

„Nicht Jonny, Walzer spielt auf“

Komparativní úvaha nad žánrovými specifiky valčíku v opeře, beletrii a dramatice českého a rakouského fin de siècle

Kristýna Celhofferová

KLÍČOVÁ SLOVA:

Valčík, Spieloper, estetismus, Mladá Vídeň.

KEY WORDS:

Waltz, aesthetism, Spieloper, Young Vienna.

ABSTRACT:

A Comparative View of the Genre Specificity of Walz in Opera, Belles-lettres, and Drama of Czech and Austrian fin de siècle

The paper focuses on the distinctive features of “waltz” in opera, belles-lettres, and drama of Czech and Austrian fin de siècle. The starting point of the paper is a reflection of waltz reflection in Hofmannsthal’s and Strauss’ opera “*Rosenkavalier*” and its concept of a Spieloper as a critique of contemporary aesthetism and a reception of this “waltz opera” in the Czech cultural context: Zdeněk Nejedlý and Max Brod tried to rethink this opera with regard to the ambivalent innovation of music-expressing facilities and waltz-anachronism. The study in its next step monitors Max Brod’s critical attitudes in the context of his own work. Furthermore, the study compares the use of the waltz in the works of the Austrian context of Arthur Schnitzler, Stefan Zweig and Joseph Roth with works of Jiří Karásek of Lvovice, Julius Zeyer, Jaroslav Kvapil, Josef and Karel Čapeks of the Czech context. In its final part the paper deals with an evocation of jazz adaptations of waltz in late prosaic and essayistic works of Stefan Zweig; finally these works are compared to Ernst Křenek’s opera “*Jonny spielt auf*” which connects jazz with an escape from the conventional European culture.

Již z titulu stati *Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880* je patrné, že Brochovo srovnání jeho rodiště s Paříží nevyšlo prismaticem poválečných zkušeností pro

Vídeň lichotivě. Broch mluví o městě hodnotového vakua, zkostnatělosti, zprovincializovaném národě a umění. Speciálním produktem hodnotového vakua jsou mu typické dobové operety, „das Straußsche Walzergenie“ se mu stalo nositelem adekvátní nemorálnosti „des ausschliesslich dekorativen Amüsemments“¹. Broch nepřímou upozorňuje na fakt, že valčík lze považovat za klíč ke kultuře rakouského fin de siècle, klíč, který však o pětadvacet let dříve představoval pro jiného rakouského humanistu jakousi záchrannou brzdu v rozjetém vlaku amerikanizace a ztráty identity. Stefan Zweig upozorňoval s vehemencí svých antimilitaristických snah, že odhazování identity *Světa včerejška*, ať plné temných příznaků, vede ke ztrátě kulturních zisků, byť by byly přetaveny z vídeňské neurózy. Těžko říct, co by přeživší Stefan Zweig o valčíku jako symbolu rakouské metropole napsal, pokud by zklamán historickými událostmi nespáchal v roce 1942 sebevraždu. Ještě větší otazníky visí u jména Hugo von Hofmannsthal, literáta ceněného pro formální dokonalost, obdivovatele valčíku, jenž zemřel v roce 1929 vryt do povědomí nejen literárního, ale také hudebního světa jako spoluautor specifického operního typu tzv. Spieloper Richarda Strausse.

Zatímco Stefan Zweig se v eseji z roku 1925 obává, aby tradiční produkty staré Evropy nevzaly za své lákavou, ale vnější zaoceánskou inspirací, Hofmannsthal hovoří ve Vídeňském dopise o valčíku jako o „etwas sozusagen allgemein Menschliches [...], das sich von Wien bis San Francisco und von Stockholm bis Buenos Aires allen so verschieden Menschen einschmeichelte, wie etwas Selbstverständliches, und das man nirgend zu adaptieren brauchte, weil es überall wie zuhause erschien“². Toto „všeobecně lidské“ podle něj ožívá ve valčíku podobně jako ve frašce a melodramu a čeká na své uchopení o to naléhavěji, pokud dojde ke spojení slov a hudby, tak jako například nabývá operním zhudebněním podstatnějšího významu původně divadelní výstup, v němž Elektra³ na konci dramatu tančí na hudbu slyšenou pouze ve svém nitru. Straussova hudba je pak porovnávána s nevyjádřitelnou idealitou, kterou lze pouze prožít v nitru. Tak jako se hudebnost usídlila někde mezi Elektríným a naším nitrem, děje se tak i v Hofmannsthalových dramatech v případě slovní výpovědi, někde mezi řádky a uvědoměním jednotlivých postav. Není náhodou, že i hudebnost chápe Hofmannsthal jako základní podstatu své tvorby, k níž vše směřuje, a to, co jiní chápou jako blyštící se povrch a dodatek,⁴

- 1) BROCH, Hermann. „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“, in Wunberg, Gotthart (ed.). *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam, 1981, s. 96.
- 2) HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Reden und Aufsätze II*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979, s. 273.
- 3) Hofmannsthalovo drama vzniklo v letech 1901–1903 a premiéra se konala v Berlíně v Reinhardtově režii v říjnu 1903, opera byla poprvé uvedena v Drážďanech 25. 1. 1909.
- 4) Jeho obsahové povýšení frašky, stejně jako valčíku vysvětluje také inscenační problémy, s nimiž se dodnes dila

je Hofmannsthalovi vyjevením podstaty. Sám Richarda Strausse k valčíkovým scénám nabádal: „Lassen Sie für den letzten Akt einen altmodischen, teils süßen, teils frechen Wiener Walzer einfallen.“⁵ O to komičtěji působí rozpaky Thomase Manna, líčícího libretistovi své dojmy z *Růžového kavalíra*⁶: „Aber wie, um Gottes willen, verhalten denn Sie sich nun eigentlich zu der Art, in der Richard Strauss Ihr leichtes Gebild belastet und in die Länge gezogen hat?! Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! Und wenn dieses Missverständnis die einzige Stillewidrigkeit bei der Sache wäre! Wo ist Wien, wo ist achtzehntes Jahrhundert in dieser Musik? Doch nicht in den Walzern? Sie sind anachronistisch und stem-peln also das Ganze zur Operette.“⁷ Thomas Mann nebyl jediný, koho valčíkové ovzduší ve scénérii rokokové Vídně poněkud zarazilo, ačkoli přesně odpovídalo historizujícím tendencím autorů Mladé Vídně. Ti se snažili v rámci oidipovské revolty⁸ vrátit před zrod osvícenství a nasytit přítomnost odkazy, k nimž otcovský liberalismus zatarasil přístupovou cestu. Ostatně volba doby vlády Marie Terezie může mít stejný podklad jako návrat k mýtům archaického Řecka, a sice v oživení mateřského práva (přinejmenším pak v mýtu o Elektře).⁹ Doba Marie Terezie je však po hudební stránce především dobou Christopa Willibalda Glucka, jehož opera *Orfeo ed Euridice* z několika důvodů konvenovala vkusu fin de siècle. Dá se říci, že obrazy Williama Hogartha, v nichž Hofmannsthal našel inspiraci pro dějovou i inscenační stránku libreta,¹⁰ byly z hlediska intencí fin de siècle zakon-zervovány gluckovskou náladou, obalenou ochrannou aureolou poosvícenské me-lancholie. Gluckova opera, ve fin de siècle nazíraná jako melancholická, katarzně léčí melancholii, která dle Freuda tkví v narcistním truchlení nad sebenávistí, protože negativní postoje k oplakávané mrtvé osobě byly přesunuty na truchlící subjekt. Tomuto subjektu může Gluckova opera přinést naději vzkříšení, neboť ztracená milovaná osoba je zde živému navracena a sebenávist, pramenící ze selhání netrpělivostí ohlédnuvšího se srdce, je zažehnána.¹¹ Připomeňme, že

Mladé Vídně v českém prostředí potýkají. Na příklad z Hofmannsthalovy hry *Der Unbestechliche* se v podání Národního divadla Brno stala bezdouchá konverzační komedie o manželské nevěře, bez typické hofmannsthalovské katarze restaurovaných hodnot.

- 5) Citace dopisu z 24. 4. 1909. STRAUSS, Richard. *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannstahl*. Berlin – Wien – Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1926, s. 47.
- 6) V češtině se vžil zavádějící překlad *Růžový kavalír* (*Der Rosenkavalier*), opera vznikla již na text, který Hofmannsthal zamýšlel jako operní libreto, premiéra se konala 26. 1. 1911 v Drážďanech.
- 7) HEINE, Gert, SCHOMMER, Paul. *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004, s. 58.
- 8) Aplikaci Freudova termínu na generaci autorů Mladé Vídně provedl Carl Schorske ve *Vídni na přelomu století* (Brno: Barrister & Principal, 2000).
- 9) LE RIDER, Jacques. *Das Ende der Illusion: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: ÖBV, 1990, s. 209.
- 10) Jedná se o cyklus *Marriage à-la-mode* (kol. 1743).
- 11) CELHOFFEROVÁ, Kristýna. „Julius Zeyer a Stefan Zweig ‚ve stínu Orfea‘ (Gluck revival),“ *Slovo a smysl*, 2011, č. 16, s. 108–122.

v libretu Alessandra Striggia ml. k opeře Claudia Monteverdiho *Orfeo* (1607) dochází dokonce k pěvcovu „nanebevzetí“ v Apollónově otcovském náručí, což také odvrátí Orfeovu dehonestaci dionýským kultem. Kterak pohodlné by pro moderní subjekt bylo vykročit vstříc zachraňující síle otcovské apollinské racionality a zamávat dolů temnému principu dionýství a smyslově banalitě valčíku, odolat strhující síle víru, směřujícího do propasti nekontrolovatelného regresu k primitivnosti!¹² Melancholii napomáhající valčíkovému vzmachu pak Moritz Csáky spojuje s uměleckým křisením se z dobového pesimismu, jemuž a neovladatelné vůli lze čelit pouze zpola satirickým šklebem a dionýským opojením: „Das ‚Glücklich ist, wer vergisst‘ dürfte der Haltung einer resignativen ‚Melancholie‘ entsprochen haben, die zu den sozialen und politischen Lebenstrategien vor allem der Repräsentanten jener aufsteigenden Gesellschaftsschichten, nämlich des Bürgertums, gehörte, die ‚Schopenhauer lasen‘ und sich in den allabendlichen Unterhaltung des Theaters über ihre Situation in einer heitersatirischen Weise hinwegzutrusten versuchten.“¹³ Šťastný může být i ten, kdo na traumatickou přítomnost zapomene ve společnosti Richarda Strausse a Hugo von Hofmannsthal, pokud však i ve frašce najde konstelaci záměrně co nejrozdílnějších typů hrdinství, jednajících ve prospěch pochopení ideje člověka, tak jak o ní pojednává Arthur Schopenhauer.

