

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Hugo von Hofmannsthal a kritika jazyka

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 65-84

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142474>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HUGO VON HOFMANNSTHAL A KRITIKA JAZYKA

Dopis lorda Chandose aneb rozvrat šťastného manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věci

Erbovní text vídeňské moderny³⁵ bývá nejběžněji vykládán autobiograficky, jako zpověď básníka, který přestal věřit sám sobě i svému jazyku a ocitl se ve vážné tvůrčí krizi. Na povrchu tak text skutečně vypadá. Mohl by však básník v takovém stavu napsat dílko jazykově i myšlenkově natolik vytříbené? Obvyklé řeči o „krizi jazyka“ nebo dokonce o jeho ztrátě bezděky bagatelizují „problém jazyka“, podobně jako řeči o „krizi sebeidentity“ bagatelizují překonávání vžitého subjekt-objektového paradigmatu. Lež začíná převodem věcných problémů na sentimentální vcitování.

Text stojí na hře s kódy různé historické příslušnosti. Forma dopisu podle vzoru Horácova umožňuje předstírat, že hra s kódy je výpovědí o skutečnosti.³⁶ Sugesci podlehla většina interpretů.

Hofmannsthala inspirovala četba děl Francise Bacona. Znal je prostřednictvím svého univerzitního učitele Franze Brentana od svých studentských let.³⁷ Většina Chandosových literárních plánů odpovídá tomu, co Francis Bacon skutečně napsal nebo alespoň načrtl. Chandos, stejně jako Bacon, cítil za znejasňujícím závojem dech nevyčerpateľné moudrosti. Závojem Bacon myslel idoly, klamy,

35 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke, Prosa II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1951, s. 7–22. Fingovaný text z 22. srpna 1603 nadepsal autor *Ein Brief*. Protože se však od počátku o tomto textu hovořívá a píše ve spojení se jménem jeho domnělého pisatele, přidržuji se tohoto úzu.

36 LE RIDER, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau, 1997, s. 107. TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Max Niemeyer, 1970, s. 375.

37 WUNBERG, Gotthard. *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart: Kohlhammer 1965, s. 108–109.

jež nám zastírají pravou povahu věcí. Chandos popisuje rozpadání všeho na části a částí na další části: svět se mu jeví jako chaos pojmů. Bacon by takový chaos pokládal za následek matoucí intervence idoly tržiště, vžitých předsudků. U Chandose však nenalzáme ani stopy takového vysvětlení, jímž by se v říši čiré zkušnosti projevovalo interpretativní reziduum spekulativního usuzování. Proto se Chandos Baconovi jeví – dozvídáme se nepřímo – jako duševně ochořelý člověk. Baconovi chybí Chandosův zážitek, Chandosovi zase jazyk, kterým by jej mohl vyjádřit.

Dobová rétorika, jíž Chandos používá a jíž by se snadno mohl s Baconem domluvit, nestačí k proniknutí do „nitra věcí“, je jazykem parlamentním i všednodenním, jazykem ovládací moci pojmů. Zpečetuje a vyjadřuje šťastné manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věcí. V tomto smyslu je vědění mocí, jak tvrdil Bacon. Snadno ji legitimovat vyloučením všeho, co se do takto pojatého vědění nevejde, protože není kalkulovatelné,³⁸ za hranice rozumného. Ukazuje se však, že právě toto vytěsnění je závojem, jenž zastírá nebo zkresluje dech nevyčerpatelné moudrosti. Připomeňme, že Chandosovy básně i básnické plány byly plodem „nejvypjatějšího myšlení“, nikoli něčím, co by stálo v kompromitující souvislosti s „*idolami*“, tedy s přežitky a předsudky. Selhání jazyka, náhlá neschopnost básnění, je výsledkem střetnutí klasického empirismu baconovského s empirismem machovským – neboli mezi ranními a večerními červánky novověku. Moderní autor nechává svého fiktivního kolegu z přelomu 16. a 17. století vyjmenovávat jeho literární plány, aby napětí mezi oběma věky vyostřil.

Chandosův zážitek tkví v mytickém pocitu jednoty. Abstraktní slova mu ji rozštěpují, proto jako by mu plesnivěla v ústech. Pojmy vzdělaneckého jazyka, vzešlého z přelomového 16. století a aspirujícího na funkci univerzálně homogenizačního velkovyprávění (grand récit), mají právě pro tento nárok co činit jen mezi sebou navzájem.³⁹ V rozpravě pokládané za vědeckou zabralo místo reálně prožitého *Já* slovo *Subjekt*, očišťující ne vždy vypočitatelná *Já* od individuality. Subjektu nekoluje v žilách krev, poznamenal Wilhelm Dilthey (1833–1911), nemá pocity, bolesti, nálady či choutky, leda jasně determinované – a tudíž se všeobecnou platností vyložitelné. Jen z hlediska učeného hegemonizačního velkovyprávění vypadá Chandosův objev vlastního *Já* jako regrese či vzpoura.

Jemnost kritiky vystupňovala účinek ironie. Poté, co se Chandosovi nezdařilo s klidnou myslí vysvětlit dcerce Kateřině Pompilii rozdíl mezi pravdou a lží – otázku mířící do srdce kognitivních nároků novověkého empirismu i racionalismu

38 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969, s. 9 a dále.

39 Že nejde jen o neškodné škorpení mezi filozofy, dokládá kapitola *Absolutní svoboda a teror* (*Die absolute Freiheit und Schrecken*) Hegelovy *Fenomenologie ducha*. Tato demystifikace ani zdaleka není jediná. Případá mi však, že má zvláštní cenu, protože neoperuje z ideového protibřehu, nýbrž v naprosté kontinuitě s myšlenkovým obzorem, jež (sebe) kriticky reflektuje.

– a přestal být schopen bez hněvu vnímat všednodenně běžné hodnotící fráze, obrací se pro útěchu k antice. Aplikace vědecko empirické metody mu nepomohla, duch jej nutkal podívat se na vžitá tvrzení zblízka. Prohlížel si kdysi svůj malíček lupou: změnil se mu ve zbržděnou pláň. Podobně se mu nyní děje s lidmi a jejich chováním. Nemůže je pochopit „navyklým zjednodušujícím pohledem“. Ohlašuje se rozvrat šťastného manželství mezi lidským rozumem a přirozenou povahou věcí. Aby fungovalo, musel by jazyk všednodenní souznět s jazykem osvěceni vědeckým. Z nesouzvuku plyne pocit krize jazyka.

Při obratu k antice se Chandos vyhnul Platónovi, aby se jeho zneklidnění ne-prohloubilo. Útěchu hledal u Seneky a Cicerona: „*Doufal jsem, že mne harmonie zřetelně vymezených a uspořádaných pojmů uzdraví.*“ Nuže žádné metafyzické taje, nýbrž do naprosté jasnosti zušlechtěná vžitá povrchnost. Chandosovi dopřála najít vodotrysky umně si pohrávající se zlatými míči, harmonii překrásnou, leč samoučelnou. Žitá zkušenost ze hry vyloučena. Za trest „*strašlivá samota*“. Není trestem za vybočení zážitku z rozpravy, nýbrž důsledkem principu této rozpravy, redukcionistického, avšak výlučnou platnost nárokujícího.

Před ním, ne před sebou, prchá Chandos do přírody – a navrácí se mezi lidi! Vede život jako oni, Baconovi omluvně píše, že zajisté bezduchý a bezmyšlenkovitý, nechybějí v něm však radostné okamžiky. Zdvořilá opatrnost formulace vztahuje se ke střízlivosti před osvícenstvím a po něm. Chandos není nešťasten, není však ani veskrze šťasten, radostné okamžiky stačí. Co vypadá jako rezignující povzdech rozkolísaného intelektuála, má hlubší smysl. Poukazuje k moudré zdrženlivosti ve věci naděje. Opojná velkořešení hádanky dějin pokaždé slibují štěstí naprosté, trvalé, všeobecné a definitivní.

Ironickou kritikou Francise Bacona, otce osvícenství (Voltaire), se Hofmannsthal neodvrací od empirismu, nýbrž pokouší se jej důsledně domyslet. Formulace, v nichž se Chandos opravdu shoduje s Hofmannsthalem, jsou spíše než Baconovi adresovány Ernstu Machovi.

Kromě kořene filozofického měla starorakouská empirická tradice ještě jeden hluboký kořen: katolicismus. V monarchii nebylo připuštěno dračí sémě německého idealismu. Hegeliáni se vyskytli ojediněle a stávali se objektem přinejmenším nepřímé státní a církevní represe. To je jedna stránka věci. Druhá se obvykle ztrácí za oprávněným pohoršením z první. Nemá co činit ani s mocí světskou, ani s tehdejší mocí církevní. Z hlediska katolického, ať již mělo či má jakékoli vady na kráse, Bůh nemůže a nesmí být chápán jako abstraktum. Panovačný logocentrismus proto v katolickém prostředí nabýval sice snadno podob hierarchizované institucionálních, neměl však pražádné moci nad milostí víry. Ze strany lidské nezbývá tu než zkušenost.

