystupuje, dozvídáme se o něm zprostředkovaně z vyprávění valkýry Waltrauty: nehybně a tiše sedí na trůně, hluchý ke všem prosbám, čeká na svůj zánik. Wotan prohraje se Siegfriedem na dvou frontách: přijde o milovanou Brünnhildu, jejíž lásku Siegfried získá, a přijde o sféru vlivu. Modus fatality je vystřídán modem existenciality. Siegfriedovo jméno (v doslovném překladu „ten, kdo se raduje z vítězství“) funguje jako nomen omen.

Wotan si dlouho myslel, že všechny bytosti slepě vykonávají jeho vůli, jsou božími odlitky, figurkami, s nimiž posunuje na šachovnici. Nadále sice soustřeďuje ve svých rukou moc exekutivní, legislativní (do jeho kopí jsou vryty smlouvy, zákony) i militaristickou (ve Walhalle buduje mocnou armádu), ale přestože se zdá všemocný, je paradoxně nesvobodný. Nejpatečněji se to projevuje ve vztahu k Brünnhildě a Siegmundovi, vlastním dětem, které má rád a které přesto obětuje.

Siegmunda nechá Wotan na přání své manželky padnout v souboji s Hundingem. Nesvobodu Wotanova jednání vyjádří Chéreau scénicky tak, že sotva Wotan s Hundingem Siegmunda kopím propíchnou, Wotan se k němu vrhne a sevře ho v náručí. Udělal něco, co z hloubi duše nechtěl, jednal z donucení. Nesvobodně se chová i v momentě, kdy trestá Brünnhildu za to, že neposlechla jeho nespravedlivý rozkaz. Než Wotan v podání Donalda McIntera uvrhne Brünnhildu (Gwyneth Jonesovou) do věčného spánku, něžně ji obejmě, pohladí po vlasech, pak ji spící vezme do náruče a opatrně položí na zem. V záchvěvech jasnozřivosti Wotan své chyby reflektuje a lituje jich. Jeho věta „was ich liebe, muss ich verlassen, morden wen ich minne“ („co mám rád, musím opustit, koho miluji, musím zabít“) už užitím slovesa „müssen“ ukazuje, že Wotana cosi zotročuje. Co je to, co nevyššího z vládců ovládá? Wotan je otrokem své zbabělosti, vznětlivosti, své umanutosti i své megalomanie. Chová se egoisticky, nevyslyší nářky dcer Rýna, kterým Alberich ukradl zlato (jejich slunce), takže teď žijí v temnotách. Nedbá ani na prosby Nibelungů, kteří trpí pod Alberichovým bičem. Podléhá manželce Fricce, která ho ženskými zbraněmi dokáže obloudit. Podléhá nesmyslným zákonům, které vydal a nemá odvahu je změnit, protože tím by doznal jejich nesmyslnost. Chorobně touží po vědění, jenže přílišné vědění zatemňuje instinkt (schopnost intuice) a chorobná touha po moci zase otupuje vědění. Wotan je obětí toho, čemu staří Řekové říkali hybris.

Ukázkou hybris je, že kdysi obětoval jedno oko, aby se mohl napít z pramene moudrosti (obdoba biblického stromu poznání) a uťal větve z mýtického jasanu Yggdrasilu, který tvořil osu světa, aby si z ní vyřezal kopí (nástroj a symbol moci). Jednookost Wotana, který u Chéreaua nosí přes prázdný oční důlek černou pásku, je v přeneseném slova smyslu výrazem jeho zaslepení.

⁸ MAYER, H. Op. cit.

Chéreauova reinterpretační postavy Siegfrieda

Wagner vnímal Siegfrieda jako hrdinu (nadčlověka), jehož příchod s nadějí očekáváme. Svému příteli Augustu Röckelovi v dopise z 29. září 1849 píše: „*Siegfried je člověk, který se musí udělat sám, za cenu našeho zničení, člověk nejdokonalejší, jakého si dokážu představit.*“⁹ Možná proto dal Wagner svému synovi jméno Siegfried. Zatímco Wotan se řídí morálkou zákonů, Siegfried se řídí morálkou srdce (intuicí toho, co je správné). Siegfried je prototypem obdivuhodného selfmademana (sám si svařil úlomky zázračného meče Notungu, sám přemohl draka, sám prošel ohňovým kruhem). Nejvýstižněji ho charakterizují jeho vlastní slova „zdědil jsem jen vlastní tělo, životem ho spalují, mám akorát meč, mnou ukovaný“ („*einzig erbte ich den eigenen Leib, lebend zehre ich den auf, nur ein Schwert habe ich, selbst geschmiedet*“). Jeho „náboženstvím“ je pozemská láska. Lásku chápe Wagner jednak jako spásu (vykoupení) a jednak jako procitnutí k životu. Teprve láska probouzí naše smysly, bez lásky jako bychom ani nežili, odtud synonymické chápání sloves, která se v němčině až na jedno písmeno stejně píší: „*lieben–leben*“ (milovat–žít).

Polibkem na skále valkyr nevdechne Siegfried život jen Brünnhildě, ale i sám sobě. Wagnerova svobodného hrdinu zosobňuje člověk přírodní, nezkažený civilizačními neduhy, jakými pro Wagnera jsou touha po vlastnictví a potřeba ho neustále množit. Siegfried v podání Manfreda Junga je oblečen do přírodních zelenohnědých odstínů (roztrhaná košile, kalhoty), na nohou má holínky a za opaskem lesní roh. Výrazem Siegfriedova intimního souznění s přírodou je preimpresionistická, predebussyovská scéna (*II. 2 Siegfried*) zvaná „*Waldweben*“ (šumění lesa). Wagnerovým hrdinou je „dítě lesa“, které dokáže žít i umírat beze strachu: v *Soumraku bohů* během lovecké hostiny hodí Siegfried hrst hlíny za hlavu a říká, že takhle lehce jednou odhodí i svůj život.

Chéreau ovšem poukazuje na nebezpečné stránky pudově jednajícího „hrdiny“, který je zároveň tabula rasa. Na rozdíl od Wotana chybí Siegfriedovi touha po vědění. Wagnerův svobodný člověk se v očích Chéreaua stává neřízenou, snadno ovladatelnou střelou. Siegfriedovi nedělá potíž vzít na sebe podobu Gunthera (ztratit vlastní tvář) a dobývat pro něj srdce ženy (ironií osudu své ženy Brünnhildy). Jeho identita je neukotvená, má mělké kořeny. Siegfried je člověkem bez minulosti: od narození vyrůstal jako sirotek, ujal se ho sice trpaslík Mime, ale jejich vztah se zakládal jen na oboustranné nenávisti, a proto Siegfried trávil víc času v lese s vlky a medvědy než s ním.

Jestliže je Siegfried bez minulosti, je také bez paměti. Snad proto s takovou lehkomyšlností vypije pohár zapomnění. Refrérovitá výzva „*gedenke*“ („*pamatuj*“), kterou se Brünnhilde se Siegfriedem loučí, má v sobě předtuchu možného selhání – „*gedenke der Eide, die uns einen, gedenke der Treue, gedenke der Liebe, der wir leben*“ („*pamatuj na slib, jež nás pojí, vzpomeň na věrnost, jež nás váže, vzpomeň na lásku, již žijeme*“). Chéreaův Siegfried „se zapomene“ s Gutrunou, samozřejmě v rozporu s Wagnerovým librettem, ještě před tím, než do něj nápoj zapomnění nalejou. S Gutrunou laškuje prakticky od prvního momentu. Chéreau ho při tomto flirtování nechává v Brünnhildině kyrsu, který mu dala s sebou na cestu, aby na ni myslel a měl ji pořád nablízku.

Cenu jeho svobody snižuje také to, že si své svobody není vždy zcela vědom. Když například zlomí Wotanovi kopí, není to pro něj vrcholný osvobozující čin (právě zlomil symbol Wotanovy moci a začíná se psát nová éra). Siegfried neví, kdo je Wotan a co představuje, kopí mu zlomí jen proto, že mu ten otravný kmet stojí v cestě. Nedohlédne tedy, co jeho čin znamená. Naopak Siegmund se proti bohům vzbouřil vědomě: odmítl nabídku Walhally, odmítl věčnou slávu a zcela přesně věděl, co v tu chvíli ztrácí a co získává. Prométheus, který by netušil, co navrácení ohně lidem znamená a jaký trest za to ponese, by byl jen Prométhem polovičným. Stejně tak Antigona, která přes Kreontův zákaz pohřbí bratra Polyneika, ví, že ji královský trest nemine, a odtud pramení její hrdinskost.

Wagnerův hrdina „beze strachu“ je pro Chéreaua lidsky neúplný, protože „strach“ neznámá jen „zbabělost“, ale třeba i strach o druhé, zodpovědnost za ně. Jestliže tedy „*Siegfried, der Helle*“ (Siegfrid, Světlý) je pro Wagnera spásou do budoucnosti, Chéreau v něm vidí potenciální nebezpečí. Představitel Siegfrieda

Manfred Jung má světlé oči a v Chéreauově inscenaci nosí slušivou blond paruku. Režisér z něj záměrně vytváří dokonalý prototyp árijce.

Naopak postavu utlačovaného trpaslíka Mimeho Chéreau viditelně požívostil. Jako Ahasver se Mime pohybuje po jevišti shrbený, v brýlích, v ošoupaném županu a s šedou parukou. Tím dává Chéreau Siegfriedově nenávisti vůči trpaslíkovi rasistický podtext, a domýšlí tak Wagnerův antisemitismus, který se zcela otevřeně projevuje například v jeho stati z roku 1850 nazvané *Židovství v hudbě* (*Das Judentum in der Musik*), v níž proklamuje, že Židé nejsou skutečných uměleckých činů schopni. *Deníky* (*Tagebücher*) Wagnerovy manželky Cosimy, dcery Franze Liszta, vyšly až po editorském odstranění rasisticky laděných pasáží. Největší stín na Wagnera vrhá jeho již zmiňovaná snacha Winifred, s níž Hans Jürgen Syberberg natočil pětihodinový filmový dokument *Winifred Wagnerová a dějiny vily Wahnfried 1914–75* (*Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–75*), který se shodou okolností během festivalu v roce 1976 v bayreuthském kině promítal. Bezmála osmdesátiletá „Winni“ v něm stále ještě s láskou mluví o „*Wolfim*“ (Hitlerova přezdívka) a o tom, že kdyby dnes zaklepal na dveře, podala by mu jeho oblíbenou bábovku s čajem.¹⁰

Hitler byl Wagnerův velký obdivovatel, podle svého skladatelského idolu se stal vegetariánem a pustil se do psaní opery *Kovář Wieland* (*Wieland der Schmied*), kterou ovšem nikdy nedokončil. V Hitlerových očích mají v sobě Wagnerova díla „*vše, co národní socialismus potřebuje*“ a o Bayreuthu prohlásil: „*zde byl ukován duchovní meč našeho hnutí*“.¹¹

Trpaslík Mime v podání tenora Heinze Zednika, který je ostatně svým původem rakouský Žid a ke svému židovství se otevřeně hlásí,¹² má ve svém propadle (provizorním obydlí) schovány všechny potřebné rekvizity a hlavně starý oprýskaný kufr. Je odsouzen k věčnému bloudění, čímž Chéreau aktualizuje odkaz na židovské transporty. Jakmile se začnou nad Mimeho hlavou stahovat mračna a hrozí mu nebezpečí, Mime balí kufr. Definitivně sbalený ho vezme do ruky, jakmile neuhodne třetí Wotanovu hádanku (*I. 2 Siegfried*). Ví, že je předem odsouzený. Žije v neustálém strachu, před Wotanem si strachy narve do pusy novinový papír, v němž měl zabalený meč Notung. Chéreau před Siegfriedovou pecí nechá Mimeho zpívat pasáž katastrofické vize (Fafnerova tlama požírá Mimeho), čímž se nám asociativně vybaví kremační pece v koncentračních táborech. Mime je v očích Siegfrieda ztělesněním lidského odpadu, mrzáka, Siegfried volí adjektiva „*eckelig, krumm, hinkend*“ („*hnusný, zkrivený, belhavý*“).

Chéreauova/Peduzziho scénická (výtvarná) translace Wagnera

Jestliže Wagnerův *Prsten* čerpá své náměty z německého středověku a germánské mytologie, Richard Peduzzi ve své scénografii a Jacques Schmidt v kostýmech ukotvují *Prsten* do rozmezí let 1848–1930. Chéreaova dramaturgicko-režijní koncepce tedy vychází z období, kdy Wagner tetralogii psal, a zároveň ukazuje, kam zhoubnost moci – v *Prstenu* popisovaná – dospěla ve třicátých letech století dvacátého. Domýšlí dopad megalomanské vize světovlády a nadčlověka, nebezpečí pudového jednání a ztrátu paměti. Chéreauovým cílem je najít spojnicí mezi *Eddou*, Wagnerem a současností, aby byl důvod vyprávět *Prsten* dnes.

V *Soumraku bohů*, závěrečné části tetralogie, se objevují citace 30. let dvacátého století i v kostýmech: například Gutruny v dlouhých bílých společenských šatech (s perlovým náhrdelníkem, nalakovanými nehty, zvlňným účesem) a Gunther v černém smokingu a ulíznutými vlasy připomínající hollywoodské hvězdy Ginger Rogersovou a Freda Astaira.

Dobový scénografický kontext

V inscenování Wagnerových oper dominuje v šedesátých a sedmdesátých letech ještě tzv. estetika „*Neubayreuthu*“, jejímž iniciátorem se v roce 1951, kdy se Hudební slavnosti po válce zdařilo obnovit, stal Wieland Wagner. Vyšel z Appiovy antirealistické, antipsychologické reformy a svou režijní koncepci postavil na abstrakci, geometrii, stylizaci, symbolismu a čisté scéně bez dekorací. Statické tělo dosadil do scénického obrazu, vystačil si s praktikáblý a kruhovým horizontem. Důležitou se stala hra se světly a projekcí (ohně, oblaků), důraz se kladl na věčnou esenci bytosti a věcí.

⁹ BATAILLON, Michel. *Chéreau 1972–1982: un défi en province*. Éditions Marval, 2005, str. 190.

¹⁰ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–75*. Filmový dokument, režie Hans Jürgen Syberberg, 1976 (od 7. 6. 2015 dostupný na internetovém kanále YouTube).

¹¹ DE NUSSACOVÁ, S. Op. cit., str. 128.

¹² STEINEGGEROVÁ, Catherine. *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*. Éditions Mardaga, 2005, str. 296 (Heinz Zednik: „je suis moi-même d´origine juive et je sais trop bien ce qu´un certain germanisme peut trouver de négatif chez des hommes“).