Záměrem této studie je poukázat na kontexty, v nichž byl v prostředí fin de siècle valčík recipován a jak tato recepce ovlivnila motivický rozvrh a rejstřík v dobové literatuře. Motiv nenechal chladnými ani v Čechách žijící a česky uvědomělé umělecké konzumenty a v diskusi po hodnotovém posláním umění jim posloužil jako vymežovací prostředek. Kde hrozí zkáza vídeňské valčíkové operety, je připravena *Prodaná nevěsta* s bodrou českou polkou. „A přec uznali našeho Smetanu?“ ptá se Josef Svatopluk Machar a odpovídá si: „Ano. Zhýřilý světák klesne na kolena před čistou dívkou.“¹⁴ Pokud Machar charakterizuje jako základní rys obyvatele habsburské metropole „Gemütlichkeit“¹⁵, stává se pro mnohé jejím symbolem právě valčík. Machar se vymezuje vůči vídeňskému

12) Petr Wittlich například dává do souvislosti Munchovy motivy s Warburgovými formullemi patosu, což jsou „dynamogramy“ thiasotického původu, symboly původních psychických energií“, čerpané z antické kultury a ve vývoji evropského umění dále rozvíjené, ovšem obsahující „nebezpečí regresu na primitivní úroveň“. WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010, s. 230.

13) CSÁKY, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*. Wien: Böhlau Verlag, 1996, s. 54

14) MACHAR, Josef Svatopluk. *Vídeň*. Praha: Gustav Dubský, 1922, s. 47.

15) „Míněna tím jistá dobrosrdečnost, která se pouští při každé příležitosti v bezstarostný společenský styk, dobrácky se seznamuje, ale k ničemu se nezavazuje, nese zřejmý odpor před přísným myšlením a odhodlaným činem a vyhýbá se, jak jen může, opravdovosti života.“ *Ibid.*, s. 16.

nadužívání vtipu¹⁶ jako banalizování závažných problémů, což přesně odpovídá sladké melodii z operety Johanna Strausse ml. *Der Fledermaus*: „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist.“ Vyrovnání se s traumaty se děje uměleckou sublimací jednak operetním hedonismem se zapomínáním jako hlavní devizou (trauma se zde substituuje), tak humornou nadsázkou, v níž dochází k osvobození se od traumatu, neboť vtipem se ztrácí jeho pocitová zátěž. Síla vtipu spočívá dle Sigmunda Freuda v transformaci původně svobodné slovní hry v žert, v okamžiku, kdy začne být vědomím vyhodnocována jako nežádoucí a cenzurována. Obejití autoritní racionality přitom odpovídá charakteristickému znaku vídeňské kultury fin de siècle, Schorskem pojednanému jako „oidipovská revolta“. Racionalita je v ní ztotožnitelná s otcovskou liberální kulturou. Jiří Pechar dokonce v souvislosti vtipu a Nadjá, které se konstituuje z přejaté rodičovské autority, píše: „Freudovy analýzy ve stati věnované ‚metapsychologii‘ humoru dovolují vytušit, jak úzce souvisí tato sebeironie s akcentováním mravních složek osobnosti: humoristický postoj spočívá dle jeho názoru právě v tom, že psychický akcent se z vlastního Já přesouvá na onu instanci, kterou psychoanalýza označuje jako Nadjá a která představuje mravní složky osobnosti. [...] Humoristovo Nadjá může pohlížet na jeho Já jako na cosi nepatrného, s podobným nadhledem, s jakým dospělý pohlíží na dítě.“¹⁷ Synové zatížení odkazem liberální otcovské společnosti a oddělování od zaslíbeného ráje dospělých až do zralého středního věku se z pozice „humoristova Nadjá“ se svou situací snáze vyrovnávali. Je samozřejmé, že pokud se problému zbavíme tím, že jej umístíme do neškodného obalu humoru a odstraníme u sebe svrchní vrstvy strachu bez přijetí zodpovědnosti za svůj podíl na dosavadním problému, sublimovaný opar se na nás nakonec z idealizovaných výšin přece jen snese. Pro vídeňskou kulturu může být jistým zadostiučiněním, že nelitostným kritikem se stal Machar i v případě prvorepublikového Československa. Nicméně zdá se, že podstatnou část nepochopení vídeňského postoje má v českém prostředí na svědomí právě ona absence oidipovské revolty, namířené proti rozumu a využívající „freudovsky“ užítku vtipu. V českém prostředí se revolta odehrává kulturně ani ne tak v linii otec – syn, ale německý pán – český rab, tedy v linii protiodyseovské, revoltě proti lstivosti, s níž pán dokáže čerpat slast vtipu a sublimace.¹⁸

16) „A přece není bezcitnějšího, ukrutnějšího tvora nad Vídeňáka. Stane se neštěstí na ulici, hned je tlupa lidí, kteří spěchali za nutnými svými záležitostmi, stojí, pozorují a první věc, na kterou všichni myslí, je nějaký, k věci případný vtip. [...] Vtipem, slovní hříčkou odpovídá Vídeň všemu.“ Ibid., s. 17.

17) PECHAR, Jiří. *Prostor imaginace*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1992, s. 67.

18) CELHOFFEROVÁ, Kristýna. „Adornova [Pravda o švadlenkách] a sublimace v české archaické úzkosti“. *Musicologica brunensia*, 2011, č. 10–2, s. 53–59.

Valčíková opera *Rosenkavalier* tedy představovala pro mnohé symbol zpustlé Vídně, zvláště v těch krajích, které neměly s Vídní vyřešené politické závazky. Zdeněk Nejedlý nenechal na pražské premiéře opery ani nitku suchou: „Slyšet podruhé nechutné scény 3. aktu je přímo bolestno. Prodělávat pak tyto převrty z umění v neumění a zase zpět je právě při dalším poslechu díla skoro nemožno.“¹⁹ Nad čím by byl zřejmě ochotný zavřít své obávané kritické oko, by byl první akt, začátek druhého a finále opery ve třetím aktu, tedy scény odehrávající se v aristokratickém prostředí. Poslední akt Nejedlému nevyhovoval „ovzduším operetní triviality“ a patrně také ironizací měšťanství. V zájmu kulturně uvědomělého českého, zejména měšťanského publika a vlastně i v zájmu Straussovy kompozice, jež se díky předešlé *Elektře* směla proboujet do Nejedlého kvalifikace „vysokého umění“, si kritik pochvaluje retuše, které se oněm nevhodným valčíkovým scénám dostalo pod taktovkou Karla Kovařovice: „Dále nutno vytknout umění, s nímž Kovařovic dovedl v pravém slova smyslu přetvořit triviální místa operetní. Schuch v Drážďanech prováděl tato místa s plnou operetní vyzývavostí (jistě podle přání Straussova, což je zajímavo pro Straussův názor na tato místa). Kovařovic však dobře tušil nebezpečnost těchto míst a provádí je s všemožnou grácií a ztlumeností, aby nevynikala svými ostrými, nepěknými konturami. Tím provedl ‚retuše‘ u výkladu těchto míst, snad nejsprávnější ze všech, jež kdy na světě byly provedeny.“²⁰

Do určité míry se Nejedlému nelze divit. Moderna se sytila požadavkem osvobození od klišé sentimentálního dědictví 19. století a stavěla umění na piedestal, nedotknutelný měšťáctvím. Šlo jí o zachování tradičních hodnot minulosti a o jejich obranu proti populární kultuře. To je patrně také důvodem, proč Max Brod mluví o ambivalentním vztahu k Richardu Straussovi²¹, a ačkoli mu skládá hold právě kvůli Nejedlým nenáviděnému třetímu aktu, činí tak z pozice obdivu k Straussovým inovativním výrazovým prostředkům, nečerpaným z valčíkové „vymláčené slámy“: „Celestové akordy v Růžovém kavalíru, ty bludné harmonie, které s tak absolutní dokonalostí líčí opojení štěstím, to, jak se zde rozbíjí hranice lidské schopnosti cítění, jak se zde s nejběsilejším drážděním uvolňují poslední pouta duševní rovnováhy. Miluji tyto akordy, cítím je jako bohatství,

19) NEJEDLÝ, Zdeněk. *Umění staré a nové*. Praha: Supraphon, 1978, s. 193.

20) *Ibid.*

21) „Ale u Richarda Strausse jako u žádného z velkých žijících současníků je prvek pozitivní a negativní tak těsně smíšen, že znovu a znovu upadám z fanatismu pro Strausse do zuřivého odsudku, z odporu do ryzí vděčnosti. Nedávno jsem slyšel třetí dějství Růžového kavalíra (bez těch předchozích). Tehdy jsem si umínil, že už nikdy nebudu Richardu Straussovi spílat, což jinak dělám často a rád. Ale tohle třetí jednání... zkrátka, byl jsem uchvácen!“ BROD, Max. *Pražské hvězdné nebe*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1969, s. 94.

jež mi spadlo do klína, bohatství, jehož jsem si nezasloužil; jsou šťastím, životní silou, jsou právě tím, zač lidstvo musí být umělci vděčno, což nemůže splatit ani všemi dary slávy a bohatství. Každá úvaha věnovaná Richardu Straussovi by měla vycházet od tohoto místa.²² Brod se otevřeně přiznává, že z celé Straussovy tvorby nejvíce oceňuje pasáž z *Elektry*, následující po anagnorizi Oresta a představující z celé Straussovy tvorby snad to největší orgiastické běsnění a řekněme také „regresi k primitivnosti“, za níž už dále nelze jít. Právě proto od těchto patosem nabitých míst se Strauss s Hofmannsthalem pustili cestou poetičtějších, byť i mytologických látek, od Elektrina vášnivého výkřiku k výrazově záměrně prostším gestům, jako je bezeslovný zásunbní akt v předávání růže a sklenice vody hlavními hrdiny oper *Rosenkavalier* a *Arabella*,²³ k anachronistickému splývání časových horizontů, dle Claudia Magrise jakési hofmannsthalovské „obsedantní paměti“,²⁴ ovšem pomocí neinovujícího valčíku. Ten je patrně stejně jako Nejedlému, tak i Brodovi „směsí sladkosti a obyčejnosti“, jak se vyjadřuje o valčíku i hrdina Karáskova *Románu Manfreda Macmillena*.²⁵ Jedná se o místa, která tak lze přinejmenším oželeť. Jak totiž upozorňuje Roger Scruton v *Průvodci inteligentního člověka po moderní kultuře*, je otázkou, kdo se proti tradiční kultuře zpronevřuje více. Zda umění inovující se až k „žralokům ve formaldehydu“, za hranice „dobrého vkusu“ těch, kteří chtějí z umění učinit součást svého bytí ne zrovna elitního vzdělání, nebo umění, které bere své recipienty v potaz, nechce je vzdělávat, ale být součástí jejich života, ozdravujíc je už tím, že dokáže pobavit, i vést k sebereflexi. Právě vůči první tendenci se vyhrazuje koncepce Spieloper²⁶ a brání umění před politizací, před jeho proměnou

22) Ibid., s. 94–95.