Chandos sděluje, že obvyklé náboženské fráze, jimiž by snad bylo možno s odvoláním na nevyzpytatelnost prozřetelnosti jeho stav překlenout, jsou mu cizí. Patří přece k pavučině zakrývající pravou povahu věcí. Tajemství víry se mu zhutnila

do alegorického obrazu duhy: existuje, sklenuje všechny součásti našeho života, a přece se jí nelze dotknout.

Mytické a mystické Dopisu Chandosova netýká se mimosvětsky tajuplného. Je něčím, o čem víme, ač k tomu nemáme jiný kognitivní přístup – než zkušenost. „Existuje [...] nevyslovitelné. To se ukazuje, je to mystično.“⁴⁰ O zkušenosti lze jen referovat, že nastala. Nelze ji plně převést v popis. Co nelze smysluplně vyslovit, může se smysluplně vyjevovat. Jedním z důsledků tohoto rozpoznání je Hofmannsthalova záliba v divadle, hlavně v komediích a nakonec v opeře, tedy v uměleckých družích, které nejsou odkázány pouze na psané a čtené slovo, ale mohou velmi účinně operovat řadou neverbálních prostředků.

Jazyk moderní rozpravy rozpoltil kdysi soudržné „mytické vědomí“.⁴¹ Vše jsoucí nabylo povahy symbolu, čímž jako by rozpor mezi bytím a významem byl smířlivě překlenut. Mytické ustoupilo do podob pouze náboženských nebo uměleckých a jazyk se rozlomil: na jedné straně jeho znovu a znovu osvědčovaná magická síla, vykoupená uzavřením do domény umělecké či náboženské, na druhé pocit, že na mnoho zkušeností nestačí. Pouze okamžiky vytržení probleskne občas někdejší mytická celostnost, nemůže zazářit než punktuálně, ve „šťastných chvílích“.

Že se v „dobrých okamžicích“ *Já* rozmlžuje, patří k věci. Empirická rozprava je proměnila v krajinu vjemů. Zážitkem přítomnosti nekonečného v jednotlivém překračuje *Já* samo sebe a vplývá do tajemství.⁴² Hlubinu nutno hledat na povrchu, kde ji málokdo vidí. Nekonečné je blizoučko, a blízké se nám obvykle ztrácí v dálavách. Mate nás člověkostředná perspektiva.

Hofmannsthalovi neznamenaá kritika jazyka zpochybnění jazyka, nýbrž prozkoumávání jeho možností, předpokladů a hranic – podobně jako kritika čistého rozumu nezpochybnuje racionalitu, ale ptá se po předpokladech řádného usuzování.

40 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, 6.522; českému čtenáři je možno doporučit skvělé dvojjazyčné (české a německé) vydání v edici OIKOYMENH (Praha, 1993).

41 TAROT, Rolf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, op. cit., s. 174 a dále.

42 Peter Handke, jeden z nejvýraznějších uměleckých dědiců Hofmannsthalových, nechává hlavní postavě svého románu *Hodina opravdového vnímání* opravdové vnímání otevřít, až když své *Já* zcela odložila. Jeho Keuschnig ožije, osvobozen od „totalitních pojmových nároků“ (HANDKE, Peter. *Wie wird man ein poetischer Mensch – oder Der Ekel vor der Macht*. In *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch*, 1973, s. 65–70): „Náhle Keuschnig soucílil s těmi, kdo ho potkávali, a jeho vleklá lhostejnost se proměnila v sladkou účast. [...] Byl otevřen každickému detailu a na druhé straně už na nic nenahlížel odděleně. [...] Keuschnig si pro sebe už nic nepřál. Ty běžné výjevy se mu míhaly před očima, jako kdyby to byla zjevení – a to přirozená a v každém jednotlivém z nich se ukazovala plnost, jež je nevyčerpatelná. On, který už pozbyl platnosti, se vtělil do druhých, přecházejících s vytrácející se energií sem a tam, a myslel si, že nutně musí změnit krok při tom nárazu, jímž on na ně přenáší štěstí, pro něho už bez užtku. Jaksi ještě žije – s nimi.“ (HANDKE, Peter. *Nežádané neštěstí*. Praha: Odeon, 1980, s. 289–292; originál: *Die Stunde der wahren Entfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975). Nuže objev skutečně empirické reality, jak jej popisuje lord Chandos, když byl zažil propastný rozdíl mezi osobní zkušeností a subjektem domněle vědecké rozpravy. Všechny základní rozměry jsou přítomny: osoba a její přebývání ve společenství, konkrétní a hierarchizacemi nerušené vjemy, světlo pokory nevycházející z postoje subjektu, nýbrž z nenalomené jednoty vnímání a vnímaného.

Mluvit život

Chandosův Dopis vyrůstá z tichého rozhovoru s těmi, kdo se dotkli pokladu uloženého v mezivrstvách rozmanitých kulturních kódů. Když Chandos píše, že slovo vytváří zároveň báseň i pravdu, nemůžeme nepomyslet na Goetha. Některá z plánovaných intelektuálních dobrodružství Chandosových mívá k Friedrichu Schillerovi.⁴³ Jacques Le Rider odkazuje k Herderovi a Nietzschemu.⁴⁴ Lord Chandos, podobně jako Herder, hledá původní zvukový zdroj každé lidské řeči, vyvěrající z napodobování mocných hnutí přírody a přirozenosti. Zdánlivě zracionalizovaný jazyk novověkých komunikačních způsobů změnil slova v pouhé znaky, a tak slovo zpapírovělo.⁴⁵ Již v roce 1895 se Hugo von Hofmannsthal svěřoval: „*Chtěl bych, vnořen v jejich bytí, silně pocítit, jak všechny věci upravdě jsou, jaký je jejich hluboký a skutečný význam. V každé z nespočetných věcí života, v každé jednotlivě a nezaměnitelně, tkví něco, co nelze popsat slovy, co však přesto mluví k naší duši.*“⁴⁶ Život mluví, věci mluví, srdce mluví – nikoli však ve slovech. Vše, co existuje, lze říci; vše, co existuje, lze zhudebnit. Nic však nelze říci úplně tak, jak to je. Mnozí to nevědí a ničí se pokusy život mluvit. Ten však mluví sám.

Nietzsche ve snaze „*mluvit život*“ rozpoznal výraz touhy život opanovávat, mít nad ním moc. Usilují o to jak člověk racionální, tak člověk intuitivní, typy, které v epochách jako je naše stojí vedle sebe, vzájemně na sebe nevraží, namísto aby se doplňovaly. Druhý z typů opovrhne abstrakcemi, a proto je mu souzeno zůstat nerozumným. První má strach před intuicí, a proto je mu souzeno zůstat neuměleckým. Kde se podaří, aby se člověk intuitivní úspěšně vzchopil k činu, jak tomu bylo ve starém Řecku, tam se za příznivých okolností může kultura chopit vlády nad životem.⁴⁷ Součásti života pospolitého i soukromého, emocionálního i intelektuálního jsou pak uvedeny ve stylovou jednotu, a to bez ohledu na množství potřebného násilí, na rozsah a pronikavost vědění, na „abstrakta“ filozofická, hodnotová, náboženská. Jednota stylu musí být žita, mít skutečné nositele, kteří ji dokáží prosadit a ubránit proti nárokům jiných nositelů. Je záležitostí konkrétních rozhodnutí a činů, nikoli nároku na všelidskou platnost, jak si vymysleli teologové a moralizující filozofové. Staré Řeky by moderní současník, dostal-li by se nějakým kouzlem do jejich světa, pokládal za nevzdělané, jak se dočítáme v šesté kapitole Nietzscheho známé úvahy *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Byli však kulturotvorní, protože

43 KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970, s. 147.

44 LE RIDER, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, op. cit., s. 119.

45 JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 30–31.

46 GILBERT, Mary E. (ed.). *Hugo von Hofmannsthal – Edgard Karg von Bebenburg. Briefwechsel*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966, s. 82.

47 NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. I*. Berlin: Walter de Gruyter, 1980, s. 889.

si zachovali zdravé instinkty, a tedy i zdravě ahistorické cítění. Moderní člověk vládí svým živořením ohromné množství věděni jako nestravitelné kameny, trpí rozpolčením své existence na vnější a niternou – a v neschopnosti instinktivně jednat pokládá svou chaotickou niternost pošetile za kulturní vymoženost.⁴⁸

Zájem o „řeč srdce“, oprostěný od agresivní složky sázející na instinkt a z něho plynoucí čin, otvíral Hofmannsthalovi smysl pro čas, který není pravidelným sledem pouhých nyní, nýbrž časem prožitým, okamžikem naplněným realitou. Novým na Chandosových „*šťastných chvílích*“ je prožitek plnosti času. Aby vyjádřil závratnost takových chvíl, několikrát v této souvislosti zdůrazňuje „současnost“, zcela v duchu Diltheyova výměru, podle něhož v reálném čase není nic jiného, tedy ani minulost či budoucnost, nevelne-li do souvislosti prožívání okamžiku naplněného realitou.⁴⁹

Z pojmového víření navyklé rozpravy se vymaníme, když se zklidníme do mlčenlivého prázdna, v němž teprve může promluvit podstatné.

