• GENEZE HABSBURSKÉHO MÝTU

Snaha určit rozhodující okamžik, kdy se mýtus zrodil, je přirozeně pošetilá, neboť každý pokus o přesné stanovení zásadních zvratů v lidských dějinách je arbitrární a jeho užitečnost spočívá hlavně v ozřejmění problému: oním klíčovým datem by však mohl být milostivý rok 1806, kdy se František II., císař Svaté říše římské národa německého, stává Františkem I., císařem rakouským.[7] Od samého počátku dává tento úřední akt habsburskému mýtu do vínku pečeť pasivity, únavy a podzimní melancholie. Habsburkové, zbavení moci v Německu v důsledku válek v 18. století a napoleonského období (v letech 1813–1850 ještě Rakousko sehraje klíčovou roli v německých dějinách, ale už jen jako zahraniční velmoc, nikoli jako vnitřní politická síla), se v této chvíli snaží dát monarchii nový *modus vivendi* a nový princip soudržnosti. Právě tehdy se rodí ideál nadnárodní říše, „Velkého Švýcarska", v němž budou „mé národy" spojeny dynastickým principem a osobou otcovského mocnáře. Bdělo se nad tím, aby společenství „mých národů" bylo chápáno jako souhrn ras a etnik, a ne jako sdružení jedinečných národností. Vzniká tak mýtus lidové monarchie, nikoli však ve smyslu osvícenského absolutismu hledajícího faktické vztahy mezi jednotlivými politickými složkami státu, nýbrž v tradičním a „venkovském" smyslu dobrotivých citových pout a vazeb. Tento ideál, který zásadním způsobem ovlivní společenskou atmosféru a *Gemüt* v Rakousku-Uhersku, je v zásadě pouhou náhražkou těch vitálních sil, které Rakousku chyběly, zatímco byly přítomny v Prusku a jiných státech: je možno považovat jej za skromný pokus ospravedlnit existující situaci a učinit z jejích slabých stránek vysněné přednosti. Ve snaze čelit dábelským národním útvarům bude Werfel mluvit o „jediné pravé říši"[8] a o „pokusu založit království boží na zemi"[9] (v tomto smyslu se pak rozhodnutí Františka I. jeví jako „zoufalý pokus zachránit velkou myšlenku o všelidové jednotě a stáhnout se do výhodnější pozice"[10]): historicky vzato jde však o mýtus, který supluje nedostatečnou dynamiku státní moci. Také ideál středoevropanství, jenž představuje snad podstatu a nejpříznačnější znak rakouské kultury, je ve skutečnosti nikoli

[6] L. Pyrker (1772–1847), *Rudolph von Habsburg*, 1824.
[7] František byl korunován rakouským císařem roku 1804, koruny Svaté říše římské se však vzdal až 6. srpna 1806.
[8] F. Werfel, *Aus der Dämmerung einer Welt*, cit. it. vyd., s. 14.
[9] Tamtéž.
[10] Tamtéž, s 18.

pravou konstantou rakouské historie, jak to patrně chápe von Srbik,[11] ale spíše důsledkem celkově problematické situace popsané Carlem Antonim: „Středoevropská idea je reakcí na soupeření jednotlivých národů, a je tedy pojata tak, aby pomohla překonat historické protiklady vzniklé v 19. století."[12] Sám von Srbik jásá sice nad univerzalismem Karla VI., Evžena Savojského i Marie Terezie, zdůrazňuje však jeho německé dimenze, které jsou přirozeně na hony vzdáleny onomu rafinovanému pojetí monarchie, podle něhož pravými Rakušany nebyli Němci, nýbrž právě Češi, Chorvaté a tak dál... Lorenz, další historik, který je zaujat rakouským mýtem, vidí pak v tehdejší rakouské situaci kontradikci „in adiecto" v tom smyslu, že habsburská idea je vynuceným kompromisem bez možnosti alternativy (slovo kompromis je ostatně leitmotivem celé c. a k. historie a c. a k. duše[13]), a to prostě a jednoduše proto, že jakékoli řešení v moderním a liberálním slova smyslu se jevilo jako nemožné.[14]

Tento nadnárodní mýtus má tedy sice zanedbatelnou politickou konzistenci, stane se však plodným inspiračním faktorem v umění, a to snad právě díky krepuskulární náladě, která jej provází od samého počátku jeho existence a která přispěje k vytvoření starodávné, staromódní a důstojné atmosféry, onoho klimatu rezervované a ušlechtilé dekadence, z něhož se zrodí velká a skvělá literatura. Tento do sebe uzavřený svět jako by vytvářel příznivé ovzduší pro odstíněné, jemné a důvěrné chápání člověka. Univerzalismus připisovaný von Srbikem rakouské státnosti – v protikladu k pruskému *Willensstaatu* – nebude nikdy politickou realitou, nýbrž v nejlepším případě estetickou *oikumenou*, lyrickou a citovou středoevropskou otevřeností.

V té době se vytváří rovněž úřednický ideál, tolik příznačný pro Rakousko, jak je známe: ten však není výrazem osvícenské potřeby fungujících státních struktur, nýbrž systémem akurátní nedbalosti, v jehož rámci se na jedné straně svědomitě a obezřetně dodržují zákony (jedině řádná a moudře uplatňovaná spravedlnost může přece skýtat císařským poddaným klid, důvěru a pocit bezpečí), na druhé straně se pak pěstuje nedbalá pasivita, uzavírající se před jakoukoli faktickou reformou či ústavou, bezbožnými to osvícenskými principy, schopnými generovat sociální síly bažící po dynamických změnách (neboli, jinak řečeno, potenci-

[11] H. von Srbik, cit. d.
[12] C. Antoni, *Storia dell'Austria. L'interpretazione del von Srbik*, in: *Considerazioni su Hegel e Marx*, Napoli 1946, s. 248.
[13] Srov. k tomu E. Bagger, cit. d., s. 74: „Kompromis typicky rakouský a habsburský: nikoli splývání rozdílů, nýbrž jejich současná koexistence."
[14] R. Lorenz, *Drei Jahrhunderte Volk, Staat und Reich*, Wiener Verlagsgesellschaft, b. d. (1942).

ální zárodky zániku a zkázy).[15] V úřednickém ideálu je příznačně koncentrována rakouská mediokrita, včetně svého omezeného obzoru a své skromné, rezervované a puntičkářské důstojnosti. Díky tomuto námětu vznikne řada typických literárních postav habsburského světa, nezapomenutelní a lidsky dojemní *treue Diener*[16] (viz Grillparzerova Bancbana, Musilova sekčního šéfa Tuzziho či Dodererova úředního radu Julia Zihala). Tato klíčová postava se stane symbolem grandiózní stáze, jež ovládne císařství, postojem složeným z byzantinské impotence a korektní ušlechtilosti.

Jako protiklad nedostatku politické odpovědnosti a aktivity se také zřetelně zviditelňuje požitkářský mýtus fajáckého[17] hédonismu, bezbřehá radost a bezstarostnost s jemnou rouškou melancholie. Po celé 19. století až po *belle époque* bude Vídeň fungovat jako *Kapua der Geister*,[18] a bude to příklad fascinujícího, byť omezeného světa, soustředěného na život jednotlivce, jeho radosti a pomíjivost. Světa donekonečna se otáčejících pečínek na rožni, světa bezstarostných, veselých a zmámených výkřiků provolávaných ve stínu katedrály svatého Štěpána: „Ja nur eine Kaiserstadt! Ja nur ein Wien!"[19] Tento hédonismus se jako zjevná konstanta lidského a uměleckého temperamentu v Rakousku táhne od epikurejského a rodinného biedermeieru až po kavárny a tance z éry operet.[20]

Je to estetický a smyslný styl života, který se spolu s úřední mašinérií jeví jako nejvlastnější charakteristika rakousko-uherského světa, jemuž chyběla historická a politická kultura, „spojovací článek historického a filozofického myšlení".[21]

Analýzy literárních textů podávají svědectví o tom, že tato podoba věcí se utváří právě v průběhu uvedených let, a to nejprve způsobem nepřímým a spontánním, později se stále výraznější rozhodností a uvědomě-

[15] Jako například tereziánské a zejména josefínské reformy s následnou emancipací venkovských mas a s tím spojenými problémy.
[16] [Věrní služebníci.] Titul Grillparzerova dramatu: *Ein treuer Diener seines Herrn*, 1828.
[17] Výrazem „fajácký" označují vídeňští spisovatelé šťastný hédonismus vládnoucí ve městě a v jejich vlastním prostředí. Srov. např. E. von Bauernfeld: „Hauptstadt der Phäaken" (in: *Das Leben ein Tanz*, básni z roku 1849; přetištěno in: *Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden*, I, vyd. E. Horner, Leipzig, b. r. (1905?), s. 58).
[18] [Capua ducha.] F. Grillparzer, *Abschied von Wien*, 27. srpen 1843; in: *Gesammelte Werke* I, vyd. E. Rollet a A. Sauer, Wien 1925, s. 112.
[19] [Je jen jedno císařské město, jedna Vídeň.] A. Bäuerle, *Aline oder Wien in einem andern Weltteile*, 1822; in: *Das parodistische Zauberspiel*, vyd. O. Rommel, Leipzig 1937, s. 115 (svazek je součástí Rommelovy ediční řady *Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*).
[20] Pro E. Stranika (*Österreichsdeutsche Leistung, eine Kulturgeschichte des südostdeutschen Raumes*, Wien-Leipzig, b. d. (1937), citováno C. Antonim, viz výše, s. 272, je Rakušan „ze všech Němců [...] nejvíce obdařen fantazií a citem a dává lidstvu nejvíce ‚ledabylých géniů'".

ním. Jistě je možno i v literatuře starších období nacházet podobně znějící motivy a témata, předzvěst později psaných textů. *Stiller Kaiser* Rudolf II., jenž se v Grillparzerově dramatu stává symbolem tragického údělu rakouského císařského domu, přece vytušil a postihl průměrnost jako nejtypičtější a nejosudovější vlastnost Habsburků, když řekl: „V tom je skutečné prokletí našeho rodu: polovičatými opatřeními a polovičatými prostředky váhavě přistupujeme k polovičatým činům."[22] Analogie a příměry poskytované literárními texty mají však pouze vnější a nepřímý charakter: mohou být vyvolány metahistorickými konstantami (věčná inspirace rodným krajem, chvála úspěšného vladaře apod.). Takovým analogiím může chybět autentická duchovní atmosféra, souběh lidské a historické podstaty, schopné obdařit je významem.[23]