23) Rosenkavalier předává v rámci zásunbního aktu růži navoněnou perským olejem mladičké Sofii, kterou si namlouvá starý prostopášný baron Ochs von Lerchenau kvůli finančnímu zisku. Reprezentativnost úkonu předání růže v kulisách aristokratického lesku a z rukou mladého, krásného a oduševnělého ženichova zástupce dává Sofii snít: jak je vše toto zástupné krásné, o co krásnější musí být sám ženich. Rozpor mezi znakem a designátem je pak předmětem komických situací, v nichž je fraška povýšena na odhalení poetičnosti života a nitra všudypřítomných forem. V *Arabelle* je sled tragikomických událostí spojených s mylnou představou nevěry milované ženy přerván gestem jejího odpuštění, když dá najevo své odevzdání se a podá ženichovi sklenici vody, symbolizující v jeho domovině proprietu zásunbního aktu. V této tradici poté ženich nevěstou podanou sklenici rozbije, aby z ní již nemohlo být pito.

24) MAGRIS, Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno: Barrister & Principal, 2001, s. 209. Magrisova interpretace valčíku je však více kritická: „Hofmannsthalova poezie je vytržena z dějin: dějiny jsou v ní přítomny pouze jako chorobně milovaná tradice, jako obsedantní paměť a neurčité duchovní dědictví, nikoli jako konkrétní dimenze člověka a prostor jeho konání. [...] Habsburská civilizace a habsburská literatura uskutečňují v Hofmannsthalovi nejdůležitější pokus o únik z historie, tj. o zapomenutí na konkrétní skutečnost, o její transfiguraci. Splývají v něm všechny motivy vídeňské kultury: úsměvná lehkost valčíků, obsedantní předtucha hrozivého konce a smrti, půvab fragmentu, důstojné aristokratické dekorum, maškaráda intelektu.“

25) KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, 1999, s. 16.

26) Viz též STRÍTECKÝ, Jaroslav. „Hugo von Hofmannsthal a kritika jazyka“, in *Dramatika vídeňské moderny*. Praha, Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, Divadelní ústav Praha, 1999.

ve zboží nacionální či sociální identifikace, v objekt ideologického přístupu vůbec.²⁷ Hofmannsthalova *Spieloper* se chce vracet k linii mozartovské, má znovu vnést zábavu do složky „estetického“, v podobné intenci, v níž Schiller věří, že ve společnosti krásného si člověk hraje a naplňuje své lidství. Pro Hugo von Hofmannsthal představovala opereta výraz mentality své doby, a především únik estetizaci, na jejíž úskalí ve svých dílech upozorňoval a od které se podle zlých jazyků také sám osvobodil. Moritz Csáky v této souvislosti připomíná Almou Mahlerovou tradovaný bonmot o Hofmannsthalem vyslovené zálibné představě „Rosenkavaliera v Lehárově hávu“.²⁸ Pokud jde o prohřešek plané emocionality, měl Hofmannsthal připravený argument Nietzscheho odsouzení Senta-sentimentality a manipulující linie wagnerovského prázdného patosu, proti němuž vyzdvihuje Bizetovu *Carmen*.²⁹

O to víc zaujme pasáž ze Zeyerova románu *Jan Maria Plojhar*, v níž dochází k společné tematizaci valčíku a Bizetovy *Carmen*, opery Nietzschem obdivované v novém vyhranění se proti Wagnerově redukci smíchu na výsměch. V Zeyerově románu je valčík spojen s velkým světem Madam Dragopulos. Na ten hrdina zajde na úbytě stejně jako na Bizetovu *Carmen*, která ve výše pojednaných souvislostech rakouského fin de siècle obrozuje středoevropskou kulturu od zhouby estetismu vlastního tomuto prostoru. Klavírní znělka Bizetovy *Carmen* se u Zeyera stane smluveným znamením schůzky končící Plojharovým milostným připoutáním k fatální krásce, oddávající se všemu krásnému natolik, že je ochotna do této kategorie zahrnout i chorobnost a smrt. Zatímco v Hofmannsthalově raném díle, interpretovaném skrze „Ambivalenz von ‚Lebenpathos‘ und ‚Ästhetismus‘“,³⁰ hrdinu vystupivšího z izolovanosti své estetizace, „umělecky vybraného, ale hermeticky uzavřeného exilu“, dostihne mocná, autoritní smrt, estetizující existence Zeyerovy Madam Dragopulos smrt podřizuje principu své vlastní fatality. Připomeňme, že další pro Plojhara tragická událost, končící jeho podlomeným zdravím, je souboj s vídeňským poručíkem v klášterní zahradě. Kromě trpícího svědectví „trapné agonie zmírající vlasti“³¹, kterou Plojhar se Zeyerem vlastně chápe v podobném smyslu jako hermetickou uzavřenost pro-

27) Umění nemá ani vzdělávat, což Nejedlému jako vědci s ministerskými ambicemi v resortu školství a osvěty jistě nebylo dvakrát blízke.

28) CSÁKY, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*. Wien, Böhlau Verlag, 1996, s. 160. (Franz Lehár <1870–1948> je považovaný vedle Johanna Strausse ml. za čelného představitele vídeňské operety.)

29) Viz NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*. Praha: Josef Pelcl, 1901.

30) BOLTERAUER, Alice. „Ästhetik des Sterbens. Der Tod als literarisches Motiv in der Wiener Moderne“, *Newsletter Moderne, Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2000, Heft 1, č. 3., s. 3. Autorka rozebírá Hofmannsthalovo drama *Der Tor und der Tod* a novelu *Märchen der 672. Nacht*.

31) ZEYER, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha: Česká grafická unie, 1947, s. 67.

storu, z něhož se stává pro subjekt exil, je to tedy valčík, *Carmen* a vídeňský poručík, co melancholickou zkázu dokoná. Cizokrajná mondéna totiž napřed kritizuje jednotlivé interpretky *Carmen*, aby se vůči snivému českému mladíkovi stala interpretkou nejautentičtější. Valčík, napomáhající svůdné moci madame Dragopulos, v juveniliích bratří Čapků z roku 1929 ztratí téměř po čtyřiceti letech od Plojharova románu pro českou kulturu svůj osten, nicméně ne podtón vyhranění se: „Když jsme byli u Ronachra, dávali ‚Das sündige Wien‘. Soubretta v zelených hedvábných šatech, jiskřících černým žetem jako krásný plaz, zpívala refrain: das ist der Chic von Wien; a do výše letěla noha v předlouhé černé punčošce, prozářené pletí; a soubretta tančila na štíhlých nohou veliký valčík. ‚Brüderchen,‘ řekli jsme si, ‚auf diesen Fuss könnten wir vielleicht einen Stiefel machen.‘“³²

Je-li třeba komparativní materiál rozšiřovat tak, aby pokryl co možná největší spektrum, v němž se teprve ukazují specifitější hrany toposu, je potřeba zmínit valčíkové citace právě u Maxe Broda, který u Strausse příznačně neobdivuje ona anachronická valčíková místa,³³ ale modernistické výboje. Není to překvapivé, vzpomeneme-li, jak píše o Brodovi Tomáš Kulka, pozoruje v návaznosti na Milana Kunderu Brodovy postoje vůči kritériím umělecké tvorby z hlediska umělecké versus estetické hodnoty. Tomáš Kulka ve studii *Umění a falzum* posuzuje estetickou hodnotu formalistickými pojmy jednota, intenzita a komplexnost, stanovitelnými vizuálně postižitelnými aspekty díla, zatímco uměleckou hodnotu chápe jako míru inovativnosti díla s potenci pro další využití v následujícím vývoji. Taková hodnota se přisuzuje většinou až ex post, po zhodnocení návaznosti na inovace v tvorbě následující v dalším historickém období. Kulka odkazuje na Kunderův *Testament Betrayed*: „Pokud má pravdu Milan Kundera, pak Brod jasně viděl umělecký potenciál Kafky a pozdního Janáčka, přestože (dle Kundery) nepochopil estetickou strukturu jejich díla.“³⁴ Je pak otázka, zda Janáčkovy zásahy do Čapkova textu lze považovat za inovaci literární opery, či přezíravost vůči původnímu textu, který je nositelem určitého poselství a smyslu (čímž je měřitelná také estetická hodnota). V korespondenci o překladu *Věci Makropulos* Max Brod Janáčkovy vytykal ignorování mdloby, původního motivu Čapkovy hry, a upozorňoval jej, že skladatelovy literární zásahy jdou proti logice děje. Jakkoli Janáček považoval mdlobu za anachronistický motiv, Brod jej hájí,

32) ČAPKOVÉ, Karel a Josef. *Krakonošova zahrada*. Praha: Levné knihy KMa, 2000, s. 88.

33) Připomeňme, že anachronističnost vytyká valčíku v operě *Rosenkavalier* i Thomas Mann (pozn. č. 7). Hofmannsthal však valčík v rámci svého libreta nechápe ironicky.

34) KULKA, Tomáš. *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004, s. 145.

v zásadě ovšem v obraně původního Čapkova textu proti Janáčkově „libretní libovůli“. Sám Brod ve své tvorbě motiv mdloby využívá, stejně jako valčíku, v obou případech jsou mu ovšem spíše jakýmsi volně vloženým ornamentem než konstitutivním momentem, z něhož se odvozuje význam doplňujících, v díle dále přítomných motivů.

