

# Existence a ten, kdo omdlívá ve V(v)ěci Makropulos, Tažení stínů (moderny) a v Duchu (středoevropské) země

Kristýna Celhofferová

Zhroucení, mdloby a lesk jeviště jsou vcelku banální motivy, nabírající zajímavost teprve svým propojením. Toto propojení láká především sublimující estetizaci fin de siècle, která dokáže dodat punc i mdlobám na divadelních prknech. S postupným sebeuvědoměním moderny v sublimovaném materiálu se zhušťuje i síť, do níž původní dvojmotiv zapadá, přibývá i figur, mdlobě přihlížejících nejen uvnitř díla samého. S postupným vlivem tendencí vyjádřených ruským formalismem se i dílo s mdlobou začne psát sebeironizujícím perem a odkrývat se: „padlá“ žena přestane být padlou, ti, kteří přihlíželi pádu, budou demaskováni, autoři dílem v díle přerůstávání a za nevinným „zhrouceníčkem“ se zhlédne to, co se v banálně vypadajícím kusu vylilo ze zdí kulturních institucí, s poznáním, že sublimace se ráda zvrhává v pýchu. Mdloba, která se má odžít na jevišti, se dveřmi vrátí v podobě sněné kultivované zjemnělosti divaček napodobujících herecké ikony, oknem však jako špína, nabalená na bdící heroiny mimo posvěcený akt umění.

Do umění vtažená společnost, modernizovaná ve středoevropském prostoru exkluzivní kulturní cestou, odžije v divadle prolínání života a umění natolik, že se jevištěm stane prostředí všednodennosti se vším všudy a padnou poslední bašty soukromosti, kde je ještě člověk sám sebou a ne formou, nalepenou s modernizací na ctěné paty. Úkony reprezentativní kultury se okázaleji a pro zúčastněné osoby bohužel i trpělivěji odehrávají v uzavřené měšťanské domácnosti, čím více mají odkazovat k elitářským pozicím nabytým hospodářskou emancipací a dosvědčeným uměleckou recepcí. Na pozadí hudební produkce se odehrávají jak obchodní transakce veřejné, tak soukromé rodinné. Hanslick, zastávající ve formalistickém spise *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) pozice čiré estetizace, umožňující umění dlít v identitě pouze se sebou samým a vzdorovat jakémukoli vztahování k sociálním skutečnostem, ve svém dalším díle *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1870) přiznává službu, jakou hudba poskytovala trhu měšťanských nevěst, bdících stejně tak nad tradičním písňovým výkvětem měšťanské kultury jako nad společenskou prestiží domu. Oč větší rutina se v takovém prostředí prožívá, o to intenzivnější a citelnější únik a zároveň reprezentativnost vyvolává. Setrvačnost měšťanských emancipačních sil bude dočasně dostatečně velká, aby poznání a únik od svých dcer odvrátila a převedla je na postavy jiné. Sebeuvědomění ve spleť formálních úkonech středoevropské kultury pak do sebe vtáhne ženské



postavy, které se vědomí sebe samých brání. „Zuby, nehty“ v případě Wedekindovy Lulu, či vyšíváním deček, čímž se v pojetí represivní panské kultury může usebrat leda odekorovaný domov jako totální umělecké dílo, nikoli však pro sebe a svůj domov dekorující „süsses Mädel“.<sup>1</sup> Ta je v českém kontextu překládaná příznačně svou služebnou funkcí jako švadlenka. Máme-li v závěru studie dospět k toužené katarzi problému zjištěním, že v českém kontextu neomdlíváme, nemáme sladká děvčata, která se dávají, aby nabyla sebe samých v chvilkové iluzi „být milována“, ani hysterické ženštiny zanechávající ve své posteli mužská srdce zpustošená ne víc než ta vlastní, máme-li se dobrat „zvěčnění“ hrozby dědictví středoevropské moderny na česky potišťených stránkách skrze Čapkovu a Janáčkovu *Věc Makropulos*, je třeba napřed načrtnout případovou konstelaci nepřívětivě mdlých motivů ve Schnitzlerově dramatu *Zug der Schatten* a Wedekindově komplexu o Lulu *Büchse der Pandora* a *Erdgeist*, komplexu, který si dnešní čtenář sestavuje nejen ze dvou děl, ale také jejich několika verzí.

Arthur Schnitzler dokončil dílo po devatenáctileté přerušované práci roku 1930 a symbolicky je pojmenoval „Tažení stínů“. Ve stejné době se dostalo díky Bergově *Lulu*<sup>2</sup> aktualizace i práci Wedekindově. Zhudebnění dovedlo prozaickou Lulu do oblasti jisté definitivy, aspoň pro posluchače, který omámen zhudebněnými idejemi rád zapomene na mnohovrstevnatost jednotlivých verzí *Büchse der Pandora* a *Erdgeist*. Postava Lulu, nazíraná jako nadčasová, se v nich objevuje v různých interpretačních rovinách a možná právě tím tolik vyzývá obdivovatele Adorna. Počinání Arthura Schnitzlera, který nechal dílo napřed uzrát a pak v pozůstalosti objevit vedle pouhých konceptů, se pak může jevit jako uvážlivý krok, kontrastující však s dobovou nelibostí vůči definitivám. Ve fázi torza však zůstal i Bergův počin. Snad to jen dokládá komplikovanost motivů společných těmto dílům, nad nimiž je tak lehké bez vzájemného strukturního vztázení mávnout rukou a nechat se strhnout jejich zdánlivou povrchností a banalitou. S vědomím rozdílnosti kulturních kontextů srovnávaných děl (Schnitzlerova, Wedekindova a poté Čapkova) je zájmem této studie postihnout vzájemnou konstelaci identických motivů s odlišnou motivací a sledovat hubermanovské umdlévající nymfy v jednotlivých snímcích jejich filmové projekce. Toto kontinuální rozumění také umožňuje sledovat původní ostří mezi motivem mdloby, zastupujícím zadní vrátka fin de siècle ve zvratnosti a potenci řešení a mezi příliš krutou definitivou smrti, představující ovšem později jedinou možnou katarzi právě pro ty, které chtějí adornovsky uvědoměle krváct. Pokud pro Schnitzlerovo „süsses Mädel“ existuje možnost nalezení vědomí sebe samé v souladu se spásou z nehostinných podmínek své nejen sociálně podřízené méněcennosti tím, že dávanou „lásku“ z vídeňských chambre séparée zdvojí i směrem k sobě samé, tak Wedekindově Lulu se dostane dle Adorna spásné pravdy od osoby krajně nedůvěryhodné: „Existuje jen jedna cesta na tomto světě, jak být šťastná: dělat vše pro to, abys učinila druhé

1 „Ona süßes Mädel, něžná a trochu posmutnělá dívka, ochotně se vzdávající lásce a záhy podvedená, je jednou z tváří rakousko-uherské civilizace“ (Magris 2001, s. 205).

2 Operu *Lulu* Berg komponoval dle obou částí Wedekindova diptychu (*Erdgeist* i *Büchse der Pandora*), nestihl ji však dokončit; tato nedokončená verze byla poprvé inscenována v roce 1937, dva roky po jeho úmrtí, později se jí ujal Friedrich Cerha (jeho verze měla premiéru r. 1979).



tak šťastnými, jak jen to jde“ (Adorno 2009, s. 91). Pravda se ráda skrývá na povrchu a z úst bordelmamá výrok *Chceš být milována? Miluj! těžko kdo vezme za svůj, byť by zazněl z jeviště*. Tato lascivně se smějící pravda je však dle Adorna jedinou cestou z „archaické frigidity, úzkosti samice z páření, které jí nepřináší nic než bolest“ (Adorno 2009, s. 90), a jen opakované vědomé rozhodnutí podstoupit riziko zranění, zklamání a opuštění umožní smířlivé pohlédnutí do sebe samé: „Žena, jež se cítí jakoby zraněná, když krvácí, ví o sobě víc než ta, jež si připadá jako květina, poněvadž se to jejímu muži hodí do krámu“ (Adorno 2009, s. 95; srov. Celhofferová 2011). Stručněji vyjádřit poselství Lulu nelze. Je pygmalionskou obětí a z ulice jakožto dětská prodavačka květin se na ulici vrátí vykrváčet rukou Jacka Rozparovače. Cesta, kterou spolu s Franzi Friesel, Lulu Schwarz a Elinou Makropulos projdeme, bude lemována Adornovou kritikou moderní racionalizace coby panské morálky, dlážděna fenomenologickými střípky od Emanuela Lévinase, aby vystužily stěžejní kámen celé této komparativní úvahy, a to sdílenost všech zmíněných děl jednotnou kulturou tzv. střeoevropské moderny. Zpočátku se zamyslíme nad mdlou v rámci Freudem vytyčených obranných strategií lidského vědomí vůči traumatům, které se pokusíme vztáhnout z úrovně jedincovy psychiky na možné dobové kulturní mechanismy, poté zkusíme fenomenologicky přezkoumat, která verze úniku z vědomí střeoevropské „mizérie“ bude ta „duchovněji“: umdlívající, či okultní praxe. Pro koho by byla mdlou na konci ještě stále příliš prozaická a kontext široký, snad bude usmířen návratem od fenoménů k věci samé, té české, k níž to vše přece jen směřuje.