Tato interpretace převádí do abstraktní, naturalistické a metahistorické roviny něco, co je výslednicí přesně postižitelných historických skutečností.
[21] Srov. C. Antoni, cit. d., s. 273.
[22] Srov. E. Bagger, cit. d., s. 189.
[23] Jistě, Kahlenberg, který se u Grillparzera stane mytickým slovem, klíčem pro pochopení celé jeho bytosti („Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn, / So wirst du, was ich schrieb und wer ich bin, verstehn" [Pokud jsi viděl zemi, jež se rozkládá pod Kahlenbergem, / pak porozumíš tomu, co jsem napsal, i tomu, kdo jsem], srov. Grillparzer, *In ein Stammbuch*, in: *Gesammelte Werke* II, cit. d., s. 124), poskytl již předtím optimistický rámec Philippu Frankfurterovi pro jeho *Pfaffe vom Kahlenberg* (ve druhé polovině 15. století), šlo tu však o pouhou geografickou souvislost, nikoli o *Stimmung*. Ve Frankfurterově zábavném dílku není ostatně nic z lehkého, melancholického a poživačného *Wienertum*, které bude vytvářet jeden z nejautentičtějších a nejhudebnějších aspektů habsburského mýtu. Ve druhé polovině 14. století psal Peter Suchenwirt své *Ehrenreden*, kde je i řeč *Von fünf Fürsten* (vyd. A. Primisser, Wien 1827), v níž je vylíčena katastrofální porážka vévody Habsburského v bitvě u Sempachu. V téže době věnoval Heinrich von Müglin Rudolfu IV. svou *Ungarische Chronik*. Když v roce 1462 povstala Vídeň proti svému pánu a ochránci císaři Bedřichu III., napsal Michael Beheim snad vůbec první *Buch von den Wienern*, a to se zatrpklým resentimentem vůči Vídeňákům (vyd. T. von Karajan, Wien 1843). Tento literární žánr – skladba, jejímž tématem je satira či oslava vídeňské udatnosti a vídeňské „krve" – bude mít napříště v rakouské literatuře důležité místo. Ve svých *Zehn Gedichte zur Geschichte Österreichs und Ungarns* (vyd. T. von Karajan, Wien 1843) projevil ostatně Beheim značný smysl pro historickou přesnost, rozhodně větší než vlastenečtí pěvci rakouští, maďarští či čeští. Jeden z otců vídeňského divadla, Wolfgang Schmeltzl (cca 1500–1560), plodný autor panegyriků na rakouské arcivévody, komedií a protitureckých písní, který opustil ženu a děti a z luterána se stal katolickým knězem, napsal roku 1548 jednu z prvních procítěných oslav Vídně: *Ein Lobspruch der hochlöblichen weitberühmten khüniglichen Stat Wienn in Österreich (W. Schmeltzl, der Wiener Hans Sachs. Eine Auslese seiner Werke*, vyd. E. Triebnigg, Wien 1915). V básni je velebena celá sladká rakouská země: „... o Österreich! / Wo mag man finden dein geleich? / Kein landt mir nie pass gfallen hat [...] / Ein landt am volck gewaltig reich, / Gut müntz, gross gwicht und mass dergleich, / Vil Kayser, Fürsten, Herrn / In diesem landt geboren werdn „ [...6 Rakousko! / Kde se najde tobě rovné? /

(V) Finis Austriae

1] Na krásném modrém Dunaji

Traduje se, že jeden starý dvorní úředník řekl: „Vzato kolem a kolem, císař František Josef vládl do smrti Johanna Strauße."[1] Poslední fáze habsburské civilizace skutečně dělá dojem, jako by se nacházela mezi dvěma protikladnými póly: melancholickým vědomím úpadku, snášeným s mlčenlivou důstojností, a bezstarostnou, operetní lehkomyslností. Mezi dvěma póly, které jsou dvěma stranami téže mince, dvěma tvářemi poslední středoevropské iluze. Stáří fádního a puntičkářského císaře osvěcuje svou legendární září rakousko-uherský soumrak; je přímo ztělesněním houževnatosti, marně a pateticky vzdorující ranám, jež rozbíjely, jedna za druhou, podunajskou monarchii. „Mir bleibt doch nichts erspart:"[2] věta, kterou František Josef tolikrát opakoval tváří v tvář rodinným a politickým katastrofám, resumuje pasivní drama *finis Austriae* a zároveň vybízí k tomu, aby se tomuto soumraku dostalo mytické transfigurace a aby byl zahalen do důstojného a byrokratického smyslu pro povinnost. Současně si nicméně tento umírající svět nasazuje masku a skrývá svůj krach pod šumivou radostí ze života, uniká do povrchního, smyslného sebezapomnění. Žlutavý, kalný Dunaj se přebarvuje do modra a z historicko-politického rozkladu se utíká do prchavého, sentimentálního a požitkářského pozemského ráje. Pokud císařovo pracovité pedantství evokuje mýtus tiché byrokratické distance, jeho uniforma s prýmky a jeho strnulá etiketa otevírají cestu obřadnosti dvorních bálů, okázalých kočárů a brilantních důstojníků. Epika, poezie a hudba vytvářejí rozplývavou a nezaměnitelnou Vídeň valčíků, lehkých a sentimentálních lásek a touhy po životě: tato *belle époque* je ve srovnání s tou pařížskou méně divoká, ale roztančenější a úsměvnější.

Opereta je idylou tohoto soumraku mocnářství a mnoho skrytých pout váže frivolní banalitu libret a veselé či nostalgické nápěvy s díly nejzralej-

[1] Výrok zaznamenal Ernst Decsey; cituje jej H. E. Jacob, cit. d., s. 237.
[2] [Opravdu ničeho nejsem ušetřen.]

ších autorů této literární sezóny, se Schnitzlerem nebo Hofmannsthalem. V té míře, jak se zvolna přibližuje konec a obtíže císařství narůstají do nebývalých rozměrů, narůstá i potřeba úniku ze společenské reality a halí život do bezstarostného hédonismu. Z této perspektivy je *Nervendämon* Johan Strauß nejtypičtějším hlasem františkojosefínské éry a jedním z nejvýkonnějších strůjců požitkářského a hudebního odcizení habsburského poddaného. Hudba, to naprosto apolitické umění, znamenala vždy pro

In: MACRIS, CLAUDIO: HABSBURSKÝ MÝTUS V MODERNÍ RAKOUSKÉ LITERATUŘE

MACRIS 1

rakouskou duši osvobození a katarzi. „Rakousko se stalo duchem nejprve ve své hudbě,"[3] prohlásí Hofmannsthal v době, kdy už zuřila světová válka. V posledních letech císařské a královské monarchie tento pokus o odcizení a estetické ukojení nabývá na intenzitě a naléhavosti, dorůstá širších rozměrů a sestupuje na lidovější úroveň; sladký lék je nyní povrchnější a dostupnější. Od mozartovského jasu a schubertovské idyly se přechází ke Straußovi a Lehárovi. Vídeň, metropol rozkoší, bude i metropolí hudby a vytvoří – co do důvěrného souznění mezi uměním a publikem – velmi pozoruhodnou hudební kulturu. Na rafinovaném lesku období Františka Josefa se svým způsobem podílejí i velcí hudebníci jako Gustav Mahler a Richard Strauss. Léta, kdy Mahler vedl Státní operu (1897–1907), představují v historii této kulturní instituce skutečný vrchol.

Opereta představuje nejbezprostřednější a nejzjevnější vrstvu této dekadentní nádhery; je veselou a maličko melancholickou pohádkou habsburské civilizace. Národy mocnářství se propadají do stále hlubších rozporů, ale Johann Strauß uklidňuje diváka-poddaného tím, že je smiřuje v barvité folklorní idyle: v *Cikánském baronu* (1885) oslavuje *Ausgleich*[4] a pitoreskní svéráz vášnivé a rozmařilé maďarské duše a v operetě *Jabuka oder das Apfelfest* zase slovanské kouzlo. Opereta je frivolní a veselou odpovědí na každý mráček, kterým se zatahuje rakouské nebe: když v roce 1873 krach vídeňské burzy zapříčiní finanční krizi a četné sebevraždy, Anton Fahrbach skládá *Krachpolku* proti spekulantům a Strauß se snaží hymnou na šampaňské ve svém *Netopýru* vytěsnit z myslí momentální nepříjemnosti.

Die Fledermaus resumuje tím nejpovrchnějším způsobem bezstarostný a lehkomyslný mýtus zrozený habsburským soumrakem a předvádí ho v perlivých melodiích a v postavách, které mají mnoho společného s hrdiny dobové rakouské literatury. „Es lebe Champagner der Erste!" provolává se na vrcholu veselí; múzou této snadné a radostné extáze je Její

3 H. von Hofmannsthal, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, 1916, nyní in: *Prosa* III, Frankfurt am Main 1952, s. 333.

4 [„Vyrovnání", kompromis]: termín, jenž označuje vytvoření rakousko-uherské monarchie v roce 1867.

Veličenstvo opilost. Ve všech operetách zní na konci každého dějství veselý refrén, který je tak trochu heslem této společnosti: Sklepníku, šampaňské! Jako apoteóza těla a rozvernosti je tento sen o nádherně barevných uniformách, krásných a nijak zvlášť zásadových ženách a o neodolatelných poručících vrcholným bodem rakouského pohanství, epikurejsko-katolického a apolitického; odcizení je tu stále konvenčnější a stále víc *kitschig*. Banálnost a sentimentalita operetních hrdinů odkrývají – i prizmatem přemrštěné stylizace a komické deformace – šosácké aspirace celé jedné kultury, živé a dynamické jen v rozkošnictví, ale feudální ve způsobu myšlení a cítění. Neboť i buržoazie – jsme v epoše, kdy vládne německá liberální strana, kdy se upevňují velké měšťanské dynastie a *Geldmensch* vystřídává v salonech šlechtice, který se mezitím stáhl na venkov – bere ohled na realitu a užívá reality po aristokratickém a feudálním způsobu. Přísná protestantská etika zisku se v Rakousku neujala, místo ní tu stále ještě vládne aristokratická okázalost, a jelikož je už anachronická a postrádá jakoukoli funkčnost, exhibuje své sváteční a poživačné stránky. Šlechtici a hodnostáři se nyní točí v kole jako veselé marionety: jsou na mizině, jsou směšní, honí se za ženskými jako hrabě Danilo ve *Veselé vdově*, anebo jsou stále namazaní jako ředitel věznice v *Netopýru*. Jsou to léta, kdy „operetní figury hrály tragédii lidstva",[5] jak řekne jeden z nejnemilosrdnějších pozorovatelů habsburského světa, Karl Kraus.

Opium bezstarostnosti se v *Netopýru* rozdává plnými hrstmi: „Glücklich ist, wer vergisst...", šťastný je ten, kdo umí zapomenout na to, co nelze změnit.[6] Tuto nostalgickou touhu po radosti podněcuje v klišé banálního příběhu drásavá melancholie, neboť v rytmu operetních valčíků umírala velká část staré Evropy a s ní i zdání úctyhodnosti a harmonie, vyznačující 19. století. Zapomenout na nenapravitelné: to byla devíza, s níž se loučila podunajská monarchie. Smutek tohoto soumraku musel nutně zasáhnout i rozdováděnou operetu; ozývá se v ní jako cit pro pomíjivost. „A i když mizí nějaká ta iluze, jež kdysi hřála tvé srdce, víno tě utěší a dá ti zapomenout..."[7] Vědomí, že každá radost je prchavá, a rezignovaný úsměv, s nímž je tato skutečnost přijímána, jsou příznačné nejen pro éru valčíků, ale i pro rakouskou poezii až po Hofmannsthala, jenž bude rovněž pokorně snášet neodvolatelnou *Vergänglichkeit*[8] a poznenáhlé uvadání své Maršálky.

