

**SØREN KIERKEGAARD A SMYSLOVÁ/SMYSLNÁ
BEZPROSTŘEDNOST HUDBY
ANEB DON GIOVANNI WOLFGANGA AMADEA MOZARTA**

Jiří Kopecký

Oblast hudební estetiky může být otevřena různými způsoby, zdola i shora, při ujasňování tvůrčích postupů atd. Někdy platí jednoduchá rovnice, kdy se hudební estetika vyloupne se střetnutím filozofie a hudby (nutno přiznat, že jednoduchost právě vyřčené teze je spíše nepříjemnou vágností, hudební estetika se ani v tomto pojetí nestává ostře vymezeným průsečíkem, ale nevyzpytatelnou sadou různých průniků). Myslím na „hudební“ filozofy Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzsche a v neposlední řadě Søren Kierkegaarda, který svými východisky, svými jazykovými prostředky, svou dobou připomíná práce Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna.

Sørena Aabyeho Kierkegaarda (1813–1855) objevil pro mezinárodní vědecký svět Karl Jaspers v roce 1919, ale pro estetiku, resp. pro hudební estetiku, tím nezačala žádná pozoruhodná kierkegaardovská diskuze. Jakoby se ve vzduchu vznášel strach z Kierkegaardových slov; dánský filozof si byl totiž vědom hodnoty svého díla a zároveň roztrpčeně nesl vědomí, že se jeho myšlenkami budou zabývat docenti a profesori. Karl Jaspers došel k poznání, že S. Kierkegaard nestojí v pozici zakladatelské osobnosti, ale spíše bohatého inspirátora.¹ A vystavit se inspirativnímu proudu by nemělo být provázeno tuhnoucím ostychem, nýbrž musí být především vzrušujícím pokusem i za cenu riskování nepochopení. U nás psal o Kierkegaardových úvahách ve vztahu k hudbě Petr Osolsobě, jenž také našel možnost srovnání S. Kierkegaarda s Richardem Wagnerem. Vrátime-li se zpět a opomineme-li Franze Kafku, který se údajně učil dánsky právě kvůli tomu, aby mohl číst Kierkegaardovy spisy v originále, seznámil českou veřejnost s Kierkegaardovým životem a dílem dánský literární historik Georg Brandes, resp. Anežka Schulzová díky překladům studií svého oblíbeného autora.² Rozšíření Kierkegaardových názorů pomohla módní vlna

¹ Viz Hejdánek 1994: 189.

² Brandesova kniha vznikala v letech 1876–1877, v předmluvě z roku 1902 nazval ateista Brandes S. Kierkegaarda Tychem de Brahe dánské filozofie a vyjádřil naději, že publikace o významném

zájmu o severské kultury na konci 19 století, svoji roli mohla sehrát i zvýšená frekvence uvádění děl jubilujícího Wolfganga Amadea Mozarta (1891, 1896) v konfrontaci s aktuální powagnerovskou produkcí nebo např. Brandesovy paralely S. Kierkegaard – Friedrich Nietzsche.³ Zajímavé analogie k literatuře pro intelektuály či k dobově aktuálním tématům najdeme i ve sféře hudební tvorby (viz např. 100. výročí Velké francouzské revoluce a vyzdvížení Mozarta jako hlavní hudební autority v opeře Jakobín Antonína Dvořáka nebo postava Dona Juana s Mozartovými citáty v opeře Hedy Zdeňka Fibicha).

Metoda

Ptát se po metodě, znamená ptát se po mezích, ve kterých se S. Kierkegaard pohyboval, ptát se po případných výsledcích, které lze očekávat, znamená uvědomit si nástrahy autorovy případné sugesce a jeho omylů i výhod, jež mohly S. Kierkegaarda dovést k překvapivým závěrům. Bude pak snadnější oddělit dobové nástroje od individuálních aplikací, běžné postupy od originálních přístupů. Bude jasnější, čím zůstal Kierkegaard dítětem své doby, čím své době unikl a otevřel nové pohledy; co řekl k problematice 19. století a co mohlo (a může) být využito ve 20. století, které ještě neskončilo, eventuálně co nás živě propojuje bez ohledu na důležité události, jimiž se uzavřelo dlouhé 19. století.

