

„ŽIVOT PŘÍTOMNÝ SE LINE JAKO ECHO ODRÁŽENÉ OD NEVIDĚNÝCH SKAL“

Fischerovo rozeznávání Schnitzlerova světa

MICHAL TOPOR

Abstrakt

Studie se věnuje výkladům, které Otokar Fischer mezi lety 1906–1911 zaměřil na dílo Arthura Schnitzlera. První pozornost věnoval motivům loutky, opakování a osudu v triptychu *Marionetten*. Tyto postřehy dále rozvinul v rukopisném fragmentu a návazně i v publikované eseji *Fantazie na motivy z Arthura Schnitzlera*, jejímž východiskem učinil fenomén déjà vu, v tom světle interpretoval zejména hru *Anatol*, dobíraje se poté určitého pojetí Schnitzlerovy „metafyziky“ coby pohybu na hraně životního iluzionismu.

Klíčová slova

Arthur Schnitzler, Otokar Fischer, loutka, déjà vu, osudovost, erotismus

“Life in the present flows like an echo reflected from unseen rocks”

Fischer's interpretation of Schnitzler's world

Abstract

The study examines Otokar Fischer's interpretations of Arthur Schnitzler's work between 1906 and 1911. Fischer initially focused on the motifs of puppets, repetition, and fate in the triptych *Marionetten*. He further developed these observations in a manuscript fragment and a published essay, *Fantazie na motivy z Arthura Schnitzlera* (Fantasy on Motifs from Arthur Schnitzler), which took the phenomenon of déjà vu as its starting point and interpreted the play *Anatol* and other texts in this light, arriving at a conception of Schnitzler's "metaphysics" as a movement on the edge of life's illusionism. The study then recalls Fischer's other reflections on Schnitzler's work.

Keywords

Arthur Schnitzler, Otokar Fischer, puppet, déjà vu, fatality, erotism

I.

„[K]dyž živí jsou tak nudně stejní,
smrt ráda střídá přestrojení.“¹

„Předválečný poměr české kritiky a poezie k Vídni byl otázkou delikátní a nikterak ne prostou [...] bylo [nás] několik, kdo jsme při všech politických výhradách, ba protestech přec jen vychutnávali tu příjemnělou, v etickém smyslu vysávající a tak svůdnou atmosféru pozdního vídeňského baroka.“ (Fischer 1931b)

Je zvykem definovat Otokara Fischera jako muže mnoha rozhraní, tato tradice (srov. Petrbock 2021) má ostatně nesporný původ už ve vyjádřeních Fischerových. Tak kupříkladu v dopise, který 4. dubna 1908 adresoval Arnemu Novákovi, si Fischer stěžoval na jednostrannost svého filologického vzdělání („byl [jsem] úplně zabrán do stylistiky a textové kritiky“). Postrádaje především průpravu psychologickou, byl odhodlán tuto konstelaci změnit: „Jestliže si na neschůdné půdě svých ‚Grenzwissenschaften‘ nezlo- mím vaz, mohu přec jen přijít na zcela pěkné věci,“ napsal.² Svou *jínou* filologii Fischer tehdy i v dalších letech formoval zhruba v souhře dvou rovin: průběžně detekoval sérii problematických jevů různě spjatých se sférou lidského psychična³ (zahrnuje v to ovšem i složitější problémy jazyka a osudu), pro tato svá zkoumání si – komplementárně – volil zejména autory, jejichž texty mu umožňovaly tyto jevy artikulovat. Toto počínání zároveň chápal jako *experiment*, který se ovšem nevyčerpával jen ambicí vědní, mělo jít vůbec o život, ve smyslu jakési nové hermeneutiky. V úvodu první z přednášek cyklu „Psychologické problémy německé literatury“, kterou – už coby soukromý docent – Fischer proslovil koncem října 1910 na pražské filozofické fakultě, zaznělo: „překročíme kompetenci svého užšího vědního oboru, [...] formulují své téma v odporu proti dnešnímu nazírání na germanistiku jakožto disciplínu v první řadě filologickou, [...] použitím [se] do jakéhosi experimentování sám s[e] sebou, s předmětem i materiálem svých otázek, ale též se svými posluchači – do experimentování, jemuž hrozí nebezpečství, že opustí půdu přísné vědeckosti.“⁴ K ranému okruhu naznačeného protínání patří Fischerův zájem o dílo Arthura Schnitzlera. Následující poznámky cílí k evokaci specifčnosti takto zaměřené interpretační práce, s důrazem na výkladové pasáže, v nichž se Fischer dotýká Schnitzlerova ztvárnění určitých forem zkušenosti opakování a jejich konsekvencí.