Tato melancholie odráží zásadně smyslové pojímání života, zcela uzavřeného do malého kruhu tužeb a počitků a neodvolatelně uvězněného v čase. Toto krátké životní dobrodružství nevykupuje žádný vyšší závazek – náboženský či historický –, ba naopak, právě před takovým závazkem se utíká. Láska se tak stává rozmarnou hrou a ryze smyslovou iluzí. Dvě hrdinky *Netopýra* jsou dvěma ženskými prototypy habsburského Rakouska periody *fin de siècle*. Adéla a Rosalinda: atraktivní komorná a důvtipná paní, dvě tematické figury rakouské literární kultury, jež v nich odzrcadluje svou vlastní šumivou a smyslnou povrchnost. Adéla, jízlivá a prohnaná služebná, je téměř syntézou všech *Stubenmädchen* ze zábavných stránek habsburské literatury. Je vybavena špetkou náladové vrtkavosti a něžným sentimentem, jenž zušlechťuje komedii lásky; tato c. a k. Kirké je milé, dobromyslné a čiperné stvoření, které nestrhává do záhuby, ale obdarovává krátkým opojením. V lepších domech zasvěcovala svěží *Stubenmädchen* mladého pána do milostných her, stejně jako u dvora byla učitelka lásky pověřena úkolem probouzet a tišit nezkušené touhy mladých princátek. Následně pak jakýsi kající komplex idealizuje tato rozkošná využívaná děvčata a dělá z nich symbol vábné a prchavé rozkoše. Valnou měrou se ono „panem et circenses", s kterým habsburští cézaři krotí svůj lid, zakládá právě na této smyslné radosti, a tento napůl zotročující a napůl estetický poměr k nižší sociální kategorii osvětluje strukturu celého *Systemu*. Na první pohled se celé toto období odvíjí ve znamení rozkoše a útěku do zábavy; a také Makartovy kytice a jeho smyslově dekorativní malba reflektují tuto hédonistickou vizi skutečnosti, jíž ostatně nechybí ani tryznivý patos krásy.

Zdánlivě o stupínek výše stojí Rosalinda: žena věrná i nevěrná, již pouhé nic odvrátí od cizoložství a již by pouhé nic k němu postrčilo. Žena, jejíž život se artikuluje v rytmu *pochade*, smyslné frašky, prodchnuté jemnou melancholií. Rosalinda miluje svého manžela; jestliže užuž vyhoví milencovu naléhání, pak za to může směs rozmaru a téměř mateřské něhy; chytrou lstí odhalí manželův podvod. Téma cizoložství, jež odráží frekventovanou sociální realitu a je výsledkem vnějškového a formálního způsobu, jímž se zakládaly lidské a rodinné vztahy, obestírá ženu starého Rakouska smyslným tónem – právě v té míře, v jaké je chápána podle logiky každé konzervativní senzibility pouze jako postava erotické hry, a ne jako svobodná a úplná osobnost – a vůní pomíjivosti.

5 K. Kraus, *Die letzten Tagen der Menschheit*, 5. sv. Krausových sebraných spisů ve vydání Heinricha Fischera, München 1957, s. 9. [Česky: *Poslední dnové lidstva*, přel. Jan Münzer, Praha, Družstevní práce 1933, s. 5.]

6 Cituje H. E. Jacob, cit. d., s. 193; libreto, pod nímž jsou podepsáni Haffner a Genée, vychází z jednoho francouzského operetního textu Meilhaca a Halévyho, librettistů Offenbachových.

7 *Die Fledermaus*, citováno in: H. E. Jacob, cit. d., s. 196 („Flieht auch manche Illusion...)

8 [Pomíjivost]; srov. Hofmannsthalovy *Terzinen über Vergänglichkeit* (1894).

Žena je v zásadě fascinující ozdobou tohoto světa a odškodňuje se vrtošivými rozmary, nepředvídatelnými milostnými mdlobami a boccacciovskou vychytralostí; její milostný vznět vždy limituje frivolnost a skepse. Operety a banální veselohry reflektují pouze povrchně požitkářský aspekt této situace, když si v nich milenci říkají navzájem:

Hab' ich nur deine Liebe,
die Treue brauch' ich nicht.[9]

Avšak tato hra rozmaru a nevěry, toto podléhání touze bez iluzí o její hloubce a tato aristokratická akceptace citové průměrnosti podmíní i v dílech největších rakouských spisovatelů nezaměnitelné stylové klima a vytvoří lehké, neklidné a melancholické ženské postavy, v nichž se bude sumarizovat poněkud unavená atmosféra jejich kultury: zrazované a nevěrné ženy Arthura Schnitzlera, smyslnou a smutnou Hofmannsthalovu Maršálku či jeho kouzelně nevypočitatelnou Arabellu. Problém věrnosti bude ostatně jedním z ústředních motivů Hofmannsthalovy tematiky a vytvoří její nejiluzivnější a nejunikavější – typicky rakouský – moment.

Nikoli náhodou se děj *Netopýra* točí kolem maškarního plesu, v němž se zaplétá a rozplétá situační galimatyáš, probíhá hra záměn a nakonec se dospívá k veselému konci. Záliba v maškarádě je charakteristickou notou této literární kultury, a znamená-li na jedné straně veselou taktiku a téměř karnevalovou devízu úniku z reality, na druhé straně je poukazem na barokní touhu po přetvářce, na tušení, že skutečnost je jen proměnlivým a nepostižitelným zdáním, zrcadlovou hrou obrazů, podléhajících neustálým metamorfózám. Maškaráda je operetní dimenzí odkazu rakouského baroka, mírněnou poněkud afektovaným půvabem vídeňského rokoka; je to prostoduchá redukce onoho pojetí, v němž je život velkým divadlem. Schnitzlerovy postavy budou žít mechanické a suchopárné osudy loutek a u Hofmannsthala bude maska jedním z nejkomplexnějších témat, aluzívním symbolem jeho snahy proniknout do kolotání mnohočetných zdání a skrýt mezi nimi – s aristokratickou distancí – svou pravou tvář.[10] Charakteristickým prvkem bude motiv

9 [Stačí mi, když mám tvou lásku, / tvou věrnost nepotřebuji.] Z operety *Boccaccio* Franze Suppého. Cituje H. E. Jakob, cit. d., s. 181. Suppé je tak trochu otcem vídeňské operety; v letech 1860–1870 složil několik dílek, v nichž napodobil Offenbacha, ale jimž zároveň vtiskl lokální, hluboce vídeňskou patinu.

10 I pokud jde o architekturu, můžeme mluvit v souvislosti s tzv. *Ringstraßestilem*, eklektickým a historizujícím, o zálibě v maskování a přetvářce. Architekt Gottfried Semper

převleku, jejž Hofmannsthal použije v mnoha svých dílech, od *Lucidora* k *Arabelle* a *Rosenkavalieru*, v alternativní formě dívky převlečené za chlapce a vice versa. Straußova opereta *Karneval in Rom*, zdá se, předjímá vedle témat věrnosti (Mariina láska k malíři Arthurovi) a nevěry (Arthur a komtesa Falconi) i téma převleku (Marie žije v blízkosti milovaného, převlečena za páže Beppina). Rakouské baroko bylo ve značné míře prosyceno lehkou a odstíněnou italskou obrazností a Hofmannsthal bude hledat inspiraci jednak v orientálním světě, jednak právě v tom italském; jedním z hlavních měst jeho poezie budou Benátky, křižovatka rafinované krásy, maskované moudrosti a hrozící dekadence. Benátky a středomořské nebe obecně se objevují i v operetě, jako by Straußův lehký elán hledal jižní melodicko-obraznou komponentu, jež by mu umožnila evokovat měkkou něhu.[11]

Veselé klima operety zatajuje, kolik staroby je v tomto dědictví a kolik úpadku zakrývá tato bezstarostnost. Od Strauße k Lehárovi, od Kálmána k Leovi Fallovi a Oskaru Strausovi se neustále opakuje týž stylizovaný svět a polkovým či čardášovým krokem se zvolna blížíme konečnému krachu.[12] Protagonisty této poslední habsburské sezóny jsou rozmarná a temperamentní žena, veselá vdova a majitelka Bílého koníčka, dobromyslný a poživačný arcivévoda, záletný a nastrojený poručík. Být poraženo u Solferina a Hradce Králové, rakouské vojsko si neustále vykračuje v parádních uniformách. Těmito stopami kráčí i hojná literatura, aby rovněž transfigurovala stále svízelnější realitu. Komedie vesměs ponesou podobné názvy, jaké jim dával Ferenc Molnár: *Gardový oficír*, *Modré oči císařovy*, *Olympie*. Tento vídeňský mýtus prokáže obrovskou životaschopnost a přežije dobu své konkrétní funkčnosti, františkojosefinskou éru: stane se výlučnou projekcí populární komiksové nostalgie po koru-

říkal, že každá věc má nosit masku a skrývat se a kompozitní styl jeho budov potvrzuje oživení barokního dědictví. Hansenův řecký Parlament, Hasenauerova gotická radnice a dvě neorenesanční císařská muzea jsou výrazem ztěžklé doby, toužící po blahobytu, doby, která se chlubí monumentálními stavbami (a v první řadě Siccardsburgovou a van der Nüllovou *Hofoper*) a nevytváří vlastní styl, pouze se skrývá v hybridní kombinaci rozmanitých forem z minulosti.

11 Srovnej zmíněný *Karneval in Rom*, *Die lustigen Weiber von Wien* a *Cagliostro in Wien* (1875) s jejich vídeňskou barvou a – v případě posledního díla – s barokní a rokokovou figurou dobrodruha, která se vrátí u Hofmannsthala (*Der Abenteurer und die Sängerin*, 1899). Do italského prostředí jsou situovány *Der lustige Krieg* (1881) a *Die Nacht in Venedig* (1883); italsko-španělské ovzduší má *Das Spitzentuch der Königin* (1880).

12 Motivy a postavy tohoto maskovaného světa sugerují už názvy nejznámějších operet: Lehárova *Zigeunerliebe* a Kálmánova *Czardasfürstin* oslavují cikány a uherský folklor, jejž v obrazech z pusty evokoval August von Petterkofen; *Walzertraum* (1907) Oskara Strause velebí svůdcovské schopnosti rakouského poručíka; dále: *Fideler Bauer* Leo Falla atd.

novaných hlavách a dvorních bálech, a to až po poválečné filmy o princezně Sissi.