V novele *Beschnete Spinnweben*, pojednávající o manželovi, který zatají své ženě nabídku angažmá berlínského divadla a který své manželství zachrání tím, že se manželce nakonec přizná, představuje valčík pandán neměnného běhu přírody v kontrastu s aktivním lidstvím, neboť právě ono se tvořivě vztahuje k štěstí a vymezuje se tak proti pasivnímu řádu: „Die Natur schafft nichts neues. Es ist immer derselbe Lauf. Nur der Mensch, der glückliche starke Mensch, könnte Neues schaffen. Eine Tanzmusik klang aus dem Wirthaus, sehr alt und sehr schlecht, ganz maschinenmässig ein dumpfes Aufschlagen von Trommel und glanzlosem Becken zu Beginn jedes Walzertaktes – die rechte klägliche Begleitung und Zukunftsmusik für sein hoffnungsloses Traurigsein. War das schon der Wahnsinn, dass er jetzt eine gewisse Freude empfand, als der Rhythmus sich plötzlich zu beschleunigen begann? Nur diese Regelmässigkeit nicht! Aber die Trommel hatte sich durchaus nicht in Bewegung gesetzt, es war nur das Dampfauftossen einer fernen Lokomotive, das in das stumpfsinnige Gleichmass hereinklang und eine Weile lang schnelleren Puls vorgetäuscht hatte. Wie er das merkte, erschreck er fast. Trommel und Becken hackten kläglich weiter. Die leere Nacht über den Schneefeldern erschien ihm doppelt nichtssagend und tot.“³⁵ Inovativním tendencím modernistického umění odpovídá sice odklon od mimetické teorie, kdy se moderní subjekt nekonstituuje ve vztahu k přírodnímu celku (jako v případě impresionistických analogií duše a krajiny) a také odklon od rekonstrukce přírodního obrazu výrazem tvůrčího nitra a jeho pocitovosti (jako romantické a symbolistní scénérie), přece však Brodova pasáž spíše než k výbojům analytické moderny odkazuje k moderně syntetické, ovšem v eklektickém slova smyslu. Oproti dílům *Mladé Vídně* se zde chová valčík jako náhodný kolemjdoucí a ne ten, kdo vstoupil do intimity domu, jako činitel ovlivňující a komentující vývoj nastávajících i přítomných událostí. Zatímco u Janáčka Brod „správně?“ upozorňuje na nesmyslné překroucení motivu s dopadem na intenzitu díla (každý konstitutivní prvek má své pevné významové místo vzhledem k dalším použitým prvkům) v rámci jeho estetické hodnoty, ve vlastní tvorbě je mu valčík spíše činitelem estetické komplexnosti (množství

35) BROD, Max. *Novellen aus Böhmen*. Amsterdam: Allert de Lange Verlag, 1936, s. 56.

použitých prvků, které se dají alterovat). *Novellen aus Böhmen* vyšly tiskem roku 1936, což pak také vystihuje nelichotivé entré, jímž valčík vstupuje na scénu Brodovy novely: „sehr alt und sehr schlecht“. Zatímco Brod vyzdvihuje anachronismus valčíku i tím, že jej rozvíjí pouze z hlediska rytmu, tedy časovosti, Stefan Zweig tematizuje ve třicátých letech valčíkovou melodii s dozvukem *Světa včerejška*, do nostalgie se mu však mísí ještě podtón ze současnosti již vymizelého humanismu.

Hříšná svádivá moc valčíku (i hrdina Brodovy novely *Ausflüge ins Dunkelrote* z roku 1909 komentuje nabídku dekoltované dámy, která se mu nabízí k milostnému dobrodružství, s příměsí zániku světa: „Welch ein Abgrund von Geschmacklosigkeit! [...] Ich dachte, die Welt gehe unter.“³⁶) je v souvislostech Zweigova stesku po mírovém fin de siècle zapomenuta. V eseji *Monotonizace světa* pohlíží na valčík s laskavým odstupem let, ovšem s vědomím podstatnějších výzev moderního světa než je „vídeňský hřích“. Na rozdíl od Čapků Zweig valčík za hříčku „Stiefel“³⁷ rozhodně nepovažuje. Z nadhledu bojovníka za uchování tradiční evropské kultury jakožto základního pilíře moderního humanismu bránil valčík jako jeden z kulturních odkazů starého kontinentu proti zhoubě jazzu, která s úsměvem černošského klauna smete vrásky z čela traumatizovaného Evropana a rozválcuje základy nekompatibilní kultury. Zweig jako by chtěl upozornit, že Mississippi nikdy nepoteče místo Dunaje a ti, co chtějí zapomenout na tance, prováděné byť v restauračních podunajských zařízeních, přibíjejí hřebík do rakve evropskému duchu. Valčík přitom není tím, co by chtěl Zweig glorifikovat. Spojil jej se *Světlem včerejška*, jak nazval své memoáry psané poté, co musel opustit milovaný Salzburg, aby z něj byla poté vybudována výspa německého národního socialismu. Valčík je symbolem zaniklého světa, ale Zweig se ptá: čeká nás něco lepšího?

V nakládání s motivem valčíku jako s možným klíčem k pochopení traumat v umění zobrazené kultury lze přistoupit v několika rovinách. Eseje představují primární pramen, upozorňují totiž právě na spojitost s kulturně společenským děním, z něhož se vyvozovaly dobové etikety jako „fröhliche Apokalypse“, „Gleiten“, „Wert-Vakuum“ apod. Zároveň však četba těchto esejů vybízí k obezřetnosti, neboť z nich nelze vyvozovat přímou vazbu k umělecké tvorbě, která k evokaci určitého motivu může přistoupit ne s ohledem na společenskou základnu, ale v rámci svých formálních požadavků. Suverenitu „obsahu“ uměleckého díla v souvislostech, které jsou pro fin de siècle a její cestu od estetismu k avantgard-

36) BROD, Max. *Erziehung zur Hetäre*. Stuttgart, Leipzig: Axel Juncker Verlag, 1909, s. 84..

37) Viz poznámka č. 32.

nímu formalismu důležité, lze vyjádřit spolu s kritikou psychoanalytického přístupu Theodora W. Adorna: „Odhaluje fenomény, ale nestačí na fenomén umění. Umělecká díla nejsou pro ni nic jiného než fakta, ale tím jí uniká jejich vlastní objektivita, soudržnost, formová rovina, kritické impulsy, jejich vztah k non-psychické realitě, zkrátka jejich idea pravdy.“³⁸ Ať kritika, či obrana valčíku, obojí bylo zesejizováno v různých kulturních situacích, čímž došlo k ovlivnění recepce děl valčík tematizujících, nicméně identitu motivu v rámci celého motivického rozvrhu lze určit až zpětně a z hlediska formálních ukazatelů (jako je třeba právě jednota, komplexnost a intenzita). Pak se ukazuje, do jaké míry je v díle motiv nezastupitelný, či pouze koloritní. Eseje však upozornily jednotně na sílu, kterou valčík ve fin de siècle a ještě desetiletí dále sehrával. Stal se zástupným problémem ve spletnosti dobových traumat a čtenáře hledajícího čtivou oddechovou literaturu ihned svedl do brázdy, kterou za sebou zanechával sublimační proces kultury. Odtud je také pochopitelný rozdílný náhled na motivickou skladbu děl fin de siècle vídeňského a pražského, a to dokonce i jistá revize hodnocení, kterého se dostalo třeba Schnitzlerovi od dospělého Broda.³⁹ Pro umění se stal valčík vděčným materiálem nejen z hlediska identifikačního (recipient důvěrně motiv zná a národně uvědomělý recipient se vyhraňuje vůči cizotě). Umění umožnilo valčíku a dalším ožehavým tématům jejich reflexi v rovině „pravdy uměleckého díla“, která je rekonstruovatelná, jak říká Milan Kundera například v případě Anny Kareniny někde mezi ní a Kareninem, právě mimo identifikaci s konkrétním literárním hrdinou, mimo identifikaci, která tak ráda na čtenáře číhá zejména v literárním díle.⁴⁰ V dobových esejích je také přímá kritika valčíku takřka nemožná. Znamenala by útok na instanci umění jakožto hlavní bod rakouské modernizace, neboť sám valčík do umělecké oblasti prostě patří. V beletrii lze proto najít cenný materiál k významům, které se na valčík nabalily, zejména v novelách (krátký rozsah žánru vyžaduje o to více zaužívaných motivů, jimiž se dají zprostředkovat jinak náročné popisné situace, navíc právě novela má tendenci odkazovat k aktuálnímu dění). Méně prostoru věnují valčíku romány a dramata. Na divadelním jevišti je pak jednoduché interpretovat valčíkový taneček jako stafážní scénu, brzdicí již tak strnulý děj. Hovoří se o něm samozřejmě z mnoha důvodů: sociální kritika (valčík tančí určité společenské vrstvy), ztělesnění falešné morálky (společenská přetvářka na parketě, pod níž zeje propast o to hlubší, čím více se na něm dupe metternichovským oslavným tan-

38) ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 19.

39) Viz následující výklad k Schnitzlerově *Liebelei*.

40) KUNDERA, Milan. „Román a Evropa“, *Host*, 2001, č. 10, s. 41–43.

cem), kritika estetismu (valčík spadá do umění, jímž se supluje modernizování „důležitějších“ faktorů, hrdinové chtějí vidět raději to, co má esteticky účinnou fazonu), prostředek vyjádření anesteze (valčíkem se často uniká do stavu, kdy už nepocítujeme dobová traumata). Opery pak nabízejí významově vícevrstvé použití, například střídání valčíku s historizujícím rokokovým stylem ve Straussově *Rosenkavalierovi*, a tak cenný podnět k úvahám nad setrvávajícím programem osvícenství, v rámci něhož se spousta autorů cítí být po pekelně mámivém reji zhroucena na dlažbě profánní skutečnosti.