Otázku, zda se lze stát umělkyní bez poskvrnění se maloburžoazním balastem i prozaičností života, pokládá i Schnitzlerův ranější román *Das Weg ins Freie* (1908). Měšťanská dcera Anna Rosner v něm omdlívá na večírku jako „poloviční“ umělkyně, jejíž příjemný hlas nelze bohužel pro jeho slabost patričně zúročit. Na mušce degradujících výroků skupinky umělecky tvořících mužů se ocitne ta, která si chce vědomí sebe samé vyvzdorovat přes svou měšťanskou určenost a stát se umělkyní, z piedestalu modernizovaného světa a sublimovaných hodnot sestoupit do bahna, které pobaví, ale umaže. Pokud se umění přepočte výplatou na kapitál, vyjímá se z osvětlení, z kouzelného zasvěcení „nespotřebovatelnou věcí“ a vrací se zpět do tmy pochybně vydělávaného chleba. Nemanželské dítě tento pád jen utvrzuje. Umělecká instance je přitom reprezentována kroužkem o tvorbu se spíš pokoušejících mužů, kteří přesvědčují múzu k polibku a sami sebe k uchopení pera. Pro spisovatele Jindřicha Bermanna není kvůli „její zvláštní slabosti hlasivek v běhu osudu, aby se stala umělkyní, ale aby skončila měšťácky... Kdyby byla určena umělecké dráze, myslím v nitru určena, byla by právě tuto slabost překonala“ (Schnitzler 1923, s. 85). Přecitlivělý spisovatel Bermann se sám nedokáže vyrovnat se sebevraždou, kterou kvůli němu spáchala bývalá milénka, průměrná divadelní herečka. Hrdinky jsou odsouzeny k mdlou, když se odpoutávají od ubíjející měšťanské pouti do ráje a zůstávají přesto na útěku, k umění a mužům, jako Anna Rosner. Odsouzeny ke smrti jsou jako Franzi Friesel v momentě, když demonstrují opravdovost svých citů a párou ze sebe šťitek „kam vítr, tam plášť“, ačkoli útěk k mužům je již nerealizovatelný.

Kdo bude pochybovat o upřímnosti manifestace „čistoty srdce“, s níž se umělkyně vyjímá z dobrodružství schnitzlerovského „Gleiten“ v případě sebevraždy, nechť je nazván cynikem. V Bergově a Wedekindově *Lulu* se jimi bude jen hemžit a budou zpytovat Diderotův výměr *Hereckého paradoxu*. Jak věřit ženě, která je na jevišti všemi



a nikým, ženě, jež mimo své povolání nemá charakter? Vždyť dobrý herec je „jako nevěstka, která nic necítí, a přitom vám omdlévá v náručí“ (Diderot 1983, s. 170). S osudovou hrou výměny rolí moci a bezmoci skrze akt slabosti se ve Wedekindově *Lulu* konfrontují právě ti, kteří by podceňovali komediálnost Wildovy *Florentinské tragédie*. Žena v ní vyzývá milence k vraždě manžela, jehož vzápětí při výměně rolí vraha a mrtvoly začne vášnivě objímat. Láska je pro fin de siècle definována bojem, a je proto tak vratká jako houpačka dvou pasažérů: moci a bezmoci. Vše proudí, neexistuje nic konstantního, jen bojující polarity. Nabytí ztracené moci nad Lulu je pouze zdánlivé a dr. Schön, tento středoevropský estét par excellence, je sražen na kolena. Samotné zhroucení Lulu při tanečním výstupu, v němž zahlédne v lóži svého pygmalionského ctitele s jeho nastávající nevěstou, může být pouze předstírané, ale i opravdové.<sup>3</sup> Následné využití aktu zhroucení je již manipulativní, slabost nohou vystřídá vzápětí rozhodný stisk spouštěče revolveru křehkým ukazováčkem. Karma je splacena, mužský prst se již z lóže směrem k jevišti ve voyerském gestu panství nezvedne. Motivované jednání mdloby bude úzce souviset s klasifikací žen, které se k němu s prospěním umění uchylují — a to dle látkové podstaty praktického uměleckého oboru.

Lulu zamýšlí dr. Schön nechat „vtančit do srdce milionáře“, volá po někom, kdo si ji odvede pryč a umožní mu započít spořádaný měšťanský život s mladičkou manželkou, dodanou za tím účelem z kláštera. Lulu se ujal v dětství, dítě prodávající květiny poslal do škol a uvedl do vlastní domácnosti. Chce však zachránit svou měšťanskou pověst, Lulu provdává, a tak se mu daří navázaný poměr držet v jím regulovaných mezích. Pokud Lulu zůstává statut Schönovy schovanky, byť svedené, zůstává Schönovi i povinnost dodávat jí nové a nové manžele. Její uvedení na scénu ho této zátěže zbavuje, z reprezentantky měšťanství se stává ztělesnění dionýství a patron může směle a bez výčitek trůnit v lóži a pokračovat ve voyerství posvěceně. Pro oficiální vztah a reprezentaci jména si vybírá ženu jinou a svou volbu stvrzuje její demonstrací na veřejné scéně divadelního hlediště. O Lulu se má nyní postarat kdejaký „milionář“, který bude sotva Dorianem Grayem a odvrhne ženu, jež by z lásky pozbyla umělecké dispozice. Ty u Lulu nejsou ani ve hře. Oč zde kráčí, či tančí se, je ostenze ženského subjektu. „Předváděná“ Lulu se na scéně ocitá tváří v tvář „předváděné“ Schönově nevěstě a zhroutí se. Její umělecký úspěch, který Schön roční novinovou kampaní chystal, je ohrožen, spoutání dvakrát ovdovělé Lulu dionýským bohatým požitkářem zůstane v nedohlednu.

Právě přítomnost nevěsty ve Schnitzlerově dramatu *Zug der Schatten* vytváří důležitý posun oproti starším verzím: „Anatol hat ein Verhältniss mit Minni, deren früheren Geliebten er kennt. Dieser weiss nichts davon. Anatol muss sich nun von Rudolf immer von den Freuden jenes Verhältnisses erzählen lassen. Wahnsinnig vor sucht hört er, wie Minni dieselben Liebesworte sprach als jetzt. Auch dass sie sich umbringen würde, wenn er sie verlässt. Er verlässt Minni, die sich nun aber wirklich tötet“ (Derré 1970, s. 10). Pozdější Richard neopouští milenkou kvůli žárlivosti, ale protože se nedokáže zbavit zažitých konvencí, že vztah k herečce nemůže být založen na mo-

<sup>3</sup> Diderot omdlévání pojednává pouze jako „okázalé pokrytectví“: „To chvění hlasu, ta zajíkává slova, [...] podklesávání v kolenech, to omdlévání... všechno to je čiré napodobování, předem napsané cvičení, okázalé pokrytectví, vznešená opičina“ (Diderot 1983, s. 170).



tivaci jiné než „Gleiten“.<sup>4</sup> Je rozpolcen mezi nevěstou Matyldou a milenkou Franzi. Z původně zamýšleného Anatola se stává Richard, z konceptu „Der Vorige“ *Zug der Schatten*.