Der Kaiserwalzer v roce 1888 vesele oslavuje čtyřicáté výročí vlády Františka Josefa. Pod strhujícím tanečním opojením se zahnízďuje melancholie a v jiném valčíku, onom z *Růžového kavalíra* Richarda Strausse, už bude možno zaslechnout umírající Rakousko.

2] Agonie jedné civilizace

Mýtus má tendenci smísit „usměvavou agonii Rakouska s nástupem nového, nadšeného jara".[13] Zdá se, že nejen opereta, ale ani literáti z Café Griensteidl s Hermannem Bahrem v čele si nejsou vědomi, kolik podzimní zkázy je přítomno v jejich civilizaci a v jejich poezii. Habsburský soumrak se odehrává ve znamení baroka: Hofmannsthal se bude snažit probudit k životu Calderónova mystéria a bude si přitom namlouvat, že jimi poskytuje člověku své doby všeplatnou dimenzi a univerzální oporu. Baroko však ve skutečnosti znamená zátěž strnulé minulosti, od níž se nelze osvobodit, tíhu nyní už obsedantní tradice. Byla-li úzkost před smrtí nejhlubším tónem protireformačního období,[14] ještě intenzivněji a zoufaleji zaznívá z ošumělého dědictví onoho století, jež je přítomno v parcích, monumentech a rakouské atmosféře. Být dědici, na jejichž zádech spočívá těžký, mrtvý odkaz, bez schopnosti zbavit se ho či obdařit ho novou si-

lou a robustností: to je údělem, který připadl Rilkovi nebo Traklovi, v jejichž slovech – a zejména u Rilka – už lze pozorovat úpadek a hrozivou blízkost smrti. Klima rakouské dekadence velice šťastně postihl a popsal Ladislao Mittner: „Hofmannsthal se potuluje úžasnými rakouskými parky, v nichž bez přestání dosud žije rozkošnické rokoko, v póze herce, který příkladně předvádí roli posledního a mimořádně skvělého aristokrata; o několik let později Rilke bázlivě otevře skřípající vrata těchto nyní už prázdných zahrad a s potěšením se ponoří do bludiště zarostlých pěšinek; a po něm bude týmiž parky bloudit Trakl, přízrak mezi přízraky – možná živějšími než on – vlastní minulosti a minulosti svého rodu."[15]

13 E. Rocca, *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Firenze 1950, s. 36. K našemu tématu srov. celou kapitolu *Crepuscolo lirico di un impero*.

14 Srov. G. Getto, *La polemica sul barocco*, in: *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, zejména s. 182–185.

15 L. Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento*, in: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, s. 178. Viz celou kapitolu *L'Austria nella letteratura della crisi*. *Il primo Rilke*. Oddíl *Trakl* je zásadní pro pochopení rakouské „décadence".

HAGRIS

2

Traklův hlas je zoufalejší a pocit hnilobného rozkladu, kterým je napojen, ještě podtrhuje jeho expresionistický jazyk:

> Verwestes gleitend durch die morsche Stube;
> Schatten an gelben Tapeten; in dunklen Spiegeln wölbt
> sich unserer Hände elfenbeinerne Traurigkeit.
>
> Braune Perlen rinnen durch die erstorbenen Finger.[16]

Nehybný rakousko-uherský svět se stěhuje do zoufalých obrazů této poezie: plesnivý plod padající z větví, smrt, která vstupuje hnilobnými kroky do nakažených světnic, lesy, jež umírají u rozvalené zdi, stíny zemřelých církevních knížat a urozených dam, stravující se věk, zlovolný a chladný.[17] A stáří už neznamená moudrost a důstojnost, ale rozklad:[18]

> O, wie alt ist unser Gechlecht...
> . . . .
> Auf der Kommode duften Äpfel. Großmutter zündet
> goldene Kerzen an.
> . . . .
> Leise klingen unsere Schritte im alten Park,
> unter hohen Bäumen.[19]

A člověk žijící v tomto světě, vnuk tolika dlouhověkých dědů, je poutník bez cíle, obláček rozháněný větrem, květ, který čeká, až bude pokosen.[20]

[16] *Amen*, z cyklu *Im Dorf*; in: G. Trakl, *Die Dichtungen*, vyd. W. Schneditz, Salzburg 1930, s. 78. [Česky: G. Trakl, *Básně*, přel. Bohuslav Reynek (1917, 1924), Náchod, Pavel Maur 1995, s. 55; týž, *Básně*, přel. Ludvík Kundera, Praha, Odeon 1965, s. 104. Překlad B. Reynka: „Shnilina snující se ztrouchnivělou světnicí; / stíny na žlutých tapetách; v temných zrcadlech klene / se rukou našich sloňová truchlivost. / Hnědé perly protékají zemřelými prsty."]

[17] Srov. básně *Afra* (*Herbst des Einsamen*), *O des verfluchten Geschlechts* (*Traum und Umnachtung*), *Abendland* (*Gesang des Abgeschiedenen*), *Hellbrunn* (*Offenbarung und Untergang*), *Der Abend* (*Gesang des Abgeschiedenen*).

[18] R. Paoli v úvodu ke G. Trakl, *Poesie*, Milano 1949, podtrhl důležitost, jíž mají v Traklově poezii termíny jako *Verwesung* [rozklad], *Verfall* [rozpad] a všechna slova s prefixem *ver-*, jenž naráží na destrukci a rozrušení.

[19] *Unterwegs*, in: *Sebastian im Traum*, cit. vyd., s. 100. [Překlad L. Kundery: „Ó, jak staré je naše pokolení. / (...) Na prádelníku voní jablka. Babička zažíhá zlaté svíce. / (...) Tiše znějí naše kroky ve starém parku / pod vysokými stromy."]

[20] *Gesang zur Nacht*.

Ještě nedávno byla zdůrazňována náboženská komponenta Traklova díla, jeho hluboké křesťanství.[21] Ale jak se zdá, toto náboženství neponechává žádný prostor té nejkřesťanštější ctnosti, totiž naději; a pokud se v Traklově lyrickém světě přesto objeví, je jakoby zřídlá, má křehký a nedostupný odstín[22] a rozhodně nemá podobu důvěřivého očekávání. Je to naděje, která se samovolně vyčerpává, naděje bez lidského či náboženského cíle; je to jen extatická pauza mezi dvojím náporem úzkosti. Trakl, vnuk s Kainovým znamením na čele, je dědicem barokního a protireformačního katolicismu, strnulého a vykrystalizovaného; ve slepých uličkách onoho náboženství, jež se v Rakousku proměnilo v bigotní imobilismus a pouhou úctu k formám, už nenachází elán oživující víry, radost evangelické zvěsti. Také v Traklovi se manifestuje – ale v opačném gardu – vnějškovost habsburského katolicismu. Jeho rodný Salcburk byl jednou z metropolí německého baroka, a je to také metropole neobarokní obnovy, s níž máme co dělat v rakouské dekadenci, zejména u Bahra a Hofmannsthala. Toto salcburské baroko, zjemněné italskou hudbou a grácií a přetvořené v Hofmannsthalova mystéria, zaznívá v Traklově poezii svým nejtemnějším a nejvíce dekadentním tónem, pocitem nenapravitelného konce:

> Ihr großen Städte,
> Steinern aufgebaut
> in der Ebene!
> . . . .
> Ihr sterbenden Völker!
> Bleiche Woge
> Zerschellend am Strande der Nacht,
> Fallende Sterne.[23]

Druhou metropolí rakouské dekadence je Praha, jež byla sídlem první německé univerzity a prvním městem, které mělo univerzity dvě, německou a slovanskou. V Praze se narodili Rilke, Kafka a Werfel, a toto město „se svou sugestivní a matoucí slovansko-německo-židovskou atmosférou"[24]

[21] Srov, W. Meyknecht, *Das Bild des Menschen bei Georg Trakl*, dis., Münster, a R. Paoli, cit. d.

[22] Srov. básně věnované postavám Elise a Heliana.

[23] *Abendland*, in: *Gesang des Abgeschiedenen*, cit. d., s. 170. [Překlad L. Kundery: „Vy velká města / z kamene zbudovaná / na rovině! / ...Vy zmírající národy! Bledá vlna / tříští se o břeh noci; / padající hvězdy." (Cit. čes. vyd., s. 198.)]

[24] L. Mittner, cit. d., s. 177.

odkrývá tím nejznepokojivějším a nejjemnějším způsobem krizi habsburské civilizace. Staré věže a početné parky něžně a naléhavě zpřítomňují nezapomenutou, ale také nepřekonanou minulost; kulturní povědomí české společnosti stále ostřeji vyhrocuje národnostní rozpory, které se živí ze vzpomínek na husitství a sní o odplatě za porážku na Bílé hoře; ale zároveň určité reziduum prastarého českoněmeckého humanismu, podporované evropskou kulturou silné židovské komunity, sní poslední smírný a nadnárodní sen o jednotné a harmonické střední Evropě. Kulturní kosmopolitismus je jednou z forem, jimiž se na svém sklonku vyjadřuje nadnárodní habsburská idea, jedním z pokusů civilizace 19. století, jak se spasit před propukajícími nacionalismy. Hlavními exponenty této humanitní a kosmopolitické kultury jsou vesměs Židé, od Zweiga k Werfelovi, zatímco jiná část semitské populace začala snít s Theodorem Herzlem o budoucím státu Izrael.[25] Avšak tento kosmopolitismus, který se opíral pouze o vágní kulturní předpoklady, a ne o konkrétní politické síly, se ukáže jako planý a iluzorní a bude pohřben světovou válkou.

Nestabilnost této situace vyvolává u rakouských spisovatelů existenciální krizi lidí, kteří postrádají pevný opěrný bod: krizi, jež je zároveň duchovní i jazyková, jak postřehl Mittner: „Z deníků, dopisů i z raných děl těchto tří autorů[26] vystupuje zvláštní a mimořádně důležitá shoda: jelikož slyšeli kolem sebe neustále řeč, která nebyla němčinou, ale češtinou či popřípadě jidiš, ztratili důvěru v platnost či přímo realitu německého jazyka."[27] Germanizační mise habsburského mocnářství, jež přetvářela občany slovanské krve v německé spisovatele, se nyní stává okolností dramatické dezorientace, z níž vzejde Musilova ironická filozofie jazyka a Rilkovo orfické slovo.

Máme k dispozici jeden Rilkův dopis Augustu Sauerovi, v němž básník chválí Stifterův styl a zároveň upozorňuje na jazykové drama rakousko-uherských zemí, na jejich neschopnost řešit jazykovou otázku.[28]

Raný Rilke, který dosud nepřekročil své východisko, věrně zaznamenává rozechvělé obavy svého prostředí a neklid, jenž zachvátil austroslovanský svět. Ústředním tématem jedné z jeho prvních básnických sbírek,

[25] Herzlova kniha, která nastartovala sionistické hnutí, *Der Judenstaat*, vyšla v roce 1896. Dva roky nato na ni odpoví Karl Kraus spiskem *Eine Krone für Zion*. Z publicistiky věnované židovské otázce jsou významná některá díla Hermanna Bahra, např. *Der Antisemitismus* (1894) a *Die Rotte Korahs* (1918).