Ve valčíkovém obraze se na rakouské straně vystřídá tón „vlídných snů“, přes ironickou jízlivost až k nostalgickému povzdechu. Rozdíl pak sehrává také nástrojové obsazení evokovaného valčíku. Od klavírního klimprování salónních zahalečů ke komornímu obsazení dojmavých houslí, či teskných dechů, přívlastky však lze libovolně zaměnit. Například obsazení „housle, citera a harmonika“ je ta správná kombinace pro „žalostný valčík“⁴¹, hraný v momentu, kdy baron Wergenthin vykročí od svého zemřelého dítěte vstříc lepším zítřkům. Sám je hudebním skladatelem, po celých tři sta stran románu se k tvorbě však spíše odhodlávajícím. Milostná dobrodružství jsou mu vítaným zpestřením rutinního života, jen kdyby nekončila tak tragicky. „Upřímně prožité“ situace, v nichž nechá autor zaznít valčík a hrdinu melancholicky se zadumat nad životem, se dají v této beletrii snad spočítat na prstech jedné ruky. Většinou se valčík spouští jako signál dramatického okamžiku v životě literární postavy, která však na tento signál reaguje naprosto nedějově, neliterárně. *Příběhy vášně a lhostejnosti* Stefana Zweiga nesou již v názvu dvě strany téže mince, z níž ta druhá se ráda skrývá jako rub, a proto je pro freudovskou kulturu také přitažlivější.

„Jen ještě něco mi chybí, abych se cítil plně šťasten, blažen, uchvácen, a co to bylo, po čem jsem nevědomky toužil, vím naprosto přesně hned za okamžik, když náhle z třetí místnosti, za salómem [...] spustí tlumená hudba, rytmická i měkká, valčík, hraný na dvoje housle, zádumčivě podbarvený temným zvukem cella; klavír udává takt ostrým staccatem. Ano, hudba, hudba, jen ta ještě chyběla! Hudba a snad ještě tančit, valčík, nechat se unášet, vzlétat, abych ještě s větší blažeností pocítil tu vnitřní lehkost!“⁴² Zweigův poručík Hofmiller se oddává bezstarostné vizi života naplněného vášní k umění, stejně tak jako i perfektní tabuli. Okouzlen vystavenými rekvizitami vyzve k valčíku chromou dceru svého hostitele a vzápětí propadne z pocitu viny do falešného soucitu, soucitu, který zlhostejňuje dárce vůči objektu svého dobrodiní. Lhostejnost vystupuje přítom

41) SCHNITZLER, Artur. *Cesta do šíra*. Praha: K. Pichal, 1923, s. 244.

42) ZWEIG, Stefan. *Netrpělivost srdce*. Praha: Odeon, 1984, s. 21, 22.

naléhavě již z vyprázdněných forem císařských institucí, zejména pak v případě c. k. oficírů. Dodaný mustr formy vojenské komunikace se aplikuje na vše, uniforma reprezentuje něco víc než vlastní činy těla, jež požehnané šatstvo akorát tak špiní a odevzdává do erárních valch rusínským posluhům. Hofmiller tak poté, co se nechá ze soucitu zasnoubit s nemilovanou dívkou a pro záchranění cti jím reprezentované armády se chce zabít, uposlechne rozkazu nadřízeného a upouští nejen od sebevraždy, ale také od samostatného myšlení a jednání. Valčík je lákadlem a spouštěčem tragédie, do níž svým armádním mozkiem a srdcem zkornatělým výchovou v tradiční rakouské úřednické rodině uvrhá hrdina hned několik figur Zweigem rozehrané partie.

I z valčíkové scény v románu *Netrpělivost srdce* lze vysledovat bolavé místo identity, které se rádo zahalí v reprezentativnost společenského ruchu, v němž ale jedinec o to raději zapomene, že nemá o čem a jak komunikovat. Hofmiller vstupuje do osudné sféry soukromosti a s hrůzou si uvědomí, že zde není ani jeden důstojník, s nímž by mohl sdílet osvědčenou armádní konverzaci. „Vlídny sny“, jak vykresluje Stefan Zweig atmosféru 20. let 19. stol. v duchu vídeňského valčíkového kongresu,⁴³ jsou již iluzí, všeobecně se to ví, ale zamlčuje. Skutečné rozčarování nad liberální kulturou útočí v salónních kuloárech, v nichž záchrana lichotivého výsluní vyžaduje o to větší represí. Hrdinové konfrontovaní s touto společenskou přetvářkou mnohdy navíc řeší důležitá životní dilemata, čímž se povrchnost tohoto násilně udržovaného zdání stupňuje.

V následující novele Stefana Zweiga vstupuje povrchnost valčíku do ostrého protikladu mezi společensky demonstrováným klidem ženy, ocitnuvší se v naléhavé morální tísní, a hrdinovými nervy rozdrásanými vědomím jejího tajemství: „Nedokáži vám vylíčit, jak jsem byl rozrušený, když jsem tam zůstal stát, byl jsem jako vyhořelý, jako by ve mně všechno rozmetala nějaká exploze, a když jsem viděl, jak v náručí toho důstojníka tančí valčík jakoby nic a čelo jí září bezstarostným klidem, [...] v těch vteřinách jsem se o ni bál, v těch vteřinách jsem po ní toužil, v těch vteřinách jsem se jí obdivoval s ještě větší vášnivostí než kdy předtím.“⁴⁴ Hrdina právě propadl Amoku, deroucímu se ven, čím více byl s lehkou bezstarostností zastírán. Tento amok se týká nás všech, upozorňuje Zweig zejména ve svých esejích. Zweig se v nich později valčíku zastane, nicméně i u něj figuruje hrdinčin zastírající úsměv jako „lež, technika, mistrovské dílo přetvářky“ i v rovině valčíku samotného. Je ale příznačné, že tento úsměv, tato „technika“, a také tato valčíková přetvářka jsou předmětem estetického zálibení.

43) ZWEIG, Stefan. *Hvězdné hodiny lidstva*. Kladno: Komanditní nakladatelská společnost Pešek, 1947.

44) ZWEIG, Stefan. *Amok*. Praha: Odeon, 1979, s. 36.

V další Zweigově novele o rozporu mezi osobní tragédií a taneční „idealizací“ řeší stará žena dilema, zda může odhalit příhodu vášně, zásadně zasahnuvší do jejího života: „Silná vůle zde sváděla boj se silným odporem. Ze společenské místnosti dole sem občas matně zalehly útržkovité tóny valčíku, napjatě jsem poslouchal, abych tak tichu ubral tíživý tlak.“⁴⁵ Odlehle dozvuky valčíku dokreslují vzdálení prožívané situace od všedního balastu a dodávají výjimečnosti vyprávěnému zážitku, jenž byl zřejmě vytržením z podobné lhostejnosti, s níž se tyto dozvuky nesou.

K tomuto odstínu společenského prožívání se Zweig vyslovuje i v novele *Mučivě tajemství*, podávající obraz znuženého „mladého barona z nevalně zvučného rakouského úřednického rodu“, neustále vyhledávajícího společnost, aby kratochvíli naplnil dobrodružstvím: „Chodil rozladěn sem a tam prázdnou halou, hned bezradně listoval v novinách, hned zas v hudebním pokoji brnkal na klavíru valčík, přičemž se jeho prstům nepodařilo vystihnout správný rytmus. Nakonec mrzutě usedl, díval se ven, jak se pomalu snáší tma, jak šedě jako pára stoupá ze smrků mlha. Ubil tak daremně a nervózně hodinu. Potom prchl do jídelny.“⁴⁶

Místa, kam se lze před valčíkem a situací s ním spojenou uchýlit, je buď další požitkářská komnata, nebo (sebe)reflektivní cesta do hlubin traumatu samého. Tato cesta se však často uvozuje expozé odstupu od banalit: „Byla tam zábava?“ zeptal se Ferdinand.

„Ani nevím. Kdosi hrál na klavír a někdo jiný deklamoval něco komického a pak se tančilo.“

„Ano, je to pořád jedno a totéž,“ poznamenal Ferdinand.“ Schnitzlerův hrdina cítí zpočátku stud, že se z „ušlechtilé melancholie“ (spočívající ve smutku, „drženém“ za zemřelého přítele) „dal vyrušit touhle hlučnou plesovou banalitou.“⁴⁷ K tomuto zjištění dospívá příznačně po skončení valčíku. Vzápětí ho ale smiřuje fakt, že zde vidí i snoubenku zemřelého: „Tančila kolem něho v náručí muže, kterého ani neznal... Když to Irena může přenést přes srdce, už čtyři týdny po Gabrielově smrti vířit v bílých šatech rozzářeným sálem s neznámým mužem lhostejno kterým, pak si ani on nemusí vyčítat, že přišel v tahle místa halasné zábavy.“ V novele *Mrtvý Gabriel* hrdinou ne zrovna vřele přijímaná snoubenka má však ke své distanci od smuteční události důvod. Byla snoubencem, spáchavším navíc kvůli milence sebevraždu, podváděna. A právě na večírku se jí

45) ZWEIG, Stefan. *Příběhy vášně a lhostejnosti*. Praha: Akropolis, 1993, s. 106.

46) ZWEIG, Stefan. *Amok*. Op. cit., s. 238.

47) SCHNITZLER, Arthur. *Slečna Elsa*. Praha: Odeon, 1977, s. 174.

naskytne příležitost jít sokyni navštívit. Možnosti jsou dvě: poznat ji a pravdu, nebo setrvat ve valčíkové iluzivní jistotě, v níž se nedá nic ztratit, ale ani získat.

„Irena: ‚Teď bych měla odvahu.‘

Ferdinand: ‚Odvahu k čemu?‘

Irena: ‚Odvahu navštívit slečnu Bischofovou.‘

Ferdinand: ‚Navštívit slečnu Bischofovou... teď?‘

Irena: ‚Ano, právě teď a co vy na to?‘ A pohybovala přitom rameny do rytmu hudby. ‚Nebo máme jít na valčík?‘

Ferdinand: ‚Rozhodně je to blíž.‘⁴⁸

Pro spoustu hrdinů, zvláště těch, co chtějí věřit generaci svých otců a slibům kultury Ringstrasse, valčík symbolizuje sladký zpěv, aniž by chtěli vědět, že na něj mohou i zajít na úbytě. Ne každý disponuje tolik sebereflexí, aby valčíkové siréně zamával a šel si po svých. Ačkoli právě valčíková scenérie často plní vztyčený prst autorit Nadjá a šeptajícího varujícího hlásku před smyslovým otupením: „Chápete už, proč nesnáším pohled na lidi... proč nemohu poslouchat jejich smích... když flirtují a když se párují... vždyť tam dole ve skladišti mezi balíky čaje a para ořechy je uložena její rakev... Nemohu tam. Místnost je zavřená... ale cítím to všemi svými smysly, uvědomuji si to každou vteřinu... i když tady hrají valčíky a tanga...“⁴⁹ Valčíková zástěrka může vést k zintenzivněnému prožívání společenských konvencí a hlubší sebekonstituci vzdor proudícím počitkům, realitě a i ztrátě charakteru individua obecně. Hrdina *Amoku* to dovede do konce, když svrhne spolu se sebou do moře rakev zbožňované ženy, aby ji i posmrtně bránil před nemilovaným manželem. I to je však důsledek amoku, k němuž se dá dospět i jednostranným odmítnutím valčíkových kulis.