Poprvé se Fischer Schnitzlerovým dílem soustředěněji zabýval ve fejetonu publikova- ném v dubnu 1906 v *Národních listech*.⁵ Věren svému filologickému školení, upozornil

- 1 Z aktovky-burlesky *U velkého Kašpara*: druhá polovina čtyřverší, připsaného Smrti, jež se jen o něco dál proměnil v Kašpárka (Schnitzler 2013: 465–493, cit. 487, přel. J. Zoubková).
- 2 LA PNP, fond A. Novák, korespondence přijatá.
- 3 V říjnu 1916 bude o sobě Fischer mluvit jako „psycho-filologovi“ (dopis A. Novákovi, 24. 10. 1916, tamtéž), viz též Fischer 1917.
- 4 LA PNP, fond O. Fischer, rukopisy vlastní.
- 5 Následující komentář k Fischerově traktátu Schnitzlera lze číst také jako vděčnou (a snad i poněkud rozvíjející) variaci na fischerovskou pasáž v textu Lucie Merhautové, zaměřeném ovšem k širšímu horizontu recepcce Schnitzlerova díla v českém prostředí (in Schnitzler 2014: 367–391; srov. též Merhautová 2020: 427–428).

tu nejprve na „vděčnou paměť“, již vídeňská „básnická tradice“ chová „k prstonárodním svým počátkům“ – zde k „pimprlovým kouskům“ prováděným v prostředí „Wurstelprateru“ (Fischer 1906a). Zmínil v tom ohledu Raimunda, Grillparzerovu povídku *Der arme Spielmann* (*Chudý muzikant*) a nakonec také Schnitzlerův trip-tych *Marionetten* (*Loutky*), vydaný nedávno předtím v Berlíně a čítající aktovky *Der Puppenspieler* (*Loutkář*), *Der tapfere Cassian* (*Udatný Kasián*) a *Zum großen Wurstel* (*U velkého Kašpara*).⁶ Především s poukazem k poslední z nich Fischer ocenil Schnitzlerův cit pro „psychologickou zkratku“: člověk tu splývá s „typem“, je jím, opakuje jej, vázne v něm, i kdyby se sebevíc vrtěl; „duševní život“ je evokován „několika málo rysy, nejraději s literárními narážkami“. Podobný princip ostatně Fischer popsal už v pasáži věnované aktovce *Udatný Kasián*. Schnitzler zde pracuje s omezeným okruhem figur (Martin, jeho bratranec Kasián, Sofie, vzdáleně ovšem také mámivá tanečnice Eleonora Lambriani), jež podle Fischera soustředěně – slovem i gesty – kopírují to, čím mají být – svůj „osud“:

„Dobrodružný děj se scvrká na několik výjevů souběžně stavěných, na několik frází stereotypně opakovaných, na několik tatranských přemetův a skoků heroických, na několik záchvatův a křečí gumovitě se smršťujících. Ti elastičtí panáčekové, kteří tu spěšně prožívají svoje osudy, nejsou ze dřeva; to nejsou loutky rozmarem básníkovým oživené, nýbrž lidé s posuny figurin. V pozadí planou veliké vášně a jejich stíny se pohybují a potýkají [...], úsloví, otázky, srovnání prolétají se tak ladně, symetricky jak arabesky na stěně či ornamenty bohatého koberce. Krátké pestré scény po sobě následují, živé to obrazy, trochu rokokové, trochu sentimentální, a otvírají výhled do ohromných dálek zlatým sluncem ozářených, boji divokými zkrvavených a obývaných vílami svůdnými – tak svůdnými, že nerado se umírá“ (tamtéž).

Podobnou vládu stereotypie ve škále možného Fischer shledal i v aktovce *U velkého Kašpara*. Zdánlivě lze být leccčím; vystupují tu, příkladem, „das süsse Mädel“, „démonická kněžna“, „hrdina tohoto kusu“. Avšak mumraj typů a patřičných replik je absolutní, nic a nikdo nestojí mimo něj – živí, dřevění, jeviště, hlediště, zákulisí: „Charakteristické jsou v tom ohledu verše, jimiž se figurky představují: poklona, pak udání jména a v posledním veršiku ujištění: vždyť já nejsem skutečná kněžna, vždyť já nejsem opravdivý hrdina, jsmet všichni jen ze dřeva. Na jevišti zřízeno ještě jedno jeviště a na obou se hraje, krom toho účastní se také divadelní parter. Tedy tři roviny spolu splývají,“ konstatoval Fischer. Platí to nakonec i pro muže v „modrém splývavém taláru“, který sice (jako by byl mocný) přesekáva viditelné i neviditelné „dráty“ a všichni padají k zemi, avšak jakmile odejde, všichni zase vstávají a mumraj pokračuje (tamtéž). Bylo by lze mít za to, že Fischer prostě míří k tezi o celkovém znejistění, jež zasahuje i instanci autorskou, osudotvornou; a této potenciality si skutečně letmo všímá, odkazuje k „vídeňské škole filozoficko-přírodovědecké“ a v té souvislosti k představě o prostupnosti „života a básně“, „bdění a snu“. Avšak finále jeho fejetonu vlastně „strůjcům osudu“ jejich moc vrací, i kdyby jen provizorně, iluzorně: jde totiž o štěstí. Vyústění vyznívá zlověstně, skýtá ale i možnost podivné úlevy. Malému chlapci se „pojednou“, jakoby

6 Jednotlivé aktovky vyšly už dříve časopisecky: *Der Puppenspieler* v *Neue Freie Presse* 31. 5. 1903, *Der tapfere Cassian* v *Die Neue Rundschau* v únoru 1904 a *Zum großen Wurstel* v *Die Zeit* 23. 4. 1905, v premiéře byly uvedeny postupně 12. 9. 1903 (Berlín, Deutsches Theater), 22. 11. 1904 (Berlín, Kleines Theater) a 16. 3. 1906 (Vídeň, Lustspieltheater); pod názvem *Marionetten* byla však třetí z aktovek představena už 8. 3. 1901 v berlínském Buntes Theater v rámci Wolzogenova literárního kabaretu Überbrettl.