Søren Kierkegaard se hlouběji zabýval Sokratovým odkazem. Poznal, jak se pomocí chytré kladených otázek dostává protihráč na opačnou stranu. Vyhovovala mu břitkost ironie.⁴ Komu je blízké aforistické vyjadřování, může stočit skutečnost do karikatury. Jeho čtenář pak musí – s nadhledem adekvátním Kierkegaardově situaci (!), čtením mezi řádky – přes masku odhalit tvář. Hrozí nebezpečí, že vtip bude špatně pochopen, že podstatná myšlenka unikne v podobě zdánlivě letmé zmínky. Antika dodávala pro S. Kierkegaarda srovnávací materiál, kterým konfrontoval křesťanství. A protože Kierkegaard usiloval o víru bez upjatosti, bigotnosti a povrchnosti, jsou jeho výpady značně kritické až provokující (úspěch některých jeho prací byl dán právě tímto stylem). Pokud řecko-římská mytologie tradičně dává možnost pornografické interpretace, Kierkegaard naopak připomněl: „Eros was the god of love, but was not himself in love.“⁵ Herkulovi i Jupiterovi přiznal značnou potenci, ale ve srovnání s Donem Juanem nedosáhli kvality „(to be) seducer (...to) be regarded as absolutely victorious“, protože jejich láska je „psychical, not sensuous“.⁶ Vysvětlení může i dnes působit jako šokující paradox: „(...)

kritikovi křesťanství bude pochopena „v zemi, jež zrodila Jana Husa“ (Brandes 1904: 7). S. Kierkegaard byl známou postavou kodaňského života a v rámci stále intenzivněji propojované Evropy 19. století, která hledala nové impulsy (viz atmosféru europamüde koncem 1. poloviny století), mohl jeho věhlas pronikat i dřív, než naznačují uvedená data.

³ Viz Brandes 1894.

⁴ Viz jeho disertaci *O pojmu ironie se stálým zřetelem k Sokratovi* (1841).

⁵ Kierkegaard 1971: 61.

⁶ Tamtéž: 92–93.

my proposition may be better understood if we consider that in positing one thing, we also indirectly posit the other which we exclude. (...) As principle, as power, as a self-contained system, sensuousness is first posited in Christianity; and in that sense it is true that Christianity brought sensuousness into the world. Rightly to understand this preposition, that Christianity has brought sensuousness into the world, one must apprehend it as identical with the contrary proposition, that it is Christianity which has driven sensuousness out, has excluded it from the world."⁷ Je patrné, že S. Kierkegaard využil Hegelovy dialektické metody tak, že se strefil do kázajících hegelianů. Ironie je účinná zbraň! Německý idealismus nemohl Kierkegaard přejít bez ostrých výhrad. Na základě své zkušenosti nemohl přijmout proklamovanou totožnost vnějšího s vnitřním, neopustil skutečnost ve prospěch Hegelovy abstrakce, a to díky Schellingově pozdní, tzv. pozitivní filozofii, která Kierkegaarda na pojem skutečnosti upozornila, přestože se obdivný názor na Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga během studijního pobytu v Berlíně 1841–1842 proměnil a vygradoval často připomínaným výrokem: „Schelling nesnesitelně žvástá.“⁸ I když i Kierkegaarda hnál hegelianizmus k mimořádnému vzletu, odolával Hegelově myšlence objektivitu a rozpracovával otázky lidské existence, subjektivity, psychologie.⁹ Hegelovské filozofii, resp. estetice, vyčítal, že zdůraznila význam formy, ačkoliv Hegel nepodceňoval obsah či ideu, tím vnikla do běžných úvah *biedermeierovská* titěrnost: „Every neat little bit of perfect artistry is, according to this aesthetic verdict, a classical work, assured of absolute immortality; indeed, in this hocus-pocus, such little trifles were admitted most of all.“¹⁰ Odtud vyplynula potřeba definovat klasické dílo: „Only when the idea reposes with transparent clearness in a definite form, can it be called a classical work; but then it will also be able to withstand the attacks of time. This unity, this mutual intensity within itself, is property of every classical work, and hence it is readily evident that every attempt at a classification of the different classic works, which has for its basis a separation of form and content, or idea and form, is *oe ipso* doomed to failure.“¹¹ Struč-