Zabýváme-li se však valčíkem a přikládáme mu jistou významovost, je potřeba zmínit i konfrontace s jinými hudebními žánry, v dílech zkoumaných autorů přítomnými. U Arthura Schnitzlera se častěji setkáváme s polarizací valčík – píseň. Vzpomeňme třeba na repliku Sissy Wynerové z románu *Weg ins Freie*, prosící hrdinu v tvůrčí skladatelské krizi o dedikaci písně, či valčíku. V tomto románu se mezi nimi ještě moc nerozlišuje, obojí může posloužit jako záminka flirtu : „Píseň nebo i valčík nebo něco takového. Ale že mi něco věnujete, to jste mi slíbil [...] Zatímco mluvila, bloudily její oči kolem. Žhnuly v očích Willyho,

48) IBID, s. 179.

49) ZWEIG, Stefan. *Amok*. Op. cit., s. 55.

lichotily se kolem Demetra, kladly Jindřichu Bermannovi záhadnou otázku.⁵⁰ Autor, jemuž byla učiněna tak lichotivá objednávka, vstupuje do salónu „při zvuku zvonků valčíku“ a hodnotí je veskrze pozitivně: „Jiří měl vždy veliké potěšení ze sladkých kolébavých melodií [...] starého Eisslera, jenž komponoval půvabné valčíky a písně.“⁵¹ Salón i s hudbou však sehrává roli kulisy, kde nikdo nikoho vlastně nezná, ani sám sebe, a proto se na zdejší setkávání s milenkou „mezi samými lhostejnými lidmi těšil jako na veselé dobrodružství“⁵².

S ostřejší hranicí mezi písní a valčíkem se setkáváme v novele *Mrtvý Gabriel* z roku 1908 a dokonce již roku 1896 ve hře *Liebelei*. V obou dvou případech je písně použito v protikladu k odcizujícímu principu valčíku jako idylické rodinné situace: „Když byl Ferdinand několik dní před Vánoce na návštěvě v domě jejích rodičů, zpívala svým příjemným temným hlasem několik písní. Gabriel ji doprovázel na klavír...“⁵³, vzpomíná hrdina na poněkud hlučném plese, na němž se za dozvuků valčíku proderou na povrch utajená provinění. Rozdíl mezi písní a valčíkem je pak v beletrii zajímavý především tím, že „není ukázán a slyšen“, tak jako na divadelní scéně, kde se v konverzačních hrách fin de siècle valčík i píseň objevují jako přirozená součást děje, odkazující k aktuálnímu společenskému dění a praxi zaplnění volného času: přátelé se sejdou a kratochvíli nechají uplynout za klavírem, či s kytarou v ruce, zanotují si tak jako v Kvapilově hře *Bludička* (1895) valčík, kvapík a píseň, v mezích mezi vytvářením živých obrazů a diskuzemi o moderním umění. Když se za dozvuku *Slovanských tanců* v podání dvou slečen na vdávání⁵⁴ stáváme svědky povzdechu místní honorace: „Toť se ví, na té pětce nebo desítce nesejde. Ráda ji dáte, jako já. Ale především je toho moc – a pak, božíčku, jak je asi těm lidem v naší společnosti, vzpomenou-li si, že se přes tu chvíli na někoho z nich vybírá? Tady národní dar pro spisovatele, potom zase sbírky pro herce, který už ani není u divadla, za pár dní pomník nějakému básníkovi...[...] Dobrá, dobrá, rádi to dáme, ale někdy to už přece přemáhá. Nejde jen o ty chudáky – ale hned se z toho dělá ta národní povinnost ...[!]“⁵⁵, působí situace přece méně závažně než valčíkové klimprování a balanc nad rakví, odhazovanou z lodi, převážející tělo neodvratně k pitvě, která by odhalila manželskou nevěru milované, ale nikdy nevlastněné ženy. Kvapilovo

50) SCHNITZLER, Arthur. *Cesta do šira*. Op. cit., s. 59.

51) IBID., s. 105, 12.

52) IBID., s. 105.

53) SCHNITZLER, Arthur. *Slečna Elsa*. Op. cit., s. 173.

54) „Kam ty slečinky přijdou, všude hrají ‚Slovanské tance‘ na čtyry ruce. Paní Fabiánová se při tom rozplývá radostí. Ale snad to uslyšíme i sem – a lépe, kdybychom to vůbec neslyšeli.“ KVAPIL, Jaroslav. *Bludička* (praha: Fr. Topič) 1896, s. 44.

55) IBID. s. 67.

„sebeurčení“ vzdor společenským konvencím, ať si pro ně podle vlastních slov v české společnosti mnoho vytrpěl,⁵⁶ zaostává v dramatickém momentu za Schnitzlerovou *Liebelei*, možná však právě také díky dlouhé tradici, již se „valčíkové kulisy“ v rakouské kultuře ustálily.

V této Schnitzlerově hře dospívá k sebeurčení Krista alias typ vídeňského „sladkého děvčete“, děvčete toužícího po lásce a vydaného tím napospas mužům kradoucím „poznání žen“ v tuším liberálním systému, v němž má šanci na lásku a post ženatého muže pouze zralý čtyřicátník s akademickým titulem a zaběhnutou praxí. Krista se snaží přimět k doznání svého nevěrného milého, odhalení se však odsouvá díky narychlo domluvenému valčíku. Ve hře se tančí ještě marš a polka, avšak na významově neutrálních místech. Píseň Kristy evokuje zklidnění a vyrušení z hlučné zábavy, a sice na přání milovaného muže: „Myšlénky všechny, které mám, jsou u tebe jen! Tys předražený, ach jediný mé lásky sen!“⁵⁷ Přes své počáteční rozčarování nad touto hrou, které Max Brod s odstupem dvaceti let připsal mladické nerozvážnosti, se *Liebelei* dostalo povznesení do *Pražského hvězdného nebe*: „Jestliže jsme však jednou prožili věci, které Schnitzler předvádí na jevišti, pak je to právě tato prostota, která nás uchvacuje. Prostota, která jako by byla prošla všemi problémy – a i když ne: zdání stačí, aby tu byla vytvořena nefalšovaná podoba života, právě chvíle života.“⁵⁸ O to může v dramatu, v němž se začne z ničeho nic tančit, jít především. Prostor díla se zaplní něčím, co nemusí mít dramatické opodstatnění, asi tak, jako se v románech v té době zaplňuje prostor „konverzačními tlachy a politickou causerii“⁵⁹ a jak se zbavují motivy nejen hodnotové hierarchizace. S odstupem času se totiž i tematicky zatížené motivy jeví osvobozeně nejen v porovnání s aktuálními problémy, v té době mnohem ožehavějšími, ale i z hlediska nové strukturační, asociativního řazení a nabourávání perspektivy. Nicméně i v Kvapilově v mnohém podobné hře *Bludička* (tematizuje však mnohem víc emancipační práva žen na svobodnou lásku než u Schnitzlera, kde se neustále naráží na hranice dané pevným společenským řádem uprostřed běsnění proudící reality) se nakonec reálného zaznění valčíku dočkáme. V již zmíněné situaci, mezi prosbou o zapůjčení Daudetovy *Sapho*, pouze zastírající odnesení revolveru, a mezi uskupováním v ateliéru zúčastněných umělců a modelek do živého

56) „...a za to prostředí pražského salonu i za smyšlenou postavu jeho hrdinky jsem si tehdy u nedůtklivých pražských slečinek rozlil hodně octa.“ KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*. Praha: Jos. R. Vilímeček, 1937, s. 439.

57) SCHNITZLER, Arthur. *Milkování*. Brno: Barvič a Novotný, 1911, s. 27.

58) BROD, Max. *Pražské hvězdné nebe*. Op. cit., s. 200.

59) GREBENÍČKOVÁ, Růžena. „Veřejný prostor a fiktivní světy v románu na přelomu století“. In *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1990, s. 134.

obrazu. Když se „hvízdá a hraje toužný valčík“, tančící sochař se začne převlékat do „kusů slováckého oděvu“ a ve středu ateliéru se pouští do „závitkového tance“, „točí se a prohýbá po způsobu serpentinových tanečnic“⁶⁰. Za chvíli bude zúčastněným oznámeno, že přítel malíř Dušek se zastřelil revolverem vzatým právě z tohoto kratochvílí naplněného ateliéru.

Nejvěrohodnějším přístupem k valčíku se mnohým stala ironie, i mimo český kontext. Na tomto terénu se mistrně pohybuje Arthur Schnitzler: „Klavírista improvizoval na témata z wagnerovských oper v parodujícím valčíkovém tempu.“⁶¹ Jemná dávka ironie není cizí ani Zweigově charakteristice „mravnostního komisaře“ z románu *Opojení z proměny*: „Má vlastně přívětivý obličej, kulatý, široký, s malým koketním knírkem, jenom úzký límec uniformy mu pumpuje do toho v podstatě vlídného obličejě příliš mnoho krve. V civilu nebo v košili s vyhrnutými rukávy by si ho člověk mohl představit, jak zasněně kolébá hlavou ze strany na stranu při nějakém tom populárním valčíku.“⁶² Hrdinové románu jím jsou přistiženi v hodinovém hotelu, kde si chtějí urvat aspoň chvíli štěstí v sociálně nehostinném světě rakouské nástupnické republiky. Nouze poválečných let je zlidštěna symbolem patřícím jinému času a místu.