Schnitzler zařazuje do vyprávění ještě mdlobu dalšího herce. Zpráva o sebevraždě kolegyně a milenky z role pohne i protřelým světákem, těšícím se navíc na uskutečnění této role i v reálném životě. „Gregor — aber! Das macht man ja nur mehr auf dem Theater“, praví se k bezvládnému (Schnitzler 1970, s. 110). Jedna slabost vyvolává zákonitě druhou, stejně jako jí i předchází. Richard opouští milenkku na radu spisovatele, jehož slabost nás provází celým dílem i jeho vlastní tvorbou. Nedokáže oddělit svébytné procesy života od plánovitých a tvůrčích počínů. Franzi předepisuje roli nejen na scéně, ale skrze Richardovu manipulaci i v životě. Překvapivě se obě role kryjí a Franzi se má skutečně na konci představení zhroutit.<sup>5</sup>

Jako se stává spisovatel Karl Bern režisérem Franzina života, má podobnou funkci v dramatu *Erdgeist* postava, která je současně i příčinou mdloby umělkyně. Poté, co dva manželé hrdinčině fatalitě již propadli, chystá se Schön volnou Lulu opět spoutat, a sice nově prostřednictvím divadla.

Žena znalá motivací Schönů a jim podobných však může své bezmoci náležitě využít, případně ji i fingovat, jednat navzdory projekcím, které ji vlastně utvářejí. „Jasně vynikal smrtelný zápas, jež bojuje přirozenost a samozřejmost ženské prabytosti se zděděnými zásadami mužství, ovládajícími svět“, psal ostatně autor v souvislosti s pochvalou české inscenace (Wedekind 1914, s. 5). V tomto smyslu je ženský princip oprávněn k všemožným prostředkům a nejvíce účinným se ukáže nasadit zhroucení. „Sie haben recht, dass Sie mir zeigen, wo ich hingehöre. Das konnten Sie nicht besser, als wenn Sie mich vor Ihrer Braut den Skirtdance tanzen lassen. Sie thun mir den grössten Gefallen, wenn Sie mich darauf hinweisen, was meine Stellung ist“ (Wedekind 1996, s. 377). Rozhořčený Schön vtrhne do garderoby a nutí Lulu k návratu na jeviště: „Weil ich dir zum Bewusstsein bringen muss, was du bist und zu wem du nicht aufzublicken hast. [...] Bist du denn etwas anderes?“, ptá se Schön Lulu a její odpověď „Nein.“ je již ztracen (tamtéž, s. 378), „Sie wissen, dass ich nicht ohnmächtig zu werden brauchte, um Ihre Zukunft zu zerstören. [...] Heiraten Sie sich, dann tanzt sie mir vor!“ (tamtéž, s. 379, 380). Schön se zhroutí na židli, vyhlídka na sňatek a útěk od hrdinčiny fatality jsou znemožněny. „Wie kann der eingefleischte Teufel so weich werden. — Jetzt gehen Sie aber bitte. Jetzt sind Sie nichts mehr für mich“, odhání jej od sebe triumfující Lulu (tamtéž, s. 381). „Ich kann nicht zu ihr“, vzdechne Schönovo podlomené ego, které si dosud dovolovalo měnit svět k obrazu svému (tamtéž).

Nejen Wedekindovou *Lulu* nastává ve středoevropském prostoru zvrat, který již nedovolí mužům cítit se „gemütlich“ a světu být něčím tak křehkým jako projekcí

4 Schnitzlerovský termín označující nutkání po dobrodružství, neschopnost trvalého prožívání. Termín funguje především v oblasti milostné, koresponduje ovšem s empiriokriticismem Ernsta Macha.

5 Poté, co Franzi Friesel spatří v hledišti svého milence se snoubenkou, popadne ji v šatně slabost („Eine plötzliche Bewusstseinstörung, eine Art von Ohnmacht offenbar.“, Schnitzler 1970, s. 105). Skutečné zhroucení se odehraje vzápětí na scéně. „Der Vorhang hat früher fallen müssen. Das Fräulein Friesel ist zusammengestürzt. — Sie muss ja zusammenstürzen gegen Schluss. Aber dann gehts ja noch weiter. — Aber sie ist nimmer aufgestanden. [...] — Es ist keine Ohnmacht. Es ist ein Selbstmordversuch.“ (tamtéž, s. 107–109).



umění. Ženy nebudou čekat na násilí ze strany mužů a budou si je působit samy, „archaická úzkost“ tak bude lépe snesitelná. Čekání na tragédie bývá totiž náročnější než tragédie samotné a toto čekání je symptomatické pro středoevropskou modernu. Za vším „Gleiten“ se v rakouské literatuře skrývá něco hlubšího než řádění sexuálních štváčů, jak by chtěli, snad závistivě, věřit čeští doboví estéti. „Man gleitet immer weiter,“ prohlašují Anatolové obklopení omdlívajícími děvčaty a spolu s odsouváním řešení nesublímovatelných problémů dokloužou s modernou do stavu, odlišeného nejpříznačněji předponou post. Jakým způsobem souvisí mdloba inherentně s modernou, se pokusí zodpovědět následující řádky.

V souvislosti se středoevropskou modernou se často připomíná, že s intenzivním prožitkem heterogenity dochází na přelomu 19. a 20. století k reflexi otázek, za jejichž živnou půdu bývá považována jinak až postmoderna. Moritz Csáky při výčtu specifik tzv. Zentraleuropý hovoří dokonce o laboratoři postmoderny. Dle něj si regionální středoevropská specifika nekladou vzhledem k západní Evropě ambice na výlučnost, nicméně zvláštní konstelací a zvýšenou intenzitou prvků jako „etnicko-kulturní heterogenita, specifická myšlenková tradice, přijetí a závažnost přikládání dějinnosti, instrumentalizování moderny v oblasti reprezentativní kultury, estetizování životního prostředí a fenoménu současnosti nesoučasného, tj. permanentního protikladu a ambivalence tradičních a nových struktur“ (Csáky 1998, s. 4–5, přel. K. C.), dochází ve středoevropském prostoru k vytvoření svébytné moderny, doprovázené naléhavou potřebou reflexe vnímání a vědomí (vzpomeňme jen na Machův empiriokriticismus a Freudovu psychoanalýzu). Právě tato reflexe krize identity pak dává zapomenout na osten absence abstrakce, která je chápána jako hlavní inovativní výtvarný produkt moderny v centrech jako Mnichov a Paříž. Za nimi středoevropská Vídeň nezaostává, ale skrze „symbolistisch geprägter Expressionismus“ (Kury 1999, s. 19) spěje svébytnou cestou, slovy Wernera Hofmanna: „Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit“, k nalezení „vyšších forem existence“ (tamtéž). Astrid Kury pak hovoří o vídeňském okultismu jako o nastolení „možnosti smířlivého vyrovnání se s moderním světem“, prchavým a pomíjivým, který se jeví teoretikům moderny jako „Wert-Vakuum“, „fröhliche Apokalypse“ s příznaky „Gleiten“ a „Gleitende“.<sup>6</sup> Právě v takovém světě se konstatuje znejistění vědomí, které je následně různým způsobem kompenzováno. Ukázkový příklad kompenzace představuje pro fin de siècle mdloba jakožto případ mechanismu represe, vytěsnění, jímž volí vědomí ústup od střetu požadavků pudových sil a kulturních příkazů. Pokud v rámci represe dochází v mdlobě k vypnutí potence ovládání těla až smyslového vnímání, u únikového mechanismu regrese je to vypnutí paměti. Traumatizovaný jedinec se ve svém vědomí vrací do období, kdy nebyl konfrontován se situací, s níž se neumí vyrovnat, a tyto návraty, zejména v případě Freudem tak vyzdvížených pudů a sexuálních zákazů, nacházejí své útočiště v „nevinném“ dětství. V umění středoevropské moderny je i proto tolik tematizován historismus, v případě vídeňské moderny jde o návraty zejména k době bezprostředně předosvícenské. Mechanismus projekce přeměňuje trauma z vlastní osoby na jinou a ta je následně chápána jako zdroj problému projikující osoby. Vzpomeňme třeba na příklad antisemitismu a na projikující mužské strategie, jimiž je vlastní traumatický zážitek slabosti v dobovém liberalismu otců delegován na ženy, jež v umění fin