⁷ Tamtéž: 59. V kontextu úvah o hudbě a erotické (smyslné) bezprostřednosti může následující citace evokovat pro některé věřící neméně nepříjemné sepětí křesťanské spirituality a rituály s nezanedbatelnou dávkou sexuálních praktik a mystiky, což koneckonců bylo aktuálním tématem tzv. spekulativní teologie, jež mohla vzdáleně navázat na citově (až eroticky) vypjatý pietismus: „(...) if the immediate, spiritually qualified, is such that it falls outside the realm of the spirit then music here has its absolute subject. (...) it is essential that it be expressed in music, in cannot be expressed otherwise than in music, it cannot be expressed in language, since it is spiritually determined so that it falls outside of the spiritual and, consequently, outside of language. But the immediacy which is thus excluded by the spirit is sensuous immediacy. This belongs to Christianity. In music it has its absolute medium, and from this circumstance it is also possible to explain the fact that music did not really become developed in the ancient world but belongs to the Christian era. Music is, then, the medium for that species of the immediate which, spiritually determined, in determined as lying outside of the spirit.“ (Kierkegaard 1971: 69.)

⁸ Viz Hejdánek 1994: 186.

⁹ Viz Mikulová-Thulstrupová 1993: 241–242.

¹⁰ Kierkegaard 1971: 51, dále viz 48.

¹¹ tamtéž: 52.

něji řečeno, klasické dílo spočívá „in the absolute relationship between idea, form, subject and medium“.¹² Dílčí hegelovskou inspirací – narážkou na výrok, že hudba jako umění je kadencované citoslovce¹³ – může být Kierkegaardův pohyb „through the language in the opposite direction“, který se zastavil u „interjections which are again musical, just as the child’s first babbling syllables are musical“. Kierkegaard uzavřel tím, že hudba je „před“ i „za“ jazykem: „(...) music everywhere limits language.“¹⁴ Struktura eseje *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic*, kterým se především budu zabývat, nezakrytě vychází z myšlení v triádách. Nepřekvapí, že Kierkegaard našel tři stupně, z nichž třetí reprezentované Donem Juanem je „the immediate synthesis of the two preceding stages“.¹⁵ Přestože se dialektická metoda projevila v detailech i „en grande forme“ a navíc se Kierkegaard vystavil nástrahám indukce,¹⁶ jež přestává dobře fungovat při vytvoření jakéhokoliv cizorodého jevu, popperovské černé labutě, na mnoha místech prozrazuje účinné procedury, které zajišťují flexibilitu, průběžné korekce závěrů, nenásilné ohledávání problému. Teze, antíteze a syntéze jsou chápány jako metamorfóza,¹⁷ téma je nasvěcováno z různých úhlů, např.: „(...) what I wish to do is, in part, to illuminate the idea from as many sides as possible and its relation to language, thereby always circumscribing more and more closely the region where music has its home.“¹⁸ Nebo: „From another point of view I may throw some additional light upon this by analyzing the inner structure of the play.“¹⁹ Søren Kierkegaard cenil význam extrémů, aby vyhmátl celou šíři problematiky (řečeno fenomenologickou terminologií, hledal eidetický invariant): „I choose next the most epis and the most lyric moments in the production, in order to show how the perfection of the opera is preserved even to its utmost limits, how the musical-dramatic is maintained, how it is Don Juan who musically sustains the opera.“²⁰

Kierkegaard dokázal – nebo se alespoň nutil – zachovat chladnou hlavu a z jedné takové rozvahy o metodě přišel k pojmu rotace, jenž je srovnatelný s citlivými požadavky již zmíněné fenomenologie. Není nepředstavitelné, že si Kierkegaard ledacos uvědomo-

¹² tamtéž: 70.