Špatná hudba, nesympatičtí lidé. Ve zkratce řečeno náplň toho, co se chce valčíkem říci v novelách, v nichž hrdina utíká před identitou, vnucovanou pronásledující společností. Nejlepším řešením je proto nevstupovat tam, kde se styk s tímto lživým světem předpokládá: „A tak mi nezbývalo než utéci: jenže v kabině bylo vedro a dusno a v salónu předváděly bez ustání anglické dívky na otrískaných valčících svou mizernou hru na klavír. Nakonec jsem si rezolutně převrátil svůj denní pořádek a pohroužil se do kabiny už odpoledne, když jsem ještě vypil několik sklenic piva, abych otupěl a zaspal večeri i tanec.“⁶³ Do těchto souvislostí patří také Schnitzlerova novela *Den slávy*, uvádějící valčík do spojitosti se „špatnou technikou i vkusem“: „[...] z jedné izby znel valčík, akýsi nemuzikální člověk trieskal falošno na klavír.“⁶⁴

Když Schnitzlerův Ferdinand z novely *Mrtvý Gabriel* popisuje, jak probíhal večer, v němž vzpomínal spolu s Irenou na zemřelého přítele, „hovořil o tom, že sál byl přeplněný a to většinou nesympatickými lidmi, ani hudba že nebyla zrovna nejlépe vybraná“⁶⁵. Plesovému programu toho dne vědovl valčík.

60) KVAPIL, Jaroslav. *Bludička*. Praha: F. Topič, 1896, s. 130.

61) SCHNITZLER, Arthur. *Snové novely*. Praha: Akropolis, 1992, s. 28.

62) ZWEIG, Stefan. *Opojení z proměny*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 195.

63) ZWEIG, Stefan. *Amok*. Op. cit., s. 7.

64) SCHNITZLER, Arthur. *Smrt starého mládence*. Bratislava: Tatran, 1979, s. 94.

65) SCHNITZLER, Arthur. *Slečna Elsa*. Op. cit., s. 183.

K souvislosti valčíku a jeho provozovatelů se vyslovuje i Joseph Roth v *Kapucínské kryptě*, příběhu agónie habsburské monarchie, avšak obrozené svými korunními zeměmi: „Ale chtěl jsem umřít společně s Josefem Brancem, bratrance kaštanářem, a s Manesem Reisigerem, drožkářem ze Zlotogrodu, a ne s tanečnický valčíku.“⁶⁶ Apoteóza prostého lidství, nefalšovaného charakteru a očištěného estetického prožívání se však nekoná. Schnitzlerův hrdina z *Malé Komédie* se sice snaží utéci znučenosti dekadentního zmaru a banální společenské frivolity, a to plánuje „zabavit sa skutečne ľudovo“, nicméně pak přichází ono nepříjemné rozčarování: „[...] bolo to odporné. Kým mezi prostý ľud nepreniknú parné kúpele a voňavky, sotva sa s ním spriatelím.“⁶⁷ Útěk z pustého a neplodného společenského styku, který je příčinou jeho znučenosti a který je tady zobrazen nuceným a nepříjemným valčíkem s flirtující milenkou svého přítele, se navíc opět odehrává v ironické iluzi – hrdina se vydává hledat v převleku za chudého umělce očišťující náruč prostého, a tak opravdově milujícího děvčete. Nalezne ji u chudé vyšíváčky, která je ve skutečnosti z podobné kratochvilné příčiny převlečenou „nevázanou“ divadelní umělkyní. Právě tato ironizující poloha je důvodem posunů, které jeho tvorba v prostorově českém, byť německy mluvícím prostředí prodělala. Sám Schnitzler si v dopise své manželce z 31. 10. 1911 stěžuje na pražskou realizaci své hry *Das weite Land*: „Und stell dir den 5. Akt vor! Nein – du kannst es nicht; denn ich habe dir noch nichts von Frau Meinhold Aigner erzählt; die von einer bösen Köchin gespielt wird oder einer frömmelnden Betschwester – oder einer Marionette... Dafür hat ihr auch Eger die Rolle bis zur Unverständlichkeit zusammengestrichen – und ich musste mir immer denken: wie wirkt doch ein Name, meinen mein ich, wenn ein Publikum das Stück in dieser Darstellung überhaupt ertragen hat!“⁶⁸

U Stefana Zweiga se konfrontace vede z nadhledu zmíněné *Monotonizace světa*, jako následku jazzové pohromy. Jazz v jeho pozdější tvorbě nastupuje na stejné významově nelichotivé pozice, jakým byl přisouzen kdysi valčík. Předně se bude jednat o významný okamžik vyžadující důstojnost ticha a jeho následné odcizení dozvukem z prostor, kde se ventiluje společenský přetlak: „Na okamžik bylo úplné ticho. Najednou bylo slyšet šumění vln a zvuky džezu z rádia v salónu.“⁶⁹ Podobné odmítavé stanovisko lze vysledovat i v novele *Zánik srdce*: „Už z vedlejší místnosti s klavírem nakráple burácely džezové šlágry.“⁷⁰

66) ROTH, Joseph. *Kapucínská krypta*. Praha: Odeon, 1969, s. 78.

67) SCHNITZLER, Arthur. *Smrt starého mládence*. Op. cit., s. 329, 332.

68) SCHNITZLER, Arthur. *Briefe 1875–1912*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, s. 679.

69) ZWEIG, Stefan. „Šachová novela“, in *Amok*. Praha: Odeon, 1979, s. 205.

70) ZWEIG, Stefan. *Příběhy vášně a lhostejnosti*. Praha: Akropolis, 1993, s. 74.

Zástěrka společenské zábavy je dle Zweiga o to hrozivější, že moment uvolnění a přirozenosti se předstírá s větší vehementností, a to díky prostředkům odkazujícím ke kouzlu improvizace. Odtud snad ten Zweigův ostrý tón: „Ale ta pekelná řinčící kovárna-Kristina to cítí uprostřed tance – přitom pracuje přesně jako šicí stroj. Všechno to černošské přehánění, škleby, vykřikování, gesta, hmaty, vybičovávací výkřiky a žerty, to všechno je nazkoušeno do nejmenšího detailu před zrcadlem a z not, hrané furore je zahráno dokonale. Zdá se, že ty napudrované bledé dámy s dlouhými stehny a úzkými boky to vědí také, protože se nedávají nijak viditelně strhnout a vzrušit tou ohnivostí, večer co večer znovu předstíranou. Opírají se s tlustě nalíčenou slupkou úsměvů svým tanečnickům lehce o rámě a jejich chladný, přímo před sebe upřený pohled svědčí zřejmě o tom, že myslí na něco jiného nebo možná nemyslí na nic.“⁷¹ Pouze dívku z nižších společenských vrstev může tato „zlomyslně lechtající, drze ohmatávající, tato cynicky vášnivá hudba“ opojit. Nezná totiž nic „lepšího“.

Jsou to právě ožehavější sociální a politické poměry, které v třicátých letech vytvořily odstup od nostalgie po zaniklé monarchii, v ledasčem ji ale naopak utužily. Tanec jako vyjádření společenských omylů je v těchto nových souvislostech kritizován o to víc. „Dimenze přítomné doby nutně změnila naši optiku. Kdybych byl tuto knihu začal psát před několika lety, vyprávěl bych o rozhovorech s Gerhardem Hauptmannem, Arthurem Schnitzlerem..., mohl bych informovat o velkých premiérách Osmé symfonie Gustava Mahlera v Mnichově, Růžového kavalíra v Drážďanech... Ale vše, co už nemá spojitost s problémy dnešní doby, bledne před naším přísným měřítkem pro to, co je podstatné,“ píše Zweig ve svých memoárech.⁷² Ještě po druhé světové válce však Hermann Broch považuje za podstatné o valčíku hovořit. U Zweiga má o to větší váhu zmínka valčíku v jeho posledním románu, nalezeném až v pozůstalosti poté, co se zklamán dalším válečným konfliktem v Brazílii zastřelil: „Člověk je tu sám a zároveň není, jiní ho vidí, ale neposlouchají. Oba se radují, když v koutě zahradní restaurace ještě jednu takovou besídku najdou. Kolem dvora se tyčí jiné domy, jedno okno je otevřené, nějaký gramofon brnká nezřetelně valčík...“⁷³

Podobný tón jako Zweigův nářek nad monotonizací světa, v němž zanikají klenoty starého kontinentu, lze slyšet i ve dvojí hře s modernitou, v Křenkově opěře *Jonny spielt auf*. Vše se zde točí kolem jazzového hudebníka a ukradených

71) ZWEIG, Stefan. *Opojení z proměny*. Op. cit., s. 59.

72) ZWEIG, Stefan. *Svět včerejška*. Praha: Torst, 1999, s. 73,74.

73) ZWEIG, Stefan. *Opojení z proměny*. Op. cit., s. 176.

amatek,⁷⁴ jimiž si dodává americká kultura v Evropě živnou půdu pod nohama. Vyhrává-li černošský Jonny, je jiná Křenkova postava, hudební skladatel Max, doslova v ohrožení. Nedokáže uhájit tradiční hodnoty a starý řád, představovaný ukradenými amatkami, patřícími italskému virtuozovi, který Maxovi předtím odloudí manželku, fatální zpěvačku Anitu. Max představuje typického umělce pohlceného v pasivitě, stejně jako Schnitzlerův Wergenthin⁷⁵, jenž promarňuje svým tupým měšťanským životem zbytky případného hudebního nadání. Stejně jako Zweig se nedokáže vyrovnat s vírem, v němž se moderní svět díky novému omamujícímu pohybu ocitl, zatímco se přeskakovaly propasti zející pod valčíkovým parketem.

„Zvlášť skvělý ton ten chlap má poslední čas,⁷⁶“ obdivně pronáší Manager, netuše, že spíš než Jonnyho nadání ho okouzluje ukradený třistaletý nástroj z Amatiho dílny. Jonny se svým jazzbandem přichází právě včas, aby zachránil publikum od nástrah vysoké kultury, představované Anitiným přednesem Maxovy písně:

„Sbor: Hle, poslyšte jen ten hlas! Tak božsky krásně zní! Slyšte jen ten soprán! Škoda, že má tak ráda moderní hudbu. Jak krásný to zpěv! Tiše, tiše, teď přijde kadence.

Hlas: Pozor! Vlna pětsetdeset jazzband!

Sbor: Zaplat Bůh! To je Johnův jazzband.

Manager: Toť nádherné osvěžení věru. Po celý den nelze dívat se na ledovce.