Wieland Wagner zemřel v roce 1966, ale v estetice „Neubayreuthu“ pokračovala řada jeho epigonů, neboť v šedesátých a sedmdesátých letech se stala módním trendem. Přesto samozřejmě paralelně existoval i protiproud realistický, jehož hlavním zástupcem byl Walter Felsenstein. Tomuto estetickému směru nebyla metafyzická dimenze Wagnerova díla východiskem, naopak se opíral o konkrétní zpodobení skutečnosti a díky divadelní technice vytvářel jevištní podívanou. Dal tak vyniknout například pohádkovým motivům Wagnerova *Prstenu* (kouzelné proměny obra v žábu, souboj s drakem) a teprve skrze spektakulárno útočil na otázky metafyzická.

Patrice Chéreau svým akcentem na naraci (příběh, postavy) a figurativní zobrazování navázal na tento realistický proud, jenž ve spolupráci se svým dvorním scénografem Richardem Peduzzim přetavil na tzv. „alegorický realismus“.

„Alegorický realismus“

Francouzský teatrolog Alain Satgé označuje Chéreaův a Peduzziho způsob zobrazování termínem „alegorický realismus“. Svou tezi demonstruje na příkladu božského hradu Walhally.¹³ Walhallu lze znázornit buď stylizovaným znakem: například Wolfgang Wagner ve svém bayreuthském nastudování *Prstenu* z roku 1970 promítá kubistickou Walhallu na kruhový horizont, nebo Josef Svoboda v roce 1973 navrhne pro inscenaci Götze Friedricha v londýnské Covent Garden Walhallu složenou ze schodišť a zrcadel, přičemž obě tyto inscenace svou čistě geometrickou scénografií podtrhují bezčasovost, respektive nadčasovost mýtu.

Pak existuje druhá varianta, kdy výtvarník zhmotní Walhallu naopak zcela konkrétně, nějakou reálně existující budovou: Joachim Herz ve svém lipském nastudování (uváděném v letech 1973–76) zobrazil Walhallu jako washingtonský Kapitol, v režii Petera Steina v roce 1976 ji tvořilo foyer pařížské opery, Jean-Pierre Ponelle ztvárnil ve své stuttgartské inscenaci (uváděné v letech 1977–79) Walhallu jako zámek bavorského krále Ludvíka II.

Richard Peduzzi nevolil pro Chéreauovu dramaturgicko-režijní koncepci ani Walhallu abstraktní (projekce, schody), ani Walhallu realistickou (s přesným určením stylu a doby), ale vytvořil vlastní podobu Walhally pomocí figurativního pastiše. Peduzziho Walhalla není ani reprodukcí konkrétní stavby, ani atemporálním symbolem. Je nesourodým monumentem kombinujícím industriální architekturu s architekturou mykénských paláců. Peduzziho betonová Walhalla s citacemi antických prvků odráží megalomanií a rozporuplnost bohů. Je obrazem institucionalizace (zkamenění) moci, která si dodává vnějšími atributy na vlastní důležitosti. Není bez zajímavosti, že už Wagner svá hudební dramata vnímal jako „scénické alegorie“ („das szenische Gleichnis“).¹⁴

Podstatou alegorického realismu je spíše k něčemu odkazovat než cosi reálně popisovat. Peduzziho přehradní hráz hydroelektrárny v *Rýnském zlatě* odráží lidskou aroganci vůči přírodě, chorobnou touhu měnit tvář světa k obrazu svému a je naprosto vedlejší, jestli na Rýně nějaká přehradní hráz reálně stojí, nebo ne. Trpaslík Mime má meč Notung zabalený v novinovém papíru, ač reálně víme, že v lese v časech germánské mytologie noviny zaručeně nevycházely. Noviny v tomto případě odkazují k tomu, že si Mime kousků meče cení jako pokladu, proto je opatrně balí do papíru, aby se neponičily.

Ptáček, s kterým si Siegfried povídá v lese, zpívá zavřený v kleci. Kromě metaforického obrazu domestikace přírody nahrává klec domněnce, že ptáčka pro Siegfrieda zanechal v lese Wotan. Ptáček totiž nasměřuje Siegfrieda k pokladu, o jehož získání Wotanovi prostřednictvím Siegfrieda ve finále jde. Připomeňme, že kdysi podobně Wotan přičaroval Siegmundovi do cesty meč Notung zapíchnutý v jasanu (aby s ním zabil obra a zmocnil se pokladu), stejně tak dohlížel na instalaci pece, ve které Siegfried mohl rozlámaný Notung znovu ukout. Chéreau vizualizací Wotana ve slavné „kovářské“ scéně pasoval boha do role jakéhosi skrytého supervizora Siegfriedových dobrodružství, čímž Siegfriedovo nadčlověčenství a svobodu umenšil.

Peduzzi v knize *Příběh prstenu (Histoire d'un Ring)* zmiňuje, že prvními pojmy, které ho při koncipování scénografie *Prstenu* napadly, byly „kotelna“ („une chaufferie“), strojovna („une machinerie“) a městské peklo („un enfer urbain“): peklo, do kterého se dostali bozi i lidé (bozi staví betonovou Walhallu a lidé betonové přehradny).

Časté využití mlhstrojů má navodit jednak mlhu přírodní (například ranní opar nad řekou) a jednak mlhu industriální (páru průmyslové revoluce). Samozřejmě, že kritickým hlasům, které Chéreaově/Peduzziho koncepci vytýkaly sázku na efekt, bombastičnost formy na úkor obsahu, se právě mlha spolu s nákladnou výpravou a kostýmy stala nejsilnějším argumentem. Například divadelní kritik Kurt Heinz, který označil Chéreauovu režii za „popovou“ („ein Pop-Ereignis der Regie“), svou recenzi opatřil titulkem „Hodně mlhy, páry, ohně, hedvábí a brokátu, málo Wagnera“.¹⁵ Novinář Wolfgang Eschmann mluví o „chorobné mánii šokovat něčím novým“ („krankhaft gewordene Sucht nach ausgefallen Neuem“).¹⁶

Peduzzi svůj výtvarný koncept postupně zaměřil na dialektiku přírody a architektury (industrializace). Vyšel z Wagnerova romantického anticivilizačního postulátu, že homo faber svým „pokrokem“ a gigantickými konstrukcemi (stroji) přírodu narušuje, znásilňuje. Jako by se Peduzzi prostřednictvím Wagnera ptal: není troufalé přehradit říční tok, není troufalé rozvrtat podzemí šachtami, není zpuštěné vyrábět umělé světlo, a nabourávat tak přirozené střídání dne a noci?

Prvek přírodní (na scéně živé stromy¹⁷) a prvek architektonický (trojrozměrné stavby) doplňuje Peduzzi o malovaná plátna (zadní horizonty s motivy noční oblohy, vodní hladiny), která svou poetičností kontrastují s odcizenými konstrukcemi.

Svícení Manfreda Vossa se snaží postihnout denní dobu (úsvit, soumrak) jednotlivých výjevů a četné meteorologické změny (během *Prstenu* se strhnou čtyři bouřky, které jsou zároveň předzvěstí apokalyptického konce). Blesků nedocilovali osvětlovači v Bayreuthu pomocí stroboskopu (navozuje nežádoucí efekt diskotéky), nýbrž pomocí svářeček.

Pro Chéreauovu základní náladu je typický šedavý „clair-obscur“ (šerosvit), naopak barevné světlo používá Manfred Voss jen výjimečně: modrý přísvit do nočních a snových scén, červené světlo se objevuje při červánkách, ve scénách z kovárny (evokace červených pablesků ohně) a při závěrečném požáru.

Místa dějů a jejich scénické translace ve výpravě Richarda Peduzziho

Úvodní scéna celé tetralogie, výstup mezi Alberichem a rusalkami (v Chéreaově interpretaci kurtizánami), se podle Wagnerových scénických poznámek odehrává „na dně Rýna“ („auf dem Grund des Rheines“). Peduzziho místo romantického přírodního výjevu na scénu postavil obrovskou železobetonovou přehradní hráz hydroelektrárny, podlahu na předscéně zbudoval z kovového mřížoví, kterým zespona prosvítá podzemní království Nibelheimu. Přehrada i dryáčnické lehké děvy, dva civilizační výdobytky, jsou synonymem síly, energie, výkonnosti. V *Soumraku bohů* je hráz zrezivělá, prostitutky ztrátou rýnského zlata ztratily břink, povadly. Zatímco v úvodní scéně *Rýnského zlata* měly volánovité tmavomodročerné flitrované šaty na ramínka s hlubokým dekoltem, ve výstupu *III. 1 Soumraku* mají nevýrazné béžové šaty. Od loupeže zlata chodí jako tělo bez duše, přežívají jako ryby na suchu.

Božský hrad Walhallu, který se v *Prstenu* poprvé objevuje ve druhé scéně *Rýnského zlata*, situuje Wagner do horských výšin („Bergeshöhen“). Chéreau bohy nikam do nebeských výšin neumísťuje, masivní fasáda Walhally doléhá pevně k zemi. Peduzziho Walhalla je stavbou bez jednoznačného dobového stylu, směsicí betonových panelů (odkaz k pevnosti, bunkru) a impozantních dveří připomínajících vchod do antických (mykénských) paláců.

Království trpaslíků Nibelungů zvané „Nibelheim“ (Nibelheim znamená doslova „domov mlhy“) se u Wagnera nachází v podzemní rokli („unterirdische Kluft“), je tedy územím temnoty („nächtiges Land“). Peduzzi

¹³ ASLANOVÁ, Odette. *Les voies de la création théâtrale, Chéreau, díl XIV*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1986, str. 342.

¹⁴ CHÉREAU, Patrice. *Transversales*. Éditions Le bord de l'eau, 2010, str. 146.

¹⁵ HEINZ, Kurt. Viel Nebel, Dunst, Feuer, Seide und Brokat, wenig Wagner, *Mannheimer Morgen*, 11/08/1977 (poznámka: novinové články a výstřížky jsem měla k dispozici oseroxované a seřazené v tzv. „revues de presse“ v archívech IMEC v normandském Abbaye d'Ardenne, kam jsem jezdila sbírat materiál; tím, že jde o vystřižené recenze často chybí údaj o straně, proto ho ani ve své disertační práci nemohu vždy uvést).

¹⁶ ESCHMANN, Wolfgang. Neu interpretieren um jeden Preis, *Rhein-Zeitung*, 28/07/1977.

¹⁷ Živých stromů užil Chéreau spolu se scénografem Peduzzim rovněž v inscenaci Marivauxova *Sporu (La Dispute)* v divadle TNP Villeurbanne v roce 1973. Živými břízami osázel v roce 1975 scénu berlínské Schaubühne v inscenaci Gorkého *Letních hostů (Sommergäste)* německý režisér Peter Stein.

zpodobnil Nibelheim jako temné podzemní šachty (cihlové stěny a kovové schodiště), jako důl plný zakrslých horníků a jejich „vykořisťovatele“ Albericha, čímž, podobně jako Zola ve svém *Germinalu*, podal obraz otroctví 19. století. U Wagnera nejsou Nibelungové národem horníků, ale kovářů, proto obraz Nibelheimu zvukově provází bušení kladiv do kovadlin, čehož se v Bayreuthu docílilo vzájemnými nárazy kovových trubek, které byly umístěny ve zvláštní místnosti, a zvuk se přenášel reproduktory zavěšenými nad jevištěm.¹⁸

Požidovštěním postavy Mimeho vytváří Chéreau volnou asociaci s otroctvím a nedůstojnou porobou člověka století dvacátého, v myslí nám bezděčně naskakují obrazy pracovního tábora v čele s gestapákem Alberichem. Alberich nechal Mimeho ukovat zázračnou přilbu tarnhelm, která má tu moc učinit svého nositele neviditelným. Zaklínadlo při nasazování přilby zní „Nacht und Nebel niemand gleich“.¹⁹ Hitler s vědomým odkazem na Wagnera vydal v roce 1941 dekret nazvaný právě „Nacht und Nebel“ (Noc a mlha) nařizující únos nepohodlných lidí uprostřed noci a jejich zmizení (likvidaci, deportaci) bez jakékoli stopy a bez jakýchkoliv informací příbuzným. U Chéreaua neviditelný Alberich neviditelným bičem mrská Mimeho, který sebou v bolestech škube. Vzniká tak analogie s mučením v koncentračních táborech, strachem z všudypřítomné smrti, i když vraha nemusí být vidět (sprchy také zabíjejí samy).

Wagnerův Alberich Nibelungy deklaruje na „hanebný národ“ („schmähliches Volk“) a „mrzáky“ („Lahmen“). V Nibelheimu vládne neustálý děs, na odpočinek není vyhrazena ani vteřina („Ruh und Rast ist euch zerronnen“). Jakmile Nibelungové na chvíli poleví, Alberich jim pohrozí prstenem (odznakem své moci) a Nibelungové s panickým křikem utíkají zpátky do práce. Mime a jeho spolustratelé se stali perzekuovanými štvanci nikoli v „pekle na zemi“, nýbrž v peklu pod zemí.

Obydlí Hundinga a Sieglindy (u Wagnera „lesní chýše“) pojal Peduzzi jako nepatřičné, nesourodé skloubení architektury (zdi paláce) a lesa, respektive jako znásilnění lesa architekturou. Jestliže si les a studánku, kterou vidíme přímo v podlaze domu, spojíme s přírodně založenou Sieglindou, a jestliže nám impozantní zdi nevkusného neorenesančního zámku, jaké si stavěli novozbohatlíci na konci 19. století, asociují zavalitého, mocichtivého Hundinga, pochopíme, co scénografie této scény vypráví: Hundingovy zdi obklíčily Sieglindin les, tak jako si surový Hunding uzurpuje křehkou Sieglindu. („dies Haus und dies Weib sind Hundings Eigen“; „tento dům a tato žena jsou Hundingovým majetkem“). Je více než symptomatičné, že „dům“ klade Hunding ve větě na první místo, zatímco „ženu“ až na druhé.

Symbolem tohoto nešťastného manželského páru je mrtvý seschlý jasan, který Peduzzi umístil přímo doprostřed interiéru Hundingova (ne)domova. Příroda – obrazně krajina Sieglindiny duše – dostává Hundingovými zásahy smrtelné rány. Signifikantní a silně významová scénografická proměna Hundingova obydlí se odehraje s příchodem Sieglindina bratra Siegmunda. Spolu s ním vniká do interiéru vlháká jarní noc, zadní stěna obydlí se částečně rozestoupí a dům se otevře lesu a měsíčnímu svitu. Živá příroda vstupuje do neživé domácnosti/skanzeny/vězení, do tíživé atmosféry interiéru zavane svěží vítr. V závěru *Valkýry*, kdy Siegmund vytáhne meč Notung z kmene jasanu a splyne se Sieglindou v milostném aktu (čímž prolomí tabu incestního poměru), se zadní stěna Hundingova obydlí rozestoupí docela: tentokrát je synonymem vniknutí erotického, otevření ženského klína.