v odpovědi na touhu představit si „pána boha“, vynořuje „obraz obstarlého muže“, který kulisami světa – „modrá obloha byla kulisou“ – vodí lidi zavěšené na tenkých, a proto neviditelných drátcích. Tuto „neviňoučkou fantazii“ rozvinul Fischer dvěma směry. Prvnímu dominuje zoufalá grimasa: „zpozoruje-li zavěšená figurína nad svou hlavou drát: pak se dostavuje úzkost v duši, pocit odvislosti, hněv a vztek, rebelské zatínání pěsti a bezmocné škubání kolem rtů“; v druhém je – jakoby proti dějinám, nečekaně – připuštěno štěstí, spočívající ovšem v neproblematické oddanosti. Šťastný je ten, „kdo poskakuje, poslušen jsa vůli stvořitele“ (tamtéž), tedy ten, kdo je loutkovou ozvěnou svého typologického určení: dokonale, bez odchylky, bez ptaní.

II.

„Ano, Matylida. – Ale jmenovala se jinak. Pořád jsem ji líbal na šíji“ (Anatol v hovoru s Maxem, Schnitzler 2013: 35).

Dne 6. října 1906 *Týdenní oznamovatel* Společenského klubu Slavia avizoval Fischerovu přednášku „O Arthuru Schnitzlerovi“ (Nesign. 1906: [1]). Není sice jasné, jestli na ni skutečně došlo, nicméně ve Fischerově pozůstalosti se dochoval jednak vydatný soubor excerpt na dané téma, jednak rukopis – ač s korekturami a bohužel nekompletní (začíná až stranou 4, strana 7 chybí) –, který mohl být východiskem plánovaného vystoupení.⁷

V úvodní partii rukopisného fragmentu Fischer vyměřuje Anatola jako bytost, jejíž „dušička“ je (coby „mlsná myška“) chycena ve změti mikrovzpomínek spojených s nespočtem minulých „milenek“ (Fischer 1906b: 4): „existence jeho se redukuje v přechod přechodů. Co bylo, netuhne v událost, nálady se kupí nad vším minulým. [...] A ve změti toho, co bylo, a toho, co je (Wirrwar von einst und jetzt), pozbývá duše síly setřásti zbytky nezpracované minulosti.“ Parálza kotví v pocitu opakování, setřené jedinečnosti. Anatol i Max mluví o „ženách, ženách, ženách“ a všechny se jim zdají stejné; nejde přitom ani tak o vzhled či jiné znaky individuality, jsou stejné v tom, čím jim jsou, typologicky – „všecky passés dřív nebo později a obrazy všech předchůdkyň [...] vznášejí se vždy nad počínajícím flirtem; rozdílné znaky ze vzpomínek vymizely, neboť refrén všechných epizod je týž: requiescat, svatá jest, neb ležela v mém náručí“ (tamtéž: 5).

„Forma“ *Anatola* podle Fischera spočívá ve variaci téhož, resp. v odstiňujících návratech, korelujících se snahou „psychologicky“ znázornit, „kterak se stejné paprsky různým způsobem lámou [...], kterak stejný děj a stejné události běrou na sebe různou tvářností“ (tamtéž: 8, 9). Fatem stejnosti je přitom postižena i samotná milostná komunikace. V pasáži v rukopise zřetelně škrtnuté Fischer postřeh erotické repetitivnosti (stereotypnosti) vrhá i na svět *Kola* neboli *Reje*:

„Tragikomická nedorozumění Anatolova opakují se [v *Kole*], transponována jsouce o několik tónů níže. Otázka, od níž vše odvisí, zní: kdo s koho, to znamená, kdo dřív a obratněji podvede? Celinká sociální škála se přehrává. Mezi nočním pouličním

7 LA PNP, fond O. Fischer, rukopisy vlastní, Arthur Schnitzler (přednáška v klubu Slavia 29. XI. 1906), rkp. započatý slovy „nespočetných milenek“, s. 4.

výjevem a ryze občanským obrazem ze života manželského je nejdůležitější rozdíl v lokálu a v náladě. Mužové jsou zhusta idealisté; a vždycky směšni. Marnivost je neopouští ani v nejněžnějších momentech, na vše mají připraven citát, vymyslí si svůj ideál pro jednu každou ženušku a běda nebohé naivce, neodpovídá-li předpokládanému ideálu! Zvědavost je na obou stranách a tu i onde prolhanost; vedle malých lžních lží jako „ty ani netušíš, co pro mě znamená“, provádějí však i velké životní nepravdy nekaly svůj rej. Každý z milenců namlouvá si, sám že je pravý, vytoužený, jediný, a namlouvá si, buhvíkolik pro něho neznámá prožívaná slast. A zatím jde život dál, klidně a surově. Tu přestává capriccio a počíná bolestná nota“ (tamtéž: 5, 6).

III.