Peter Handke: zklidněné prázdno

Prázdnota a plnost jsou hranicemi, jež ohledává kritika jazyka, a nejen ona: odpovídají polaritám nicota – bytí, vznikání – bytí (Werden – Sein).⁵⁰ Tyto polarity nelze prostomyslně chápat jako protiklad záporu a kladu. V tom tkví problém jazyka: očistíme-li se od navyklého žvanění, třeba i virtuózně vyvedeného v nejkomplicovanějších literárních formách, ztišíme se k rozpoznání zážitku pozitivní nicoty, již teprve možno zaplňovat autentickými významy. Nicota je něčím jiným než opakem života, smrtí a tlením. Pramáno souvisí s prostou negací. Nikoli *Ne*, nýbrž tichounce pokorné *Ano* otevírá se jsoucnu, aby nám mohlo ukázat svou „původní“ – rozuměj: nepředzformovanou – tvář.

Filozofické formulaci výchozí konstelace tohoto způsobu tázání věnoval Heidegger svou nástupní přednášku na univerzitě ve Freiburgu (1929). Závěr, otevírající nové otázky, připravuje shrnutím: „*Stará věta ex nihilo nihil fit začne se pak týkat problému bytí, nabývá nového smyslu a zní: ex nihilo omne ens qua ens fit. Teprve v Ni-*

48 Hofmannsthal znal nejen Diltheyovo dílo (za života Diltheyova vydané jen velmi fragmentárně), ale též Diltheye osobně. Fascinoval jej nejen jako filozof, metodolog a historik kultury, nýbrž též jako intelektuálně umělecký typ goethovský. Srov. HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa III*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1952, s. 53–56.

49 Na mladého Hofmannsthala měla Nietzscheho kritika moderní rozpolcenosti hluboký vliv. Příznačně však nesdílel Nietzscheho zaujetí mocí. Obvykle se to vysvětluje sociální izolací středoevropské inteligence v dožívající monarchii. Jacques Le Rider (*Modernité vienne et crises de l'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990) dokonce tvrdí, že v Rakousku-Uhersku měla z tohoto důvodu dekadence reálnější obsah než ve Francii, Anglii, Německu. Hofmannsthalovu humánní přecitlivělost lze však dnes víc než kdy jindy pochopit jako výraz autenticity mravní i umělecké. Co se v čínorodém věku elektriny a páry vyjímalo jako estétsky dekadentní zahrňování, jeví se dnes jako předjetí postmoderní kritiky logocentrismu.

50 KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., s. 154–155, s. 349–350.

cotě dobírá se celostnost lidské existence ke své nejvlastnější možnosti, tj. dochází konečným způsobem k sobě samé. Otázka po Nicotě staví v potaz nás samé, nás, kteří se ptáme.“ Pouze chvíle strachu nám otevírají nicotu.⁵¹ Heideggerův „strach“ je něco zásadně jiného než ustrašenost, leknutí, hrůza apod. Zatímco strach, jak se mu běžně rozumí, vede ponejvíce k chaotické hyperaktivitě, strach ve smyslu Heideggerově vede k naprostému zklidnění, jak je znali již staří poustevníci. Z čeho či před čím máme strach, vynořuje se jako neurčitost sama, do níž teprve možno vsazovat jednotlivá rozlišení. Česky by snad bylo lépe říkat tomuto strachu docela starozákonně „bázeň“, aby zůstalo zřejmé, že právě tento prvek Heideggerovy terminologie není svévolný, a má naznačit vztah k odkazu Kierkegaardovu.⁵²

Hugo von Hofmannsthal předjal Heideggerova tázání dvacátých let bez filozofických ambicí, způsobem uměleckým. Snad proto, daleko za domnělým dekadentním esteticismem konce devatenáctého století i filozofickým průkopnictvím fundamentálně ontologickým, žije v uměleckých dědicích dodnes.

Peter Handke (nar. 1942) dospěl ve své zralé tvorbě k docenění zklidněného prázdna jinou cestou než Hugo von Hofmannsthal. Prožil je, podobně jako o půl generace starší Thomas Bernhard (1931–1989), nejprve jako zraňující absurditu, jako trauma podmíněné nešťastným dětstvím, sociální frustrací, válkou. Bernhardova síla spočívala v tom, že se ve svých zraněních opevnil, důsledně odolával pokušení cokoli komukoli odpustit – a poté, co zvládl moderní literární a dramatické techniky, dokázal svou pozici svrchovaně umělecky ztvárnit.⁵³ Handke se s mladistvě revoltérskou pozicí brzy rozloučil, nejpozději prózou *Wunschloses Unglück* (1972).

Z prázdna, zprvu pociťovaného jako zranění, unikal Handke k obrazivému zření, opřenému o čirou senzualitu. Zatímco Thomas Bernhard nebo u nás například dramatik Václav Havel měli sklon spojovat biograficky i sociálně zažitě vyprázdnění s absurdním dramatem a jeho absurditu považovat na horizontu ještě po francouzsku existencialistickém za demystifikační průhled bédami člověčí existence, Handke ani ve svých nejrozbolestnějších textech absurdno neestetizoval, neafirmoval zumělečtění. Nicotu pojal jako chvíli k nadechnutí, výzvu k odpovědi. Rád píše o tichu proměny. Tichem rozumí zklidněný vnitřní prostor, proměnou chvíli opravdového vnímání.

Do hry může tak vstoupit jeden z prvků bytostně romantických, pokládající umění za pojmenování božského a za sílu tvořící pospolitost.⁵⁴ Dodnes jej oživuje

51 HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965, s. 40–41, s. 31–32.

52 KIERKEGAARD, Søren. *Frygt Og Bæven* (1863); česky *Bázeň a chvění*. Praha: Svoboda 1993. Heidegger i Hofmannsthal byli obdivovateli Kierkegaardovými, Hofmannsthal se dokonce naučil dánsky, aby mohl Kierkegaardovy texty číst v originále.

53 STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Svět Thomase Bernharda. In BERNHARD, Thomas. *Obrys jednoho života*. Praha: Mladá Fronta, 1997, s. 435–461.

54 STŘÍTECKÝ, Jaroslav. *Znovuobjevování řeči*. Viz s. 221–225.

dech kulturní konstelace, z níž rakouská moderna vzešla. Chyběla v ní německá idealistická filozofie, chybělo tu vzepětí naturalismu, chyběl negativistický vztah k tradici, kterým se alespoň zprvu vyznačovala modernistická hnutí západoevropská, ruská a německá. Zato lze od Hofmannsthalo po Handka či Bernharda sledovat nápadnou nedůvěru k psychologické motivaci jednání, nedůvěru, že by právě to nejpodstatnější na mezilidském jednání bylo možno vysvětlit rekonstrukcemi determinant. Je zdravě zakotvena v docenění konkrétní zkušenosti. Hugo von Hofmannsthal byl bezvadně informován o všech událostech vlny expresionistické, též o všem, co za svého života stihl poznat z nástupu Brechtova (1898–1956). Doznívání naturalistického podnětu v tzv. angažované literatuře brechtovského či obdobného typu, přizdobující svou myšlenkovou chudobu a odvozenost halasnými demystifikačními a výchovně agitačními efekty⁵⁵ zůstalo mu vzdáleno.

Též v tom jej Handke, již v úplnosti poučen silnými i slabými stránkami brechtovství, následoval, a to za situace, v níž to bylo těžší. Do dlouhohlasého nonkonformisty, záhadně plachého a zároveň sršícího neočekávanými nápady, promítali si přemnozí své kompenzační sny. Měl odvahu je zklamat. Namísto aby se stal novolevicovým úderníkem let šedesátých, vypořádal se v *Příběhu dětství* (*Kindergeschichte*, 1981), jedné ze svých nejosobnějších knih, s těmito nároky tak důrazně, že mu to mnozí dodnes neodpustili.⁵⁶ Jako by nečetli Handkovo pozoruhodně vyzrálé pojetí literatury již z let šedesátých, polemicky zahrocené proti tehdy módnímu, tzv. novému realismu: „*Zapomíná se, že literatura se dělá řečí, a ne věcmi, jež by řeč jen popisovala.*“ Handke se v této souvislosti neváhal ohradit ani proti tehdy respektovanému Sartrovu mínění, že jazyk je sklem, jímž zahledáme skutečnost: „*Namísto abychom předstírali, že se lze skrze řeč dívat jako čírou okenní tabulí, měli bychom prohlédnout lstivost jazyka – a když se nám to podaří, ukázat, jak mnoho věcí řeč zkrlesluje. Tímto prokazováním stává se úloha stylistická též společenskou.*“⁵⁷ Taková vymezení by docela dobře mohla pocházet z pera Hofmannsthalova.

55 Ostře odmítavě reagoval literárně hlavně ve svých pamětech, jež mají hodnotu svrchovaného uměleckého díla prozaického, na brechtovská gesta Elias Canetti, spisovatel životopisu nápadně kosmopolitního, nicméně zakotvený hluboce v konstelaci, o níž je v textu řeč. Canetti přitom dosti důvěrně soucítit s německým expresionismem a v tomto rámci i s některými snahami původně dadaistickými, zvláště si vážil Georga Grosze. Brechta pokládal za oportunního pozéra.