Sieglinde a Siegmund k sobě barevně ladí oblečením (přírodní, měkký béžovo-hnědý odstín šatů), splývají s okolním lesem, mají přirozeně rozevláté vlasy. Do kontrastu k nim je Hunding kostýmován do „tvrdé“ černé barvy (v obleku a kabátu). Kožešinovým límcem, kravatou a masivním zlatým prstenem na levém prsteníčku si dodává na okázalosti a důležitosti. Připomíná nacistického papaláše.

Zatímco Wagner situuje výstup *II. 1 Valkýry* na neurčité „místo v horách“, Chéreau volí pro stěžejní manželskou rozmluvu Wotana a Fricky stejně jako pro následnou Wotanovu zповěď prostředí Wotanovy pracovny, již dominují dva objekty: zrcadlo a kyvadlo. Kyvadlo představuje poslední relikt z Peduzziho původně zamýšleného astronomického kabinetu, z něhož by Wotan pozoroval jím samým stvořený svět.²⁰ Kyvadlo opisuje pohyb země kolem své osy a poprvé se samo od sebe zastaví ve chvíli, kdy Wotan pod tlakem přistoupí na Fricčin požadavek, aby nechal padnout Siegmunda. Jakmile se kyvadlo zastaví, je to, jako by se zastavil svět. Podruhé zadrží rotující kyvadlo Wotan, když mluví ve své zповědi o tom, že by si pro sebe přál už konec:

¹⁸ DE NUSSACOVÁ, S. Op. cit., str. 162.

¹⁹ V češtině „Noc a mlha, všichni ztrácejí svou tvář (svou podobu)“.

²⁰ DE NUSSACOVÁ, S. Op. cit., str. 197.

²¹ KIENBAUM, Jochen. *Der Ring des Nibelungen. Bayreuth 1976-1980. Eine Betrachtung der Inszenierung von Patrice Chéreau und seine Annäherung an das Gesamtkunstwerk*. Universität Erlangen-Nürnberg, 1990, str. 50.

„auf geb ich mein Werk, nur eines will ich noch: das Ende“ („zanechám svého díla, už si přeji jen jedině: konec“).

Wagnerovu „skálu Valkýr“ navrhl Peduzzi původně jako hřbitov s kouřícími továrními komíny v pozadí, ale od roku 1977 změnil její scénérii na „Ostrov mrtvých“ (Toteninsel): poloskálu – poloskulpturu inspirovanou stejnojmenným obrazem Arnolda Böcklina. Není bez zajímavosti, že Böcklin své plátno namaloval v roce 1883, tedy v roce Wagnerovy smrti. A mimochodem byl to právě Böcklin, koho Wagner oslovil jako výtvarníka, když v roce 1876 chystal první uvedení své tetralogie. Böcklin nabídku odmítl a o výpravu se postaral Joseph Hoffmann. Peduzziho expresivní popis Böckelinova obrazu cituje Jochen Kienbaum ve své diplomové práci věnované analýze Chéreauova *Prstenu*: „*Ein enormer Steinblock, verloren inmitten eines Ozeans, eine hässliche, fleischfressende Pflanze, die selber von der Stille des Himmels und der Fluten verschluckt wird*“.²¹ („obrovský kamenný blok, ztracený uprostřed oceánu, odporná masožravá květina, již samotnou polyká ticho nebe a mořských vln“)

Palác Gibichungů, jedno z důležitých dějišť *Soumraku bohů*, pojal Peduzzi jako fasádu domů v imaginárním městě 20. století, čímž přesunul vyústění celého dramatického cyklu do současnosti.

Četné střídání dějišť je spojeno s přestavbami. Ve *Valkýře*, *Siegfriedovi* a *Soumraku bohů* se kryjí s diváckými přestávkami, a proto se dějí skrytě. Naopak přestavby mezi jednotlivými scénami *Rýnského zlata*, mezi nimiž žádné pauzy nejsou, probíhají přiznaně během orchestrálních mezihér.

Přestavba mezi první a druhou scénou trvá dvě a půl minuty. V jejím průběhu scénérii přehradu střídá po segmentech se vynořující Walhalla: spodní betonové panely přivázejí kulisáci, horní panely sjíždějí z tahů. Hrad bohů, na jehož dokončení Wotan s Frickou čekají, se tak staví „živě“ před divákovými očima. V hudebním švu mezi oběma scénami se prolne téma prstenu („Ring-Motiv“) s tématem Walhally („Walhall-Motiv“). Zkratkou se tak pojmenuje souvislost mezi mocí peněz a mocí politickou. Přestavba mezi druhou a třetí scénou trvá rovněž dvě a půl minuty: Walhalla po segmentech mizí a najíždějí cihlové stěny Nibelheimu, tvořící jednotlivé podzemní šachty. Mezihra mezi třetí a čtvrtou scénou trvá tři minuty, během nichž odjíždějí cihlové stěny Nibelheimu a vrací se Walhalla, tedy stejná dekorace, jakou jsme viděli už ve druhé scéně.

Dva příklady alegorie v kostýmu

Peduzziho „alegorický realismus“ ve scénografii přerůstá místy i do alegorické kostýmní koncepce Jacquese Schmidta. Například Wotanova dcera Brünnhilde se přerodí z poslušné dívenky v ženu odložením uniformy (dlouhá šedá sukně, upjatá šedá košile se stojacím límcem) a odhozením výzbroje valkýry (kyrys, štít, černá přilbice). Brünnhilde začne „žensky“ plout, či spíše plachtit prostorem v dlouhých, volných, vzdušných bílých šatech, jejichž široké nabírané rukávy při pohybu připomínají křídla. Svobodná a zamilovaná Brünnhilde létá jako racek. Poté, co se jí Siegfried pod vlivem nápoje zapomenutí zřekne a udělá z ní Guntherovu snoubenku, se ve výkladu Françoise Regnaulta (dramaturga inscenace) stává Brünnhilde v podání sopranistky Gwyneth Jonesové nešťastným, těžkopádným Baudelairovým Albatrosem, který, sražen ze svých výšek, nemotorně bloumá po zemi. Tuto Regnaultovu paralelu („Porträt der Gwyneth Jones als Albatros“, „portrét Gwyneth Jonesové jako Albatros“) cituje Jochen Kienbaum ve své diplomové práci²²: „auf den Boden verbannt, von Hohngeschrei umgeben, hindern die Riesenflügel seinen Gang“.²³ Gwyneth Jonesová chodí po ztrátě Siegfriedovy lásky s obličejem stočeným k zemi, a to v takovém předklonu, že se její vlasy dotýkají podlahy. Jednu ruku drží křečovitě vytrčenou do prostoru. Siegfriedova zrada jí doslova zlomila vaz, spálila křídla. Je zraněným ptákem neschopným letu, je mrzákem. Teprve postupně, když začne vycházet najevo, že se spolu se Siegfriedem stali jen oběťmi Hagenovy intriky, začne zvedat hlavu.

Druhým příkladem alegorie budiž kostým Wotanův. Odráží pozici (status) svého nositele v příběhu: v *Rýnském zlatě* se Wotan honosí vínovým pláštěm se zlatostříbřitými nitkami, ve *Valkýře* už plášť visí jako odložená rekvizita přes zrcadlo a Wotan (Donald McIntyre) se po scéně pohybuje v černém obleku s bílou košilí. V druhém dějství *Siegfrieda* je Wotan oblečen stejně jako Alberich (Hermann Becht) do dlouhého hnědého poutnického kabátu a třírohého klobouku. Wotan a Alberich povážlivě čím dál víc splývají. Jedině, čím se

²² KIENBAUM, J. Op. cit., str. 62.

²³ Pro úplnost uvádím český překlad Františka Hrubína těchto Baudelairových veršů z básně *Albatros*, zařazené do sbírky *Květy zla*: „v té chvíli je z krále azuru jen neohrabanec, jenž s hanbou nechává perutě, velké, bílé, svěšený po boku jak cizí těžkou věc“.

Wotan ještě odlišuje, je jeho kopí. Motiv dvojníka, pozitivu a negativu (Wotan v textu označován jako „Licht-Alberich“ a Alberich jako „Schwarz-Alberich“) Chéreau vizualizuje: kromě stejného kostýmu aranžuje králi bohů a králi trpaslíků zrcadlové pohyby.

Jakou paralelu mezi nimi vidí? Oba vychovávají své syny k pomstě, oba ukradli zlato, oba usilují o jeho znovuzískání, oba touze po moci obětovali lásku. Jestliže Wagner opozicí Licht-Alberich (Jasný Alberich) a Schwarz-Alberich (Temný Alberich) přeci jen rozlišuje mezi „legální“ mocí Wotanovou (do jeho kopí jsou vryty zákony) a „barbarskou“ mocí Alberichovou, Chéreau tuto opozici smazává tím, že i Wotanovi ve scénické akci přisuzuje násilnické sklony (kopím zraní Alberichovu ruku, propíchne syna Siegmunda), propůjčuje mu tedy jevištní jednání tyрана, které neodpovídá Wagnerově libretu.

Chéreauův stylový eklekticismus

Dalo by se říci, že inscenace funguje na principu matrojošky. Uprostřed je germánský mýtus, přesahuje ho ovšem Wagnerovo uchopení (tedy prisma člověka devatenáctého století) a Wagnerovo uchopení zase přesahuje (transcenduje) režijní pojetí Chéreauovo, které Wagnera domýšlí, interpretuje, komentuje a přesa-zuje do zkušenostního pole člověka dvacátého století.

Jistá nesourodost už je ale patrná u samotného Wagnera. Oním posunem (defází) mám na mysli napětí mezi libretem a partiturou, rozpor mezi klasickým literárním výrazem a moderním hudebním pojetím. Lite-rárním výrazem Wagner ustrnul v jakémisi (pseudo)romantismu, užívá archaismů, aliterací, konvenční me-taforiky (láska=jas, slunce, jaro; samota=tma, zima). Se svými literárními předchůdci (Kleistem) či současníky (Büchnerem) se Wagner může měřit jen těžko.

Naopak hudebně se Wagner během komponování neustále vyvíjel, například *Soumrak bohů* už je silně ovlivněn Beethovenovými symfoniemi. Vzhledem k tomu, že libreta *Prstenu* dopsal Wagner v roce 1852 a kompozici započal v roce 1854 dokončil až roku 1874, leží mezi textem a hudbou propastný časový rozdíl. Wagner měl mezi druhým a třetím dějstvím *Siegfrieda* dvanáctiletou pauzu, v osobním životě tehdy milostně vzplanul k Mathildě Wesendonkové a věnoval se skládání *Tristana a Isolady*.

Geneze *Prstenu* – od roku 1848, kdy začal psát libreto *Siegfriedovy smrti*, do roku 1874, kdy dokončil *Soumrak bohů* – trvala dlouhých 26 let a odráží tedy nejen myšlenkové a ideologické proudy (od Feuerbacha po Schopenhauera), s nimiž se Wagner při psaní tetralogie konfrontoval, ale je zároveň jakýmsi intimním deníkem skladatelova hudebního vývoje. Boulez a Chéreau se rozhodli tyto kontradikce, rozporuplnosti (myšlenkové, ideologické, estetické) nesmazávat, nepotlačovat, ale naopak tuto heterogenost zachovat. Boulez ve veřejné debatě vedené hudebním vědcem Hansem Mayerem v srpnu 1980 řekl: „*vytvářením umělecké jednoty sice zahlazujeme problémy, ale zakrýváme pravdu.*“²⁴

Směsicí epoch, užíváním anachronismů ve scénografii i kostýmech (kopí vedle smokingu, cylindry a náprsní tašky vedle kyrsu) chtějí Chéreau s Peduzzim postihnout nadčasovost Wagnerova díla. Podobně budou ostatně postupovat při inscenování *Faidry* v roce 2003, kdy Racinem převyprávěný antický mýtus „přeloží“ do současnosti: postavy mluví veršem ze sedmáctého století v torzech antického chrámu zasazených do bývalé tovární haly Ateliers Berthier. Není bez zajímavosti, že v obou inscenacích se stal výchozí látkou mý-tus, který je už ze své podstaty archetypem „věčně lidského“.

Anachronismy v kostýmech plní v *Prstenu* navíc i funkci charakterizační. Například barokizující prvky v kos-týmech bohů (brokátové pláště, fiží, paruky) odkazují k tomu, že bozi se stávají v *Prstenu* přežitkem, skan-zenem, muzeem. Jedině mazaný Loge (offenbachovská silueta v černém fraku a hladká blond paruka) je moderní, umí jít s dobou, respektive dokázal zavčas „převléknout kabát“.

Pokud se tedy kritika či divácká veřejnost cítila v roce 1976 pohoršena vizualitou Peduzziho/Chéreauova *Ringu století* (dcery Rýna jako prostitutky, Rýn zobrazený betonovou přehradou, požídatel Mime s oprýskaným kufrem), postupem času snad vstřebala a přijala námi výše analyzované postupy, které stály u zrodu koncepce: jednak alegorický realismus, který umožnil zhmotnit myšlenkový a filosofický potenciál tet-ralogie (střet přírody a urbanizace, potažmo industrializace, střet svobodného člověka s Bohem, dialektiku

moci a lásky) a jednak záměrnou nejednotnost stylu, která jde ruku v ruce s nesourodostí literárně hudební předlohy a zachycuje jak Wagnerovu percepci mýtu, tak Chéreauův kritický komentář oné Wagnerovy vize.

Chéreauovy režijní postupy

V této podkapitole soustředíme pozornost na Chéreauův inscenační rukopis a na specifika operní režie. V analýze Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův* se konkrétně zaměříme na Chéreauův činoherní přístup k operním zpěvákům, s nimiž pracuje jako s herci (A), na prolínání psychologického realismu a jevištní styli-zace (B), vytváření scénických obrazů a metafor (C), scénické kontrasty vůči literární a hudební předloze, tedy autonomii jevištního dění vůči libretu a partituru (D), scénickou přítomnost postav na jevišti mimo jejich přítomnost v dramatické předloze (E), pohyb divadelního znaku v rámci inscenace (F) a režijní intertextualitu, jíž rozumíme citování scén a motivů buďto z Chéreauových předešlých inscenací či inscenací jiných režisérů (G).