„... chtěla jsem ti aspoň jednou říct, že tě mám ráda. Jednou smím? – Slyšíš? Miluji tě. A chtěla bych, abys to jednou taky takhle slyšel, jak to teď říkám – v nějaké jiné chvíli, stejně krásné, jako je tahle... až o sobě už nebudeme vůbec vědět...“⁸

Esej „Fantazie na motivy z Arthura Schnitzlera“, již titulem sugerující zrcadlivě hudební nadechnutí, Fischer v úvodu ozvučil také mottem-citátem ze hry *Der einsame Weg* (*Osamělá cesta*): „Schleier gleiten über alles...“⁹ tedy: „Všechno se zahaluje...“ (Schnitzler 2014: 468).¹⁰ Neváhal zároveň variovat sám sebe, když do nového textu hojně a nejednou doslovně integroval nejen partie z výše představeného rukopisu, ale i pasáže z fejetonu o loutkách. Východiskem mu tentokrát nicméně byla speciální, ne-literární zkušenost, již chápal jako prizmatický můstek k porozumění Schnitzlerovu dílu: „Jsou okamžiky, ve kterých všechno splývá a kdy všední život zdá se přecházeti v báj. Ale ve směsici vládne hlubší lad a kosmické prvky v každém chaosu“ (Fischer 1907a: 146). Pojem všednosti následně Fischer nahrazuje „přítomností“, jako něčím, co je v takových okamžicích komplikováno, zvrstváno něčím jiným – současným i minulým, povědomým: „pozorovatel účastníci se běžné rozmluvy naslouchá současně samotářským slovům duše své a pojednou, kdy nejméně se nadál, narážejí zvnějška staré známé zvuky na jeho sluch, i je mu jasno, že je spojitost mezi hlasy obou světů“ (tamtéž). Ani tady však nejde o to, že něco stejné je, nýbrž o to, že vjem prolnutí míří k souzvuku, v němž vlastně nezáleží na tom, co bylo první:

„Slabiky pronášené lidmi kolem něho přizpůsobují se jeho vlastní harmonii, každé slovo bylo předem tušeno, bylo vyvoláno jeho přáním, poslušno jsouc nevyjádřených

- 8 Johana Wegratová v hovoru se Stefanem von Sala, v *Osamělé cestě* (in Schnitzler 2014: 393–469, cit. 451; přel. Michal Černý).
- 9 Už 23. února psal Schnitzler Fischerovi: „Vážený pane doktore, / velmi Vám děkuji za zaslání Vaší fantazie. Nad Vaším milým dopisem mě dvojnásob mrzí, že neovládám jazyk, ve kterém jste své myšlenky o mně vyjádřil. Že Váš překlad *Grossen Wurstel* ještě nebyl uveden na jeviště, mě nepřekvapuje. Navzdory úspěchu na jevišti se originál nedostal ani za hranice Vídně. Budu mít snad někdy to potěšení Vás ve Vídni vidět?“ (Wien, XVIII, Spöttelgasse 7, 23. 2. 1907, LA PNP, fond O. Fischer). Ve stejném konvolutu přijaté korespondence se dále dochoval už jen lístek se vzkazem „Srdečný dík [...] Vídeň, v květnu 1912“, mezi rukopisnými fragmenty (rkp. vlastní) dosud nepublikovaný náčrt Fischerova překladu zmíněné aktovky.
- 10 Hra *Der einsame Weg* byla inscenována v berlínském Deutsches Theater v době, kdy Fischer v Berlíně studijně pobýval (premiéru měla 13. 2. 1904), knižně vyšla u S. Fischera ještě téhož roku.

rozkazů; slova vracejí se jako ozvuky tónů kdysi kdes již zaslechnutých, život přítomný se line jako echo odrážené od neviděných skal; okamžik prožívaný právě leskne se třpytem dvou nekonečností a v záplavě stříbřitých paprsků se ztrácí přítomnost. Pod dojmem takovýchto okamžiků vzniká víra v anamnézi a ve stěhování duší, zjevují se romantickému umění všechny postavy jako dávní známí nesoucí pozdrav z praotčiny“ (tamtéž).

Zdá se, že Schnitzler v první řadě zkoumá¹¹ rozryvný efekt zjištění či dojmu, že přítomnosti panují stíny; Fischer pro tento moment zavádí pojem „melancholické reminiscence“ (tamtéž: 147). Lze-li vůbec něčemu přiznat moc odolat „skepsi“ neboli stínům toho, co tu už bylo a co musí přijít, dává tomu jméno „melodie vábivého života“. U Schnitzlera – míní Fischer – jí odpovídají konstelace urputného, nejednou přímo střemhlavého přilnutí k „životu“, tváří v tvář nemoci či smrti. „Žítí! V tom pojmu leží nádhera a blaho, otčina a hloubka, moudrost i šílenství, touha, krása, zaslepenost“ (tamtéž: 149), a o několik odstavců dál připojuje: „Subjekt je cosi měnivého, skutečnost se viklá a rozdíly času mizí. Ale mám-li dýchat, musí zdání proměnit se v pravdu a všeliká filozofie ustoupiti přede dravým, zdravým vanem života. Ach ano, já jest nezachránitelně ztraceno; ale dobrotivý osud chraň je toho poznání!“ (tamtéž: 151).¹² Sázka na život, již Fischer skrze Schnitzlera zvažuje, je paradoxní sázkou na osud; paradoxní jednak proto, že život má osudu čelit („naše moudrost záleží v tom, že chceme osud přelstít; tak v životě, tak v pohádkách, tak u Schnitzlera“), jednak proto, že ani sebezprimočařeji vyhlížející a zakoušený život přímočarý není: „pózy cvičí se tak dlouho, až se stanou nutností, komedie hraje se tak dlouho, až sama sebou přejde v život, zločiny se imitují potud, až z interpreta vraždy stane se vrah, z teatrálního představení revoluce“ (tamtéž: 153), a tato nevyhnutelná precedentnost znovu postihuje všechny, tedy i „pokusitele“, „strůjce“ osudu; ani „režisér loutek“ není takovým „pánem a mistrem života“, jakým se domnívá či by chtěl být, jeho výtvozem je totiž život „ode dvou zrcadel již odražený“ a své loutky „obdržel z druhé ruky“ (tamtéž: 154) – kaleidoskopickou soupravu instantních „typů“.