[26] Rilka, Kafky a Musila, jenž žil zamlada v Brně.

[27] L. Mittner, cit. d., s. 177–178.

[28] Dopis z Paříže, datovaný 11. ledna 1914. In: R. M. Rilke, *Briefe* I–II, vyd. Karl Altheim, Wiesbaden 1950, I, s. 472–473. Rilke se v něm dotýká především jazykové krize československých Němců.

Larenopfer (1896),[29] je Praha; a mladistvé povídky,[30] jež básník později vyřadil ze svých spisů, evokují pochmurné a plaché ovzduší, plné slovanské melancholie a prostoupené chorobnou skleníkovou vůní. Je to ouvertura k celému jeho dalšímu dílu, motivy a postavy, jež jsou zde načrtnuty, se budou vracet, ve formálně vybroušenější podobě, v jeho následujících knihách: večerní nepokoj, tajný život věcí, starci v zahradách, české písně „s pláčem na krajíčku",[31] cikánský smutek, stáří a nehybnost, zasněné a nemocné dívky. Vesměs aspekty velkého rilkovského tématu, jímž je smrt. Lecjaký motiv ještě v těchto raných povídkách nedospěl ke svému metafyzickému významu, jak tomu bude později, a zůstává dosud spjat s prostředím, z něhož vzešel: krepuskulární tón těchto povídek je tak přímou transpozicí rakousko-uherského zahnívání, zachyceného s nervní, téměř taktilní senzibilitou právě v oné duchovní meteorologické stanici, jíž byla Praha.

Ve známé básni *Prvních veršů*[32] hovoří Rilke o slovanských lidových nápěvech, jež ho roztesknují; a melancholie – ne bez estetizujícího potěšení – proniká i atmosféru jeho prvních povídek. Nad starými zahradami se vznáší „posvátné jaro",[33] jeho květy jsou však pro plavovlasou Helenu, odsouzenou k smrti, klamným znamením; a téměř makrabrózní slavnost jako by naznačovala, že čas patří spíše mrtvým než živým. Rodina se každoročně schází, aby oslavila výročí úmrtí císařského rady Antona von Wicka;[34] židle, na nichž Wickové umírali, očekávají příští nebožtíky; a sluha Johann, jehož paměť se zpožďuje o celá desetiletí, se obrací k nejstaršímu členu rodiny a oslovuje ho jménem jeho praděda. Císařský svět se svými poctami a pomalou, důstojnou etiketou se stal v Rilkově povídce téměř hřbitovní kaplí, symbolem rozkladné síly času. Čas, a ne historie vystupuje z těchto Rilkových raných próz, čas vnímaný jako tíživé břímě let, jichž se už nelze dopočítat, takže události a generace se objevují jakoby současně a všichni jsou stejně staří. Tak jako sluha Johann, i Rothův František Josef si ve styku se svými věrnými plete dědečky s vnuky: je to alegorie života pohrouženého do nepamětného času.

[29] Byla zařazena do *Erste Gedichte*. [Český výbor: *Můj domov*, přel. Miloš Kareš, Praha, 1941.]

[30] Jde o sbírky: *Am Leben hin* (1898), *Zwei Prager Geschichten* (1899), *Die Letzten* (1902), *Geschichten vom lieben Gott* (1900). [Český výbor: *Zabíječ draků*, přel. Irena Vízdalová, Praha, Akropolis 1997; *Dvě pražské povídky*, přel. Jan Löwenbach, Praha, J. Otto 1908.]

[31] *Die Geschwister*, in: *Zwei Prager Geschichten*; in: R. M. Rilke, *Werke* IV, vyd. Ernst Zinn, Frankfurt am Main, Insel Verlag 1987, s. 158n.

[32] *Volksweise*. [Česky: *Národní píseň*, in: *Můj domov*, cit. vyd., s. 88.]

[33] *Heiliger Frühling* (1897), název jedné Rilkovy povídky; in: *Werke* IV, cit. vyd., s. 485–496.

[34] *Familienfest*; tamtéž, s. 9.

Dvě pražské povídky vykreslují českou atmosféru a nacionální třenice ještě specifičtěji. I v nich převládá typicky slovanská záliba v kormutlivých a temných legendách, morbidní potěšení ze všeho, co se nějakým způsobem týká smrti: tak je tomu ve vyprávění o barnabitkách, uzavřených ve svém klášteře a zvyklých spát v rakvích, jež je jednoho dne přijmou navždy (*König Bohusch*), nebo v gotickém příběhu o krumlovském zámku, z jehož fresek sestupují postavy v nádherných šatech, a kníže „s žárem chtíče v planoucích očích"[35] pronásleduje dámu, jež se vrhá z okna do temné prázdnoty. Ačkoli k tomu zápletka poskytuje dostatek příležitostí, Rilke se vyhýbá problematice českého iredentismu: literáti z Národní kavárny, fanatický vlastenecký student Rezek, podzemní spiknutí, všechny tyto motivy zůstávají ponořeny do soumračného světla a jejich historický smysl se rozplývá.

Politická a sociální situace oné Prahy, jíž zmítají národnostní boje, vystupuje živěji z některých šťastně vykreslených detailů, jako je například vztah mezi zámožnou německou buržoazií, honosící se šlechtickým titulem, a skromným českým měšťanstvem; zde je dotčen, byť velmi umírněně, latentní antagonismus. Na jedné straně stojí němečtí von Meeringové, strozí a pyšní, na druhé straně důstojná a nuzná vdova Vanková a něžná Luisa, bázlivé rozkvétající děvče, jež předjímá rilkovské nedotknutelné ženy a je tak trochu prototypem dívky rakousko-uherského světa.[36] Vedle vyzývavé služky a okouzlující paní má postava dívky půvab nezřetelné melancholie a smutné a prchavé, křehké a senzitivní líbeznosti; nalézajíc se mezi alternativami manželského odduševnění a samotářského odkvétání, stává se téměř lyrickým symbolem nestálosti lidského údělu, neklidným květem na křižovatce různých habsburských ras. Zweig a Werfel posléze připomenou zmatek a jemnost svých přítelkyní z mládí.

Tyto stránky jsou dosud prehistorií rilkovské poezie, ale už první významné lyrické sbírky[37] jsou do značné míry barometrem rakouské krize, jež se zrcadlí v obrazech a tónu poetické inspirace. Uvadající růže, svíce blikající v agonii, květy zemdlévající v záhonech, mlčenlivé lípy: to jsou vesměs obrazy života, který malátní a ochabuje. Nejfrekventovanějším motivem této poezie je večer: večer, jenž tiskne na okenní tabulky své chladné tváře, zatímco dům se naráz propadá do nehybnosti a do

[35] *Die Geschwister*; tamtéž, s. 165.

[36] *Die Geschwister*.

[37] *Erste Gedichte* (1895–1897), *Die frühen Gedichte* (1897–1899), *Das Buch der Bilder* (1902). [Český výbor: *Lodice času*, přel. Jindřich Pokorný, Praha, Odeon 1966; *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*, přel. kol., Praha, Československý spisovatel 1990; *Kniha obrazů*, přel. Lumír Čivrný, Praha, Mladá fronta 1966.]

ticha, večer, jenž zažíhá hroutící se zídku starého kláštera a zaplavuje ulici zlatými proudy.[38] Právě tento vůněmi ztěžklý večer, jakkoli patří k obecnému majetku evropské dekadentní poezie, se stává emblematickou šifrou tohoto historického soumraku. Je to večer, jenž se nejraději snáší na voňavé a bledé zahrady, v nichž se svět zdánlivě rozrůstá a tone v nerozlišitelné nekonečnosti, jež poznamenává dětské hry nepřekonatelnou bázní.[39] Všechny jistoty a veškerá stabilita se v takovém soumraku rozplývají: věci se vzájemně prostupují a ptají se: „Kdo z nás obou jsi nyní ty?"[40] A člověk je jen rezonující strunou, jež se poddává každému vánku a ztrácí se v plynutí věcí.

Dokonce už i na dětství doléhá tíže zestárlého života, minulosti, od níž se nelze oprostit. V husté koruně lípy dřímají všechna minulá jara a v jedlovém lese se chvějí mrtvá staletí.[41] I Rilke, tak jako Hofmannsthal, se cítí být dědicem civilizace, jež dospěla ke svému konci.

> Und bin doch manch eines Erbe.
> Mit drei Zweigen hat mein Geschlecht geblüht
> auf sieben Schlössern im Wald,
> und wurde seines Wappens müd
> und war schon viel zu alt;
> und was sie mir ließen und was ich erwerbe
> zum alten Besitze,
> ist heimatlos
> . . . .
> Denn was ich fortstelle,
> hinein in die Welt,
> fällt,
> ist wie auf eine Welle
> gestellt.[42]

[38] Srov. *Der Abend kommt von weit gegangen*.

[39] Srov. *Kindheit*.

[40] Srov. *Auch du hast es einmal erlebt, ich weiss*, in: R. M. Rilke, *Werke* I, cit. vyd., s. 197.

[41] Srov. *Ich bin zu Haus zwischen Tag und Traum*; *Abendläuten*; *Aus den Bergen hallt es*.

[42] *Der Letzte*, in: *Das Buch der Bilder*; in: R. M. Rilke, *Werke* I, s. 395–396. [Překlad L. Čivrného: „A přece nedědil jsem z mála. / Můj rod měl na dvou větvích květ / a sedm zámků též, / až byl tak stár, že naposled / erb byl mu na přítěž; / tak to, co po nich mám a sám / co k tomu dobývám, / je bez domova... / A proto všechno čeká pád, / co světu zpět / mám dát, / jako bych to měl vystavět / snad / na vlnách." (Cit. čes. vyd., s. 49–50.)]
Pokud jde o habsburskou tematiku, lze připomenout sugestivní evokaci středověkého císařství v *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906). [Poslední český překlad: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, přel. Rudolf Havel, in: Rudolf Havel, *Utajené*

Jistěže nelze ani tuto, ani jiné Rilkovy básně násilně vykládat ve smyslu přímé narážky na habsburskou krizi: Rilkovo rané dekadentství podmiňují ryze individuální prvky a evropské kulturní vlivy. Záhy se navíc své vlasti fyzicky i duchovně vzdálí. Ve svých začátcích se nicméně tento básník stal hlasem rozkládající se civilizace, jejíž naděje se upínaly k pouhému přežití. „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles."[43]

Každou krizi provází nejen melancholické vědomí úpadku, ale i temný kvas iracionálních fermentů. Zánik staré Evropy, Evropy 19. století, vyústil v éru násilí, ve fašismus a nacismus. Onen proces, jejž Lukács nazval „destrukcí rozumu",[44] lze pozorovat i v odumírajícím habsburském Rakousku. Musilův román *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906)[45] je tou nejpronikavější předpovědí konce rakousko-uherského světa a rasistické a pseudomystické iracionality, jež zachvátí Evropu a zejména její německou část.