A. Činoherní přístup k operním zpěvákům

Chéreau pracuje s operními zpěváky jako s herci, obzvlášť když libreto má takový dramatický potenciál a psychologickou hloubku postav jako libreta Wagnerova. Pro Chéreaua je práce na Wagnerově libretu srov-natelná s analýzou činoherního textu. Zastavme se na chvíli u Wagnerovy textové předlohy a pokusme se pojmenovat, v čem spočívá její divadelnost.

Pro Wagnerova libreta je příznačný neustálý tok dramatického dialogu, zbavený refrénů, nepřerušovaný ári-emí. Výjimku tvoří Siegmundova óda na jaro („Winterstürme wichen dem Wonnemond“, „Zimní bouře ustou-pily máji“), která je jedinou operní árií celého *Prstenu*. Také sbory, podobně jako sbory u Albana Berga, nejsou jen působivou zvukovou kulisou, ale jsou součástí dramatického děje a posouvají ho dopředu.

Stejně tak i v partituru si Wagner díky užívání takzvaných „leitmotivů“ a jejich transpozicím počíná výsostně dramaturgicky. Opakováním či variováním stejného leitmotivu v různých dějových situacích vytváří Wagner mezi těmito situacemi analogie: například motiv „vykoupení láskou“ („Entsagungs-Motiv“) se objevuje po-prvé v momentě, kdy Brünnhilde uchrání těhotnou Sieglindu před Wotanovým hněvem, který pak nemilo-srdně dopadne na ni samotnou, a podruhé, když v závěru tetralogie skáče do hořících plamenů. Zpětně se nám osvětlí souvislost obou situací: poprvé se Brünnhilde obětovala pro Siegfrieda, kterého tenkrát nosila jeho matka Sieglinde ještě pod srdcem, a podruhé skáče do ohně za milovaným Siegfriedem, aby se s ním ve smrti spojila.

Hudební party jednotlivých postav mají také silnou charakterizační schopnost: například Gutrunina frivolita a povrchnost je evokována parodií komické opery Auberova typu. Svůj obdiv k Wagnerově dramaturgickému citění vyjádřil Patrice Chéreau v rozhovoru s novinářkou Ruth Henryovou: „*V operách nebývá textová před-loha tak významná jako v činohře. V tomto ohledu představuje Wagnerovo dílo výjimku. Wagner promýšlí problém operní dramaturgie. Když inscenujete Offenbacha nebo Rossiniho, máte co do činění s hudebním divertimentem, nic víc.*“²⁵ Stejnou imanentní divadelnost pocítí Chéreau později i při práci na operách Ber-gových: *Lulu* a *Wozzeckovi*.

Z televizního dokumentu *Making of the Ring*²⁶ je patrné, že Chéreau s operními zpěváky detailně analyzoval text, podtext, psychologické motivace. S interprety v každé dramatické situaci rozebírá „poměr sil“ (rapport de force), tedy vztah submise a dominance a jejich neustálé proměny. Postavy jako by každou replikou v souboji s jevištním partnerem buď body získávaly, nebo ztrácely. Nikdy se nenacházejí v neutrálním stavu, nikdy si nejsou indiferentní, dialog probíhá jako neustálý zápas „kdo s koho“.

Chéreau po zpěvácích rovněž požaduje, aby mluvili tělem, aby se jejich těla v prostoru navzájem přitahovala a odpuzovala, proplétala jako při zápase ragby („mêlée de rugby“). Příkladem takového neustálého přibližo-vání a vzdalování se je výstup Siegmunda a Sieglindy v úvodní scéně prvního jednání *Valkýry*, kdy se Sieg-mund a Sieglinde poprvé potkají a jejich těla odrážejí vzájemnou touhu a zároveň strach z této touhy. Ze strachu se citu brání, i když jsou proti své vůli citem téměř od prvního společného okamžiku ovládnuti. Ché-reau umožňuje Peteru Hofmannovi a Jeannine Altmeyerové rozehrát celou škálu dotyků: Sieglinde omývá Siegmundovi tvář, pije s ním z jednoho poháru, rty se poháru dotýká ve stejných místech, odkud z něj pil

²⁴ MAYER, H. Op. cit.

²⁵ HENRYOVÁ, Ruth. Die Oper-ein Mythos mit Musik, *Frankfurter Rundschau*, 5/1/1976.

²⁶ *Making of the Ring*. Televizní dokument, režie Peter Weinberg, 1983.

Siegmond, těsně před příchodem Hundinga Sieglinde Siegmunda poprvé políbí. Podobnou choreografii protipohybů můžeme mezi Sieglindou a Siegmundem vidět i ve třetí scéně druhého jednání *Valkýry*, kdy na Sieglindu doléhají výčitky svědomí: útek od manžela do náruče bratra v ní vzbuzuje pocity viny, a tak se snaží Siegmunda od sebe opět odtrhnout. Pohyb (trajektorie) jejich racionálních předsevzetí ovšem naráží na iracionální pohyb jejího těla. Svou volní aktivitou od sebe Siegmunda odstrkuje, ale tělo ji opakovaně zrazuje. Sieglinde se sebou svádí vnitřní zápas, který ji přivede na pokraj šílenství a ona upadne do stavu horečnatých vizí a snů.

Boj se sebou samými svádí i druhá milenecká dvojice *Prstenu*: Brünnhilde se Siegfriedem. Milovat znamená vydat se všanc zranitelnosti. Brünnhilde Gwyeneth Jonesové se stane zranitelnou doslova: první věc, kterou Manfred Jung jako Siegfried udělá, je, že ji ještě spící „odzbrojí“ – sundá jí kyrys a helmu. Zároveň učiní bezbranným sám sebe: když spatří pod kyrysem Brünnhildin pulsující hrudník, úlekem odskočí na schody, zachvátí ho zmatek, směsice vzrušení a strachu. Láska je pro oba něco nového, neznámého a tedy obávaného. Brünnhilde se musí přerodit z dosud důvěrně známého světa panny (amazonky) v neznámý svět citů a chťiče. Zatímco Siegfried překlene počáteční úlek celkem rychle a zachvátí ho láska spalující se tady a teď, bývalá polobohyně (valkýra) má ještě tendenci uvažovat v kategoriích věčnosti, tedy v dimenzích lásky platonické, idealistické. Siegfried bude mít celou scénu na to, aby Brünnhildu strachu zbavil a inicioval ji do lásky tělesné (smyslné).

Stejně jako řeč těla je pro Chéreaua důležitá i řeč pohledů: střídání přímého očního kontaktu s nepřímým. Tento požadavek v opeře komplikuje okolnost, že zpěváci chtějí mít ve svém zorném poli neustále dirigenta, který jim udává nástupy. V hereckém přístupu ke zpěvákům není Chéreau pionýrem, činoherní výraz vyžadoval od zpěváků už Max Reinhardt a obtiskl se do Viscontiho inscenací Verdiho či Strehlerových režii Mozarta. Vzhledem k tomu, že interpreti wagnerovského repertoáru častokrát už stejnou roli zpívali v jiných operních domech, je režisérovým úkolem smazat nánosy předchozích nastudování (například Gwyneth Jonesová jako Brünnhilde a Donald McIntyre jako Wotan vystupovali už v *Prstenu* Wolfganga Wagnera v roce 1970).

B. Užití výrazových prvků tragigrotesky, psychologického realismu i divadla krutosti

Tragickou grotesku do Chéreauova *Prstenu* vnáší především Heinz Zednik, představitel rolí boha Logeho a trpaslíka Mimeho. V jeho podání je bůh ohně Loge ironický, rtuťovitý a agilní, v Chéreauově režii se rychlostí ohně po scéně i pohybuje (respektive tančí), jako oheň se šíří prostorem, přeskakuje z místa na místo, silně gestikuluje a má tendenci děj pantomimicky ilustrovat. Loge funguje jako Wotanův první ministr a rádce, protože je ze všech nejmazanější a nejlstivější. Jeho úlisnost a pokroucený charakter zhmotnil Chéreau nápadným hrbem, který se Logemu rýsuje pod černým frákem.

Podobnou živostí a komediálním talentem obdaroval Heinz Zednik i trpaslíka Mimeho, místy zranitelného a dojemného mučedníka, místy klaunského Charlie Chaplina, místy nebezpečného pokrytce: Mime se pasuje do role milujícího otce, a přitom se Siegfrieda ujal zjištěně. Siegfried Mimeho pokrytectví intuitivně cítí, jsou jak dva zvířecí druhy, které se nesnesou. Zednik Mimeho, podobně jako Logeho, fyzicky stylizuje (přikrčený cupitá s rukama složenými za zády), pracuje s nadsázkou (Mimeho kapesník je mokrá slz tak, že se dá ždímat). Mimeho refrénovitě „šatil jsem tě, krmil jsem tě“ Boulez zparoduje díky tomu, že nechá tyto pasáže zpívat zároveň Siegfrieda, čímž lamentaci degraduje na obehnanou písničku, kterou zná každý nazpaměť.

Příkladem mrazivé, až ubouovsky tragigroteskní scény je výstup Mimeho a Siegfrieda v prvním dějství *Siegfrieda*. Během tohoto scherzo-duetu probíhají dvě paralelní akce: Siegfried u gigantické pece ková meč Notung a Mime kousek vedle kuchty na malém lihovém vařiči jedovatý lektvar pro Siegfrieda. Při svém počínání tahá z propadla, které je jeho obydlím i kovárenskou dílnou zároveň, sady kastrůlků, kořenek, válečů a naběraček, přičemž vaření lektvaru musí ještě maskovat přípravou hovězí vývaru, o němž Siegfriedovi tvrdí, že mu dodá síly v boji s drakem a který mu Siegfried s díky vyleje na hlavu. Rytmus duetu se zrychluje, akce graduje, až na obou stranách vyústí v absolutní triumf: Siegfried vítězně ukuje meč Notung a na důkaz jeho ostrosti s ním přeřízne Mimeho kovadlinu vejpu, zatímco Mime sleje jedovatý lektvar do čutory, vyleze si na štafle jako na trůn a ve své chorobné fantazii se už vidí králem („König der Alben“), vůdcem Nibelungů („Nibelungenfürst“) a vládcem všehomíra („Walter des Alles“). Na hlavu si místo koruny nasadí kastrol, místo

žezla se chopí vařečky, místo královského pláště na sebe hodí kus roztrhané zástěry a čutorou naplněnou jedem točí ve zběsilé euforii nad hlavou. Vidina moci z něj udělala blázna.

Podobně tragigroteskní situaci najdeme ve scéně *II. 2 Siegfrieda*, kdy se Mime snaží použít hrůzu, aby Siegfrieda naučil strachu (vypráví o drakovi polykajícím lidi jako maliny), sám při svém barvitěm líčení do stane strach a vyleze na strom, odkud ho musí Siegfried setřást. Vzápětí se snaží Siegfrieda dojmout líčením svých dobrých skutků, a přitom se mu na krku houpe čutora s jedem, kterým chce Siegfrieda otrávit.

V linii psychologického realismu, polidšťování nadpřirozených bytostí, interiorizaci konfliktu (skutečný zápas neprobíhá na bitevním poli, ale v lidské duši) navazuje Chéreau na Wagnera. Už Wagnerovi bozi se mýlí, intrikují, kradou, chovají se zbaběle a činí nespravedlivá rozhodnutí. Do Wagnerova *Prstenu* se promítly prvky měšťanského dramatu, nejsilněji v předibsenovských dialozích manželského páru Wotana a Fricky.

Když si Chéreauovi bozi sundají své atributy moci (brokátové kabáty, paruky), vypadají jako zástupci velkoburžoazie. Chéreau je nenechává ani sošně stát ani deklamovat, zbavuje je patosu, heroismu, propůjčuje jim „všední“ scénické jednání: například Wotan s Frickou kempují s kufry na břehu Rýna a čekají, než jim obři dostavějí Walhallu. Své zásahy shůry – bůh hromu Donner má rozpoutat bouři – předvádějí jako amatérští kouzelníci: Donner třepe plechem, aby udělal hromobití, asistuje mu bůh úrody Froh, který z oprýskaných kufřů vypouští cáry mlhy, snad aby navodil iluzi kupících se mraků. Z dcer Rýna, mytologických rusalek, udělal Chéreau kurtizány laškující na kluzkých propustích přehrady, z trpaslíků Nibelungů žijících v podzemním království Nibelheimu udělal horníky v dolech (hornické kombinézy, helmy se svítilnou). Vševedoucí pramatka Erda a její dcery sudičky mají na sobě cetky, jaké nosívaly jarmareční vědmy, které vám za pár korun přečtou osud z ruky. Valkýry, dcery Wotana a pramatky Erdy, se chovají jako nekrofilní zdravotní sestry, sociální asistentky smrti, mrtvolám hrdinů přezkoumávají zuby, než je transportují do Walhally, kde si z nich Wotan skládá svou nebeskou armádu. Norny (sudičky) tkají zlatou nit osudu, předvídají soumrak bohů. V severské mytologii jsou obdobou toho, co ve starém Řecku představovaly Parky, připomínají tři přadleny z Grimmových pohádek nebo čarodějnice v Shakespearově *Macbethovi*. U Chéreaua sudičky nespřádají nit, ale odmotávají silný provaz. Mají dlouhé černé šaty s dlouhými rukávy, bílé vlasy (paruky) a bílé líčené tváře. Když čtou z knihy osudu, přehodí si černé šaty přes hlavu. První norna vidí minulost, druhá současnost, třetí budoucnost. Ve čtvrté části tetralogie přestávají vidět, jejich provaz se zamotává, až se přetrhne, načež sudičky lezou po kolenou zpět do lůna země, táhnou za sebou přervaný provaz. Lze to interpretovat tak, že éra fatalismu skončila a člověk si napříště bude sám psát svůj příběh a bude zároveň jeho jediným čtenářem. Třímetrových obrů Fasolta a Fafnera docílil Chéreau tak, že zpěváky posadil na ramena sportovců z bayreuthského atletického klubu, zakryl je dlouhými plášti a ruce jim uměle prodloužil.²⁷ Řečeno ústy kritika Konrada Behrenda: „Chéreau přivedl na jeviště bohy a mýty z masa a krve.“²⁸

Zájmy Wotanovy ženy Fricky jsou vždy egoistické, ztělesňuje prototyp maloměšky: Fricka chtěla Walhallu, aby měla přelétavého manžela víc doma, prsten by si přála, aby se Wotanovi líbila a vzbudila v něm pohasínající žádostivost, přičemž jí vůbec netrápí, že prsten oplakávají dcery Rýna, protože v jejích očích jsou to jenom děvky. Motorem Fricčina jednání je žárlivost. Fricka žárlí na Wotanovy nemanželské děti, protože sama zůstala bezdětná, což je pro podváděnou patronku manželství a rodinného krbu poměrně traumatizující okolnost. Hagenovou motivací k jednání je msta. Alberich ho zplodil bez lásky, je tedy nemilovaným synem, který sám sobě připadá ošklivý. Je to syn už ze své podstaty deformovaný a jeho úkolem je získat zpět prsten Nibelungův. Wagner psychologicky zcela přesně diagnostikuje frustraci (komplex méněcennosti) jako častou příčinu touhy po pomstě (například skřetovi Alberichovi se kurtizány vysmály za jeho nepůvabný zevnějšek a z této frustrace se Alberich rozhodl obětovat lásku touze po zlatě a moci).