Stejně jako nemůžeme cele náležet sami sobě, nenáleží nám cele ani okamžik, jsa spojený „s nepřehlednou řadou oněch, které tíží naši přítomnost“, ¹³ a není „pevného bodu“ či „stanoviska“, jež by bylo uchráněno všeobecné a neustálé napodobivosti: „My všichni

11 Fischer upozorňuje na repetitivnost, jež prostupuje samo Schnitzlerovo dílo: „Komu je umělcovo dílo výrazem života, jednoho a téhož života, může přimhouřiti oči, a hle, blíží se mu, ruku v ruce, Beatrice s ostatními ‚sladkými děvčaty‘, Max i Albertus s rezonéry, Paracelsus s ostatními loutkáři, splývá mu Anatol, Filippo Loschi, Stephan von Sala, mihá se mu před zraky zvláštní rej postav, kterak z kusu se přesunují do kusu; těla se mění, jména i kostýmy, ale jejich srdce tlukou stejným tempem, ale rytmus jejich slov je týž. / Žítí v různých oblastech a bezmocné potácení se mezi nimi jest základním Schnitzlerovým tématem“ (Fischer 1907a: 147).

12 V roce 1908 se Fischer pojmem osudu bude zabývat v kleistovské esejí česky publikované pod názvem *Osudnost zrcadla*, i tam nejprve v souvislosti s tím, co (pro Kleistu) definuje (tančící) loutku: „tančící dřevěná loutka [vyniká] nad člověka obdařeného vůlí a rozumem. Její pohyby jsou jednodušší, závisíce od jediného těžiška, kdežto u marnivého tanečníka z masa a krve mívají jednotlivé údy zvláštní svůj pohyb, směr a život, takže nepovstává dojem krásných linií. Loutka opisuje dráhu, obdobnou oné, již asi se bere duše loutkářova“ (Fischer 1908a: 335). Tím, co tu Fischera bude zajímat, je oscilace mezi intelektem – jako tím, co reflexivně ustavuje „já“, a tak komplikuje život (ilustrativem je mu scéna, v níž se Narcis spatří ve vodní hladině, a důsledek tohoto zážitku) – a instinktivní, pudovou možností existence.

13 Je-li řeč o přítomnosti zatížené minulostí, nejsme daleko od představy „traumatu“, a tak i od pojetí „osudu“, který je založen nikoli vnějšně, nýbrž jako (nějakým způsobem imitující) reakce na něco, co se člověku již stalo – nejpозději v červenci 1907 se ostatně Fischer se zaujetím zabýval Freudovým *Výkladem snů*, v té souvislosti rovněž povahou osudovosti v příběhu Oidipově (srov. Fischer 1907b).

jsme snad osobami ve snu, jenž se komusi o nás zdá, naše myšlenky jsou snad jen grimasami kol úst někoho příšerně se chechtajícího,“ medituje Fischer (tamtéž: 155), definuje lidskou situovanost metaforami „kolotoče životního“, „houpačky“ (kolísající mezi „životem a básní, mezi bděním a snem“) a „tance“ (v němž víří „hodnoty života“) – v nichž se prvek opakování vždy snoubí s možností určité závratnosti. Alternativu k vířivému mumraji Fischer – zdá se – nalézá leda v melancholii *Osamělé cesty*. Mohlo by sice jistě i tady jít jen o další z běžděčných iluzionismů – tentokrát o iluzionismus vzpomínky (resp. „magické sítě vzpomínek“, v živilu „splývání časů“: stačí zavřít oči a prožít „tíse život svůj znovu“) nebo tušení, avšak Fischer spíše mívá k představě teskného, ale přece jen tlumivého přitakání, jež umožňuje ponechat mlživé „závoje“ tam, kde jsou – tak, aby osud jako osud nebyl rozpoznán: „Jsou rozestřeny nad obrazem osudu a zkázy, a tomu, kdo se pokouší je nadzdvihnout, zemřelo blaho“ (tamtéž: 156).

IV.