6 Hofmannsthalův pojem postihující proměnlivost, pomíjivost světa.



de siècle proto tak elegantně omdlévají, jistě i s grácií vlastní mechanismu sublimace. Jím totiž dochází k přenesení pudové energie na kvalitativně vyšší kulturní úroveň, Freud tak ostatně vysvětluje podstatu umělecké tvorby vůbec. Díky sublimaci se kultura se svým problémem může konfrontovat na úrovni nevnímané jako bolestně reálné, což se v rámci esteticismu vídeňské kultury snadno obrátí proti konzumentům samým, neboť umělecká hra začíná být pocítována jako „vyšší forma existence“, jako nalezená vyšší skutečnost. Mdlobu tak místo skutečných žen odžívají herečky, už tak považované muži, kvůli nimž se omdlévá, za děvky. Při výskytu mdloby v umění fin de siècle je potřeba motiv chápat ve vztahu žensko-mužských polarit, ve vztahu omdlévajícího a někoho, kdo je svědkem tohoto zhroucení a v dekadentním výměru také hodnotově pádu. Jen projekující strategie v kombinaci se sublimací, projevující se nabytím moci nad vlastní bezmocí přesunutím konfliktu na jinou osobu a do ireality, umožní rozplést pletivo motivů, souvisejících s omdlévající umělkyní na scéně před nevěstou svého milence v hledišti, nejen u Arthura Schnitzlera, ale i Franka Wedekinda.

O vídeňské modernitě se hovoří jako o pokusu rekonstrukce identity „na ruinách subjektu“, a sice změněným vnímáním k opětovnému nastolení harmonie mezi světem a Já, cestou okultismu jakožto „eine avantgardistische Wissenform“, „eine dem geistigen Fortschritt dienende Lebenseinstellung“ (Kury 1999, s. 19). Mdlobu, v jejímž hledáčku se zmíněná toužená harmonie také nachází, naproti tomu chápou jako negaci vědění. Vnějšího světa a sebeprožívání se zde vědomí zřídá, smír se koná jen dočasně, dokud vědomí samo sebe nesuspenduje a nevrátí se ke svým „normálním“ funkcím. Snad i zde, nijak všeobecně, ale podstatně pro interpretaci scén zhroucení v dramatech fin de siècle, v nichž se subjekt v žánru vizuální reprezentace brání vidět a být viděn, platí Freudův výměr snu jakožto úlitby vědomí nároku pudových sil, které chce Já uspokojit v rámci své spánkové regenerace až k mezi únosnosti tlaku, jemuž bylo vystaveno. Pokud pudové síly svá práva uplatňují s přílišnou vehemencí, navrácí se Já k stavu vědomí, v němž má pootevřená sklepní vrátka přece jen lépe pod kontrolou (Freud 1996). Pokud odmítá Hofmannthalova Klytaemnestra dále snít a spánkem se podvědomě vracet do mateřského lůna, jistě to souvisí se stupňujícími se požadavky nevědomí vůči ženské integritě, narušené represivními postoji vůči dětem a zavražděnému manželovi. Zatímco u dekadentních scénářů je mdloba motivována fyzicky, byť psychicky projekovanou slabou tělesnou ženskou konstitucí, v dílech vídeňské moderny se na jevišti primárně ventilují psychické střety. Mdloba se na jevišti ocitá nikoli bezdůvodně, náhodně, aby zaplnila nudný konverzační tón a pomohla z něj bezmocnému autorovi vybruslit ven. Tak jak je Růženou Grebeníčkovou pojednána funkce „nicotného povídání“ v „epickém žánru“, „hospodského tlachu“ jako reflexe „veřejného prostoru“ v románu na přelomu století (Grebeníčková 2015, s. 289), tak lze snad uvažovat podobně i o reflexi „veřejného prostoru“ v dramatech stejného období, a to v podobě zhroucení (jako extrémního pólu jednání) a následného bezvědomí jako již nemožnosti jednat. Pokud každý motiv v uměleckém díle měříme nikoli co do počtu zápletek, na něž je autor v rámci jednoho kusu schopen přijít, ale jako strukturální součást celkového motivického rozvrhu, v němž nachází svou jedinečnou a nezaměnitelnou pozici v kontextu dalších motivů, na jejichž významu se spolupodílí a jež pomáhá konstruovat a identifikovat, pak mdloba vystupuje z hodnotového vakua. Toto vakuum autoři nechtějí mdlobou prvoplánově vyvolávat, ale reflektovat. Zhroucení jakožto záměrný prostředek odkrývá (nejen)



Schönovo „hodnotové vakuum“, vykazující hroutící se hrdinku do mezí kulturně podřízené role slasti, umožňuje převrácení rolí moci a bezmoci v hrdinčin prospěch. Scéna zhroucení („Ohnmachtsanfall“) se i díky zhudebnění Albanem Bergem šíří měšťáckým světem jako zvuková vlna, která smete především mužské vrávorající subjekty i s rekvizitami jejich násilně udržovaného panství. Schnitzlerova Franzí Frieselová, stojící na jevišti v podobné situaci zavrhnuté milenky, a to před zraky společensky přijatelnější snoubenky, se po prvotním zhroucení na jevišti zabíjí, neboť mdloba je jí předepsána. Schnitzler tu zároveň reflektuje svou (autorskou) moc nad dílem, jistě v poukazu k problému sublimace, skrze niž vlastně tvoří podvědomé složky člověka a skrze niž se kvalitativním přehodnocením z ovládaného jedince stává tvůrce s velkým T. Franzí Frieselová se definitivně zřekne svého vědomí v kuse, jehož znění ponechal autor na libovůli vedení divadla i herců, a nastaví zrcadlo všem, kteří se vzpírají chopit se tvořivosti existence samotné. Pokud vyjádříme vědomí člověka jako „žitý obsah vždy konkrétní existenciální souvislosti lidství a světa“ (Novák 2009, s. 140), tím naléhavěji se ukazuje praxe „neustálého zácviku dožití, ze kterého často cítíme jen protivitru“ (tamtéž, s. 38) a z něhož tak často chceme utéct do usebrání jakéhokoli konejšivého náručí, v některých případech slastného zapomnění v bezvědomí, z něhož se do světa často vracíme dříve kontaktem slyšeným než vizuálním. Pro obě zmíněné hrdinky tak dokonale platí otázka, „jak člověk vzpřímeně a ohrožen pádem stojí ve světě a ke světu“, kterou si Erwin Strauss klade ve studii *K vidění zrozen, k dívání povolán. Úvahy o „vzpřímeném postoji“* (Strauss 2009, s. 299). Svoji „samostatnost ve světě“ člověk podle Strausse získává proto, že „vzpřímeným postojem je dán zvláštní způsob bytí ve světě. Animal, stvořený ke vzpřímenému postoji, se stává animal rationale; zaujímá své místo a získává postoj v jím vytvořeném lidském světě“ (tamtéž, s. 302). Je příznačné, že stavem zhroucení se u Wedekinda aktivuje zlomení racionální nadvlády a že vzpřímenost se destruuje právě vzhledem k tomu, že „ve vzpřímeném postoji se vidění stává díváním“ (Strauss 2009, s. 302–303). A že „díváním“ ztrácejí hroutící se hrdinky schopnost obhájit svůj „získaný postoj“, neboť, slovy Jeana-Paula Sartra, „lidi, které vidím, znehybňuji v objekty a vystupují vůči nim jako druhý vystupuje vůči mně. Svým pohledem upřeným na jiné měřím svou moc“ (citováno podle Held 2009, s. 195). Lulu vystavená všanc pohledu moci je znehybněna mdlobou, odcizujícím prožitkem ostenze se spěje k pádu „žitého obsahu vždy konkrétní existenciální souvislosti lidství a světa“ (Novák 2009, s. 140).