Psychologizace ovšem nevylučuje koexistenci pohádkové dimenze. (drak na pojiždném vozíku obsluhovaný deseti kulíšáky, kouzla zmizení či proměny řešená Chéreauem většinou přes propadlo, Logeho nástupy doprovázené šlehajícími plameny, atd.)

U Chéreaua se dá mluvit o divadle krutosti nejen v Artaudově slova smyslu (divadle útočícím na všechny naše smysly), ale i ve smyslu krutého scénického jednání, které jde ruku v ruce s krutostí germánských mýtů, které stojí na počátku Wagnerova libreta. Krutost předlohy – postavy si ukládají o život, osnují proti sobě spiknutí, přejí si navzájem smrt, nenávidí se, žárlí, mstí se – Chéreau provází i agresí fyzickou, místy

²⁷ *Making of the Ring*, TV dokument, režie Peter Weinberg, 1983.

²⁸ BEHREND, Konrad. Chéreau hat Götter und Mythen aus Fleisch und Blut auf die Bühne gebracht, *Die Welt*, 15/12/1976.

hraničící se sadismem. Když se, jak už jsme výše zmiňovali, například trpaslík Alberich zdráhá vydat Wotanovi prsten, Wotan ho srazí k zemi, k podlaze mu kopím přitluče ruku a prsten si vezme. Fafner pro tentýž prsten neváhá ubít Fasolta ranami do týla. Jestliže u Wagnera zabije Siegmunda Hunding, u Chéreaua přiloží ruku k dílu i jeho vlastní otec Wotan, Hunding pak smrtelně zraněného Siegmunda ještě dorazí třemi ranami kopí.

C. Ozvláštňení situace vytvořením scénického obrazu

Scénu zvanou Todesverkündigung (zvěstování smrti; *Il. 4 Valkýra*), kdy Brünnhilde oznamuje Siegmundovi jeho blízkou smrt, ozvláštnil Chéreau originálním scénickým rituálem: z lesa přichází s bílým rouchem (rubášem) přehozeným přes levou paži Brünnhilde a jde Siegmunda připravit (fyzicky i psychicky) na odchod z pozemského světa. Brünnhilde pomalu svléká Siegmundovi kabát, vestu a roztrhanou košili, otírá mu tvář, paže, obnažená ramena a hrudník. Nakonec ho začne halit do bílého roucha. Ve všech jejích úkonech i hlase je zvláštní klid, pomalost a něha. Siegmund se nechává do smrti skoro s blažeností zasvětit, transfer na druhý břeh prováděný ženou s dlouhými rozpuštěnými vlasy připomíná láskyplný akt (obnažené tělo Siegmunda, doteky Brünnhildy), není v něm však nic milostně dráždivého, ale naopak spíše mateřského (matka vypravující své dítě na cestu). Brünnhilde Siegmundovi útěšně slibuje věčný život ve Walhalle, kde ho krásné dívky budou napájet medovinou. Zlom v tomto plynulém obraze nastane v momentě, kdy Siegmund zjistí, že by do Walhally musel jít bez Sieglindy: okamžitě rituál ukončí, roucho ze sebe strhne a propustku do nebeské Walhally odmítne. O náboženskou útěchu onoho světa bez Sieglindy nestojí, místo věčné slávy volí lásku, pozemskou svobodu, nabízenou vstupenku do nebe pomyslně roztrhá. Brünnhilde Siegmundovi prokuje, že dnes ho v souboji zabije Hunding. Siegmund nechce jít do smrti bez milované Sieglindy, a proto zvažuje zabít sebe i ji. Brünnhilde ho zadrží, vyjeví mu Sieglindino těhotenství a Siegmund od svého záměru upustí. Díky této scéně Brünnhilde poznává, co je lidská svoboda a v čem spočívá (například v možnosti ukončit svůj život sám či v osobním rozhodnutí vzdát se věčného života ve prospěch lásky).

Siegmundova vzpoura Brünnhildu nejen dojde, ale vyvolá i její vlastní vzpouru. Brünnhilde se rozhodne porušit Wotanův rozkaz, o němž od začátku ví, že je špatný. Poprvé, stejně jako kdysi Antigona, poruší zákon vyšší autority ve prospěch zákona srdce. Brünnhilde Siegmundovi přislíbí pomoc v boji proti Hundingovi. Z původního Siegmundova zasvěcování do smrti se tedy nakonec stává rituál Brünnhildina zasvěcení do svobody. Pomalé tempo a tlumené svícení (pološero) dávají scéně ráz preludu, dala by se tedy interpretovat jako Siegmundova předtucha smrti a prorocký sen.

Podobně – na pomezí reality a snu – Chéreau inscenuje výstup *Il. 1 v Soumraku bohů*, kdy za Hagenem přichází otec Alberich. Hagen podřimuje, výstup otvírá otázkou: „was hast du meinem Schlaf zu sagen?“ („co máš co říci mému spánku?“) a dá se tedy také interpretovat jako vizualizovaný vnitřní svět, Hagenův rozhovor s vlastním svědomím.

Jako druhý příklad ozvláštňení uvedu výjev z druhé scény *Rýnského zlata*. Poté, co si obři, kterým nebyla vyplacena gáže za dostavění Walhally, odvedli bohyni lásku Freiu jako rukojmí, stihne bohy před Walhallou první předsmrtná křeč: bez Freii a jejího pokrmu z jablek, která bohům zajišťovala věčné mládí, Chéreauovi bozi začnou před našima očima chřadnout, malátnět, a proto se chytanou za ruce a utvoří řetěz. Vede je jednooký Wotan s kopím v ruce, o které se opírá jako o hůl. Chéreau se při kompozici tohoto výstupu inspiroval Bruegelovým obrazem *Podobenství o slepci vedoucím slepce*, který svým aranžmá cituje. Mátoživé procesí slepců doprovodí Boulez v hudbě zvolněním tempa, sama hudba jako by klopytala, skomírala. Chéreau tímto obrazem podtrhuje právě zaslepenost bohů, kteří obětovali bohyni lásky za betonovou pevnost. Wotanovo kopí se asociálně stává slepeckou holí. Slepce tedy vede potácející se procesí bohů, kteří ho „slepě“ následují. Chéreau anticipuje Logeho monolog ze čtvrté scény *Rýnského zlata*: „sie aufzuzehren die einst mich gezähmt statt mit den Blinden blöd zu vergehen“ („spálit v ohni ty, kteří mě kdysi zkontrolili, než zhyznout se slepci“).

D. Chéreauovy scénické obrazy v kontrastu (kritice, polemice) k Wagnerově libretu/partituře

Režie jde samozřejmě povětšinou ruku v ruce s intencemi Wagnerova textu a hudby. Přesto je zajímavé podívat se na vybrané pasáže, kdy tomu tak není a pokusit se pojmenovat proč.

V závěru *Rýnského zlata* stoupají podle Wagnerových didaskálií bozi po duhovém mostu triumfálně do Walhally. Wotan velebí nádhernou vznešenost stavby, v hudbě je vstup do Walhally provázen leitmotivem meče Notungu, tedy Wotanovou nadějí na hrdinu, který jednou získá od obra Fafnera poklad pro bohy zpět

a osvobodí svět od kletby prstenu. V Chéreauově scénickém obraze žádná duha není, bohům se do domu, jemuž vševědoucí pramatka Erda prorokovala brzký pád, moc nechce. Je to dům–hrobka a bozi se do něj plouží jak starci do hospice. Drží se bezmocně za ruce, tvoří řetěz vedený jednookým Wotanem. Chéreau tak opakuje pochod „Slepců“ z přecházející scény, kdy bozi – zbavení Freiiných jablek – poprvé zakusili fyzickou slabost. Chéreau nechává na scéně ležet mrtvé tělo Fasolta (který byl před chvílí svým bratrem Fafnerem kvůli prstenu brutálně ubit), jsou tu i tyče, mezi nimiž se potupně kupčilo s bohyní Freiou. Usvědčující rekvizity (bílý závoj Freii – prodané nevěsty) zůstávají na scéně. Jako mementa připomínají spáchané křivdy. Chéreauovy večerní červánky předznamenávají požár Walhally. Mazaný Loge se díky své pozici polo-boha („halb so echt nur bin ich wie, Selige, ihr!“) od establishmentu, jenž se dostal do slepé uličky, sarkasticky distancuje. Jeho odstup od Wotanova klanu Chéreau vizualizuje tak, že ho ze skupiny bohů vydělí. Loge místo odchodu do Walhally zatahuje oponu za prvním dílem tetralogie. Dívá se do hlediště. Jako oponář přestává být aktérem téhle podivně soumravné hry. Loge dokáže předvídat a chytrácky zůstane vně.

Wagnerovo dramatické rozuzlení celé epopoje nazvané „vykoupení láskou“ (v hudbě tzv. Entsagungsmotiv) dává dílu katarzní smysl, přináší klid a znovunalezený mír. Tetralogie má kruhovou strukturu: prsten není jen její ústřední dějovou zápletkou, ale vtiskává jí i její cyklickou formu. Wagnerův cyklus začíná Alberichovým uloupením zlata Rýna (spácháním prvotní chyby), které spustí lavinu tragických událostí (princip antické tragédie, Shakespearových dramát). Tato lavina se zastaví až navrácením prstenu dcerám Rýna (napravením chyby, odstraněním zdroje zla).

Leitmotiv „vykoupení láskou“ se stává Wagnerovou odpovědí, první hodnotou v nově utvářejícím se světě: Brünnhildina „spalující“ láska (její skok za Siegfriedem do plamenů) zasazuje skomírajícímu božskému pokolení smrtelnou ránu (požár Walhally tedy nezpůsobí jen odhozená pochodeň, ale – metaforicky – žár Brünnhildiny lásky). Láska vychází jako vítěz ze souboje s hamižností (lačností po zlatě) a mocichtivostí. Chéreau toto spásné rozuzlení neinscenuje. Wagnerovo poselství svou scénickou vizí naopak zpochybňuje. Dav přihlížející událostem (Brünnhildině sebeoběti a požáru Walhally) nevěřičně poslouchá Wagnerův „Entsagungs-Motiv“, jeho orákulu ovšem nerozumí. Sbor, jenž jako by potřeboval vysvětlení (návod k pochopení), obrací svůj tázavý pohled na Bouleze – dirigenta této pro něj nesrozumitelné hudby, která vzápětí dozní. Zbývá slovy Hamleta „už jen ticho“ a němě čekání sboru, nezodpovězená otázka, než se pomalu začnou zžáset světla. Chéreau svou jednoduchou a o to více působivou mizanscénou kreslí obraz dezorientovaného, znejistěného lidského pokolení (reprezentovaného stodvoučlenným davem složeným z mužů, žen i dětí). Lidstvo jako by stálo nad propastí (orchestřištěm), na okraji kráteru, který po sobě nechala vybuchnutá bomba (Wagnerova hudba). „Bůh je mrtev, vše je dovoleno“, ale co s tím? Opravdu se kruhová struktura *Prstenu* uzavřela? Je návratem prstenu dcerám Rýna řád věcí obnoven? Nebo podobně jako v *Hamletovi* s příchodem Fortinbrase hrozí „věčný návrat téhož“? Alberich, nebo někdo jemu podobný, se může kdykoli znovu objevit „na scéně“ a znovu roztočit kolo tragédie.

Další ukázkou rozporu mezi Wagnerem a Chéreauovou scénickou vizí je orchestrální mezihra zvaná Trauermusik (smuteční pochod). Podle scénických poznámek si čtyři muži na Guntherův pokyn vysadí Siegfriedovu mrtvolu na ramena a za nimi se utvoří slavnostní smuteční průvod. U Chéreaua této scéně předchází obraz štvance na Siegfrieda (maskované honem na divokou zvěř), během níž Hagen mezi kusy ulovené zvěřiny skolí i svou nejcennější trofej – Siegfrida. Metafora honu–štvance na člověka jistě připomene českému divákovi sugestivní scénu z filmu Jana Němce *Démanty noci*, kdy ozbrojení vesničané uspořádají hon na dva chlapce, uprchlíky z transportu smrti.

Zatímco mrtvý Siegfried leží na předscéně, do prvních taktů mezihry za ním sjíždí černá opona. Na předscéně se z obou portálů začne trousit dav a mrtvé tělo obestoupí. Dav působí jako skrumáž náhodných chodců – zvědavců, kteří se přišli podívat, co se tady děje. Chvilí bezradně hledí na mrtvolu a pak svůj pohled stočí do diváků. Strnule stojí, dívají se, pak opona zase vyjede nahoru. Dav se rozestoupí, ale Siegfried už tam není. Mrtvý hrdina zmizel. Rozplynul se v davu (doslova i přeneseně). Chéreau tak dopřál Siegfriedovi smrt bez rituálu a pompy, obyčejný přechod z bytí do nebytí. Dav se pomalu rozchází, přičemž dekorace na jevišti se během zatažené opony proměnila – na horizontu vidíme malované plátno s řekou a po pravé straně jeviště ční fasády domů na nábřeží. V imaginárním městě 20. století začíná nový, obyčejný den.

Zatímco u Wagnera ve chvíli, kdy Wotan vykoupí Freiu svobodu pokladem, se Freia s bohy – vykupiteli „šťastně objímá“, u Chéreaua na sebe od svých zrádců nenechá ani sáhnout. Pamatuje si, jak s ní ještě před chvílí bozi nedůstojně kupčili a bez přímlyvy pramatky Erdy by ji byli obrům bez zaváhání vydali, aby

umořili svoje dluhy. Chéreauova Freia se choulí do svého závoje „prodané nevěsty“ a místo „štěstí“ se nad scénou vznáší hořká pachůť ze znovushledání.

Když Wagnerův bůh úrody Froh zpívá o svěřesti a radosti, které v přítomnosti své sestry Freii pociťuje, nechá ho Chéreau slastně se válet a rochnit mezi pytlí zlata, jako by to bylo právě zlato, které ho vzrušuje a vlévá mu novou krev do žil a ne milovaná sestra, o níž zpívá. Chéreau tak opět rozvírá nůžky mezi textem a podtextem, odhaluje Frohovo pokrytectví.