¹³ Viz Hegel 1966: 179.

¹⁴ Kierkegaard 1971: 68. G. Brandes upozornil na to, že S. Kierkegaard cizeloval i zvukovou stránku svých literárních projevů: „Obrací se – opakem k mladšímu evropskému slohu prosaickému – více k uchu než k oku, snaží se dosíci jakéhosi recitovaného rytmu jenž lahodí sluchu. Kierkegaard nevytesává z řeči sochu, přeměňuje ji na nekonečné panorama, jež rozvíjí se za hudebního doprovodu skoro příliš rychle pře naším zrakem.“ (Brandes 1904: 146–147.)

¹⁵ Kierkegaard 1971: 83. Kierkegaard pravděpodobně neznal Mozartovu operu *Così fan tutte*. Jak by asi zařadil tento námět do svých úvah, aby zachoval vyspekulovanou třířázovost?

¹⁶ Z Mozartových prací vytvořil jakéhosi „mytologického Mozarta“, viz např. tamtéž: 77.

¹⁷ Viz tamtéž: 73. Později užil slovo metamorfóza k popisu měnícího se vztahu herce k roli (viz Osol-sobě 1991: 73).

¹⁸ Tamtéž: 84.

¹⁹ Tamtéž: 96.

²⁰ Tamtéž: 125.

val ve styku s divadlem, když promýšlel podmínky úspěšného – klasického – opakování artefaktu: „The more concrete and consequently the richer the idea, and similiary the medium, the greater the probability for a repetition.“²¹ Nebo když se později zamýšlel nad výkony slavné herečky Johany Luisy Heibergové, triumfující dvakrát ve stejné roli. Julii v dramatu Williama Shakespeara hrála v necelých šestnácti letech (1828) a poté v letech 1847–1852.²² Kierkegaardova rotace „depends on change in its boundless infinity. (...) My method does not consist in change of field, but resembles the true rotation method in changing the crop and the mode of cultivation. Here we have at once the principle of limitation, the only saving principle in the world. The more you limit yourself, the more fertile you become in invention“.²³ Kierkegaard tedy netěkal z tématu na téma, ale úmyslně si nasazuje zábrany a na jednom problému zkoušel, co vydrží.²⁴ Pokud bych dotáhl Kierkegaardův příměr s polem, šlo by o kladení otázky, co se stane, když např. zasadím duby na jeden rok nebo když budu hnojit chlebem. Jde o vyzkoušení pole v jeho nejzazších možnostech; nechat pole vyjevit to, co z něho dělá pole. Trefně napsal Ladislav Hejdánek v doslovu k jedné z nejproslulejších částí *Bud' - anebo*, ke *Svědčové deníku*, že „je svědce každý, kdo druhé lidi okrádá o budoucnost (anebo o minulost); Kierkegaardy pak potřebujeme k tomu, aby se svědčové octli v plném světle a ukázali se jako svědčové. Přitom ovšem musíme dbát, abychom sami nebyli svedeni“.²⁵ S. Kierkegaard se stylizoval jako svědce, Don Juan mu byl prototypem svědce (obdivuhodnou, přesto „etického“ stupně nedosahující „estetickou“ existencí). Musíme si být vědomi toho, že i Kierkegaard mohl podlehnout sugesci jednoho aspektu, že ukázal svědčovství svědce, hudebnost hudby nedokonale. Možná, že se nechal svést hudbou, která dokáže vytrhnout z pout minulosti i budoucnosti, nastolit svůj vlastní čas a strhnout svým „ted“ a nedocenil hudbu jako reflexní plochu, jako impuls k nejrůznějším úvahám atd. I v případě Kierkegaardova omylu bude zajímavé následovat další úvahy vítězího poustevníka Victora Eremity.²⁶

Kierkegaard se uměl projevit jako romantik a nechával se proniknout extází,²⁷ před „stržeností“ 19. století však musíme být na pozoru. Dobrý pozor si dával sám autor, neboť

²¹ Tamtéž: 53.