Schopností vědomí „suspendovat se, ponořit se do nevědomí a dopřát si tam chvíle oddechu“ se v pojednání *Existence a ten, který existuje* zabývá Emmanuel Lévinas. Současně s „ontologickým dobrodružstvím, v němž určitý existující vyvstává v existenci a od té chvíle s ní udržuje vztah“ (Lévinas 2009, s. 42), tematizuje i únavu z existence a lenost, jakožto „únavu z budoucnosti“. Co se týče v článku tematizované problematiky, lze snad zmínit liberální svět fin de siècle, na který mohla dotírat únavu z pachtění se za dovršením osvícenské ideje ve stále unikající budoucnosti, traumatický prožitek života jako ustavičného „bytí v pokroku“, neustále na cestě k dokončení projektu, můžeme-li k aplikaci Lévinasova zamyšlení nad fenomenologií moderny přidat něco z dědictví Frankfurtské školy. „Ochromenost“ z únavy s sebou přináší „zpoždění bytí vůči tomu, k čemu zůstává připoutáno“ (Lévinas 2009, s. 25), což poukazuje i na tažení moderny ve dvou směrech, v aktivitě modernizace, zároveň ale modernizace regresivní, ve středoevropském prostoru zejména estetizující,



formální. A právě „tažení ve dvou směrech“ vyvolává závrať a případně i zhroucení. Jestliže se zažíváme takřka jako kulhající za svou vlastní existencí a „toto zpoždění tvoří přítomnost“ (tamtéž, s. 30), můžeme porozumět i suspendaci bytí nevědomím jako modernistické mdlobě, která je také ochromeností, následkem únavy, v níž „chceme vyklouznout z existence samé, nejen z jedné z jejích dekorací, v nostalgii po krásnější obloze. Vyklouznutí bez cesty a bez cíle nechce nikde přistát. Jako Baudelairovi praví cestovatelé chceme odjet, abychom odjeli“ (tamtéž, s. 21). Aleš Novák tuto praxi obnovujícího se vztahu člověka k jeho existenci pozoruje v souvislosti s moderním nihilismem „ztráty věci“ v moderním malířství, ve zřeknutí se reprodukce skutečnosti, předmětnosti, díky níž se právě ve svém bytí obnovujeme. Rilkoovo básnění je mu v moderním umění proudem „vzývajícím předmět“, který člověku prostě „je nablízku“. Domnívám se, že okultní alternativa vídeňské moderny jakožto „Rückkehr zu dem, was hinter den Dingen liegt“ (Kury 1999, s. 20), se odehrává příliš za hranicí vědomí, jímž je lidská momentální „existenciální souvislost“ dána, a tak je pouze méně rychlým, ale více revoltujícím útekem než mdloba. Vědomí se zde překračuje k nadvědomí, aniž by se subjekt napřed vyrovnal se svým nevědomím. Setrávající motiv mdloby i v souvislostech již nedekadentních může ukazovat i na střet těchto tendencí moderny: okultismu jako opouštění Já k jeho duchovnějším rozměrům proti psychoanalytické integraci nevědomých obsahů do vědomí, individuaci k Bytostnému Já. Arthur Schnitzler pak ve hře *Zug der Schatten* píše: „Man soll nicht an seinem eigenem Werk zum Verräter werden. Das ist eigentlich die schlimmste Art von Eitelkeit...Nun ist Ihr Werk einmal da, Sie müssen dazu stehen wie ein Gatte zu seiner Frau, die er zu lieben aufgehört hat“ (Schnitzler 1970, s. 57). Příběh o mileneckých vztazích, poznamenaných ve fin de siècle cejchem „Gleiten“ právě kvůli krizi vědomí, začíná tam, kde člověk zapomene, že musí především stát sám při sobě, ač cítí vazby mezi sebou a světem zpřetrhány a existenci samotnou jako z různých důvodů již nemilovanou. Musí stát při „svém životě“ (a ne při jeho duchovnějším variantě), při faktu sama sebe jako existujícího a pak je schopen stát i při druhém. Nechtít osvícení, ale napřed svých stínů posvícení. Vídeňská moderna, poznamenaná přitom příznivě radostným podtónem sublimace, se ocitá rozpadem vztahu autora a výtvoru, potažmo existujícího k jím tvořenému světu, ve slepé uličce. Radikalita abstrakce a definitivní útek vědomí se však díky tradičním středoevropským formám neodehraje. Kde se moderna nedopustí radikality, věří stále v dokončení svého projektu, a to naléhavěji v kontextech, které jsou vyplněny národní ideou. I v takovém prostoru se ovšem s mdlobou setkáme ještě i ve dvacátých letech 20. století a nemusí se jednat jen o vyhraňování se vůči vídeňské moderně, ale projev jednotné kultury středoevropského regionu, mnohým vlastenecky zaměřeným autorům jaksi navzdory.

Ve své sociologicky orientované stati *Veränderte Wahrnehmung als Charakteristikum der Moderne* spojuje Inge Zelinka různé formy změněného vnímání s technickým vývojem, vědeckým pokrokem, nárůstem obyvatelstva a s tím spojenou zvýšenou migrací. Odvolává se na amerického sociologa Daniela Bella, který zmíněné spolu s nárůstem volného času chápe jako impulz k intenzivnějšímu zabývání se vlastní osobou, přičemž tato individualizace naráží na zvyšující se požadavek uniformity. Zde Zelinka cituje i Valéryho *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Člověk se stává poddaným stupňující se společenské organizace také ve svém osobním volnu, které je třeba ve zvyšujícím se tempu moderny „něčím zaplnit“: „Innere Freizeit und Musse haben



ihren Stellenwert verloren und werden vielfach als Langeweile interpretiert“ (Zelinka 2000, s. 23). Právě z této perspektivy může zařazení mdloby působit (zvláště v dramatickém žánru) jako stafážní scéna, zastavení již tak pomalého spádu konverzačního děje, poukaz na výstup subjektu z časovosti, která je dle Kanta, stojícího u základu moderny, neodmyslitelným atributem naší mysli. Ironie, s níž se mdloba spolutematizuje, pak odkazuje k inovativním výtvarným konverzačním her fin de siècle, v nichž se jednotlivým motivům v přeneseném světě umění obrušují hrany kvalitativního soudu a kýčovitý nádech je delegován zpět do prozaického života. Ve Wedekindových dramatech se ukazuje koexistence rozličných motivů jako cesta k berlínské avantgardě, zbavující dekadentní motivy hodnotové hierarchizace, ale také jako korelát projekcí jednotlivých mužských hrdinů namířených na Lulu, která je odráží zpět vícerozměrností svého charakteru. Tato plastičnost se ukazuje přímo úměrná počtu křestních jmen, jimiž hrdinku do svého projekčního světa křtí každý nově příchozí milenec. Kordula Knaus trefně poukazuje na to, že tato pluralita mužských fantazií o ženskosti, která vedle sebe víceméně dobře funguje až do nástupu Jacka Rozparovače, s nímž se na scénu (aspoň u Wedekinda) dostavuje svrchovaná mužská autorita, je v Bergově opeře potlačena ve prospěch obrazu tzv. „nové ženy“, emancipované androgynní světáčky osvobozené od „Schreckenvision einer bedrohten bürgerlichen, männlichen Identität“ (Knaus 2003, s. 25). Obojí Lulu, Wedekindova i Bergova, se však na jevišti zhroutí.