E. Přítomnost postav na jevišti mimo scény jim v textové předloze určené

Tohoto postupu využívá Chéreau i v řadě jiných inscenací: postavy se objeví ve scéně jindy, než předepisují scénické poznámky. Nejčastěji přijdou o chvíli dřív, než začne jejich vlastní výstup, nebo na scéně po skončení svého výstupu o něco déle setrvávají, méně často je Chéreau dosazuje do situací, v nichž se v dramatu/libretu vůbec nevyskytují.

Ve druhé scéně *Rýnského zlata* Chéreau od začátku výstupu zpřítomňuje bohy Donnera a Froha. Jsou tak účastní Wotanových spekulací o zaprodání bohyně lásky Freii. Svou tichou účastí (a tedy nepřímou souhlasem) se stávají spolupachatelé v nedůstojném kupčení s jejich sestrou. Když pak v druhé půli výstupu hořkují před sestrou nad jejím osudem, vyznívají jejich lamentace falešně.

Stejně tak se Fricka, Donner a Froh účastní začátku čtvrté scény *Rýnského zlata*, kdy musí svázaný Alberich vykoupit svou svobodu zlatem. Chéreau z bohů dělá opět němé svědky, neboť nikdo z nich nereaguje, a stávají se tak komplici Wotanova zločinu. Wotan veřejně krade Alberichem ukradené zlato a chce s ním splatit dluh za Walhallu. Boží vláda nastoupená za svým předsedou (Wotanem) korupčním praktikám němě přihlíží. Alberich zlato prokleje a přitom vrhne pohled do publika, které je tak prokřeseno spolu s prstem.

Do Sieglindina obydlí v lese, v němž Siegmund jako štvaná zvěř hledá útočiště před svými pronásledovateli, vpadne Hunding a Chéreau do jeho impozantního entréee zapojí i jeho „vazaly“, kteří byli do celodenní Siegmundovy perzekuce nasazeni. Nápad přivést na scénou Hundingovy stoupence, o nichž se v libretu jen mluví, znamená zmnožit tímto dvacetičlenným sborem Hundingovu dominantní pozici, čímž se přímo úměrně zvyšuje nebezpečnost situace pro Siegmunda, který je tak se svými nepřáteli konfrontován tváří v tvář. Když chce například Siegmund z Hundingova obydlí odejít, zastoupí mu lovecká četa vyzbrojená nábojovými opasky beze slova cestu.

Smuteční hosty z orchestrální mezihry Trauermusik (smutečního průvodu) nechá Chéreau přejít plynule do následující scény (*III. 3 Soumrak bohů*). Ve změněné scénérii městského nábřeží vypadají náhle jako ztracení anonymní chodci a mezi tyto před chvílí ještě účastníky Siegfriedova smutečního průvodu vbíhá Guttrune. Nervózně vyhlíží svého snoubence Siegfrieda, který se z lovu podezřele dlouho nevrací, a ptá se chodců – smutečních hostů, jestli Siegfrieda neviděli. Otázky si tedy neklade ve vnitřním monologu jako u Wagnera („war das sein Horn? Nein, noch kehrt er nicht heim“, „byl to jeho lesní roh? Ne, ještě se nevrací“), ale navazuje dialog s pouličními chodci, kteří se pomalu rozcházejí, vzdalují a na Guttruniny otázky neodpovídají. Nezúčastněný, ke Guttruně lhostejný dav velkoměsta podtrhuje její samotou. Guttrunin povzdech „öd alles“ („pusto všude“) získává na náhle vyprázdněném jevišti na síle.

V téže scéně (*III. 3 Soumrak*) Chéreau posílá na jeviště Brünnhildu dřív (oproti didaskaliím), je tak přítomna situaci, kdy Hagen oznamuje Guttruně Siegfriedovu smrt. Smrt milého tak zasáhne Brünnhildu i Guttrunu naráz, bolest je koncentrována, násobena, obě ženy se v zoufalém výkřiku téměř zrcadlově zhroutí na zem.

Ve scéně *II. 4 Soumraku bohů* se objeví v předstihu dav svatebních hostů, a asistují tak intimní scéně, kdy si Gunther přivádí podvodem získanou Brünnhildu poprvé k sobě domů (do paláce Gibichungů), táhne ji za sebou jako raněného ptáka – Baudelairova Albatrose. Brünnhilde, zničená Siegfriedovou zradou a vydána napospas zbabělému Guntherovi, se vleče prostorem zlomená v pase, pohledem téká k zemi. Smutek a krutost scény podtrhuje a násobí právě okolnost, že nejosobnější a nejniternější věci člověka se řeší „na veřejnosti“, za asistence čumilů.

Wotan v *Siegfriedovi*, mimo své tři výstupy, bloumá v okolí dračí jeskyně Neidhöhle. Tu a tam zahlédneme jeho siluetu, jak se vynoří mezi stromy. Tvrdí sice, že už si pro sebe vyhradil jen roli pasivního svědka a tvoření přenechal druhým („zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“, „přišel jsem se dívat, ne tvořit“), do pozice člověka na okraji je však proti své vůli zatlačen, není jeho skutečnou volbou. Chéreau toho docílil

tak, že Wotana nechává kroužit (slídit) po stranách jeviště, i když už žádné výstupy nemá, jako by se do poslední chvíle chtěl na zobrazovaných dějích podílet, ne-li je přímo iniciovat. Odmítá uvěřit, že opera světa, o níž si celoživotně myslel, že je jejím nepostradatelným dirigentem, se dá docela dobře dohrát bez něho. V Chéreauově výkladu neuvolňuje Wotan své místo mladším dobrovolně, protože nahlédl své dílo jako špatné. Není oním kontemplativním poutníkem, který dospěl do fáze jasnozřivosti, klidu a askeze. Naopak. Svůj nucený odchod z ředitelského křesla prožívá bolestně. Ze svého trůnu byl vzpourou „svobodného člověka“ sesazen. Podobně jako Führer, který vydržel ve svém bunkru do poslední chvíle, zabarikáduje se Chéreau Wotan ve Walhalle a vyčká na svůj konečný zánik.

Ve scéně *II. 5 Soumraku bohů* Hagen jako zdatný osnovatel a manipulátor vyprovokuje, vyhecuje Gunthera s Brünnhildou k tomu, aby si společně přáli Siegfriedovu smrt („uns allen frommt sein Tod!“). Scéna končí triumfem Hagena, Gunthera a Brünnhildy, kteří opěvují toužebně očekávanou Siegfriedovu smrt, přičemž každý má jinou motivaci: Brünnhilde se mstí za Siegfriedovu svatbu s Gutrunou, Hagen doufá, že se smrtí Siegfrieda zmocní pokladu, Gunther se mstí Siegfriedovi za to, že byl Brünnhildiným milencem. Všichni tři stojí jako spiklenci čelem k divákům, a vtom nechá Chéreau na zadním mole – opět v rozporu s Wagnerovými didaskaliemi – vystoupit Siegfrieda, o jehož smrti se tu právě s entuziasmem pěl. Gunther odleče Guttrunu, na scéně zbydou jen Siegfried (zády k divákům) a Hagen ve středu jeviště (zády k divákům, s kopím v ruce). Vzniká tak obraz vraha (s jeho smrtící zbraní) a jeho budoucí oběti.

F. Pohyb divadelního znaku

Práce s rekvizitou, které jsou v průběhu inscenace přisuzovány různé funkce a významy, patří ke konstantám Chéreauova režijního rukopisu. Vzhledem k prohlubujícímu se minimalismu a purismu Chéreauových inscenací je tato práce s rekvizitou v pozdějších inscenacích ještě výraznější. Například v inscenaci *Faidry* z roku 2003 zapojil Chéreau do scénického dění jedinou rekvizitu – meč. Meč položený na zem fungoval jako nepřekročitelná hranice mezi dvěma lidmi, dále jako zbraň, v rukou Hippolyta se na chvíli stal falickým symbolem, atd.

Prsten z roku 1976 spadá do Chéreauova baroknějšího koncipování scénického tvaru, k němuž patří scénografická opulentnost a větší množství rekvizit. Vyžaduje si to i pohádkovost literární předlohy a samozřejmě i žánr opery. Nicméně i zde lze vystopovat práci s pohybem divadelního znaku, a proto zde uvedu několik následujících příkladů.

Wotanovo kopí funguje jako trojzubec na přivolávání blesků, jako hůl poutníka, jako hůl slepecká, jako zápora, již Wotan znemožní utéct Mimemu, a konečně jako zbraň, která zabíjí. Zároveň má funkci symbolickou: jednak reprezentuje zákony, které jsou do dřeva kopí vryty, a jednak je symbolem Wotanovy moci. Proto Siegfriedovo zlomení Wotanova kopí znamená pád jedné moci, jednoho režimu, jedné dějinné epochy.

Bílá plátna různých velikostí procházejí celou inscenací a nabývají nejrůznějších významů. Většinou jsou spojena s ženskou přítomností/nepřítomností: přehozena přes hlavu fungují jako šátky (či závoje) a přehozena přes ramena evokují pléd. Zbývají po ženách na jevišti, jako jejich připomínka (bílý závoj prodané nevěsty Freii). Když si Gunther umývá vínem potřísněné ruce, poslouží bílé plátno jako ručník, v rukou Siegfrieda se následně ve scéně *III. 2 Soumraku bohů* stane reminiscencí na Brünnhildu, na jejíž bílé svatební šaty („heilige Braut“) Siegfried vzpomíná. Krev na bílém plátně mu možná evokuje její ztracené panenství. Toto bílé plátno se nakonec během orchestrální mezihry Smutečního průvodu stane Siegfriedovým pohřebním rouchem (rubášem). Jako rubáš se objeví i ve scéně „zvěstování smrti“, kdy do něj Brünnhilde halí Siegmunda. Do bílých pláten (prostěradel) je zahalena i pramatka Erda, bílá plátna jsou její ulitou, v níž většinu času prospí. Její život je jakousi permanentní hibernací, z níž ji jen zřídka probudí zbloudilý poutník.

Meč funguje jako zbraň a falický symbol. Nejtěsnější spojení mezi oběma významy je možné vnímat ve scéně, kdy Siegmund vysune zázračný meč Notung z jasanu a svůj triumf završí v milostném aktu se Sieglindou.

Pohár s vínem se mění na pohár s krví ve scéně, kdy Gunther zradí Siegfrieda (odsouhlasí jeho smrt). Během přípitku na lesní hostině se vínem polije, a vznikne tak obraz krví potřísněných rukou, které si Gunther následně omývá v lavoru.

Prsten zůstává prstenem, nelze tedy mluvit o pohybu divadelního znaku, nabývá ovšem různých obsahů: je synonymem vlastnictví/bohatství, je odznakem moci, je zástavou lásky a je prapůvodním zdrojem tragédie. Rozdílnost významů vystihuje scéna I. 3 *Soumraku bohů*: dvě sestry se nemůžou domluvit, protože přestaly mít společný jazyk a způsob uvažování, jaký je pojil v dětství. Prsten už neznačí pro Brünnhildu totéž, co pro Waltrautu. Pro Brünnhildu je symbolem lásky, pro Waltrautu je to kus zlata, kvůli kterému se svět dostal na scestí a je třeba ho vrátit dcerám Rýna. Jde tedy o stejný pojem („signifiant“), který má ale dva zcela odlišné obsahy („signifié“). Odlišnost je i v barvě kostýmu: obě ženy mají stejný střih šatů, bílá Brünnhilde je však svobodným rackem, sívá Waltraute je stále ještě Wotanovou nesvobodnou holubičkou

Použití pohybu divadelního znaku pomáhá spletitý svět dramatu scénicky zčítelnit, jednotlivé motivy usouvzažnit, vytváří významové kontrasty či paralely, zjevuje jakousi „čtecí mřížku“, kterou režisér pro svou předlohu zvolil.

G. Režijní „intertextualita“

V *Prstenu* se promítají odkazy na Chéreauovy předchozí režie, zejména Marivauxova *Sporu* (TNP Villeurbanne, premiéra 1973) a Bondova *Leara* (TNP Villeurbanne, premiéra 1975).

Ve *Sporu* také vystupovaly děti lesa, které objevovaly lásku se směsicí fascinace a strachu, protože šlo o něco pro ně zcela neznámého. Dosud žily izolovány mimo společnost, a náhle se jako pokusní králičky staly součástí experimentu (sporu) o to, které z obou pohlaví má větší tendenci k nevěře. Tento pokus zorganizovali kníže s kněžnou, kteří spor o ženskou a mužskou promiskuitu vedli. Podobnost osudu „dětí lesa“ inspirovala kostýmního výtvarníka Jacquese Schmidta k tomu, že kostýmy Eglé a Azora ze *Sporu* použil pro Sieglindu a Siegmunda ve Wagnerově tetralogii.

Paralelu mezi Bondovým Learem a Wotanem je možné hledat v motivu otce, který svou nejmilovanější dceru vyžene a zapudí. Proto betonové panely ve Wotanově Walhalle pocházejí z betonového paláce Bondova *Leara*, jak se hrál roku 1975 v TNP Villeurbanne.

Závěr

Pokud se o Chéreauově a Boulezově pojetí *Prstenu* psalo hlavně v tom smyslu, že „hodili do Mekky wagnerovské tradice dynamit“,²⁹ samotné tvůrce rozhodně žádná touha po provokaci nevedla, spíše se tradicí nechtěli vůbec zaobírat a přistoupili k textu a partituře s nezatíženým pohledem a pokusili se je co nejpřesněji analyzovat. Boulez se k tématu tradice vyjádřil ve veřejné debatě s Hansem Mayerem: „S dílem vstupuji do přímého kontaktu a nestarám se o to, co s ním dělali ostatní. Zajímá mě vztah, který k dílu navážu já osobně. Čtít tradici v umění je pitomost, protože ke každému promlouvá dílo jinak, v závislosti na jeho věku, národnosti, zkušenostem, vnitřnímu ustrojení a citění. Proč čtít ‚wagnerovskou tradici‘, když heslem Wagnera bylo ‚Kinder, schafft Neues‘ – ‚Děti, tvořte něco nového‘?!“³⁰

Dílčí odpovědí na to, proč *Prsten* neskldil divácký úspěch hned v první sezóně, může být také časová tíseň, které byli tvůrci tak olbřímího díla vystaveni. *Prsten* znamená 258 kostýmů, představuje 14 hodin hudby, a v Bayreuthu ho Chéreau v roce 1976 musel nazkoušet za dva a půl měsíce. Od 1. května do 14. června zkoušel se zpěváky a klavírním doprovodem na zkušebně (Probühne 1), od 14. června do 3. července se s nimi přesunul na jeviště (stále bez orchestru). Společné zkoušky s orchestrem proběhly od 3. do 11. července a do těchto osmi dnů se vměstnaly pouze dvě zkoušky *Rýnského zlata*, tři zkoušky *Valkýry*, tři zkoušky *Siegfrieda* a čtyři zkoušky *Soumraku bohů*, přičemž každá z těchto zkoušek trvala tři hodiny. Pak měl Chéreau orchestr k dispozici až na veřejné generálky, které proběhly od 15. do 19. července a 24. července se už konala premiéra.