Moravské vojenské učiliště, v němž se odehrává sadistický příběh krutosti a zvrácenosti, je malým zrcadlem celého rakousko-uherského systému. Dýchá z něho dusná duchovní atmosféra, strnulá zapšklost, jakou může vydávat jen malátná a vyčerpaná společnost. Ukazuje se, že profesoři učiliště reprezentují zatuchlou pedagogickou vrstvu, která není s to žáky chápat, a natož vést; vrstvu, jež má v sobě cosi klerikálního, a sice v tom nejhorším smyslu slova. Formalismus a slepota, s nimiž pedagogické autority reagují na velmi vážné události (týrání a perverzní šikany, jejichž obětí je mladý Basini), se stávají symbolem bezmocné naivity liberálního školství tváří v tvář výbuchům divokého iracionálního barbarství, jež zaplavilo poklidný a důvěryhodný svět včerejška. Jak se to jeví oněm zmateným mladíkům, stará tradiční výuka už jim nenabízí nic životně důležitého a devalvace veškerých hodnot může být nahrazena pouze divokým a kalným výronem instinktu. Onen výklad o iracionálních číslech v hodině matematiky, který poprvé otřese v Törlessovi a v jeho spolužácích důvěrou v racionální řád světa, ba v samu skutečnost, je beranidlem, pod jehož ranami se tříští veškerý idealistický optimismus a solidní racionalismus, jež obdařovaly smyslem a hodnotou život lidí 19. století. Harmonie a ušlechtilé ideály, jež vyznačovaly *grand siècle*, pev-

překlady, Praha, Torst 1996. České verze pořídili rovněž Karel Hádek (1913), J. J. Fišer (1927), Ladislav Fikar (1949), Ludvík Kundera (1958), Radovan Lukavský (1971).]

43 [Kdo mluví o vítězství? Přestát, toť vše. (*Werke* I, s. 664.)] Cituje W. Bietak, *Das Lebensgefühl*, cit. d., s. 254.

44 G. Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1955; cit. it. vyd.: *La distruzione della ragione*, přel. E. Arnaud, Torino 1959.

45 [Česky: *Zmatky chovance Törlesse*, přel. Jitka Bodláková, Praha, Mladá fronta 1967.]

ně věřící svému jednotnému a klasickému vidění světa, končí v hnilobě sprostých perverzí mladých kadetů.

Ony postavy, jež patří ke starému rakousko-uherskému světu, jsou bezkrevnými a přízračnými fantomy, jako například kníže H., na němž zdánlivě „ulpělo mlčení starého venkovského šlechtického sídla a duchovních cvičení" a který chodil, „jako by se poněkud plaše stahoval do sebe a snažil se zabrat co nejméně místa, což nasvědčovalo návyku zpříma procházet řadou prázdných sálů".[46] Jak se zdá, budoucnost patří Reitingům a Beinebergům, mladíkům nové doby. Jako avers a revers téže mince vytvářejí tyto dvě postavy překvapivou anticipaci nacismu: na jedné straně Reitingovo čisté, na systém povýšené násilí a na druhé straně Beinebergova pseudomystická a psychopatická krutost, v níž už nalézáme všechny motivy, jež budou charakterizovat zvířeckou nacistickou pseudokulturu: sadismus jako asketické dychtění po zadušení veškerého soucitu, *Halbkultur* okořeněnou indickou filozofií, jogínskou askezí a religiozitou živenou instinktem a erotismem, hysterickou zálibu v moci a perverzní sveřepost. Těmto dvěma komponentám lidství, beze zbytku určeným pohlavím a násilím, pak sekunduje lhostejnost mladého Törlesse, průměrného občana nemocné společnosti.

Jistěže destrukce rozumu probíhala s větší razancí v Německu než v Rakousku, počínaje jistým typem romantismu a konče Nietzschem a Georgem; Rakousko k ní nicméně podstatně přispělo. Netřeba připomínat rakouský původ dlouhé řady nejvyšších exponentů rasismu, mezi nimi samotného Hitlera, ani šíření nacistických či paranacistických myšlenek, jež v Rakousku nacházejí mimořádně živnou půdu. Poslední léta mocnářství totiž vyznačuje – jakoby na posměch habsburské opatrné mediokritě – narůstající militaristický a nacionalistický aktivismus, téměř futuristické bažení po činu a válce. Entuziasmus vojenských kruhů, jejichž vůdce, maršál Conrad von Hötzendorf naléhal na Františka Josefa, aby rozpoutal válku na Balkáně a v Itálii, je dokladem toho, jak se starý rakousko-uherský svět rozkládal zevnitř. Horečka šavlí, již tento svět doposud nepoznal, toužila po střetu, jenž bude znamenat katastrofu. Stará ruka Františka Josefa, zdráhající se podepsat vyhlášení války, už není pro habsburské mocnářství nejpříznačnějším symbolem. Mýtus habsburské střední Evropy, jež se *de facto* zakládala na nadvládě určitých národů nad ostatními, se tříští v nacionalismy. Průměrný člověk se přitom nechá mlčky unášet momentálním proudem, otřesen a zmaten udá-

[Musil, *Zmatky chovance Törlesse*, cit. čes. vyd., s. 15.]

lostmi a bez nejmenší vůle či schopnosti se jim vzepřít. Zmatky mnoha mladých Törlessů jsou pro tuto střední Evropu osudové.

Veškerá kultura těchto let je tak trochu seismografem bolestné evropské agonie. Registruje všechny její záchvěvy a závrati. Je to krize lidí, a tudíž i jazyka: otřásá důvěrou ve věci i ve slova, ve skutečnost v jejím úhrnu. Každá lidská příhoda je úzkostnou a nerozluštitelnou hádankou, tak jako ona pavučina, jež se zatahuje kolem prokuristy K. v Kafkově *Procesu*. Císařská a královská byrokracie poskytla nejeden podnět pro pochmurně strohé ovzduší kafkovského světa: v *Procesu* a zejména v *Zámku* pak procedurální formalismy a automatismy dosahují v přízračné a groteskní fantastické deformaci podoby nelidského a odcizeného stroje, před nímž není úniku.[47]

Veškerá Kafkova výpravná próza je obrazem této bezvýchodné situace, v níž se člověk může proměnit v brouka,[48] věci už nejsou na svých místech a jazyk už o nich nevypovídá.[49] I Kafka hovoří o velkém duchovním „bankrotu", jenž se stane ústředním tématem Musilovým. Kruté aforismy Karla Krause a Freudovy objevy jsou burcujícím hlasem pravdy, vycházejícím z tohoto světa. Rilke a Kafka prožívají tuto krizi v jejím evropském rozměru, Hofmannsthal ji prožívá v jejích rakouských, habsburských dimenzích. U Hofmannsthala se ovšem věci mají jinak: Hofmannsthal nepřijímá rozrušenou skutečnost, ale přetváří ji v poslední sen o kultuře a harmonii. Je posledním velkým, oklamaným hlasem habsburského mýtu.

3] Kultura fragmentu

Habsburská dekadence zanechává – mezi póly operetního hédonismu a nezadržitelného rozpadu – charakteristické stopy ještě v řadě dalších aspektů a motivů literatury těchto desetiletí. Ve vídeňských kavárnách a pivnicích kvete živý a bizarní literární žánr: *feuilleton* – koncizní a šťav-

47 K otázce vlivu rakousko-uherského byrokratického systému na některé stránky *Procesu*, jejž předpokládají T. Mann a Lukács, srov. L. Mittner, cit. d., s. 281, jenž tuto hypotézu odmítá. Jistě není namístě hledat zde bezprostřední závislost, ale na druhé straně snad lze v enervujícím střídání nadějí a zamítání v *Procesu* a ještě více v *Zámku* spatřovat tragicky ironický ohlas byrokratického pedantství.

48 *Die Verwandlung*.

49 Srov. *Gespräch mit dem Betrunkenen*, in: F. Kafka, *Erzählungen*, vyd. M. Brod, New York 1946, s. 18. K sociologickým aspektům Kafkova díla a k jeho vazbám na prostředí rakouských Židů srov. G. Baioni, *Franz Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1963.

natá črta plná lokální barvy, kresba prostředí či ironické a něžné autobiografické vyznání. Jeho autoři jsou kavárenští básníci, kteří tráví život za stolky *Stuben* a na vídeňských ulicích, nápaditi žurnalisté kulturních rubrik s věčně prázdnou kapsou, popudliví i sentimentální humoristé. Patří k bohémě rakouského hlavního města a žijí s lehkomyslnou veselostí ze dne na den, plně zaujati drobnými událostmi okamžiku, hovorem, pohledem na krásnou ženu. Všichni tihle literáti opěvují – něžně i rozhořčeně – vídeňskou duši, ulice a slečny, netečnost a dobromyslnost metropole Fajáků, Capuy ducha. Jeden z nich, Friedrich Schlögl, nazval jednu ze svých sbírek *Wiener Blut* (1873), a ani jediná stránka těchto spisovatelů, od Speidela k Altenbergovi, od Friedella k Polgarovi, by nemohla vyrůst mimo vídeňskou *Boden*. Jejich texty evokují barvitou a rozvernou geografii: od Grinzingu k Döblingu, od Café Central k Vídeňskému lesu se tu objevují ve světle radostného přátelství a veselé družnosti rozmanitá vídeňská místa a zákoutí, útulná a *gemütlich* jako dětský pokoj v rodném domě. Vídeň není jen metropolí rozkoše, ale i rájem malých milých věcí, a v krátkých črtách těchto zamilovaných vedutistů na sebe bere tvářnost poklidné rodinné idyly, bohaté na gustózní *Humor* a vzdálené jakékoli bouři.[50] Tuto impresionistickou a fragmentární literaturu vyznačují sentimentalismus a ironie, na jedné straně nekritická láska ke všemu, co je vídeňské, od císaře po víno z Grinzingu, a na druhé straně jízlivá satira na tytéž milované věci. Dimenzí tohoto literárního žánru může být pouze stránka, fragment. Je to v pravém slova smyslu útěk do fragmentu, do detailu; útěk od problémů do lehkosti chvíle, gesta, úsměvu. Skutečnost se jakoby tříští a to, co z ní zůstává, jsou rozkošné úlomky vytržené z kontextu, subtilní obrazy, jež vzápětí mizí jako mýdlové bubliny. Habsburská civilizace se vždy vyhýbala sjednocující vizi života, registraci konkrétních historických vazeb mezi událostmi, a rozmanité aspekty reality se jí tudíž jevily jako početné autonomní, paralelní linie. V této fázi, již Broch případně definoval jako „Wert-Vakuum",[51] hodnotové prázdno zakrývané dekorativním a okázalým „nestylem",[52] tato fragmentární vize vrcholí, stává se krátkozrakou zálibou v ornamentu a v náladovém půvabu. Jde o estetické a citové odcizení, skrze něž se literáti utíkají do sféry individuální senzibility a skutečnost se halí do rozmarného a sarkastického kouzla.