56 HANDKE, Peter. *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Srov. zvl. s. 19 a dále.

57 Srov. STRÍTECKÝ, Jaroslav. *Thomas Bernhard a Peter Handke*. Viz s. 235–245. Boris Vian ve své *Pěně dní* reagoval na neobyčejné rozšíření Sartrova kultu v mladé poválečné generaci tím, že nechává postavy své kouzelné prózy i v nejbanálnějších situacích podporovat nejjednodennější rozhodnutí či mínění pseudoargumentem „*jak správně pravil sám Jean-Sol Partre [...]*“. Vystihl tak mimo jiné sklon tehdejších módně sekularizovaných antiautoritářských hnutí k nekritické účtě vůči antiautoritářským autoritám, účtě přímo pověrečné, s nepřiznanými očekáváními rázu magického. V našich poměrech k zesílení sartrovského kultu přispěla naděje, že existencialistickými prvky bude možno oživit a zkultivovat myšlenkovou linii marxistickou, která ovládla oficiální ideologickou frazeologii, trapně kompromitujícím způsobem však pozbyla dialektického rázu a ztuhla v úřední patent na rozum.

Ztišení, ač Handkovi není metaforou nebo vizí teologickou, stává se prostorem epifanie, zjevení spásy též jiným než lidem vlastního rodu. Jazyk není tu pouze nástrojem druhotné poetizace světa, nýbrž prostorem zbudování místa k lidsky důstojnému pobytu. „*Jednej tak, aby sis mohl své jednání představit jako vyprávění*“, obměňuje Handke Kantův kategorický imperativ. Ani v nejmenším nejde o vtípkování: „*Každá bytost je výkřikem, aby byla čtena jinak*.“ Vypravěčství mravního rozměru, nekopírující všednodennost, a přece, poctivě zakotveno v osobní zkušenosti, stává se mravní povinností.⁵⁸

Chvilé opravdového vnímání

Zachránili mne klasikové, rád prohlašuje Handke. Pojem klasikové neznamena tu klasifikaci stylovou, nýbrž spíše její odmítnutí. Protiklad moderního a klasického ztratil pro Handka smysl. Za klasiky pokládá autory, kteří mu pomohli vymanit se z frustračních blokad a pochopit umění jako posla štěstí, záchrany. Klasiky stali se mu Goethe, Vergilius, Novalis, Thúkydídés, Gottfried Keller, též Bible.

Handkovy prozaické texty se stále niterněji stávají rozhovorem s klasiky. V *Krát-kém dopise na dlouhou rozloučenou* (1972) jsou zážitky z putování Spojenými státy konfrontovány se *Zeleným Jindřichem* Gottfrieda Kellera (1819–1890) a s *Antonem Reiserem* od Karla Philippa Moritze (1757–1793). Dodejme, že autorské putování Amerikou není cestopisem, nýbrž přísně sleduje smysl formové linie německého románu výchovného a vzdělávacího. *Anton Reiser* a *Zelený Jindřich* se tedy v Handkově textu neocitají náhodou: Anton Reiser je prvním německým „Bildungsromanem“, Goethe si z něj při práci na *Vilému Meisterovi* bral příklad, román Kellerův pak představuje nejvyzrálejší podobu tohoto útvaru v 19. století. *Naučení ze Saint Victoire* (1984) stojí na úvahách o Platónově tvrzení, že umělci lžou, a na smyslovém vnímání, oproštěném od předzformování: s Cézannovými obrazy Handke své vidění krajiny porovnává, neodvozuje je však od nich. Těžko nezpomenout zejména třetího až pátého z Hofmannsthalových *Dopisů navrátilcových*.⁵⁹

„*Proč by se barvy neměly sbratřit s našimi bolestmi? Obojí nás přece vtahuje do věčného*“, čteme tu závěrem.⁶⁰ Na zkušenosti muže, který se kdysi za svého pobytu v Paříži o výtvarné umění zajímal, poté však evropským poměrům odvykl a po dvacet let neviděl jedinou výstavu, pokouší se Hofmannsthal vymezit rozdíl mezi modernou a uměním, jež v rozpravě přetrvává jako „klasický“ vzor. Modernu zastupuje Vincent van Gogh (1853–1890), „klasiku“ Albrecht Dürer (1471–1528). „*Na starých obrazech*

58 STRÍTECKÝ, Jaroslav. *Znovuobjevování řeči II*, viz s. 226–234.

59 *Die Briefe eines Zurückgekehrten*. In HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1951, s. 321 a dále.

60 Tamtéž, s. 557.

vypadalo vše jinak, než jak jsem to na vlastní oči viděl ve skutečnosti, avšak nezela mezi tím propast.⁶¹ Moderní malba naproti tomu nepřipraveného navrátilce napřed šokuje křiklavými barvami, neklidem,⁶² podivnou syrovostí. Trvá mu, než se vzpamatuje natolik, aby nezvyklé kreace byl s to vidět jako ucelené obrazy, jako vždy nové sjednocení prvků, jejichž rej jej napřed mátl. Lidská duševní síla, umělecky přetvářející samu přírodu, učinila na něj silný dojem. Měl pocit, že ve styku s těmito obrazy ztrácí své já, vzápětí je však obohacené znovu nabývá a zase ztrácí a zase nabývá... Připomíná to nejen zážitky Chandosovy, ale též o generaci pozdější pokusy Waltera Benjamina o zachycení převratných změn ve struktuře vnímání, zvláště pak vnímání uměleckého díla.⁶³ Ještě ve Foucaultově archeologii vědomí a v Gurevičových snahách o neantikvární výklad kultury středověké⁶⁴ tato problémová konstelace doznívá.

Bylo by naivní spatřovat v síle navrátilcových dojmů nebo v Handkových úvahách o krajině a Cézannově malířství pouze promoderní (případně postmoderní) opci. Bez „klasiků“ by problémová konstelace ztratila smysl. Spočívá v něčem jiném než ve zprotikladnění umění „nového“ a „starého“.

Svou *Řeč v domě hraběte Karla Lanckoroňského* (1902)⁶⁵ uzavřel Hugo von Hofmannsthal Goethovým výrokem, že umění nelze ani vnímat, ani pochopit bez entusiasmu. Kdo nezačne úžasem a obdivem, nikdy k jeho svátosti nepronikne. Umělecké dílo nelze chápat bez srdce, jen hlavou.⁶⁶ Snad že text vznikl z projevu určeného spíše k okamžitému slyšení než ke kontemplativnímu čtení, přináší přímočařejší formulace než rafinovaně stylizovaný *Dopis lorda Chandose*. Zde mluví opravdu Hofmannsthal, a nikoli fiktivní postava z jiného věku.

Chvála hudby

Téma kritiky jazyka je nepřímo exponováno romantickou chválou hudby: má moc oživovat krásné útvary, němé věci, dává nám pocítit dimenzi vysokého a hlubokého.⁶⁷ Uměnímilovné publikum, shromážděné ku slavnostní příležitosti, slyše-

61 Tamtéž, s. 540.

62 Neklid a těkavost bývaly pokládány za znak ďáblová díla nebo dokonce za znamení jeho přítomnosti. Muselo jít o neklid oslnivý, prozářený vysokou inteligencí, zábavný. Začátkem II. dílu Goethova *Fausta* líčí Mefisto nadšeně jako město své budoucnosti Paříž.

63 BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, s. 471–508 (česky v antologii: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47). První Adornovy námitky a připomínky viz BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. I.3*, s. 1000–1006. Adornova koncepce zůstala pesimističtější: setrval na kontemplativním vnímání uměleckého díla a stal se analytikem jeho postupného rozkladu.

64 GUREVIČ, Aron. *Nebe, peklo, svět*. Jinočany: H&H, 1996.

65 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*, op. cit., s. 23–30.

66 Tamtéž, s. 30.

67 Tamtéž, s. 23–24.

lo tato slova nepochybně v jejich významu nejvznešenějším. Hofmannsthal však myslel i na význam nejprostší, na výšku a hloubku tónů. Pouze uchování této korespondence, tedy nejen mezi výškou a hloubkou, nýbrž i mezi nejvznešenějším a nejprostším, smyslovou zkušeností zachytitelným, významovým polem každého z obou slov, umožňuje to, o čem Hofmannsthal vzápětí vypráví – vyjevovat souladnost mezi kameny a květinami, květinami a světlem, architektonickým a sochařským tvaroslovím. Bezeslovně vztahová hudební hra samozřejmě tvarovou souladnost nevytváří. Násobí pouze naši schopnost uvědomit si ji a prožít.⁶⁸

Zvláštní na Hofmannsthalově vysokém ocenění moci hudby, zformulovaném léta před spoluprací s Richardem Straussem, připadá mi důraz na ožívování němých věcí. Chvilé opravdového vnímání: kromě romantiky hlásí se tu o slovo raskouská empirická tradice, vybavená nedůvěrou k abstraktům a spekulacím.