Orchestr začal zkoušet s Boulezem samostatně 22. června, tedy měsíc před premiérou. Orchester bayreuthského festivalu tvoří hudebníci z různých německých těles a divadel, kteří měsíc své dovolené věnují právě Bayreuthu. A to uvažme, že během festivalu v roce 1976 neměli na repertoáru jen *Prsten*, ale ještě *Tristana* a *Parsifala*. Orchester mohl tedy dosáhnout Boulezem požadované kvality až v průběhu let a sám Boulez v *Příběhu Prstenu*³¹ přiznává, že „geografie díla“ mu přešla do krve až v roce 1978, kdy si k partituře dokázal vytvořit organický vztah a správně rozvrhnout energii. Navíc 73 hudebníků (tedy třetina orchestru), kteří nejvíce protestovali proti Boulezově nastudování, bylo hned v roce 1977 vyměněno. Lehkost, s níž

orchestr postupně partituru zvládl, se promítla do stále svižnějšího tempa. Podle bayreuthských tabulek můžeme konstatovat, že délka jednotlivých částí tetralogie se v průběhu let měla tendenci zkracovat: v roce 1976 trvalo *Rýnské zlato* 144 minut, v roce 1979 trvalo 140 minut, *Valkýra* v roce 1976 měla 210 minut a v roce 1979 měla 208 minut. *Siegfried* v roce 1976 trval 228 minut a v roce 1979 měl 221 minut, *Soumrak bohů* v roce 1976 trval 255 minut a v roce 1979 trval 240 minut.³²

V čem bylo Chéreauovo režijní uchopení Wagnera revoluční? Podobně jako dirigent Pierre Boulez přiměl orchestr podřídit hudbu scénickému dění, Chéreau přiměl zpěváky podřídit svůj zpěv činohernímu výkonu, čímž se bayreuthská inscenace mohla přiblížit Wagnerovu ideálu „hudebního dramatu“ definovaného jako ztělesnění hudby jevištní akcí a naplnila požadavky divadelního „Gesamtkunstwerku“. Chéreau tak navázal na průkopnické operní režie Luchina Viscontiho a Giorgia Strehlera. Ve výtvarném konceptu se inscenace odpoutala od abstraktní estetiky tzv. Neubayreuthu a našla svůj vlastní styl „alegorického realismu“. Chéreau přenesl příběh *Prstenu* do doby, kdy Wagner tetralogii psal (éra průmyslové revoluce), a svým režijním uchopením vytvořil komentář k Wagnerovým postojům, které kriticky nahlédl prizmatem člověka dvacátého století, poznamenaného totalitními ideologiemi. Díky tomu Chéreau poukázal na nebezpečí a zneužitelnost Wagnerových romantických ideálů „svobodného“ člověka, který se vrátí k přírodě a „zbourá zdi“ svých i božských příbytků, které jsou jednak synonymem vlastnictví a také separace (přehrady) mezi lidmi. Do inscenace projektoval Chéreau i Wagnerovo zaslepení a pomýlení (antisemitismus), vytvořil soumravnou alegorii dvacátého století, pro něž „požár“ nebyl očistou ani novým začátkem, nýbrž uvrhl lidstvo do ještě většího zmatku a bezradnosti.

Wagnerův *Prsten* přinesl Chéreauovi na oplátku už svou inscenační délkou zcela novou zkušenost a naučil ho, jak udržet napětí a divákovu pozornost během několikahodinového jevištního opusu. V osmdesátých letech se tak Chéreau mohl utkat s integrálními verzemi Ibsenova *Peer Gynta* (sedmapůlhodinová inscenace divadla TNP Villeurbanne, 1981) či Shakespearova *Hamleta* (pětapůlhodinová inscenace divadla Nanterre Amandiers, 1988), a vytvořil tak své nejslavnější činoherní metafory lidského údělu. ■

²⁹ BATAILLON, M. Op. cit., str. 171.

³⁰ MAYER, H. Op. cit.

³¹ DE NUSSACOVÁ, S. Op. cit., str. 22.

³² Tamtéž., str. 159.

Použitá literatura

GODARDOVÁ, Colette. *Patrice Chéreau Un trajet*. Éditions du Rocher, 2007.

DE NUSSACOVÁ, Sylvie. *Boulez, Chéreau, Peduzzi, Schmidt, Histoire d'un Ring*. Éditions Laffont, 1980.

MAYER, Hans. Treffen, sprechen, verstehen. *Nordbayerischer Kurier*, 21/08/1980 (přetisk veřejné debaty s Chéreauem a Boulezem).

BATAILLON, Michel. *Chéreau 1972–1982: un défi en province*. Éditions Marval, 2005.

STEINEGGEROVÁ, Catherine. *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*. Éditions Mardaga, 2005.

ASLANOVÁ, Odette. *Les voies de la création théâtrale, Chéreau*, díl XIV. Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1986.

CHÉREAU, Patrice. *Transversales*. Éditions Le bord de l'eau, 2010.

HEINZ, Kurt. Viel Nebel, Dunst, Feuer, Seide und Brokat, wenig Wagner, *Mannheimer Morgen*, 11/08/1977.

ESCHMANN, Wolfgang. Neu interpretieren um jeden Preis, *Rhein-Zeitung*, 28/07/1977.

KIENBAUM, Jochen. *Der Ring des Nibelungen. Bayreuth 1976-1980. Eine Betrachtung der Inszenierung von Patrice Chéreau und seine Annäherung an das Gesamtkunstwerk*. Universität Erlangen-Nürnberg, 1990.

HENRYOVÁ, Ruth. Die Oper-ein Mythos mit Musik, *Frankfurter Rundschau*, 5/1/1976.

BEHREND, Konrad. Chéreau hat Götter und Mythen aus Fleisch und Blut auf die Bühne gebracht, *Die Welt*, 15/12/1976.

Soupis použitých videodokumentů

Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen, Bayreuther Festspiele, videozáznam Chéreauovy/Boulezovy inscenace, režie Brian Large, 1980.

Patrice Chéreau, Le corps au travail. TV dokument, režie Stéphane Metge, 2010.

Making of the Ring. TV dokument, režie Peter Weinberg, 1983.

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–75. Filmový dokument, režie Hans Jürgen Syberberg, 1976.

Citace z Wagnerových libret uvádím z dvoujazyčné německo-francouzské edice vydané nakladatelstvím Aubier Flammarion, s níž Chéreau pracoval (*Rýnské zlato* v této edici vyšlo roku 1968, *Valkýra* v roce 1970, *Siegfried* v roce 1971 a *Soumrak bohů* v roce 1972). Po stranách libreta jsou vyznačeny i hudební leitmotivy Wagnerovy partitury.

Obrazová příloha

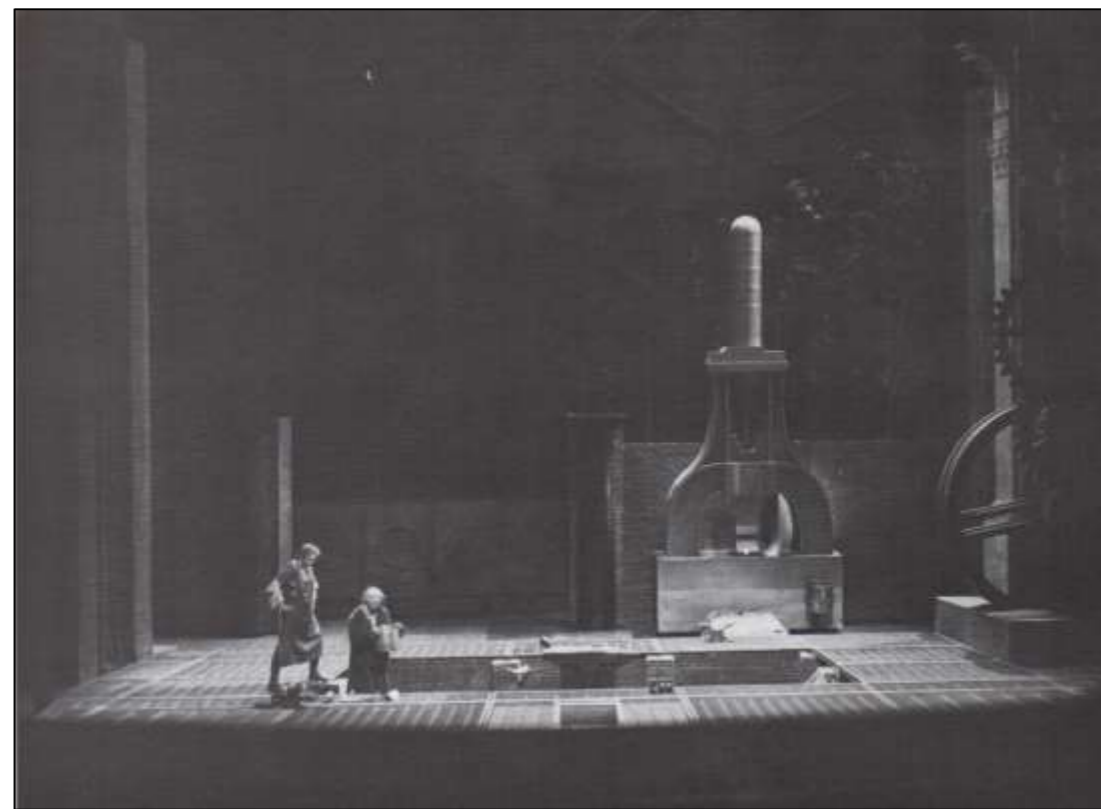
1. Wotanova pracovna se zrcadlem a Foucaultovým kyvadlem



2. Skála valkýr, předlohou se stal Böcklinův obraz *Ostrov mrtvých* (Toteninsel).



3. Mimeho obydlí v propadle, v pozadí kovářská pec.



4. Nábřeží v moderním velkoměstě, Gunther si vede Brünnhildu – Gwyneth Jonesovou jako raněného Albatrose.



Jako dodatek přikládám shrnutí děje *Prstenu Nibelungova*, slavnostní hry ve 3 dnech a předvečer:

Rýnské zlato, předvečer: jedno dějství ve čtyřech scénách

první scéna: dcery Rýna (vodní víly) mají za úkol střežit v hlubinách řeky poklad (zlato Rýna); jednou v noci se objeví trpaslík Alberich, král Nibelungů, a chce si s nymfami užít; víly s Alberichem na oko koketují, ale nakonec se mu vysmějí; za úsvitu se na dně Rýna zatřpytí zlato, Alberich je jeho září zcela oslněn; dcery Rýna neprozřetelně vyradí jeho tajemství: ukováno do prstenu propůjčí tomu, kdo ho nosí, neomezenou moc nad světem, ovšem této moci dosáhne pouze pod podmínkou, že se vzdá lásky; Alberich se lásky zřekne a zlato ukradne

druhá scéna: obři Fasolt a Fafner dostavěli bohům hrad Walhallu a přicházejí si pro výplatu: Wotan jim za jejich práci slíbil Freiu, bohyni lásky a mládí; Wotan však nehodlá dohodu dodržet, a proto pověřil boha ohně Logeho, aby za Freiu našel vhodnou náhradu; Loge na svých cestách světem potkal Albericha, kterému prsten z rýnského zlata zajišťuje neomezenou moc nad světem; taková náhrada obry zaujme a jsou ochotni Freiu za poklad Nibelungův směniti; než jim ho bozi donesou, odvádějí si Freiu jako rukojmí; bozi Wotan, Fricka, Donner a Froh začínají bez pokrmu z Freiiných jablek, která jim zajišťovala věčné mládí, stárnout; Wotan pochopí, že bez Freii by bozi umřeli, a rozhodne, že se s Logem vydá do Nibelheimu, království Nibelungů, a zlato Alberichovi ukradnou

třetí scéna: Alberich donutil svého bratra Mimeho, aby mu kromě prstenu ukoval i záračnou přilbu Tarnhelm, díky níž na sebe může člověk vzít jakoukoli podobu, či se stát neviditelným; za Alberichem přicházejí Wotan s Logem a přimějí ho, aby jim kouzlo Tarnhelmu předvedl; Alberich se změnil nejprve v obrovského hada a pak, na úskočné přání Logeho, v ropuchu; bohové ropuchu chytí a svážou

čtvrtá scéna: Alberich se z ropuchy proměnil zpátky v trpaslíka, ale Loge ho nerozvázal, dokud bohům nevydal zlato, přilbu i prsten; Alberich prsten prokleje: svému nositeli od nynějška přivodí jen neštěstí a smrt; přicházejí obři Fafner a Fasolt a chtějí výkupné za Freiu: zlato, přilbu i prsten; Wotan odmítá prsten vydat, vtom se zjeví pramatka Erda, varuje Wotana před kletbou, předpovídá soumrak bohů, a tak Wotan prsten obrům vydá; Freia je volná; obři se začnou hádat o to, jak si poklad rozdělí, až Fafner Fasolta zabije, prokletí prstenu se poprvé naplňuje; Fafner s pokladem odchází do lesní sluje, kde se promění v draka; Donner, bůh hromu, pročistí vzduch bouřkou, Froh udělá z duhy most, po němž bohové vejdou do Walhally

Valkýra, první den: tři dějství

I1/ je večer, bouřka, do domu Sieglindy vpadne neznámý cizinec, je vyčerpaný a zraněný; Sieglinde ho ošetří, oba k sobě pocítí náklonnost; **I2/** domů se vrací Sieglindin manžel Hunding a cizince vyzve, aby vyprávěl o svém životě; při poslechu Sieglindě dojde, že oním cizincem není nikdo jiný než její bratr Siegmund, kterého od dětství neviděla; Siegmund líčí, jak dnes bránil nevěstu, kterou chtěli proti její vůli provdat, jak pobil její příbuzné a jak na něj pošvali smečku pronásledovatelů; Hunding byl mezi pronásledovateli také, ale Siegmunda nedohnal, až teď ho ironií osudu našel u sebe doma; na dnešní noc Hunding Siegmundovi poskytne přístřeší, ale nazítří ho vyzve na souboj; **I3/** Sieglinde podala Hundingovi uspávací nápoj a svěří se Siegmundovi, že v den její svatby přišel do domu jednooký muž (Wotan v přestrojení za neznámého poutníka), zarazil do kmene jasanu meč a řekl, že bude patřit tomu, kdo ho opět vytáhne; ten pak také Sieglindu vysvobodí ze svazku s nenáviděným Hundingem; dosud nikomu se nepodařilo meč z jasanu vytáhnout; Sieglinde vkládá naděje do Siegmunda; náhle se otevrou dveře, dovnitř vniká vlahá jarní noc, oba sourozence přemůže láska; Siegmund posilněn touto láskou vytáhne z kmene meč a dá mu jméno Notung