50 Srov. antologie: Jorg Mauthe, *Wiener Meister-Feuilletons*, Wien 1946; Paul von Zsolnay, *Wiener Cocktail*, Hamburg–Wien 1960. Srov. také V. Chiavacci, *Aus Alt- und Neu-Wien. Franz Joseph I und seine Zeit*, vyd. J. Schitzer, Wien–München 1898.

51 H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: *Dichten und Erkennen*, in: *Essays* I, vyd. H. Arendt, Zürich 1955, s. 66. Vídeň je tu označena za „Zentrum des europäischen Wert-Vakuums" (s. 83).

52 „Unstil". Tamtéž, s. 43.

V omezeném rámci rafinovaného duchovního diletantismu má tato literatura šťastné okamžiky a zdařilé stránky, prodchnuté lehkým a kultivovaným *savoir vivre*. Tak různé Ljuby a Mitzi,[53] s nimiž se setkáváme na vlně křehké vzpomínky nebo úsměvné touhy, mají nedefinovatelnou a živoucí líbeznost, a vylehčují hédonismus Vídně z konce století ušlechtilou notou. Rozkošnický a epikurejský mýtus této končící civilizace zní totiž skutečně tónem, jenž jej odlišuje od všech ostatních blouznění o rájích na zemi a který mu poskytuje zvláštní sugestivnost a vitalitu: tónem lehké melancholie a spontánní a plebejské lásky k životu. Celým rakouským uměním, od Raimunda až po písně bratří Schrammelů, prostupuje svěží lidová verva, paralelní k jeho rafinovanosti; a možná právě odtud vyrůstá to, co je na habsburském mýtu nejpůsobivější, onen lidový *Gemüt*, který byl pravou oporou a jediným ideologickým gruntem podunajského systému.

Spisovatele, kteří této vídeňské duši dávají hlas a tvář, lze jen stěží rozlišit: krajiny Ludwiga Speidela, vtipné písně Daniela Spitzera, Schlöglovy pitoreskní lokální figurky jsou vesměs jen odstíny určité *Stimmung*. Je to spíše bezejmenný chór než jedinečné individuality. Specifickými rysy těchto textů jsou nostalgie a humor: jsou to elegie za starou mizející Vídní, za zbouranou kašnou, kam chodívala pro vodu kyprá kuchařka,[54] za krásným časem někdejších procházek. Humor těchto textů je naježený a infantilní, náladový a dobromyslný; je to úsměv nad šosáckou omezeností řádného měšťáka, ale nikdy nic vyššího, naopak, toto drobné lidství je líčeno s láskou a účastí. Někdy je to absurdní humor, téměř nejapný, neboť satiricky napadá a zároveň zrcadlí vlídnou hloupost. Od anekdot o Františku Josefovi k obrázkům Frau Pollack a hraběte Bobyho – jež jsou dodnes živé – se vídeňský humor vždycky zálibně zhlížel v ležérní a sympatické nicotnosti, jež se pro něho stávala téměř zbraní proti úskalím života. Přemoudřele dětinská idealizace zpozdilého a dobromyslného ducha odráží v komickém klíči touhu po blažené bezmyšlenkovitosti dobrých poddaných Františka Josefa. Tento rakouský humor se vyznačuje pohrdavým sebepoškozováním, snahou zdůraznit antinomie a kontrasty rakouské civilizace tím, že jsou promítány do roviny individuálního a každodenního. Podává obraz světa, v němž – jak řekne Weigel – se vše děje nikoli „protože", ale „přestože".[55] Je to sebeironie, jíž zcela chybí intence napravovat a zlepšovat a jež také postrádá onu dvouplánovost, na

53 Srov. např. P. Altenberg, *Gedichte an Ljuba*, in: *Wie ich es sehe*, 1896.

54 D. Spitzer, *Eine Elegie*, in: „Neue Freie Presse", 20. 5. 1880; nyní in: J. Mauthe, cit. d.

55 H. Weigel, *O du mein Österreich*, Stuttgart 1956, s. 15.

níž je založen anglický humor. Satira nepozorovaně přechází v zálibnou oslavu lidiček, kteří jsou „so dumm" [tak hloupoučcí]. Vědomí vlastní prostřednosti brzdí lyrický rozlet a uštědřuje mu gustózní ironickou příchuť, avšak sentimentální příchylnost k *Wienertum* obrušuje všechny příliš ostré hrany. Karl Kraus, duch v jádru tragický, je jediným skutečným humoristou této společnosti a jeho hořká satira vyústí v apokalyptickou fantazii *Posledních dní lidstva*; vtipný Roda-Roda, oficiální žertéř oněch let, zalidňuje své stránky pošetilými figurkami, pitomými vojáky a nechápavými a duchaprázdnými úředníky, nepovznáší se však nad tuto pitoreskní notu. Nelze jistě tvrdit, že tento humorismus je zcela bezzubý: máme-li ocenit také jeho půvab a pronikavost, stačí vzpomenout bystrých stránek Friedellových, a zejména jeho črty *Die österreichische Seele*.[56] To, co je třeba zdůraznit, je přínos, který tento humorismus znamená ve vztahu k habsburskému mýtu: *feuilleton* těchto let se ujímá – aniž je vyčerpává – dědictví po Bäuerlem a Nestroyovi a nabízí vlastní dimenzi císařství, napůl vážnou a napůl žertovnou. Jeho mytologickou dimenzi, tedy opět lehkou fikci skutečnosti, a nikoli opravdovou osvětlující satiru.

Locus amoenus tohoto literárního žánru je kavárna. Jako trvalé bydliště a stálá adresa básníků, místo setkávání a rozhovorů, literární klub a vlíd-

MAURIS

ný azyl je kavárna jednou z nejtypičtějších vídeňských institucí a jedním z nejcharakterističtějších prostředí staré střední Evropy. Jako by v sobě uzavírala pomalý, rafinovaný a trochu netečný rytmus její kultury, uhlazený životní styl a především poklidný a ušlechtilý smysl pro míru. Kavárna je ideálním rámcem srdečného, a přitom rezervovaného *modu vivendi*, místem systematických a s láskou pěstovaných denních návyků, kde se navazují přátelské a distancované vztahy. „Café Central se nachází na vídeňském stupni šířky, poblíž rovnoběžky osamění. Jejími hosty jsou většinou lidé, jejichž misantropie je stejně intenzivní jako jejich potřeba družnosti, lidé, kteří chtějí být sami, ale potřebují k tomu společnost."[57]

[56] Je to šťavnatý výsměch rakouské indolenci: autor si představuje, že ho „Frankfurter Zeitung" právě požádaly o esej na téma rakouské duše; nejprve reaguje tím, že žádá malicherná upřesnění, pak se snaží úkol odmítnout; nakonec jej přehrává na jiné rakouské spisovatele, a ti se rovněž snaží vykroutit, pokaždé formou toho nejzdvořilejšího a nejúslužnějšího dopisu; takže „rakouská duše" je nakonec vykreslena touto uhlazenou a uctivou výměnou dopisů. (Nyní in: *Kaffeehaus. Literarische Spezialitäten und amouröse Gusto-Stückln aus Wien*, výběr a závěrečná poznámka L. Plakolb, München 1959, s. 28–35). Nejlepší je možná výrok jednoho z oslovených, Sassmanna: „Über Österreich zu schreiben ist schwer. Was wird das Ausland dazu sagen?" [Psát o Rakousku je těžké. Co tomu řekne cizina?] (s. 31).

[57] Alfred Polgar, *Theorie des „Café Central"*, nyní in: *Kaffeehaus*, cit. d., s. 6–7. Od Polgara, jednoho z nejduchaplnějších spisovatelů tohoto druhu, pochází tento kavárenský aforismus: „Seit zehn Jahren sitzen die zwei, jeden Tag stundenlang, ganz allein im Kaffeehaus.

Kavárna se tak stává symbolem poklidného a úctyhodného života, jehož intimitu neruší žádná dotěrnost či zbrklost, symbolem humanity včerejšího světa, již vyznačovala rozvážná distingovanost. A možná právě toto bude oním tónem středoevropského mýtu, jenž bude znít nejdéle: oslava dlouhých klasických hodin za pohodlnými stolky, během nichž se čtou noviny a navazují se nevzrušené lidské vztahy. Zde se rodí chvála půvabných kelnerek a rafinovaného stylu číšníků – diskrétních a pansky zdvořilých, jako by to byli velkovévodové –, básní psaných tužkou na desku stolu a nečekaných milostných příležitostí, bizarních a výstředních štamgastů či onoho dvorního rady ve výslužbě, který každý den čte ve stejnou hodinu ve stejném křesle stará čísla jednoho časopisu. Ať už nás trápí cokoli, citové zklamání nebo dluhy, roztrhané boty nebo myšlenky na sebevraždu, heslo zní: „Ins Kaffeehaus!"[58]

Na druhé straně se tento líný azyl občas stává bohatým literárním tématem, pozoruhodnou příležitostí k básnické inspiraci, čímž je znovu podán důkaz zvláštní schopnosti mýtů 19. století ožívat autentickým lidským obsahem. Pod nicotnými črtami lokálních barev těchto kreslířů vídeňských hodin občas zaznamenáváme delikátní nostalgii, pokorný a často rozčarovaný sen o jiném, šťastném životě.[59]

Takto se uprostřed bonmotů rodí i poezie. Na stolcích Café Central vznikají lyrické prózy Petera Altenberga, nejduchaplnějšího a nejmelancholičtějšího z těchto básníků. Když je jeho havelok plný lístků, na něž zaznamenává své nápady a pak je cpe nazdařbůh do kapes, posílá Altenberg tyto neuspořádané stránky nakladateli Fischerovi. Všechny jeho knihy se rodí takto a už jejich tituly ohlašují jejich veskrze osobní a rozmarný ráz: *Wie ich es sehe*, *Was der Tag mir zuträgt*, *Mein Lebensabend* (1896, 1901, 1919).[60] Jsou to malé věci, které neaspirují na poezii, jen na upřímnou bezprostřednost. „Neboť jsou mé drobnosti básně?! Naprosto ne. Jsou

Das ist eine gute Ehe! Nein, das ist ein gutes Kaffeehaus." [Už deset let vysedávají ti dva dennodenně celé hodiny úplně sami v kavárně. To je ale dobré manželství! Ne, to je dobrá kavárna.] (*Kaffeehaus*, cit. d., s. 63.)

[58] Srov. P. Altenberg, *Kaffehaus*, cit. d. [Česky: *Kavárna*, in: *Minutové romány*, přel. Jan Hanč, Praha, SNKLHU 1958, s. 109.]