Výrazný posun charakterizace Lulu od objektu k subjektu je přitom sledovatelný také v Janáčkově „adaptaci“ Čapkovy *Věci Makropulos*. Ačkoli Čapková hrdinka není v pravém slova smyslu výtvozem mužských projekcí, stejně k nim vyzývá a na jevišti se vyskytuje zejména v konstelaci s ostatními, a sice mužskými protagonisty. Od lapanosti maskulinním světem (již v počátku tím, že je nástrojem otcova experimentu) spěje fatální pěvkyně u Janáčka k postavě centrální, nezávislé na pozadí, do něhož jsou u Janáčka odstaveni ti, před nimiž se Elina Makropulos dobrovolně a záměrně staví jako před soudní tribunál. Nikdo jiný než člověk sám nemůže soudit své jednání, vyvěrá-li z pošramoceného vztahu ke světu, vztahu, do něhož se necháváme vlákat na základě vnějších událostí, kterým dobrovolně přizpůsobujeme vnitřní prožívání sebe sama a světa. „Je snad láska, ale je jenom ve vás. Jakmile není ve vás, není nikde, není vůbec žádná láska... nikde ve vesmíru...“ (Čapek 1994, s. 73). Od projekcí, vytvářejících ženský charakter, potažmo i ženu zhmotňující,<sup>7</sup> není dlouhý krok k fenomenologické úvaze nad povahou vnějšího světa jakožto korelátu našeho světa vnitřního, k úvaze nad tím, že tvůrci svého života jsme neodvolatelně my sami. Inscenovaný soud, během něhož hrdinka ztrácí tak dlouho nacvičovaný vzpřímený postoj jakožto kulturní znak lidské bytosti, realizované ve světě racionálním/tvůrčím potenciálem, je podobným divadlem na divadle jako u Wedekinda (Wedekind 1996). Kromě toho, že se zde moderna „instrumentalizuje v oblasti reprezentativní kultury“, odkazuje Čapkem pojednané i k „estetizování životního prostředí“ a splýváním jednotlivých identit hrdinky i k „prolínání současného a nesoučasného“, ke zpochybnění „závažnosti přikládané dějinnosti“. Podstatné okamžiky ve vývoji lidstva se stávají terčem ironie, „velikost“ člověka, realizujícího své racionalizované zkulturnění, se „odmonu-

7 Analogie ženy a květiny či skla, jež se revoltou vůči projekcím rozbíjí či vadne. Například *Und Pippa tanzt* Gerharta Hauptmanna.



mentalizovává“, což právě u Čapka podtrhuje onu „ambivalenci tradičních a nových struktur“ a v jiných dílech vede podstatněji k promýšlení pozice techniky v moderním světě. Soud nad hrdinčinou „nesmrtelností“ se týká také moderního přetrvávání forem, popsaného Walterem Benjaminem, i kulturní regrese střeoevropské kultury do doby předosvícenské, vracející se k době udržitelných idejí a souznící s únikovým mechanismem traumatizovaného Já, který popsal Freud. Jak Elina Makropulos, tak i Lulu jsou v tomto okamžiku viděny jako „umělé výtvořky“ přetrvávajících tužeb a výzev modernizačního procesu a jako takové jsou „odsuzovány“. Elina Makropulos padá do dvojité anestezie. Nejen anestezie plynoucí z nudy z dlouhověkosti, v níž se ztrácí víra ve smysl bytí života i pokroku vůbec („Nic se nemůže nikdy změnit. Nic, nic, nic se neděje. Ani já se neděju“, Čapek 1994, s. 73), ale anestezie přímé, zhroucení do bezvědomí, do níž hrdinku vnutí mužští hrdinové tím, že ji zpíjí alkoholem. Přivolaný lékař při pohledu na zhroucenou ženu vyhodnotí situaci otázkou: „Mdloby?“. „Otrava“, je odpovězeno samozvaným soudcem Kolenatým, který zpěvačkina bezvědomí docítil za pomoci lebký jakožto Vanitas-rekvizity a poté „pustí ji na zem, až to bouchne“ (tamtéž, s. 64). Tolik ironie v oněch „parádních čapkovských scénách“, o nichž sám autor psal jako o „těch velkých hovorech o životě a smrti; jsem při tom opravdu dojat“ (Čapek 1993, s. 120),<sup>8</sup> bylo patrně příliš pro Janáčka, kterému by navíc „ambivalence tradičních a nových struktur“ chladila jeho jinak horkou hlavu. Navíc, původně Čapek hovořil o *Věci Makropulos* jako o látce, o níž uvažoval jako o románu (Čapek 1994, s. 3). Zatímco Čapek by sebeironii „mdlouby tematizujícího špatného romancierá“ snesl, Janáček nikoli. V črtě *Antika a křesťanství* z prvotiny *Krakonošova zahrada* k jisté sebeironické autostylizaci dochází. Na přednášce Josefa Svatopluka Machara se hrdinové/vypravěči zhlížejí ve zlatovlásce, což jejich pozornost po většinu vyprávěného času odvádí od Macharova výkladu k paralelním úvahám o někdejších a nyníjších reprezentacích ženství a ideality. „Ostrému oslovení“ ze strany zlatovlásky: „Proč netleskáte, když mluví Machar?“ přitom předchází projikující povzdech na její adresu: „Oh, kdyby aspoň chtěla omdlet, abychom ji vynesli; ale ona je tak zdravá, škoda — Anebo kdyby chtěl hořeti tento dům a my se prokázali zachránci — Ale život neposkytuje člověku ani tolik jako špatný romancier“ (Čapkové 1918, s. 46); Zlatovláska netuší, že odvedla pozornost od oblíbeného autora, obecně známého právě jako kritika Vídně a jejích špatných romancierů.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Dopis Karla Čapka Olze Scheinplflugové z Tatranské Lomnice 1. července 1922.

<sup>9</sup> „Ve vídeňských románech a lokálních kusech jsou celé partie a scény, které ta sentimentální stavěla a které jsou cizinci nesnesitelnými a hloupými, k Vídeňákovi však mluví nejčistším hlasem duše“ (Machar 1922, s. 20). Machar se ve *Vídni* zabývá mdlouboou také jako „taedium vitae“, a sice v souvislosti s Grillparzerem a rozbořem stavu tvůrčí krize: „Jeho tělesný stav se zhoršuje: není to vyslovená nemoc, co jej jímá, ale jakási mdlouba, únava, taedium vitae — nevěří, že sotva kdy něco ještě napíše... [...] Nic mu nezáleží na tvoření. Má jen potřebu opíjet se sny, ideami. Jak se to stává a co z toho pojde, je mu už lhostejno“ (Machar 1922, s. 94–95). V těchto souvislostech se dá porozumět i konstelaci mdlouby a zřeknutí se tvůrčí zodpovědnosti v Schnitzlerově *Zug der Schatten*, ovšem pro Machara by tato spojitost byla jen další příležitostí k ironickému pošklebku, který Čapkové ve své macharovské črtě tak zdárně přebírají. Co jiného než ironie zbývá české kultuře při pohledu zpět v případě pocitu kulturního poddanství (u Machara) a účelového vlastenectví (u Čapků)? U Karla Čapka se ironii podřídí nakonec i „hovory o životě a smrti“.