„Přes naše teskné milkování
říjnové šlář, hled, se strou,
a hoře, jímž jsme prochívání,
je divadlo jak listů vání –
My hráči, jimž i smrt je hrou...“ (Fischer 1931b, též 1933b: 15)

Také Schnitzlerův román *Der Weg ins Freie* (*Cesta do šíra*) Fischer četl jako „knihu podzimně elegickou“, v recenzi otištěné v červenci 1908 v *České revui* si povšiml několika momentů, jež novinku spínaly s autorovými staršími pracemi,¹⁴ jedním z citátů ilustroval postup se hrou *Osamělá cesta*: „bylo mu, jako by byl hochem a ležel u matčiných nohou, a jako by tento okamžik byl už vzpomínkou dálnou a bolestnou, zatímco jej prožíval“ (Fischer 1908b: 636). Téma či „problém“ vzpomínky Fischera vábily i v dalších letech, už bez přímé, explicitní souvislosti schnitzlerovské. V dubnu 1911 pronesl na mezinárodním filozofickém kongresu v Boloni přednášku „Das Problem der Erinnerung und deren Bedeutung für die Poesie“ (Problém vzpomínky a jejího významu pro básnictví).¹⁵ Věnoval se tu jak reminiscenci jako transferu mezi zkušeností minulého a básnickým textem, tak otázkám z oblasti srovnávací filologie:

„Wilhelm Dilthey, věren své krásné maximě ‚Erlebnis und Dichtung‘, pátrá v hotovém uměleckém díle po stopách osobní zkušenosti básníkovy i jeho duševního vývoje; Max Dessoir pokládá dětské reminiscence, jež popřípadě nutno překonat, za podmínky

14 Variací téhož v předivu Schnitzlerova díla – ve smyslu návratů momentek motivických, zápletkových či náladových – si Fischer průběžně všiml i v dalších textech; šlo ostatně, jak naznačeno již v úvodu, o součást jeho filologické akribie. V květnu 1909 Fischer referoval o Schnitzlerově aktovce *Komtesse Mizzi oder Der Familientag*, jež byla spolu s jinými dvěma hrami inscenována v Národním divadle (Fischer 1909a); v říjnu 1910 pak věnoval pozornost provedení pantomimy *Die Verwandlungen des Pierrot* (*Závoj Pierrotčin*), v níž identifikoval transpozici veršované tragédie *Schleier der Beatrice*: Schnitzler, konstatoval, „sáhl po své vlastní starší práci, zbavil ji mluvy, vysvlékl ji z dřívějšího kostýmu a zasadil do zdánlivě nového rámce“ (Fischer 1910; Pierota hrál Karel Hašler, Pierotku Zdenka Rydlová).

15 Publikoval jej poté německy jednak v kongresovém sborníku, jednak v časopise *Das literarische Echo* (Fischer 1911a), česky jako *Problém vzpomínky a její význam pro básnictví* (Fischer 1911b); srov. Weinberg 2020.

a průpravu k tvůrčí, přerozující činnosti; literární historici (zvl. v Německu) rozbírají s nejsilnějším důrazem otázky po literární odvislosti, pojednávají tudíž o záhadě nad jiné složité, při jejímž řešení jest důležité uvědomovati si též principiální rozhodnutí o aktivitě či automatismu vzpomínky. Fakt literárního „ovlivnění“ sám o sobě již ukazuje, jak plynulá jest hranice mezi zdravým a abnormním duševním životem a kolik poučení může věda literární očekávat od psychiatrie; vzpomeňte častého pozorování, že tvůrce sám nedovede rozlišovati vlastní a cizí majetek, a obdobných, chorobně stupňovaných případů, pro něž novější duševěda užívá výrazu „patologický plagiát“ (Fischer 1911b: 514).¹⁶

Opět se tak – byť v jiné souvislosti, zde ve vztahu k minulým literárním formacím – opakování Fischerovi jevílo jako osudový a zároveň znejistující záhyb vztahu k ostatním i k sobě samému: „jak snadno ti, kdo sami sebe pozorují, dávají na se působiti známým již popisům; a v písemnictví má tradice, sugesce a imitace úlohu ještě větší nežli v životě všedním nebo při studiu psychologickém!“ (tamtéž).