[59] Tak Fritz Stüber-Gunther (1872–1922), popisující Vídeň a „Wiener-Alltag" zejména v románech *Schweigersöhne* (1909), *Der Schönheitspreis* (1912), *Rappelkopf* (1921, životopisný román o Raimundovi).

[60] Napsal řadu knih, vesměs ve stejném duchu. [České výbory: *Výbor drobné prózy*, Praha, F. Adámek 1906; *Amen*, přel. Karel Janský, Praha, Stopa 1910 (výbor ze svazků *Prodromos* a *Was der Tag mir zuträgt*); *Minutové romány*, cit. čes. vyd.; *Ten blázen Altenberg*, přel. Vladimír Tomeš, Praha, Supraphon 1982; *Střípky života*, přel. Ivana Vízdalová, Praha, Aurora 1997. Dále česky vyšlo: *Jak já to vidím*, přel. Beatrice Mařáková, Praha, J. Otto 1910; *Pohádky života*, přel Innocenc Hoštálek, Praha, J. R. Vilímek b. r.]

to extrakty! Extrakty života."[61] Fragmentárnost a impresionismus vídeňské kultury mají v Altenbergovi svého nejradikálnějšího exponenta, v tom kníratém a náměsíčném příteli dětí a prostitutek, rozčarovaném snílku o fatálních ženách a aforistovi nevyčerpatelných paradoxů. Je pěvcem zamilovaných dvojic a ženských klevet, smutných děvčátek z penzionátu a pudla jedné dámy. Jestliže rubem habsburského pyramidálního systému byl epidermický impresionismus, který rušil smysl pro poměry mezi věcmi, aby vzal zavděk jejich fragmentárností a izolovanými epifaniemi, pak je také Altenberg jedním z básníků vídeňského mýtu, jenž rozdává plnýma rukama lotus zapomnění v individuální senzibilitě. Život, jejž tolik miluje, prchá před entuziasmem tohoto bizarního básníka, a on se omezuje na to, že jej pozoruje, že se na něj dívá: „Oči, oči, Rothschildovo bohatství lidstva!"[62] Pro Altenberga je životní zkušenost sérií labilních, trýznivě unikavých zjevení, nepolapitelných štěstí, z nichž nakonec zbývá jen stín, jen vůně. Disgregace skutečnosti – možná ten nejdůležitější aspekt rakouské krize – dospívá v Altenbergovi do svého paroxysmu, zároveň však nalézá i možné východisko. Jestliže milované ženy nejsou ničím ve srovnání s tím, jak se jeví básníkovu snu,[63] jestliže nikdy neopětují lásku, jestliže tedy život neposkytuje prostor aktivní a dělné zkušenosti, Altenberg se utíká do půvabu okamžiku, do kouzla fragmentu.

Sen a možnost – a připomeňme si, jakou důležitost připisuje možnosti Musil, jenž jí charakterizuje veškerou nejistotu rakouského světa – tedy zastupují skutečnost: světle tmavá žena s malýma nožkama nebo bledá dívenka s velkýma očima, zahlédnuté na ulici a ztracené v davu, se z paměti nevytrácejí, zatímco obraz milenky se zvolna rozplývá. „Být spolu je matná a mrtvá radost, živé štěstí je jen v mé nostalgii."[64] A Ljuba se pouze dotkne špiček svých prstů a oblouk celého jednoho života ztrácí svou konkrétní dimenzi a soustřeďuje se do dvou lehoučkých krajních bodů: prvního plesu a smrti.[65]

Altenberg tedy reaguje na úzké meze vlastní existence něžnou, dětinskou, neerotickou láskou k životu a popudlivým, perlivým humorem. V rámci impresionistického *Weltanschauung*, zcela vázaného na jeho pro-

[61] *Selbstbiographie*, in: *Was der Tag mir zuträgt*; cit. in: P. Altenberg, *Reporter der Seele*, vyd. Gunther Martin, Graz-Wien 1960, s. 47. [Česky: *Vlastní životopis*, in: *Minutové romány*, cit. vyd., s. 204.]

[62] Tamtéž, s. 49. [Česky: tamtéž, s. 206.]

[63] „Oh Frau, nicht was du bist, bist du! / Das bist du, was wir von dir träumen!" [Ó ženo, nejsi tím, čím jsi! Jsi tím, co si o tobě vysníváme!] (*Nichts Neues*, in: P. Altenberg *Neues Altes*, Berlin 1911, s. 185.)

[64] *Sehnsucht*, in: *Wie ich es sehe*; in: P. Altenberg, *Reporter der Seele*, cit. d., s. 29.

[65] *Kusine*, in: *Semmering 1912* (1913).

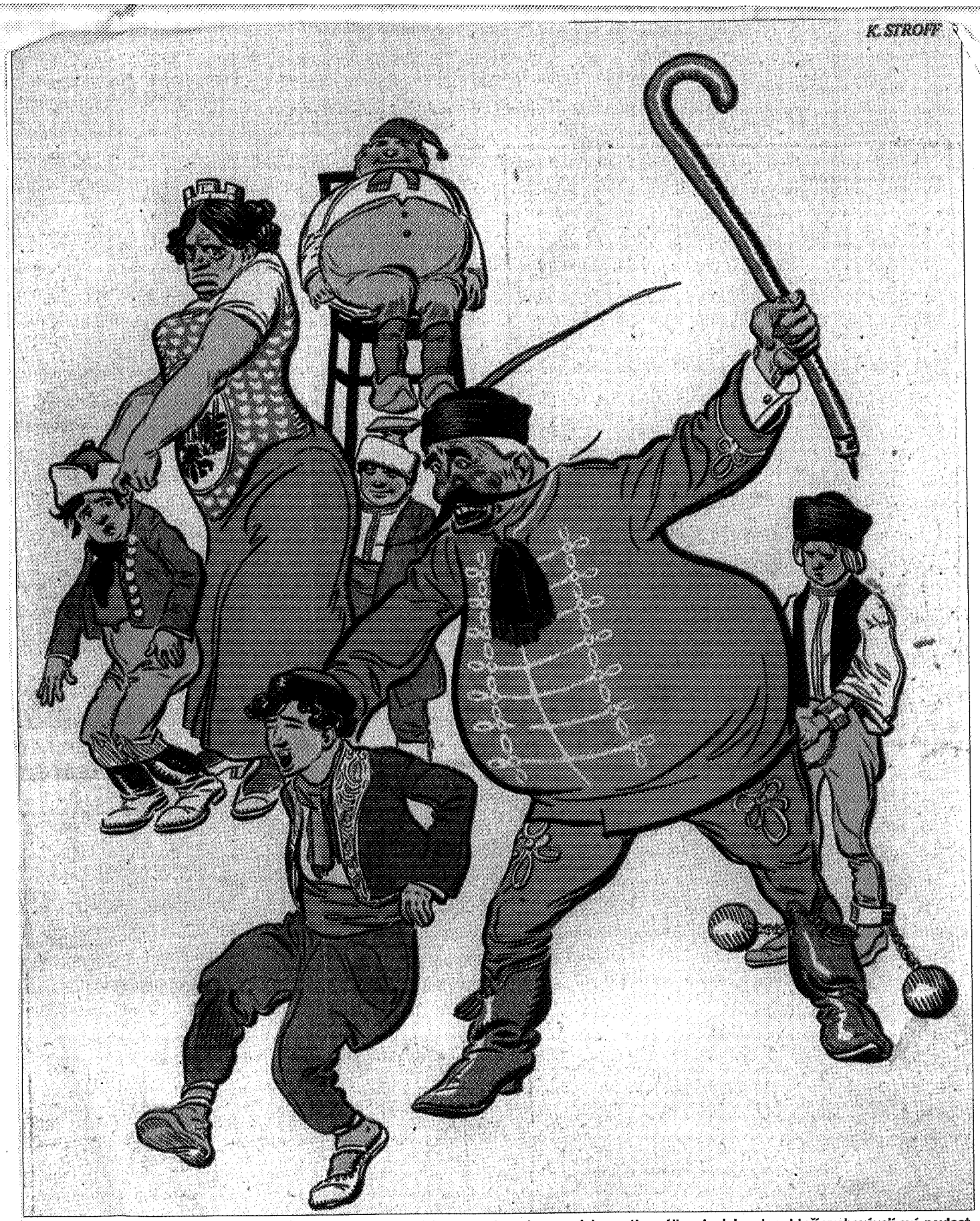
měnlivé nálady, dosahuje maxima lyrické svěžesti. Ve všech jeho střípcích se chvěje hluboká melancholie, deziluzivní a obsedantní potřeba lásky, jež má možná kořeny v absenci mateřského tepla, pociťované ještě i v posledních letech: „Nic se nezměnilo. Jen moje matka už tu není,"[66] prohlásí, když si bude připomínat dětské procházky ve vonících zahradách. Kultura fragmentu rozkvétá v mezích neúplné zkušenosti rozkošnými momenty poezie, jako například na oněch dojemných stránkách, v nichž Altenberg vzpomíná na svou první lásku, lásku dvanáctiletého chlapce ke stejně staré Rosie Mischischek, na chvíle, kdy si spolu hráli na schovávanou a on, aby jí udělal radost, přecházel její skrýš a tvářil se, že ji nevidí.[67]

Altenberg zemřel v roce 1919 v naprosté bídě. Dědictví po něm, jeho nonšalance a duchaplného půvabu, se ujal Alfred Polgar a spolu s dalšími, s Torbergem a Friedellem, pokračoval v tomto ironicky rozmarném stylu života a literatury. I v tomto případě vídeňský mýtus přežije svou pravou a autentickou sezónu a svou funkci. Nacistická vichřice rozbije život těchto kaváren, „v nichž se uchovával včerejšek",[68] a gestapo zabuší na dveře jednoho z posledních duchů staré Vídně, Egona Friedella. Ale s Josefem Weinheberem prastarý *Gemüt* znovu ožije v rafinovanější a řidší ultramoderní lyrice.

Za této Altenbergovy éry není Hofmannsthalova poezie ničím jiným než snahou univerzalizovat fragment, překonat řádem vyčerpaný impresionismus jedné kultury.

Na dobové karikatuře přejaté z Humoristických listů z roku 1912 je Rakousko zobrazeno jako matka a Uhersko jako otec, kteří vychovávají své nevlastní děti. Matka drží za ucho Čecha, za jejími zády stojí Polák a na židli sedí Němec. Maďar zatím trestá Rumuna. V pozadí stojí spoutaný Slovák. Repro LN

MAGRIN 5



Na dobové karikatuře přejaté z Humoristických listů z roku 1912 je Rakousko zobrazeno jako matka a Uhersko jako otec, kteří vychovávají své nevlastní děti. Matka drží za ucho Čecha, za jejími zády stojí Polák a na židli sedí Němec. Maďar zatím trestá Rumuna. V pozadí stojí spoutaný Slovák. Repro LN