Ač moc hudby nad krásnými prostory je převeliká, dařívá se ještě větší moci ovládnout nás i němé věci. V takových chvílích – nahánějí skoro strach – jakoby vše kolem vzplálo touhou ožít. Pociťujeme, jak v krásných němých věcech náš život tepe víc než v nás samotných. Každá z nich kdysi upoutala naši pozornost, a pak v nás žila skryta ve snech nebo i pozapomenuta, přece však schopna nečekaně z našeho nitra vystoupit a zmocnit se nás. Podobáme se dutému stromu, kdežto věci dryádě, která v něm sídlí.⁶⁹

Mluví zde básník a popisuje zkušenost s „chvilí opravdového vnímání“. Spíše než vysvětlit ji pokouší se zachytit její obrysy strukturální. Pojmosloví prozrazuje vliv Freudův, přece však nejde pouze o hru mezi vrstvami a stavy vědomí. Slůvko *dämonisch* odkazuje jednak k monadologicky pojaté „krásné věci“, jednak ke goethovskému motivu tvarové metamorfózy.⁷⁰ Obojí vyústí ve chválu formy: „*Co z přerody, kam jen pohlédneš, by se nemohlo stát formou? Ano, zástupové, jednotlivci i celé národy se podíleli na formování – a co takto zušlechtili, žije věčně: umělecké dílo, symbol, mýtus, náboženství. Dorážejí na nás celé roje duchů a svíst jejich křídel nám nahánívá strach. Obklopují nás duchové jednotlivců, duchové národů, duchové epoch, aby se v nás nořili a občerstvovali se naší krví.*“⁷¹

68 Tento bod připomíná spornost Kantovy teze o bezzájmové libosti. Byla inspirována osvícenskou ideou všeobecné občanské svobody a rovnosti, což nelze ani dnes podcenit, v estetice však stala se vratkým základem rozmanitých mimoempirických spekulací, což Kant *Kritikou soudnosti* způsobit jistě nehodlal. Ač německý idealismus, jak výše řečeno, ve staré monarchii nezapustil hlubší kořeny, filozofie Kantova byla zde již pro sklon k prozkoumávání objektivity forem známá a přinejmenším pasivně respektována. V Hofmannsthalových úvahách estetických se to místy projevuje dosti výrazně, byť ne formulačním způsobem kantovským či novokantovským. Styčným bodem bude asi romantika.

69 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Prosa II*, op. cit., s. 25.

70 Tamtéž, s. 25. Hofmannsthal namísto o sochách mluví o *Steingebilde* (kamenných útvarech), na něž přítomní mohli pohlédět, aby dal srozumitelný příklad estetického oživení němých věcí k promluvě. Proto parafrázuji termínem „krásné věci“, neboť nejde pouze o artefakty.

71 Tamtéž, s. 27–28.

Pojem forma ožívá z napětí mezi „krásnou věcí“ a vertikálou „planetární současnosti“.⁷² Vertikála protíná věky napříč časem a kulturami. Nese kdykoli čitelné možnosti aktualizace, je otevřenou branou, jíž v kterékoli vteřině může vstoupit Mesiáš, jak o tom píše Walter Benjamin v poslední ze svých *Dějinně filozofických tezí*. V tomto a jen v tomto smyslu mohl Hofmannsthal po právu tvrdit, že u něho je vše nové a staré zároveň. A Benjamin si mohl všimnout, že Hofmannsthal sice přejímá a obměňuje význačné staré vzory od Sofokla po Offenbachovskou operetu, není však eklektickým epigonem. Nenapodobuje to či ono, hezkou větu, vtip, který u publika zaručeně zabírá.⁷³ Nejzdařilejší artefakty jsou mu vyzářením povždy neměnných vzorců, praforem, jejichž souhrn ani rozvrstvení sice neznáme, zračí se však v „klasických“ kreacích. Bez takto pojatého pojmu forma zůstala by řeč o prázdnu, tichu, nicotě pouhým gestem.

Tradice jako „podsvětí jazyka“

Básnické slovo se podstatně liší od slova označujícího nějaký životní obsah, míní Hugo von Hofmannsthal. Materiálem poezie není pouhý prožitek, nýbrž slovo,⁷⁴ jeho objektivizace nezaměnitelným umístěním v ucelené struktuře uměleckého textu. Řekli jsme již, že zdařilým kreacím přičítal Hofmannsthal monadický charakter, vertikálně je však chápal vztažený k pravzorům. V tomto smyslu mluvil o „*Totenreich der Sprache*“ (Podsvětí jazyka) a o nadindividuální paměti, jejíž bohaté rozvrstvení je v nás uloženo jako schopnost odpovědi na mystické chvíle. Čechům, odkojeným Erbenovou *Kyticí*, může výraz „*Totenreich der Sprache*“ znít děsivě. Nemá však sugerovat svatební košile umrlců či sirotčí hrabání špendlíčkem na hrobě matčině. Romantické schéma, z něhož vycházel i Erben, proměňuje Hofmannsthal v metaforu průchodnosti mezi antickým světem lidí ještě živých a světem těch, kdo nás na cestě k věčnosti předešli.⁷⁵ Staří Řekové mluvivali o říši stínů,

72 HOFMANNSTHAL, Hugo von. Wert und Ehre deutscher Sprache. In *Reden und Aufsätze III*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1980, s. 132–133.

73 Eklekticismus pokládal již mladý Hofmannsthal za „*uměleckou nemoc století*“, srov. HOFMANNSTHAL, Hugo von. Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. In *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979, s. 523.

74 HOFMANNSTHAL, Hugo von. Poesie und Leben. In *Reden und Aufsätze I*, op. cit., s. 15; srov. jak úžasně tomu odpovídá Jakobsonovo pojetí básnictví, ač vyrostlo ze zcela jiných zdrojů: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*, op. cit., s. 30–33.

75 Klasické vzdělání nabylo školskými reformami ve druhé polovině 19. století mimořádného vlivu. Autoři jako Hofmannsthal se mohli na tomto základě spolehlivě obracet k publiku s maturitou. Podobně Freud mohl očekávat porozumění od umělců a filologů atd., ač nebyli psychiatry. Srov. LEITNER, Rainer. Das Reformwerk von Exner, Bonitz und Thun: Das österreichische Gymnasium in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kaderschmiede der Wiener Moderne; STACHEL, Peter. Ein Kapitel der intellektuellen Entwicklung in Europa. Oboji In RINHOFNER-KREIDL, Sonja (ed.). *Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne*. Wien: Böhlau Verlag, 1998, s. 17–69, 109–176.

vyprávěli příběhy, v nichž síla lásky rušivala závory mezi oběma světy. Rozzářenost výjimečně otevřeného průchodu jako by překonávala šerost smrti, beznadějnost zániku. Citlivci Hofmannsthalovi nemohlo ujít, že vlastně je nejasné, který ze světů je říší stínů, zda svět živoucí pošetilsti, nahodilosti, pomíjějícínosti – anebo svět již provždy neměnný. Ve starořeckém obzoru se ani v nejmenším nepohrdalo darem živočišnosti, moudrost však vyznačovalo hledačské zaměření ke stálému, k řádu. Právě proto, že předpokládaný řád nebyl chápán jako alternativa záhrobní, utěšoval. A povzbuzoval, že se vyplatí myslet jej též v jiném než momentálním rozměru, nesofisticky, nikoli pouze v poddanství pravdě chvíle.

Představa jazyka jako „říše mrtvých“ neznamená u Hofmannsthalova hřbitov jazyka již odumřelého, nýbrž paměť kulturní a jazykovou. Z této říše stínů oslovuje nás příběh Hamletův, příběh Romea a Julie, oslovují nás postavy příběhů Homérových, Sofoklových, frivolních frašek i tanců smrti – ano: i příběhů nezapsaných. Oslovují nás nikoli mrtví, nýbrž přebohatá společenství jazykových možností a uměleckých forem, jež sdílíme s nimi i s dosud nenarozenými. Kdykoli mohou vystoupit ze své skrytosti v našem vnitřním světě, ožít z naší krve a dát naší existenci nový tvar a smysl.

Platónský půdorys prozařuje tu zcela zřetelně. Spíše než s Platónovou filozofií samotnou souvisí s touhou po stabilitě za prudce a začasté nevypočitatelné se měnících poměrů. Nejde o myšlenkový model veskrze demokratický, avšak nejde ani o model, který by odůvodňoval samoučelnost moci a ignoroval důstojnost a potřeby ovládaných. Pro Kakánii (Robert Musil) za modernizace sotva bylo si přát něco vhodnějšího. Z podobných důvodů zde víc a souvisleji než jinde žila tradice leibnizovská, bez níž bychom neměli například filozofii a metodologii Bolzanovu, ale ani Wittgensteinovu.