Od banální mdloby spojené s nelichotivým kontextem německé kultury se odvrací i Janáček. Svědčí o tom dopis zaslaný Maxi Brodovi, překladateli jeho oper do němčiny: „Předně dík za všechnu Vaši práci, běhání, hoštění, diplomatické jednání. Myslíím, že jsme poctivě zvítězili! Schillings mi řekl, že se rozhodl pro její pastorkyni. Nemůže prý uvádět v Berlíně díla, jejichž sloh je světová mdloba, díla, jichž podobných je v Německu dost“ (dopis z 23. února 1922; Racek — Rektorys /eds./ 1953, s. 101). Janáčkoví se mdloba jevila v rámci moderního umění jako „bezpečně mrtvá“, jak také končí na konci opery původně pouze omdlívající Elina Makropulos. Čapkovi přítom ve stejné době vyhovovala mdloba nejen pro svůj anachronicky ironický podtón, ale pro zviditelnění anestezie nesmrtelného života, kdy se při životě ztrácí schopnost vnímat. V korespondenci ohledně překladu libreta *Věci Makropulos* se pak Brod snaží smysl Janáčkem upraveného Čapkova textu, v němž jsou původní repliky dle skladatelovy libovůle pozměněny a přeházeny, zachránit právě skrze motiv mdloby, přičemž Janáček vykazuje tendenci mdlobu ignorovat nejen významově, ale vůbec dějově: „Kdyby jí zase brali a sebrali tu ‚obálku‘ — tož by při tom Marty — divočina všem oči vyškřábala!“ (dopis z 9. listopadu 1926; Racek — Rektorys 1953 /eds./, s. 206). Max Brod ho proto musel upozornit na diskrepanci mezi logikou děje a skladatelovou představou o hrdince jednajícím za všech okolností jako „divočina“, i v momentu, kdy leží nehybně na podlaze ve mdlobě: „Verehrter Meister, Ihre Bedenken halte ich nicht für begründet und es tut mir leid, dass Sie von Ihrer Meinung, die Sie in Prag hatten, wieder abgekommen sind. Vielleicht haben Sie doch die ganze Handlung nicht so gegenwärtig. Ich erlaube mir daher, Sie auf Folgendes aufmerksam zu machen: Sie vergessen, dass die Marty in dem Moment, wo man ihr die obálka wegreisst, längst keine divočina ist — sondern ohnmächtig; sie fällt ja in Ohnmacht...“ (nedatovaný dopis, vzniklý po 9. 11. 1926; tamtéž, s. 207). Zatímco Janáček ve vidině jistého zdynamičtění „konverzační, hodně nepoetické a příliš upovídáné hry“ (Karel Čapek Leoši Janáčkoví, 27. 2. 1926; Čapek 1993, s. 182) spěje k dramatickému vyvrcholení, v němž Elina Makropulos místo ironického smíchu umírá, Brod se trápí tím, jak její smrt a vzdání se receptu nesmrtelnosti odůvodnit a motivovat: „Das Unmögliche im tschechischen Text ist, dass die Marty 2½ Akte lang nach der ‚Věc Makr.‘ sucht und sie dann weggibt, nachdem sie sie mit List und Gewalt an sich gebracht hat. Dadurch wird das ganze Stück meiner Meinung nach unverständlich. Um dieser Lücke entgegenzutreten, habe ich ein ganz neues Motiv erfunden. Nach meiner Auffassung gerät die Marty im 3. Akt durch ihre Ohnmacht, die vorangegangenen Aufregungen u. s. w. in die Nähe des Todes, vor dem sie sich so gefürchtet hat, — und da verliert er seinen Schrecken und sie sieht, dass ein natürlicher Tod besser ist als rein unnatürlich verlängertes Leben“ (dopis ze 4. ledna 1927; Racek — Rektorys /eds./ 1953, s. 217). To je také důvodem, proč Janáčková slova „Cítila jsem, že smrt na mne sáhala. Nebylo to tak hrozné“ vkládá Brod Elině do úst v německém znění: „Wundervoll war’s, wie der Tod mich zart angerührt. Und davon hab’ ich Angst gehabt?“. Janáček se brání slovy: „Ne příteli, žádná smrt není krásná!“ (tamtéž, s. 216), aniž by vzal v úvahu, že zde není řeč o smrti, ale o něžném dotyku mdloby, korespondujícím s již citovanou prvotinou *Krakonošova zahrada*: „Zemřít, spát a snít! Kdo jednou poznal rozkoš dlouhých mdlób a matných bezvědomí, tu nejhlubší rozkoš jsoucnosti: nevědět, že jsme; kdo chápe, že každé opojení, každý stav mdlého šera v naší mysli, když rodí se mánie a němá zaujetí, že každé opojení je vržený stín ruky smrti, jež zastírá příliš ostré světlo sku-



tečnosti; konečně kdo nejvíce ze všeho miluje sny a spánek, ten až k smrti touží zemřít, to sleep, to die, spáti neprobuzeně“ (z textu *O smrti a zradě života*; Čapkové 1918, s. 50). Úvod citátu by šlo použít jako reklamní slogan pro výhody, jež moderna může čerpat z mdloby, jako zkratku „tří v jednom“: mdloba jako bezbolestný trenážér smrti, vypnutí vědomí s trestající autoritou Nadjá i snů, jimiž se vnucuje neomezená moc nevědomí. Elina Makropulos by se mohla podepsat i pod následující čapkovskou pasáž vsazenou do *Krakonošovy zahrady*: „Ten, kdo propadl sklíčené melancholii a slyší úder y kyvadla jako těžké kroky nočního samochodce po nekonečné chodbě [...]: jen tito viděli čas tváří v tvář a poznali jeho pravou podstatu: že čas je utrpení. [...] že trvání je největší bolest našich bolestí“ (tamtéž, s. 87–88). V podobném duchu mluví i Maršálka z Hofmannsthalova *Růžového kavalíra*.<sup>10</sup> Povahu spřízněnosti obou citátů s tématem mdlob lze snad nejlépe doložit citátem třetím, Lévinasovým: „Vědomí myslícího subjektu — se svou schopností prchavosti, spánku a nevědomí — je právě přerušením nespavosti anonymního bytí, možností „odložit“, uniknout tomuto úkolu korybanta, mít v sobě útočiště, abychom se do něho uchýlili před bytím, mít jako Penelopa jednu noc pro sebe, abychom v ní odčinili během dne hlídané a strážené dílo. Ono je — hra bytí — se neodehrává v zapomenutích, nezapadá jako sen do spánku. Nastává právě tím, že nemůžeme — v protikladu k možnostem — spát, uvolnit se, podřimovat, nebýt tu“ (Lévinas 2009, s. 55).

V náplasti na četné rány, které Elina Makropulos žárlivostí svých milenců a plynutím bezcitného času nastrádala na svém těle, nemůže však mít v představě solidního dramatického díla konečné slovo mdloba. Na tom se spolu s Janáčkem shodne ochotně muzikologická obec, jen když to podpoří majestátnost hudby, rostoucí spolu se závažností zhudebněných idejí. Josef Burjanek proto vydání libreta Janáčkovy opery uvádí tímto textem: „Ale jak víc a víc Elina odhaluje své zoufalé nitro, krutou osamělost, citový úkor svého života, nabývá její úchvatný monolog víc a víc na vroucí zpěvnosti. Janáčková Marty po tak důsledném odmítnutí lidské nesmrtnosti se zhroutí a zemře v tom okamžiku, kdy Kristinka spálí osudný recept. Čapkovovo drama končí kupodivu bezradněji, jeho Marty zůstává naživu a uzavírá hru: ‚Haha, konec nesmrtnosti!... V závěrečné scéně bolest hrdinku očišťuje a zlidšťuje... Možná je Janáčkův konec romantičtější, ale morálně je výš“ (Janáček 1961, s. 19). Oproti Čapkovu textu najdeme v libretu mdlobu ještě na jednom místě: v komentáři komorné, v kontextu nedějovém, popisně ironizujícím: „A pysky měl zrovna modré, ten sluha. Já myslela, že omdlí“ (tamtéž, s. 49). Můžeme se domnívat, že podobně viděl Janáček i Čapkovu původní scénu s mdlobou, jako scénu stafážní, nepodstatnou, kterou ale v rámci celku soudního přelíčení nelze obejít a kterou se navíc rozhodl využít k tomu, aby poskytla příležitost bezvědomou hrdinku obrátit o její osobní věci a dokumenty. Janáčkoví přinesla závěrečná hrdinčina smrt uspokojení nad zdárnou katarzí, kterou dílu poskytli: „Třetí dějství, na tom si zakládám: ten spád, ten sráž! To jsem cítil, to jsem chtěl“ (Janáček 1928), ovšem navzdory faktu, že tento spád koliduje s podstatou aktu

10 „Ten čas je divný, záhadný hráč! V rozběhu žití zdá se být němý. Až se náhle jednou tě dotkne křídlem svým. Všude je vůkol nás, z oka i tváře plaší sen; jej vídám v zrcadle, přes moje vrásky stéká; i mezi mnou a tebou, jak v hodinách písek neslyšně padá! Och, Quinquin! Slyším často šum křídel hrůzostrašný. V noci často musím z lože vstát, hodiny v zámku všechny zastavím“ (Strauss 1964, s. 51).



založenou na Elině povzdechu: „Nic se nemůže nikdy změnit. Nic, nic, nic se neděje. Ani já se neděju“ (Čapek 1994, s. 72).