II1/ Wotan pověřuje svou dceru Brünnhildu, aby pomohla Siegmundovi v boji proti Hundingovi; Fricka, ochránkyně manželství, ovšem stojí na straně Hundinga a pro Siegmunda se Sieglindou žádá za cizoložství a incest trest; Fricka ženskými zbraněmi Wotana přinutí, aby jí odpřisáhnul, že nebude Siegmunda chránit; **II2/** Wotan se Brünnhildě zpovídá ze svých hříchů a pak dceři nařídí, aby vybojovala vítězství pro Hundinga; Brünnhilde se toto rozhodnutí snaží Wotanovi vymluvit, ale neuspěje; **II3/** Siegmund se Sieglindou jsou na útěku před Hundingem, Sieglindu trápí výčitky svědomí, připadá si nemravná, sužuje ji strach o osud zápasu Siegmunda s Hundingem, na pokraji fyzického i nervového vyčerpání upadá do bezvědomí; **II4/** Brünnhilde přichází zpravit Siegmunda o jeho blízké smrti, slibuje mu věčný život ve Walhalle; Siegmund ale o privilegia Walhally bez milované Sieglindy nestojí, místo věčné slávy volí lásku; Brünnhilde Siegmundovi oznamuje, že dnes ho zabije Hunding; Siegmund chce jít do smrti jedině se svou Sieglindou, a proto se chystá pozvednout meč proti ní i sobě; dojatá Brünnhilde ho zadrží, vyjeví mu Sieglindino těhotenství a slíbí mu pomoc v boji

proti Hundingovi; **II5/** Sieglinde se budí z horčnatého sna, Brünnhilde přibíhá Siegmundovi na pomoc, předběhne ji však Wotan, o jeho kopí se Siegmundovi zlomí meč, a Hunding Siegmunda zabije; Brünnhilde posbírá kusy meče a odvádí Sieglindu z bojiště pryč; Wotan svým hrozivým pohledem Hundinga usmrtí

III1/ valkýry sbírají z bitevních polí těla nejudatnějších hrdinů, aby je odvezly do Walhally; Brünnhilde se obává, jaký trest ji za porušení otcova rozkazu stihne; Sieglinde chce zemřít a odejít za milovaným Siegmundem, když jí ale Brünnhilde vyjeví, že čeká syna, rozhodne se utéct do bezpečí lesa; Brünnhilde jí dá s sebou úlomky Notungu a řekne jí, ať syna pojmenuje Siegfried; **III2/** valkýry marně vyjednávají s Wotanem a pokoušejí se mírnit jeho hněv; Wotan Brünnhildu ze světa valkýr exkomunikuje, hodlá ji vydat (i s jejím panenstvím) prvním, kdo půjde kolem; **III3/** Brünnhilde ospravedlňuje svůj čin, připomíná Wotanovi, že jednala sice proti jeho rozkazu, ale nikoli proti jeho vůli; Wotan obhajobu neakceptuje, ale vyslyší nicméně Brünnhildino poslední přání: ve spánku ji bude střežit kruh ohně, přes který se dostane jen nejstatečnější hrdina; Wotan polibkem na oči sejme z Brünnhildy božskou podstatu a učiní z ní smrtelnou ženu; Brünnhilde usne, Wotan povolá Logeho a ten zahalí skálu do ohně

Siegfried, druhý den: 3 dějství

I1/ všechny meče, které dosud trpaslík Mime ukoval, rozlomil Siegfried vejpůl; Mime se osiřelého chlapce kdysi ujal v naději, že jednou Siegfried přemůže draka Fafnera a vybojuje zpátky poklad Nibelungův; z lesa se vrací Siegfried, zkouší meč a zase ho zlomí; Mime vyčítá Siegfriedovi nevděk, za svou péči by si prý zasloužil vlídnější jednání; Siegfried ale k Mimemu žádnou přízeň necítí, naopak v něm trpaslík vzbuzuje akorát odpor; Siegfriedovi začne vrtat hlavou, jestli je vůbec jeho syn; Mime přizná, že ho jenom vychoval; Siegfriedova matka zemřela při porodu a jako dědictví odkázala chlapci úlomky meče Notungu; Siegfried Mimemu poručí, ať úlomky svaří dohromady a odběhne zpátky do lesa, odkud přichází Wotan v přestrojení za neznámého poutníka; **I2/** Wotan Mimemu navrhuje, že si navzájem položí tři hádanky, a kdo jednu z nich neuhádne, propadne soupeři životem; Mime neuhádne, komu se podaří znovu ukout meč Notung; odpověď dá Wotan: "ten, kdo nezná strach"; tomuto nebojácnému hrdinovi také Wotan přepustí Mimův život; **I3/** z lesa se vrací Siegfried, Mime v něm poznává onoho nebojácného hrdinu a marně se ho snaží strachu naučit, aby mu nepropadl životem; Siegfried nehodlá dál ztrácet čas a rozhodne se ukout si meč sám; Mime řeší dilema: když se Siegfried naučí bát, nezabije draka a Mime se nedostane ke zlatu; když se bát nenaučí, propadne mu Mime životem; Mime vymyslí plán: uvaří Siegfriedovi jedovatý nápoj, který mu podá, až Siegfried zvítězí nad drakem

II/1 v lese před Fafnerovou dračí jeskyní vyčkává Alberich na příležitost, jak získat zpět poklad, vchází Wotan a vyradí mu, že sem míří Siegfried a chce Fafnera zabít; Alberich se obává, že ho chce Wotan znovu přelstít a prostřednictvím Siegfrieda se dostat k prstenu, ale Wotan ho ujistí, že Siegfried teď pracuje v Mimeho službách **II2/** Siegfried si před dračí jeskyní vychutnává vláhu lesa, zaposlouchá se do ptačího zpěvu, chce se mu naučit; zahráje melodii na pišťalku z rákosu a pak na lesní roh, čímž vzbudí draka Fafnera, kterého vzápětí zabije; ruku potřísněnou dračí krví si bezděčně olízne a díky tomu porozumí ptačí řeči; ptáček mu poradí, aby si z pokladu v jeskyni vzal kouzelnou přilbu a prsten; **II3/** bratři Mime a Alberich se nad Fafnerovou mrtvolou hádají o to, kdo má na poklad větší právo, Mime nakonec navrhuje, že by si ho mohli rozděliti, Alberich chce ale všechno pro sebe; z dračí sluje přichází Siegfried s prstenem i přilbou; Mime a Alberich se schovají za stromy, ptáček Siegfriedovi prozradí, že ho Mime chce otrávit, Siegfried má prý možnost se o jeho úkladech přesvědčit, nerozumí totiž jen řeči ptáků, ale i skrytým myšlenkám lidí; Mime se skutečně na Siegfrieda tváří přátelsky, a přitom zpívá o tom, jak mu co nevidět s chutí zavře oči k věčnému spánku, postupně se představou Siegfriedovy smrti tak rozjaří, že přestane kontrolovat i svůj výraz a při pomyšlení, jak mrtvému Siegfriedovi ještě usekne hlavu, se bláznivě zachechtá; když Siegfriedovi v čiré euforii podá čutoru s jedovatým lektvarem, Siegfried ho propíchně mečem; na Siegfrieda padne tíseň, prosí ptáčka, jestli by mu nenašel spřízněnou duši, ptáček mu slíbí, že ho zavede ke krásné ženě, která spí na skále obklopená ohnivým kruhem **III1/** Wotan volá spící Erdu, neví si rady, jak překonat strach z prorokovaného konce bohů, než si odpoví sám: "tím, že si ho budu přát"; **III2/** ptáček zavedl Siegfrieda ke skále valkýr; Wotan se snaží Siegfriedovi cestu za Brünnhildou zatarasit; Siegfried pozná ve Wotanovi nepřitele svého otce, mečem mu zlomí kopí na tři kusy a projde ohňovým kruhem; **III3/** Siegfried spící Brünnhildu probudí polibkem, mezi oběma vzplane láska

Soumrak bohů, třetí den: předehra a 3 dějství

předehra: norny (sudičky) spřádají nit osudu, předpovídají požár Walhally a konec bohů; Siegfried se loučí s Brünnhildou, chce jít do světa konat další hrdinské činy, jako zástavu své lásky a věrnosti dává Brünnhildě prsten, ona mu dává na oplátku svého koně Graneho a svou výzbroj valkýry

I1/ Po smrti svých rodičů Gibicha a Grimhildy vládou v paláci Gibichungů jejich děti: Gunther a Gutruone. Jejich nevlastní bratr Hagen, syn Grimhildy a Albericha, je oba ponouká k sňatku, jinak rod Gibichungů vymře. Jako nejvhodnější nevěstu pro Gunthera by si Hagen představoval Brünnhildu a pro Gutrunu by ideálním ženichem byl Siegfried; Hagen plánuje podat Siegfriedovi kouzelný nápoj, po jehož požití na Brünnhildu zapomene, zamiluje se do Gutruny a bude si ji chtít vzít za ženu; dostane ji, ale jen pod podmínkou, že pomocí kouzelné přílby na sebe vezme podobu Gunthera, vyvede Brünnhildu zpoza ohňového kruhu, kterým by Gunther nikdy neprošel, a pak se Brünnhildy ve prospěch Gunthera vzdá; **I2/** Siegfried vypije nápoj zapomnění a zatouží po Gutruně; když se Gunther zmíní, že jeho srdce bije pro Brünnhildu, ale že ta je pro něj za ohňovou hradbou nedostupná, Siegfried Guntherovi slíbí, že mu Brünnhildu přivede, pokud si bude smět vzít Gutrunu za ženu; svou úmluvu stvrdí Siegfried s Guntherem bratrskou přísahou; **I3** za Brünnhildou, která zatím marně čeká na návrat Siegfrieda, přichází její sestra Waltraute; dělá si starosti o Wotana, který poslední dobou jen němě sedí na trůnu a v ruce drží kusy zlámaného kopí; Wotan Waltrautě svěřil, že jeho poslední nadějí na záchranu by bylo, kdyby Brünnhilde vrátila prsten dcerám Rýna; Brünnhilde ovšem odmítá zástavu Siegfriedovy lásky vydat, za nic na světě by ji nesměnila za záchranu bohů a Walhally; Waltraute odchází s nepořízenou; vejde Gunther, respektive Siegfried převlečený za Gunthera, zděšená Brünnhilde před ním utíká, Siegfried jí v zápase strhne prsten, v noci mezi sebe a ni položí meč, aby neporušil bratrskou úmluvu

II1/ Hagen podřimuje, v ruce drží kopí, má za úkol střežit palác Gibichungů; přichází Alberich, oznamuje Hagenovi, že bohové ve strachu čekají na svůj zánik, Nibelungům tedy svítá naděje, že svět by teď znovu mohl patřit jim, pokud se jim ale podaří sebrat prsten Siegfriedovi; **II2/** Siegfried se vrací ze skály valkýr a zpravuje Hagena, že Brünnhildu pro Gunthera získal, podmínku tedy splnil, může se začít chystat svatba; **II3/** Hagen svolává poddané Gibichungů na dvojí svatbu; **II4/** Gunther si do paláce přivádí Brünnhildu, která znehybní hrůzou, když uvidí Siegfrieda, jak líbá Gutrunu; Brünnhilde si všimne, že Siegfried má na ruce její prsten, pochopí, že ze skály si ji neodvedl Gunther, ale Siegfried; přede všemi svatebními hosty oznámí, že milostné lože nesdílela s Guntherem, ale se Siegfriedem; Gutruone vyzve Siegfrieda, aby dokázal, že ho Brünnhilde křivě obžalovala; Siegfried přísahá na Hagenovo kopí, že s Brünnhildou lože nesdílel; **II5/** Hagen nabízí zhrzené Brünnhildě pomstu za Siegfriedovu nevěru a prosí ji, aby mu prozradila Siegfriedovo zranitelné místo; Brünnhilde mu svěří, že Siegfried je zranitelný na zádech; Hagen hodlá nazítří uspořádat hon a svou úkladnou vraždu zamaskovat příhodou o tom, jak Siegfrieda zabil divočák

III1/ Siegfried na honu zabloudil, dcery Rýna ho prosí, aby jim vrátil prsten; varují ho, že pokud jim ho nevrátí, stihne ho dnes smrt; Siegfried výhrůžky odmítá, na osud nevěří, je přesvědčen, že život drží sám pevně ve svých rukou; **III2/** Siegfrieda doženu účastníci honu v čele s Hagenem a Guntherem, rozhodnou se uspořádat hostinu; Hagen Siegfriedovi podá nápoj, který vrací paměť, Siegfried se rozvzpomene na Brünnhildu, vtom Hagen ukáže na dva letící havrany a zeptá se Siegfrieda, zda rozumí jejich řeči; Siegfried se za nimi otočí, a Hagen ho bodne kopím do zad; Siegfried umírá s myšlenkami na Brünnhildu; během orchestrální mezihry zvané Trauermusik proběhne smuteční průvod za zesnulého Siegfrieda; **III3/** Hagen oznamuje Gutruně Siegfriedovu smrt, Gunther se neudrží a vyzradí, že vrahem je Hagen; Hagen se dožaduje svého práva na prsten, když se mu Gunther postaví, Hagen ho zabije; mrtvému Siegfriedovi chce servat prsten z ruky, Siegfriedovo tělo se ale varovně vzepne, a tak se vyděšený Hagen svého úmyslu vzdá; Gutruone vyjeví Brünnhildě, že Siegfried za svou nevěru nenese odpovědnost, jednal pod vlivem nápoje, který mu vymazal Brünnhildu z paměti; Brünnhilde pochopí drama, jehož se ona i Siegfried stali obětí a nechá postavit na břehu Rýna hranici, na niž položí Siegfriedovo tělo; prsten Brünnhilde odkáže dcerám Rýna; po havranech Wotanovi vzkazuje, že nastal soumrak bohů; s pochodní v ruce "vrhá žár na skvoucí Walhally hrad", pochodní zapálí hranici a skočí do plamenů za Siegfriedem; rozvodní se Rýn, připlují dcery Rýna a vezmou si prsten, který jim Brünnhilde odkázala; Hagen s nimi chce o prsten svést boj, ale utone.