Úcta středoevropských intelektuálů ke stálosti formy byla a je skutečně nápadná. Václav Bělohradský uvažoval o konfliktu přebujelé legality nad legitimitou, já jsem se klonil k argumentaci rázu sociologického, že za přeměny bohatě diferencovaného množství regionálně i vertikálně vžitých malých struktur ve struktury velké a univerzální stalo se držadlo formy zárukou potvrzující dosažení příslušného stupně v hierarchickém systému reprezentativní veřejnosti – a zároveň zárukou

Proto se zdá, že vídeňská moderna obsahuje neoklasické prvky. Hofmannsthal však využívá vzdělanostních dispozic publika aktivněji a tvořivěji než pouhými evokacemi. Ve scénografické poznámce k *Elektrě* zapovídá jakékoli antikizování a žádá, aby tragédie byla inscenována jako drama na dvoře soudobého vídeňského činžáku. (HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Dramen II.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979, s. 240–242). *Elektra* Hofmannsthalova využívá sice základní příběhové konstelace Sofoklovky, není však antickou tragédií osudovou, nýbrž vypjatým dramatem rozpoutaných – ano: osvobozených pudů a vášní. Část dobové kritiky vytýkala Hofmannsthalovi, že z *Elektry* udělal hysterku. V tom však tkvěl smysl odantikizování této látky: na známém vzorci podat uměleckou studii hysterie, tedy téma příznačně dobové. Freudovská schemata Hofmannsthal do svých děl přímo nepřenášel, pochopil však hlouběji než ti, kteří tak činili, nejvlastnější pohnutky a problémy, jež se ve Freudových zkoumáních a interpretacích projevovaly.

vytěsnění cesty, která k tomu vedla.⁷⁶ Forma ve velkém a vznešeném i v nejbanálnější všednodenním homogenizovala, co se modernizaci obsahově vzpíralo svou nesourodostí a přes všechny modernizační pokroky se v Rakousku-Uhersku reálně homogenním nestalo.⁷⁷ A byla protiváhou výrazné tradice empirické. Obojí fungovalo více a spolehlivěji, než se zejména v českých zpětných projekcích mívá za to. Univerzalizmus forem fungoval napříč přepestrým rejem zakoušených jednotlivostí jako transcendentující stabilizátor. Každý jej znal například v podobě práva a mohl se na něj spolehnout.⁷⁸ Další zvláštností života v Kakánii byla vyšší váha reprezentativity než bylo jinde v moderní Evropě obvyklé, s odstupňováním znovu a znovu modifikovaným a pečlivě propracovávaným až do zániku staré monarchie a tento sklon nepřehlédnutelně přežívá v kulturním prostoru bývalé monarchie podnes. Zajisté byla dědictvím z časů předobčanských,⁷⁹ prvky reprezentativní kultury začaly však fungovat nezávisle na strukturách původu vrchnostenského a absolutistického, ve všednodennosti sociálně daleko širší a všeobecnější, a to nově a prospěšně jako obrana proti rozvratným následkům volnotržního cynismu. Walter Benjamin v jedné ze svých baudelairovských studií napsal, že kdyby mělo zboží duši, bylo by tou nejdokonalejší prostitutkou: umělo by se nabídnout každému. Tváří v tvář této neomezené omezenosti odkazovaly prvky reprezentativní kultury též k jiným hodnotám než hodnotě tržní. Již Émile Durkheim si povšiml, že míra jejich sdílení vyjadřuje míru soudržnosti společenství.

Hofmannsthal lpěl na této tradici. Protože znal a měl rád barok, spojoval ji s císařovnou Marií Terezií. Význam to mělo jen estetický, *Růžovým kavalírem* zpečetěný; žádné programové zahledění do minulosti. Pokládal se za konzervativního revolucionáře, vymezil paradox, jímž byla nesena nejen jeho pozice ideová, nýbrž celá vídeňská moderna.

76 BĚLOHRADSKÝ, Václav. Mitteleuropa: rakouská říše jako metafora. In *Přirozený svět jako politický problém*. Praha: Orientace, 1991, s. 39–60; STŘÍTECKÝ, Jaroslav. Form und Sinn. In *Bohemia*, Bd. 33, Heft 1, München: R. Oldenbourg Verlag, 1992, s. 98.

77 Nevznikl říšský národ rakouský nebo před- a zalitavský. Odpor tomu nekladli pouze Češi a jiní rakouští Slované a další rakouští neněmečtí národové, ale především rakouští Němci, což vyšlo zvláště ostře najevo u příležitosti přípravy vyrovnání českého (fundamentální články). Poslanec Knoll si příznačně stěžoval, že zatímco kdejaký národ v monarchii má právo na svou identitu, Němci mají být odbyti „abstraktním rakušanstvím“. Architekt rakousko-uherského vyrovnání Beust zmařil v poslední chvíli realizaci trialismu právě z těchto důvodů: Němci by se v zemích Koruny české stali menšinou, což by je vehnalo do náruče Berlína. Berlín německé nacionální snahy vydatně podporoval, mimo jiné též rafinovaným argumentem, že si nepřeje zůstat jedinou nadějí rakouských Němců.

78 Není proto nahodilé, že právě v této tradici a konstelaci vyzrálo normativní pojetí práva. Srov. KOJA, Friedrich (ed.). *Hans Kelsen oder Die Reinheit der Rechtslehre*. Wien: Böhlau Verlag, 1988. Brněnská právní škola byla orientována kelsenovsky (Weyr, Kubeš), což byl nejhlubší z řady důvodů, které vedly k brzkému uzavření právnické fakulty Masarykovy univerzity po převratu 1948. Světově proslulá je dnes rakouská škola národohospodářská, vyrostlá kdysi rovněž z kombinace krajního empirismu s univerzalitou myšlenkových forem.

79 HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Berlin: Luchterhand, 1962.

Úvodem k *Ariadně*, na celé řadě míst *Ženy beze stínu*, úsměvně ironickým průhledem tzv. liberální érou v *Arabelle* – tím vším proniká kritické vědomí, jehož charakter jsme právě nastínili. Spočívá v nezištném odstupu od právě platného principu reality. Liší se od sociálního kriticizmu západoevropského. Neslibuje velkořešení hádanky dějin. Zůstává věrně osvědčenému základu zděděného souboru hodnot, v tomto smyslu tedy ukotveno mravně.

Snad že se nepokoušel alespoň o hlásání světanápravných alternativ, radívali Hofmannsthal k dekadentnímu esteticismu. Již jako mladičký gymnazista vzbudil obdiv svou lyrikou, sám Stefan George (1868–1933), tehdy guru moderního básnictví německého jazyka, velmi stál o to, aby Hugo von Hofmannsthal patřil k jeho elitnímu uměleckému kruhu. Hofmannsthal ještě ne třicetiletý básně psát přestal, proto bývá *Dopis lorda Chandose* pokládán za výpověď o tvůrčí krizi, jak již o tom byla řeč. Básníkem však být nepřestal. Dospěl ke stanovisku, podle něhož vrcholem poezie je próza.⁸⁰ Známe je od Goetha i německých romantiků, zvláště bratří Schlegelů.

Romantikou – a nejen německou – se Hofmannsthal odborně zabýval.⁸¹ Vyrovnával se i s modernou. Konfrontace vydala poznání, že modernisté devatenáctého století se sice rádi halívají do romantického hávu, nejpodstatnější a nehlubší vrstvy romantiky však u nich nenajdeme. Chybí jim úcta k životu, kterou skuteční romantikové vždy měli. Stal se jim pouhým předmětem rozboru, anebo před jeho naléhavostí unikali do umělé, bezcílné a imorální krásy. První alternativa vyznačovala směr naturalistický, druhá do sebe zahleděný esteticismus. Přestože se oba směry ideově od sebe příkře odlišovaly, jejich vliv se začasťe překrýval, což v zásadě souhlasilo s Hofmannsthalovou diagnózou, že uměleckou chorobou devatenáctého století je eklekticismus.⁸²

Překřížení bylo založeno už u Nietzscheho. Na d'Annunziovi si Hofmannsthal ujasnil, že úcta či neúcta k životu nemůže být redukována na otázku estetickou, nýbrž má zásadní ráz mravní. Měřítkem je smrt a čin. Estétsky arogantní opovržení smrtí ukázalo se mu prázdným gestem, naturalistické pojetí činu coby výsledku determinací prozrazuje opovržení mravní svobodou.

Smrt chápal Hofmannsthal ve dvojím smyslu: byla mu obrazem promarněného, prázdného, mravně mrtvého života; byla mu však též cenou za umělecké

80 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Aufzeichnungen*, ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959, s. 81 a 209. Srov. též KOBEL, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., s. 155.

81 Jako romanista sepsal habilitační spis o Victoru Hugovi, těsně před habilitací, která by mu nepochybně otevřela oslnivou dráhu univerzitní, dal však přednost svobodě spisovatelské. Naším současným nutno připomenout, že plat univerzitního profesora tehdy výrazně převyšoval například příjem vyšších důstojníků a zajišťoval dnes nepředstavitelnou nezávislost vědy i výuky. Již profesura středoškolská znamenala celoživotně bezpečné existenční zajištění. Pro spravedlnost připomeňme, že Hugo von Hofmannsthal jako jediné a milované dítě velmi zámožné rodiny se při svém rozhodování na tyto okolnosti nemusel ohlížet a nezvolil tedy lesklou bídu.

82 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Reden und Aufsätze I*, op. cit., s. 523.

vystižení života. Zatímco první obraz je jednoznačný, druhý neznamená zánik, nýbrž „odumření“ souvislostem běžného životního hemžení, aby se otevřela cesta k souvislostem méně pomíjivým, k životu plnějšimu, smysluplnějšímu, k životu v pravdě. Zůstane-li však jen při odstupu, uzavře-li se umění v mimosvětském a upíjí na modloslužbě krásnu, nevydá nic než svědectví o diletantském pozérství, o barbarském opovržení dary Stvoření. Hofmannsthal se touto diagnózou distancoval od esteticismu Georgova kruhu a od d'Annunzia.