Přítakáme-li však Brodovu německému překladu a spatříme-li v mdlobě, ironickém aktu ochromující existence (každý z nás je tu a tam občas konfrontován se svou leností), něžný dotyk, snáze se vyrovnáme s tím, že Janáček okradení Eliny Makropulos přenesl až do okamžiku jejího bezvědomí. Dle již citovaného Rilka se totiž člověk od věcí má učit. Ne že by nám měla být naše existence ukradená, ale poznání, že těžkost života je uložena, abychom životu dostáli a vyšli vstříc, nás přibližuje věcem, sledujícím vždy svou vnitřní gravitaci, neustále se „dějícím“. Bernhard Blume tím vysvětluje překonávání základního „prazážitku“ (Urerlebnis), který v Rilkově tvorbě nachází: strachu. Každá izolace jakožto útěk od bytí u Rilka totiž končí v ještě stupňovanějším strachu ze stagnace, vyprahlosti, vedoucí k neplodnosti. Do jaké míry je mdloba jakožto určitá forma takového útěku spojována právě s neplodností, je otázkou nejen vazeb či vyhraňování se vůči dekadentní povaze motivu,<sup>11</sup> ale také citlivého poukazu na dětskou nemoc moderny, churavějící na utkvělost času, na ulpívání na rodičovských autoritách, bytí ve formě revolty, a na adolescentní, rádoby vitalistický shon po receptech nejen na nesmrtelnost. Věci vykazují přirozeně svou připravenost vyjít životu vstříc: „Da muss er lernen von den Dingen, / anfangen wie ein Kind, / weil sie, die Gott am Herzen hingen, / nicht von ihm fortgegangen sind. / Eins muss er wieder können: fallen, / geduldig in der Schwere ruhn, / der sich vermass, den Vögeln allen / im Fliegen es zuvortun“ (z *Das Buch von der Pilgerschaft*; Blume 1945, s. 298). „Následování cesty vnitřní gravitace až k dosažení klidového stavu“ (tamtéž, s. 299; překlad K. C.) je charakteristické i pro mdlobu, jakožto modernou individualizovaný pád. Ve (V,v)ěci *Makropulos* se pak nedotýkáme jen akt osvícenské univerzality, ale lidské existence až na její dřev. Ztráta věcí, které v našem světě opatřujeme předmětostí vůči svým potřebám, konvenuje v mdlobě se ztrátou předmětosti nás samých vůči vlastním představám, kým jsme a měli bychom být, se ztrátou strachu z existence, jakožto i její ztráty. A to asi zůstane největším paradoxem moderny, uvězněné ve svém estetismu, bytí v nadnesenosti spiritistických výhledů.

## PRAMENY

**Čapek, Karel:** *Spisy. Korespondence I.*, ed. Marta Dandová. Praha: Český spisovatel, Praha 1993.

**Čapek, Karel:** *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka*, ed. Emanuel Macek. Český spisovatel, Praha 1994.

**Čapek, Josef — Čapek, Karel:** *Krakonošova zahrada. 1908–1911*. Fr. Borový, Praha 1918.

**Diderot, Denis:** Herecký paradox. In týž: *O umění*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. Jan Binder. Odeon, Praha 1983, s. 165–202.

**Freud, Sigmund:** Nástin psychoanalýzy.

In týž: *Spisy z pozůstalosti 1892–1938*, přel.

Miloš Kopal. Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, Praha 1996 (Sebrané spisy Sigmunda Freuda, sv. 17), s. 67–135.

**Hofmannsthal, Hugo von:** *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*. S. Fischer Verlag, Berlin 1927.

**Janáček, Leoš:** Dva interviewy. *Literární svět* 1, 1927/1928, č. 12, 8. 3. 1928, s. 1.

<sup>11</sup> Mdloba je přisuzována slabým ženám, které svůj život sají (jsou pasivně živeny) z mužských projekcí, a proto jsou samy o sobě neplodné; toto „vyživování“ se pak zvrhne ve vampýrské analogie femme fatale.



**Janáček, Leoš:** *Věc Makropulos*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.  
**Machar, Josef Svatopluk:** *Vídeň*. Gustav Dubský, Praha 1922.  
**Schnitzler, Arthur:** *Der Zug der Schatten*. S. Fischer, Frankfurt am Main 1970.  
**Schnitzler, Arthur:** *Cesta do štra. Román*, přel. Josef Žemla. K. Píchal, Praha 1923.

**Strauss, Richard:** *Růžový kavalír*, přel. Karel Jernek. Státní hudební vydavatelství, Praha 1964.  
**Wedekind, Frank:** *Lulu*, přel. Otokar Fischer. Bursík a Kohout, Praha 1914.  
**Wedekind, Frank:** *Erdgeist*. In týž: *Werke. Kritische Studienausgabe*, sv. 3/1. Jürgen Häusser, Darmstadt 1996, s. 326–476.

## LITERATURA

**Adorno, Theodor Wiesegrund:** *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*, přel. Martin Ritter. Academia, Praha 2009.  
**Blume, Bernard:** Das Motiv des Fallens bei Rilke. *Modern Language Notes* 60, 1945, č. 5, s. 295–302.  
**Celhofferová, Kristýna:** Adornova [Pravda o švadlenkách] a sublimace v české archaické úzkosti. *Musicologica Brunensia* 46, 2011, č. 1/2, s. 53–59.  
**Csáky, Moritz:** Der SFB Moderne — Wien und Zentraleuropa um 1900. Oder: Warum es sich lohnt, sich mit der Moderne um 1900 zu beschäftigen“. *Newsletter Moderne* 1, 1998, č. 1, s. 2–5.  
**Derré, Françoise:** Einleitung. In: Arthur Schnitzler: *Der Zug der Schatten*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970, s. 5–16.  
**Grebeníčková, Růžena:** Veřejný prostor a fiktivní světy v románu na přelomu století. In táž: *O literatuře výpravně*, ed. Michael Špirit. Institut pro studium literatury — Torst, Praha 2015, s. 286–297.  
**Held, René:** Psychopatologie pohledu. In: Josef Vojvodík — Josef Hrdlička (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Host, Brno 2009, s. 190–224.  
**Knaus, Kordula:** Pluralität und Homogenisierung bei Alban Berg: Die Neue Frau Lulu,

*Newsletter Moderne* 6, 2003, Sonderheft 2 (Pluralität — Eindeutigkeit), s. 23–28.  
**Kury, Astrid:** Okkultismus und die „Modernität“ der Wiener Moderne. *Newsletter Moderne* 2, 1999, č. 1, s. 19–22.  
**Lévinas, Emmanuel:** *Existence a ten, kdo existuje*, přel. Petr Daniš. OIKOYMENH, Praha 2009.  
**Magris, Claudio:** *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*, přel. Jiří Pelán a Ivan Seidl. Barrister & Principal — Triáda, Brno — Praha, 2001.  
**Novák, Aleš:** Ztráta věci. Studie k vybraným motivům básně R. M. Rilka. Togga, Praha 2009.  
**Racek, Jan — Rektorys, Artuš (eds.):** *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.  
**Strauss, Erwin:** K vidění zrozen, k dívání povolán. Úvahy o „vzprámeném postoji“. In: Josef Vojvodík — Josef Hrdlička (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Host, Brno 2009, s. 298–324.  
**Zelinka, Inge:** Veränderte Wahrnehmung als Charakteristikum der Moderne, *Newsletter Moderne* 3, 2000, č. 1, s. 21–24.

## RÉSUMÉ

**Existence and He, Who Faints at *The Makropulos Affair*, *The Campaign of Shadows* (Modernism) and *The Spirit of the (Central European) Land***

This study is concerned with the swooning as one of the characteristic motifs of modernism, arising from a period of reflexive attention. First it will examine this in the dramas of Arthur Schnitzler *Zug*



*der Schatten* and Frank Wedekind's *Erdgeist*, then will turn to the demarcated realm of Central European Modernism (with support from Moritz Csáky's characterization of *Zentraleurope*) as located in the works of Karel Čapek. Janáček's libretto *The Makropulos Affair* comments on the basic polemics in whose background are shown the crucial importance of the motif of fainting in the overall construction of Čapek's early works.

#### KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Mdloba; zhroucení; pád; moc; bezmoc; Karel Čapek; Leoš Janáček; Arthur Schnitzler; Frank Wedekind / swoon; collapse; fall; potency; impotence; Karel Čapek; Leoš Janáček; Arthur Schnitzler; Frank Wedekind.

**Kristýna Celhofferová** | Fakulta umění Ostravské univerzity, Katedra teorie a dějin umění  
[kristyna.celhofferova@osu.cz](mailto:kristyna.celhofferova@osu.cz)