Sbor: Vy jej znáte též, sladkého Jonny?

Manager: Ovšem, zvlášť skvělý ton ten chlap má poslední čas.“⁷⁷

Maxova píseň evidentně nemůže konkurovat Jonnyho jazzbandu, jeho manželka utěšuje okradeného italského houslistu a Max se utíká k horským ledovcům a žadoní o „únik ze života, ze strádání“ v „rozplynutí v nekonečnosti“, zatímco Jonny slovy přitakávajícího sboru „obrozuje Evropu“⁷⁸. Přece však k hrdinovi, jenž se nechce nechat spasit novou omamnou módou, promlouvá personifikovaná příroda, zasvěcuje jej a vrací zpět do života. Podobně laděná slova o černošské kultuře, ovšem v laskavějším tónu, spolu i se zmínkou o obrozující síle přírody, lze najít u Petera Altenberga už v jeho sbírce skic *Ashantee*, poprvé publikované v roce 1897: „Černoši jsou děti. Kdo jim rozumí? Černoši jsou jako

74) Housle mistrovské kvality vyrobené v dílně rodiny Amati, působící v Cremoně od poloviny 16. do poloviny 18. stol.

75) Viz Schnitzlerův román *Das Weg ins Freie*, do češtiny přeložený jako *Cesta do šira*.

76) KRENEK, Ernst. *Jonny hraje do kola*. Brno, 1928, s. 23.

77) IBID.

78) IBID, s. 30.

krásná, nemá příroda. Rozeznávají ostatní, kdežto sami hudbu nemají. Zeptejte se mne, co je les, dítě, černocho? Jsou něco, co nás rozeznává, jsou dirigenti našich symfonických orchestrů. Sami nehrají na žádný nástroj, dirigují jen naše duše.“⁷⁹ Tato Altenbergova skica nese příznačně název Kultura. Z konfliktu mezi přirozeností lesa (potažmo ledovců) a divochů, kteří jsou však „selbst musikalos“, u Křenka našťestí pro „kulturu“ vychází vítězně to první.

Ne vždy tedy musí skončit příběh špatně. Kdo se nechal zastrašit zhroucením sympatické Olympie při valčíku v *Hofmannových povídkách*⁸⁰ a vyložil si je jako hrozbu osvícensko – liberální mechanizace toho, co se za každou cenu modernizuje, navíc ve vidině nového, lepšího lidství, je hnidopich. O Vídní se už dávno nemluví ve spojitosti s valčíkem hanlivě. Tradiční televizní přenosy novoročních koncertů Vídeňské filharmonie přesvědčily, že Vídeň své kvality zná a rozhodně se za ně nestydí jako Jiří Wergenthin v blahé paměti schnitzlerovské c. k. monarchie: „Neboť když zaznělo jméno tohoto města před lidmi, pozoroval Jiří na jejich spokojeném a trochu posměšném vzezření, že, [...] ihned počala spolu zvučeti jistá jiná slova, i když nebyla vyslovena: valčík... kavárna... roztomilá děvčata... smažené kuře... fiakr... skandály v parlamentu. Jiří se někdy pro to hněval, a byl si ostatně vědom, že učiní vše možné, aby pověst svých krajanů v Detmoldě zlepšil.“⁸¹ Pro nás však citát opět jen dokresluje, jak vědomým motivem valčík pro uměleckou tvorbu rakouského fin de siècle byl a v jakém množství dalších významů může být skryt. Článek se proto pokusil o náčrt situací, zejména těch spjatých s estetickou tematizací v rovině dobového vnímání a prožívání světa. A vezmeme-li Schnitzlerovu reflexi pilířů rakouské kultury, podniknutou s vážností freudovské asociační řady, jako hozenou rukavici, můžeme se příště setkat třeba nad tématem Vídeň a smažené kuře. Že se nejedná pouze o v Schnitzlerově umělecké tvorbě sublimovaný obraz vypovídající o osobním konfliktu mezi principem slasti a reality autora samého, dokazuje například i dle Claudia Magrise „podrážděné konstatování“ životopisce valčíkového klanu Straussů: „Pokud jde o pohodlnost a rozkoše, jsou Vídeňáci mnohem dál než obyvatelé jiných německých měst. [...] Stačí se podívat do městských análů, kolik lidí tu umírá na mrtvici. [...] Průměrný Vídeňák není totiž přítelem soustavné a vytrvalé práce. Neobejde se bez kratochvílí a zábav [...] pečených kuřat a ohňostrojů, nebo naopak církevních poutí a pečených kuřat, obojí je tu vždy vítané. [...] Vídeňáci se chovají, [...] jako by je Bůh stvořil

79) ALTENBERG, Peter. *Minutové romány*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 97.

80) Opera *Les Contes d'Hoffmann* od Jacquese Offenbacha byla poprvé uvedena v roce 1881.

81) SCHNITZLER, Arthur. *Cesta do šíra*. Praha: K. Píchal, 1923, s. 272–273.

jedině proto, aby jedli. Každou neděli či sváteční den se Prátr stává ukázkou toho, jak se lidé dovedou od srdce bavit. [...] Popocházejí sem a tam a pojídají pečená kuřata a rohlíky, [...] a jelikož jsou ve Vídni ženy hezké po těle i ve tváři, je takový tanec opravdovým zážitkem pro každého diváka.“⁸²

Tepelně upravené kuře se tak může stát tím z univerzálnějších motivů, v němž i v komparatistice může dojít k překvapivým shodám a nacionálnímu porozumění. Zároveň však také varuje před nebezpečím ironie, kterému může propadnout každý, kdo se rozhodne o valčíku psát.

PRAMENY

ALTENBERG, Peter

1958 *Minutové romány* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

BROD, Max

1909 *Erziehung zur Hetäre* (Stuttgart, Leipzig: Axel Juncker Verlag)

1936 *Novellen aus Böhmen* (Amsterdam: Allert de Lange Verlag)

1969 *Pražské hvězdné nebe* (Praha-Bratislava: Supraphon)

BROCH, Hermann

1981 „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“, in G. Wunberg (ed.): *Die Wiener Moderne* (Stuttgart: Reclam)

ČAPKOVÉ, Karel a Josef

2000 *Krakonošova zahrada* (Praha: Levné knihy KMa)

HOFMANNSTHAL, Hugo von

1979 *Reden und Aufsätze II.* (Frankfurt am Main: Fischer)

KARÁSEK, Jiří ze Lvovic

1999 *Román Manfreda Macmillena* (Pokorný)

KRENEK, Ernst

1928 *Jonny hraje do kola* (Brno: s.n.)

KVAPIL, Jaroslav

1896 *Bludička* (Praha: F. Topič)

1937 *O čem vím* (Praha: Jos. R. Vilímeček)

82) JACOB, Heinrich Eduard. *Johann Strauss, Vater und Sohn*, Hamburg 1956, s. 20; cit. dle Magris, Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno: Barrister & Principal, 2001, s. 39

MACHAR, Josef Svatopluk
1922 *Vídeň* (Praha: Gustav Dubský)

NEJEDLÝ, Zdeněk
1978 *Umění staré a nové* (Praha: Supraphon)

NIETZSCHE, Friedrich
1901 *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner* (Praha: Josef Pelcl)

ROTH, Joseph
Kapucínská krypta (Praha: Odeon)

SCHNITZLER, Arthur
1911 *Milkování* (Brno: Barvič a Novotný)
1923 *Cesta do šíra* (Praha: K. Píchal)
1977 *Slečna Elsa* (Praha: Odeon)
1979 *Smrt starého mládenca* (Bratislava: Tatran)
1981 *Briefe 1875–1912* (Frankfurt am Main: S.Fischer)
1992 *Snové novely* (Praha: Akropolis)

STRAUSS, Richard
1926 *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannstahl* (Berlin – Wien – Leipzig: Paul Zsolnay Verlag)

ZEYER, Julius
1947 *Jan Maria Plojhar* (Praha: Česká grafická unie)

ZWEIG, Stefan
1947 *Hvězdné hodiny lidstva* (Kladno: Komanditní nakladatelská společnost Pešek)
1979 *Amok* (Praha: Odeon)
1984 *Netrpělivost srdce* (Praha: Odeon)
1993 *Příběhy vášně a lhostejnosti* (Praha: Akropolis)
1998 *Opojení z proměny* (Praha: Ivo Železný)
1999 *Svět věrejška* (Praha: Torst)

LITERATURA

ADORNO, Theodor W.
1997 *Estetická teorie* (Praha: Panglos)

BOLTERAUER, Alice
2000 „Ästhetik des Sterbens. Der Tod als literarisches Motiv in der Wiener Moderne“, *Newsletter Moderne, Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, Heft 1, s. 2–5

CELHOFFEROVÁ, Kristýna
2011 „Julius Zeyer a Stefan Zweig ‚ve stínu Orfea‘ (Gluck revival)“, *Slovo a smysl*, č. 16, s. 108–122

2012 „Adornova [Pravda o švadlenkách] a sublimace v české archaické úzkosti“, *Musicologica brunensia*, č. 1–2, s. 53–59

CSÁKY, Moritz

1996 *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (Wien: Böhlau Verlag)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena.

1990 „Veřejný prostor a fiktivní světy v románu na přelomu století“, in *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál* (Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV), s. 131–142

HEINE, Gert – SCHOMMER, Paul

2004 *Thomas Mann Chronik* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann)

KULKA, Tomáš

2004 *Umění a falzum* (Praha: Academia)

KUNDERA, Milan

2001 „Román a Evropa“, *Host*, č. 10, s. 41–43

LE RIDER, Jacques

1990 *Das Ende der Illusion: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität* (Wien: ÖBV)

MAGRIS, Claudio

Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře (Brno: Barrister & Principal)

PECHAR, Jiří

1992 *Prostor imaginace* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1992)

SCRUTON, Roger

2002 *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* (Praha: Academia)

SCHORSKE, Carl

2000 *Videň na přelomu století* (Brno: Barrister & Principal)

STŘÍTECKÝ, Jaroslav

1999 „Hugo von Hofmannsthal a kritika jazyka“, in A. Grusková (ed.): *Dramatika vídeňské moderny* (Praha, Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, Divadelní ústav), s. 34–50

WITTLICH, Petr

2010 *Horizonty umění* (Praha: Karolinum)