Od lyrických dramát k mythologické opeře

Již raná poezie Hofmannsthalova tíhla k mimoslovnímu, což souviselo s průzkumem mezi jazyka a možností jejich uměleckého přesahu. Postupně se prohlubovalo včleňování mimoslovních komponent do žánrů pokládaných za slovesné. Proces začal lyrickými dramaty a zvýšenou frekvencí básnických experimentů prozaických a vyvrcholil průkopnickými činy k obrodě „Spieloper“.

Obě části složeného jména (Spiel-Oper, tedy hra-opera nebo snad ještě výstižněji: hravá opera) jako by protestovaly proti Wagnerovu soubornému uměleckému dílu (Gesamtkunstwerk), jemuž hravost, vděčnost vůči operní tradici a humor zůstaly naprosto cizí. U Wagnera vše mělo být zvěstovatelské. Pokud se v jeho dílech vůbec vyskytne veselí, pak vždy na něčí účet, namísto smíchu výsměch.⁸³ Hofmannsthal, podobně jako Nietzsche, dal by jistě přednost *Carmen* před *Parsifalem*, rád měl operu verdiovskou a nestyděl se ani za inspirace Offenbachovské. Miloval operu jako slavnost a jako umělecký útvar pohádkového charakteru. Slavnostnost vymezovala funkci opery, pohádkovost její ráz a smysl.

Pohádková není jen *Žena beze stínu*, jediná Straussova a Hofmannsthalova operně scénická pohádka, spřízněná s Dvořákovou a Kvapilovou *Rusalkou*. „Pohádkový“ ráz má i *Růžový kavalír*, *Ariadna* nebo *Arabella*. Goethovský pojem „pohádkovost“ poukazuje k hernímu charakteru uměleckého díla. Pohádka nepředstírá povrchovou pravdivost. Přiznává, že před naším vnitřním zrakem kouzlí iluzi. Každý ví, že dílčí prvky pohádkového vyprávění pravdivé nejsou a být ani nechtějí a nemohou. Za pravdivý máme smysl celku.

Odtud četné a záměrné, přímo demonstrativně nápadné dílčí nepravděpodobnosti Hofmannsthalových libret. *Arabella* není pouhou komedií o liberální éře let šedesátých.⁸⁴ Dílo se netváří zvěstovatelsky. Bezelstně stojí v linii *Così fan tutte – Dvě vdovy*⁸⁵

83 ADORNO, Theodor W. Versuch über Wagner. In *Gesammelte Schriften*. Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

84 Hofmannsthal pracoval na textu dlouho a zejména expozici mnohokrát přepracovával. Ke konečnému výsledku mu Strauss blahopřál telegramem, který již číst nemohl. Zemřel raněn mozkovou mrtvicí, když se chystal na pohřeb svého syna.

85 Richard Strauss si této Smetanovy opery velmi vážil. Své návštěvy Prahy organizoval tak, aby mohl

– a nezapírá ani inspiraci starší operetou. Hodný boháč vpadne do děje jako deus ex machina, rozhazuje peníze a kdekoho napájí šampaňským, jelikož má dobré srdce. Namísto aby byl figurou směšnou, hlupákem, který přitahuje příživníky, miluje a je milován. Nejvážnější vtěleno do komedie. Trhlinou žárlivosti – intrika téměř operetní – zazáří spojitost lásky a důvěry. Až příliš snadno vpluje vše zpět do nepravděpodobné veseloherní pohody, čímž je podtržena vážnost: posvěcující spojitost plně a poctivě žita je – anebo není.

Podobně *Růžový kavalír* zajisté není obrazem ze života rakouské pozdně barokní aristokracie, nýbrž pramálo pravděpodobnou pohádkou, ohňostrojem duchaplných variací na téma, které známe například od Molièra, Baumarchaise, Da Ponte, Mozarta. Tereziánský rámec a akcentování různorodosti sociálních i kulturních typů souvisí s tím, že doba Marie Terezie alespoň potenciálně založila novodobou tradici nenacionálního rakušanství.⁸⁶ Kdyby se text skutečně vztahoval k tereziánské době, těžko by jej byl Strauss mohl zhudebnit tak valčíkovým způsobem. Hofmannsthalovi nešlo o dějiny. Vytvořil hravý sen, který nepředstírá, že by byl něčím jiným.

Znejistění sebeidentity nezůstává v *Růžovém kavalírovi* pouhým veseloherním vehikulem, ač by mohlo. Operetní zásadu „*glücklich ist, wer vergisst*“ (šťasten, kdo umí zapomínat) lze přece rozehrát i na rokokové struně. Začátek opery dokonce něco takového slibuje! Záhy však vytryskne téma velmi vážné: životní čas. Po intermezzu s baronem a po ranní ceremonii se Maršálka loučí s Octavianem, svým mladičkým milencem, jako by tušila, že je to navždy. Ze zralé a moudré ženy mluví po promilované

Dvě vdovy znovu a znovu slyšet a vidět. Koncem války načrtl Karlu Böhmovi, jak by měla v budoucnu vypadat dramaturgie operního domu. Myslel to jako závět operního praktika. Smetanovy opery, zvláště pak *Dvě vdovy*, měly tu velmi čestné místo.

86 V rozhovoru s Bahrem a Zuckerkandlem Ernst Mach pravil: „*A jak si mám vysvětlit literární hnutí Mladá Vídeň? Chápu je v souvislosti s tím, že Rakousko bylo vyhozeno z Německa. Rokem 1866, jak se nyní ukazuje, zrodily se soběstačné, tragickým obratem poznamenané duchovní a umělecké zjevy rakouské. Když byly vyhnány z historicky poslepaného společenství, uchýlily se do země, na níž je každá moc krátká, do vlasti poezie a umění nedotčené skutečnosti.*“ Na to Bahr: „*Ano, rakouskému snu chceme dát tvar, ducha, formu, barvu, hudbu. A protože Rakousko sestává z neopakovatelného konglomerátu národů, je bohatší než kterýkoli jiný stát na matoucí duševní různorodost. Je proto víc posláním než pouhou náhodou, že rakouští básníci jako první prosvětlují temné sluje, v nichž jsou pochovány vášeň a atavismus.*“ Machova poněkud brutální diagnóza je pronesena na okraj jiných zajímavých témat, v rozhovoru jde hlavně o Schnitzlera a Freuda, Bahr se snaží Zuckerkandlovi, argumentujícímu v duchu přírodovědného pozitivismu, a skeptickému empirikovi Machovi vyložit smysl uměleckého hnutí *Mladá Vídeň*. V této souvislosti poukazuje mj. na objev divokosti vášní v Hofmannsthalově *Elektře*. ZUCKERKANDL, Bertha. Herrmann Bahr, Ernst Mach und Emil Zuckerkindl im Gespräch. Wien, 1908. In WUNBERG, Gotthard (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981, s. 171–177. Hubert Lengauer modifikoval a přioštlil Machovu diagnózu: „*Literatura neregistruje, jak myslel Mach, vykázaní z Německa, nýbrž něco radikálnějšího: vykázaní z jazyka jako výlučného společenského prostoru.*“ Odvolává se na Hofmannsthalův *Dopis*, a ač v něm rozpoznává „*eschatologický obrat*“, překlání svůj výklad k variantě počítající se sociálně determinovanou „*krizí jazyka*“. Srov. LENGAUER, Hubert. Historismus und Moderne. Gesellschaft und Literatur der franzisko-josephinischen Epoche. In RUMPLER, Helmut (ed.). *Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71–1914*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1991, s. 186–193.

noci zkušenost: ví, že byla jiná a bude jiná. Umí si dopřát milostnou chvíli, zná její pomíjivost, nenávratnost promeškané šance. Chlapecký milenec o životním čase ještě nic neví. Klidně by přísahal věrnost až za hrob! Z jeho presentismu přímočaře žvatlá pouhé libido. Touto scénou se začne rozvíjet děj, který od expozice spěje k velkorysému rozloučení Maršálky s Octavianem i se svým vlastním mládím s nutností, jež by vlastně odpovídala spíše tragédii než komedii. Změkčeno jemňoučkým přídechem nostalgie. Jen přídechem, žádné nářky nad tím, co bylo a už nebude.