K fenoménu opakování se Fischer téhož roku obrátil ještě jiným způsobem, na horizontu „pověstné“ Nietzscheovy „nauky o věčném návratu“, ve stati „Eine Psychologische Grundlage des Wiederkunftgedankens (Bemerkungen über den literarischen Wert der ‚fausse reconnaissance‘“ (Psychologický základ myšlenky návratu [Poznámky k literárnímu významu „fausse reconnaissance“]), publikované v lipském *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung*.¹⁷ Zatímco problém „patologického plagiátu“ byl dle Fischera – vzhledem k jeho vazbě k tématům „pramenů, tradice, vlivu“ (Quellen, Tradition, Beeinflussung) – ve filologické, literárněhistorické rozpravě nepropracovaně, nicméně jaksi přirozeně přítomen, pro oblast definovanou konceptem děja vu apod. („kdy je něco, co jsme slyšeli, viděli nebo cítili poprvé, doprovázeno pocitem, že jsme to už někdy zažili“) to neplatí; ačkoli i zde, tedy v jiných pásmech diskurzu (počínaje prací Arthura L. Wiganu *The Duality of Mind* [1844] až po výzkumy „snu a podvědomí“ či myšlení Bergsonovo) bylo již – konstatoval Fischer – leccos pojmenováno (Fischer 1911c: 487–488). Není patřičné sledovat tu všechny úhly Fischerova důkladného obhlížení tohoto terénu, je ovšem záhodno upozornit na partii, v níž se na scénu jeho uvažování vrátil Schnitzler. „Když jsem četl Bergsonovu formuli ‚souvenir du présent‘ [srov. *Souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, in *Revue Philosophique de la France*, 1908],“ vypráví Fischer, „spojila se mi ihned s představou o tvorbě vídeňského básníka Arthura Schnitzlera, jenž začasté variuje, vzpomínání na přítomnost a jehož situace nejednou ukazují k fausse reconnaissance [jako k svému vlastnímu vznětu]“ (tamtéž: 499). Prvořadým příkladem mu byla hra *Osamělá cesta*, jejíž „melancholický hrdina, pan von Sala, vyjadřuje následujícími slovy svůj pasivní pohled na život nebo, opět slovy francouzského učence, svou ‚inattention à la vie‘“ (tamtéž). „Následujícím slovům“ odpovídá poté delší citát [„Ale právě v takových okamžicích...],¹⁸ provázen příklady z jiných Schnitzlerových prací. Novum – vedle ne

16 Fenoménem „patologického plagiátu“ se Fischer zabýval už ve stati *Z pomezí vědy literární 1. Patologický plagiát* (Fischer 1909a).

17 Srov. v tom směru komentář soustředěný ve studii Clause Zittela (2020).

18 „...Ale právě v takových okamžicích údešů neleží za mnou vlastně nic – všechno je mi přítomné. A to, co je přítomné, minulo. (S rukou na očích): Jsem dítě... A jsem mladý poručík... A ležím o samotě v plovoucím člunu... A odpočívám si na lavičce... To vše, to všechno je tu – sotva zavru oči – to vše je mi blíže nežli ty, Jano, nevidím-li tě a mlčím-li. – Přítomnost... Co to vlastně znamená? Což stojíme k okamžiku hrud proti hrudi, což je to přítel, jež objímáme, nebo nepřítel, jenž na nás doráží? Což slovo, jež právě doznělo, není už vzpomínkou? Což tón, jímž se melodie počala, není vzpomínkou, ještě nežli píseň je u konce? Což tvůj vstup do této zahrady není vzpomínkou, Jano? A tvůj krok po oné louce tam, zdaž není stejně minulostí jako krok bytostí dávno zesnulých?“ (přel. O. Fischer, in Fischer 1929: 149).

poprvé připomínaných scén – představuje zmínka o aktovce *Die Frau mit dem Dolche* (1902), kompozičně založené na prostupném zrcadlení dvou vztahových zápletek, situovaných do různých historicko-časových konstelací (Fischer 1911c: 499–500).

Pozdější Fischerovy návraty k Schnitzlerovi se již děly výrazně ve znamení vnějších příležitostí (Schnitzlerova smrt v říjnu 1931, uvedení *Anatola* v pražském Komorním divadle koncem r. 1932).¹⁹ Z předchozí doby lze vyzdvihnout přinejmenším drobný pasus v článku „Psychoanalýza a literatura“, týkající se prolínání psychoanalytického diskurzu a umělecké práce: „Je to asi tak, jako když psychoanalytik, jenž se dlouho zabýval rozbořem snů, pozoruje, že jeho vlastní sny, jsouc usměrňovány záměrem jeho analýzy, přicházejí o znaky své nenucenosti a spontánnosti. Nezapomínejme, že literatura již po celé čtvrt století je vydána přímému i nepřímému působení vlivného vědeckého směru. Pozorovati to lze zvláště na celé skoro beletristice vídeňské, při níž je vedle vlivu naukového vzíti v úvahu též sugesci živé Freudovy osobnosti a propagační činnost jeho četných žáků“ (Fischer 1925: 76). Jako prvního Fischer do této teze vplétá Hofmannsthala a navazuje: „Arthur Schnitzler, sám lékař, zosnoval své drama *Der Schleier der Beatrice* na motivu, že básník zavrhně svou milenkou proto, že se jí zdálo o jiném muži: je to, jako by tento renesanční Filippo Loschi byl velmi dobře obeznámen s medicínským výkladem našich dnů, podle něhož se v nočním snu vybavují přání, ke kterým jsme se za bdělého dne nepřiznali“ (tamtéž). Ústí-li tu Fischerův letmý výklad do určité banality, nemělo by to přehlušit mnohem komplikovanější konstruovanou podnětnost jeho starších interpretací Schnitzlerovy „metafyziky“.