Dramatická technika Hofmannsthalova stojí na utváření a rozvíjení konstelací. „Člověk je nekonečný, loutka uzounce vymezená; mezi lidmi se mnohé přelévá sem a tam, loutky stojí proti sobě ostře a jasně. Dramatická postava je něčím mezi tím“, napsal Hofmannsthal k *Růžovému kavalírovi*.⁸⁷ A vysvětloval, jak jedna postava je zde kvůli druhé, a ne kvůli svému sebevyjádření. Pravá dramatická promluva vyvěrá z konstelace, z objektivní formy. „Postavy tu byly a předváděly se nám dříve, než jsme pro ně měli jména: buffo, starý, mladá, dáma, Cherubín. Byly to typy [...]. Z provždy ztypizovaných vzájemných vztahů figur rostl nám děj, ani jsme nevěděli jak. I Molièrovky komedie jsou postaveny mnohem častěji na souvztažnostech krajně stylizovaných typů než na charakterech.“⁸⁸

Dodejme, že tato tradice dodnes žije v dramatech i prózách Handkových a Bernhardových: nejvlastnější výpovědí je to, co verbálně není a nemůže být vyjádřeno, nýbrž pouze intencně „obklíčeno“. Psychologická motivace, která by příčinně vysvětlovala jednání postav, nejen naprosto chybí, ale je i nahlas odmítána. Zejména v dramatech vystupují pouze typy, z úzkosti před pseudopsychologickou tvářností logocentrického teroru nabyly ještě silnějšího sklonu k monologizování než u Hofmannsthal. Propojení empirismu a objektivní formy nemá a nesmí být doktrinární, sekularizovaně spásné. Rozehráni může, ale nemusí opakovat konstelace známé z Gozziho, Goldoniho, Raimunda, Nestroye apod. Bernhard se pokoušel upozornit na možnou kombinaci individuálně zkušenostního s objektivitou formy tím, že postavy svých dramát pojmenoval jmény herců, kteří je hráli. Nešlo ani zdaleka jen o to napsat hercům role na tělo. Minetti zůstává Minetti, Ritter zůstává Ritter, Dene zůstává Dene atd. – a přitom nedělají nic jiného, než že hrají role, v nichž je sice využito jejich individuálních darů hereckých, avšak pouze jako předpokladů k účasti na objektivitě tvaru, k oživení pohybu konstelací spějícího k výstavbě uměleckého celku. S jejich lidskými osudy a prožitky nemají role co činit, přesně dle Diderotova vymezení hereckého paradoxu.

Konstelační princip objektivní formy otevírá bohaté možnosti vpojení neverbálních složek k obohacení a vystupňování dramatičnosti. Třetí dějství *Růžového kavalíra* začíná – pantomimicky! Již úvodem opery milenci, sladce znaveni, sice něžně špitají a díky Straussovi i hezky zpívají, avšak víc vidíme, než slyšíme. Ranní ceremonie je pouze zhudebněnou záležitostí vizuální, jiného nic nesděluje. Ani

87 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Gesammelte Werke. Dramen V. Operndichtungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986, s. 146.

88 Tamtéž, s. 149.

v nejmenším nejde o pouhou pohybovou či hudební výzdobu dění scénického! Již původní (činoherní) verze *Elektry* (1903) vrcholí přechodem od řeči i důrazných činů k hudbě a tanci, ač nezaslechneme ani tón: hudbu ze svého nitra slyší Elektra a v triumfálním tanci se zhroutí.

Ve scénické předehře k *Ariadně na Naxu* přeje si Skladatel, aby se shromáždily housle. Lokaj jej chytá za slovo a vysvětluje, že nemají nohy a musí být drženy rukama. Skladatel upřesní, že myslel houslisty – a od lokaje se dozví, že je nelze odvolat od panského stolu, kde sice nehodují (jak se Skladatel lekl), nýbrž panstvu k hostině pro lepší zažití vyhrávají. Komické situace předehry k „vážné opeře“ se sice vyjevují prostřednictvím dialogu, ten však odkazuje ke složce mimoverbální, k situačně veselohernímu kontextu mimo vlastní promluvu, sám o sobě by byl nesmyslný. Předehra je ironickým protějškem „vážné opery“ a vice versa, jedno osvětluje druhé. Podobně postavy-typy. Ariadna je protějškem Zerbinetty, Bacchus protějškem harlekýna. Protějšek není vlastně přesný výraz: jeden pól nejen osvětluje svůj protipól, ale postupně nebo alespoň potenciálně v něj přechází. Octavian (mladý) a Ochs (starý) ztělesňují protikladné podoby faunství. Že milovníkem Octavianem cloumá a cloumat nepřestane tentýž démon, který z předčasně vyžilého libertina Ochse činí figuru komickou, naznačuje nám nepřímou na začátku i na konci opery ženská moudrost Maršálčina. Ironie tohoto pohledu je víc romantická než satirická. Na její vyjádření jsou slova krátká, musí být přenechána hudbě.

Ariadna hned úvodem „vážné opery“ konstatuje, že existuje říše, v níž je vše čisté: říše smrti. Přece však, navzdory malichernostem lidského světa, se závěrem naplní proměna podobná katarzi *Ženy beze stínu*. Ariadna a Bacchus se stanou lidmi. Elektře katarze zlidštěním chybí, a proto jí u Hofmannsthala (na rozdíl od vzoru Sofoklova) zbyla jen smrt. V *Ženě beze stínu* a v *Ariadně* činí očistění zlidštěním dokonce i z bytostí nadpřirozených smrtelníky. V takové proměně projevuje se mystérium života nejpřesvědčivěji. Bytí k smrti (Heidegger) je něčím jiným než ustrnutím ve smrti: sklenutím životního celku. Ustrnout ve smrti může i člověk kypící biologickým zdravím, ba i bytost pokládaná za nesmrtelnou, když se smysl jejího existování trvale vyprázdní. Neměnnost v tom obsažená není živoucí. Podobá se zkamenění, známému z pohádek všech lidských kultur, podobá se biblické proměně člověka v solný sloup. V *Ženě beze stínu* málem zkamení císař.

Hofmannsthal byl přesvědčen o tom, že hudba má větší moc než řeč, a proto – v duchu goethovském – pokládal operu za nejvrcholnější z forem dramatických. Viděli jsme, že k tomuto názoru dospěl již před spoluprací s Richardem Straussem. Pokládal hudbu za schopnou a povolnou láskyplně propojit zdánlivé protivy. Ani Ochs jí není odporný, je jen protipodobou chlapectví Rofranova. Stesk Maršálčin zní stejně sladce jako dětinská radost mladičké Sofie, neboť hudba nezná jiný cíl, než sladit všechny duše k radosti.⁸⁹ Hofmannsthalova formulace, kterou parafrázu-

89 Tamtéž, s. 147.

ji, míří však hlouběji než k esteticky obstaranému usmíření zhudebněním. Hudba je tu samostatnou nositelkou významů. V *Ženě beze stínu* vymezují slova a děj pouze rámec katarze. Vlastní vyjádření náleží hudbě: polidštění je vyzpíváno. Teprve v něm se hlasy císařovny a císaře, barvíře Baraka a jeho ženy rozezpívají do závratné krásy a překypující plnosti. Dodejme, že to není jen z radosti nad polidštěním dcery krále duchů, že též postavy od počátku člověčí jsou očištěny polidštěním. Radostně se rozezpívají i nenarozené děti, na znamení, že nejsou nechtěny nebo před zrozením utraceny, nýbrž že se jim život a budoucnost polidštěním rodičů naplno otevřely. Hlas symbolizuje láskyplné srdce člověka, jeho pokornou sebejistotu, živoucí jedinečnost, radostně vstřícnou otevřenost řádu Stvoření.

„Nemám rád, když se drama odvíjí dialekticky. Nedůvěřuji účelovému rozhovoru coby vehikulu dramatického. Ostýchám se před slovy: připravují nás o to nejlepší“, vysvětloval Hofmannsthal v roce 1928 Richardu Straussovi. Ten mínil, že básník přece nic jiného než slova nemá. S tím libretista podmíněně souhlasil: slova ano, ne však vychytrale účelové řečnění. Dochází na typologii napříč věky: na jedné straně Aischylos, Sofokles, Shakespeare atd., na druhé Euripides, Ibsen, Shaw atd. Rozlišovacím měřítkem je zacházení s dialogem. Shakespeare psal vlastně jen opery: slovo je u něj vždy výrazem, nikoli sdělením. V tom následoval Aischyla. Proto vždy znovu znepokojuje, může a musí být znovu a znovu vykládán. Objektivita formy netkví v povrchu, nýbrž v umném zacházení s konstelacemi nejen typickými, ale též podstatnými. V tom tkví její stálost za kulturně historických proměn.

Proti objektivitě formy stojí Hofmannsthalovi zdánlivá přirozenost divadelního dialogu. Dějové, psychologické i logické linie musí být mnohonásobně zpřelámány, aby dramatik mohl vést rozhovor účelově, k poučení, kdo je zlý a kdo je hodný.

Ibsenovská dialogika vytěsňuje *Já* z existence. Esteticismus nebo naturalismus se snaží přesvědčovat o opaku, pitvání subjektivity nebo jejích determinací je však pouhou kulisou, která má zastřít, že pod různými záminkami autor předvádí své předsudky nebo dokonce jen sám sebe. Básník se musí rozhodnout, zda bude vytvářet řeči nebo postavy!⁹⁰ Americký nebo francouzský autor, míní Hofmannsthal, by z *Heleny egyptské* (1924, premiéra v Drážďanech 1928) snadno udělal kus psychologicko-konverzační: stačilo by drobnými zásahy odstranit mytické prvky.⁹¹

V nich je víc pravdy než v předvádění umně přizdobených všednodenností. Drama, jež by vyjadřovalo skutečnou atmosféru současnosti, musí růst z mytického. K rozeznání skrytého nemá básník jen slova, nýbrž i prostředky cennější. Víc než slova mohou vypovědět vztahy postav, analogie situací, tón a spád promluvy. Charakteristické musí ustoupit lyrickému. Dělejme mythologické opery, povzbuzoval Hofmannsthal Richarda Strausse: je to nejpravdivější ze všech forem.⁹²

90 Tamtéž, s. 511.

91 Tamtéž, s. 510.

92 Tamtéž, s. 512.