Bibliografie

- FISCHER, Otokar. 1906a. Marionety. *Národní listy* 46, 27. 4. 1906, s. 1.
FISCHER, Otokar. 1906b. [Arthur Schnitzler], rukopisný fragment, LA PNP, fond O. Fischer, rkp. vlastní.
FISCHER, Otokar. 1907a. Fantazie na motivy z Arthura Schnitzlera. *Lumír* 35, 1907, č. 4, s. 146–157.
FISCHER, Otokar. 1907b. Sen a přání. *Národní listy* 47, 26. 7. 1907, s. 1–2.
FISCHER, Otokar. 1908a. Osudnost zrcadla. Tři eseje. *Novina* 1, 1908, č. 11, s. 332–338, č. 12, s. 353–357, č. 13, s. 395–399, č. 14, s. 422–428.
FISCHER, Otokar. 1908b. Nový román Arthura Schnitzlera. *Česká revue* 1, 1908, č. 10, s. 636–637.
FISCHER, Otokar. 1909a. Z pomezí vědy literární 1. Patologický plagiát. *Hlídky Času* 4, 1909, č. 13, s. 3–4.
FISCHER, Otokar. 1909b. [Komtesse Mizzi oder Der Familientag]. *Přehled* 7, 1909, č. 35, s. 621.
FISCHER, Otokar. 1910. [Die Verwandlungen des Pierrot]. *Česká revue* 4, 1910, č. 1, s. 61–62.
FISCHER, Otokar. 1911a. Das Problem der Erinnerung und deren Bedeutung für die Poesie. *Das literarische Echo* 13, 1911, č. 24, sl. 1717–1723.
FISCHER, Otokar. 1911b. Problém vzpomínky a její význam pro básnictví. *Česká revue* 4, 1911, č. 9, s. 513–518.
FISCHER, Otokar. 1911c. Otokar Fischer: Eine Psychologische Grundlage des Wiederkunftgedankens (Bemerkungen über den literarischen Wert der „fausse reconnaissance“. *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelersforschung* 5, 1911, č. 5/6, s. 487–515.
FISCHER, Otokar. 1917. *Otázky literární psychologie*. Praha: F. Topič, 1917.
FISCHER, Otokar. 1925. Psychoanalýza a literatura. *Tvorba* 1, 1925, č. 4, s. 75–79.
FISCHER, Otokar. 1929. Déjà vu. In též. *Duše a slov. Essaie*. Praha: Melantrich, 1929, s. 140–160.
FISCHER, Otokar. 1931a. Melodie nad Arthurem Schnitzlerem. *Lidové noviny* 29, 24. 10. 1931, s. 10.
FISCHER, Otokar. 1931b. [O Arthuru Schnitzlerovi]. *Lumír* 58, 1931, č. 1, s. 69.
FISCHER, Otokar. 1932. [Schnitzlerův Anatol]. *Lidové noviny* 40, 29. 12. 1932, s. 11.

19 Viz motta ke kap. I a IV a Fischer 1932. Z dalších, pozdějších Fischerových reflexí Schnitzlerova zjevu je možné uvést ještě letmou tezi o Schnitzlerově „světáckém stesku“ jako jednom z „odstínů“ komplikované konjunkce oblastí „německé a židovské“ (Fischer 1933a).

- FISCHER, Otokar. 1933a. Židé a literatura. *Čin* 4, 1933, č. 32, s. 747–758.
- FISCHER, Otokar. 1933b. *Podobizny básníků* (eds. Arne Novák – Jan V. Pojer). Brno: M. Píša, 1933.
- MERHAUTOVÁ, Lucie. 2020. „Er war ein Dichter, den wir sehr geliebt...“ Otokar Fischer und Hugo von Hofmannsthal vor dem Ersten Weltkrieg. In Václav Petrbok – Alice Stašková – Štěpán Zbytovský (eds.). *Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2020, s. 427–464.
- NESIGN. 1906. [Přednáškové večery]. *Společenský klub Slavia* 3, 1906, č. 2, s. [1].
- PETRBOK, Václav (ed.). 2021. *Čtení o Otokaru Fischerovi. Stopovat kentaura*. Praha: Institut pro studium literatury, 2021.
- SCHNITZLER, Arthur. 2013. *Hry I*. Eds. Augustová, Zuzana – Balvín, Josef. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2013.
- SCHNITZLER, Arthur. 2014. *Hry II*. Eds. Augustová, Zuzana – Balvín, Josef. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014.
- WEINBERG, Manfred. 2020. Zu Otokar Fischers Aufsatz Das Problem der Erinnerung und deren Bedeutung für die Poesie. In Václav Petrbok – Alice Stašková – Štěpán Zbytovský (eds.). *Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2020, s. 301–311.
- ZITTEL, Claus. 2020. „Don Juan der Sprache“. *Otokar Fischer und die tschechische Nietzsche-Rezeption*. In Václav Petrbok – Alice Stašková – Štěpán Zbytovský (eds.). *Otokar Fischer (1883–1938). Ein Prager Intellektueller zwischen Dichtung und Wissenschaft*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 2020, s. 407–426.

Mgr. Michal Topor, Ph.D.
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
Michal.Topor@ff.cuni.cz
SCOPUS ID: 56017975000
 <https://orcid.org/0000-0003-4036-1292>

Michal Topor vystudoval obor český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, v roce 2010 zde obhájil dizertační práci na téma *Minima prosaika. Česká drobná próza v letech 1890–1900*. Od r. 2017 je ředitelem pražského Institutu pro studium literatury, o. p. s., od r. 2018 vyučuje na FF UK (od r. 2024 jako odborný asistent). Svou badatelskou a ediční činnost zaměřuje zejména k oblastem středoevropského literárního modernismu, česko-německých literárních vztahů a dějin literárního dějepisectví v českých zemích.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.