²² Viz Kierkegaard 1991.

²³ Kierkegaard 1971: 287–288.

²⁴ Takový postup hrozí i odvrácenou stranou, neschopností najít aspoň dočasné řešení, vyčerpávající obsesi, paranoiou. Také úvodní Diapsalmata spisu *Bud' - anebo* znamenají vyslovování téhož znovu a znovu, jakýsi refrén.

²⁵ Hejdánek 1994: 190.

²⁶ Dílo *Bud' - anebo* bylo vydáno pod tímto pseudonymem.

²⁷ Uvádím několik vypjatých výlevů: „From the moment that Mozart's music first filled my soul with wonder, and I bowed before it in humble admiration, I have found a dear and grateful occupation in reflecting on how that happy Greek view of the world which calls the world a cosmos, because it manifests itself as a harmonious whole, a transparent and tasteful adornment for the Spirit which works in and through it – how this happy view finds application in a higher realm, in the world of ideas, (...) I am still too much of a child, or rather I am like a young girl in love with Mozart, and I must have him in first place, cost what it may. (...) I shall beg Mozart to forgive me, because his

se nebál být upřímný – k sobě ani ke svému okolí.²⁸ Nestyděl se za svoji zkušenost, za zkušenost nutně omezenou ve své jedinečnosti, ve které prozrazuje dobově neojedinělý posluchačský návyk i výbornou znalost Mozartovy hudby: „I have sat close up, I have sat farther a farther back, I have tried a corner in the theater where I could completely lose myself in the music.“²⁹ Kierkegaard nezamlčel, že není odborníkem v hudbě,³⁰ nezamlčel také, že si dává nárok na něco absolutního, esenciálního: „In the erotic-sensuous genius, music has its absolute object.“³¹ „The genius of sensuousness is hence the absolute subject of music.“³² Obojí přiznání má své výhody i nevýhody, je třeba s nimi počítat; v každém případě byly nedostatky eliminovány pochybujícím a citlivým přístupem popsatelem Kierkegaardovým vlastním spojením *Bázeň a chvění* (viz např. „rotováním“ Abraháмова příběhu v úvodních *Náladách* tohoto spisu).

Poslední zmínku věnuji stručnému a elegantnímu řešení situací, kdy S. Kierkegaard cítil, že je sice v tématu, ale dostává se do zbytečnosti. Zvyk nás nutí vyčerpat zadaný úkol, přitom se právě v hudbě (a nejen zde) často stává, že se setkáváme s typovými řešeními, ne-li s nudou. V takových případech Kierkegaard zcela případně končí debatu s tím, že se nachází „under the category of the interesting“.³³ Kierkegaard se také oprávněně obrací k těm, kteří chtějí poslouchat: „It is written only for lovers.“³⁴ „Any reader who finds the game tiresome is, of course, naturally not of my kind.“³⁵

music did not inspire me to great deeds, but turned me into a fool, who lost through him the little reason I had, and spent most of my time in quiet sadness humming what I do not understand, haunting like a specter day and night what I am not permitted to enter. Immortal Mozart! (...) I say: Hear Don Juan, that is to say, if you cannot get a conception of him by hearing him, then you never will. (...) hear the exultation of lust, hear the festive happiness of enjoyment; hear the wild flight, he is transported beyond himself, ever swifter, ever more impetuously; hear the unbridled demands of passion, hear the sighing of love, hear the whisper of temptation, hear the whirlpool of the seduction, hear the stillness of the moment – hear, hear, hear Mozart's *Don Juan!*” (Kierkegaard 1971: 45–47, 102.)

²⁸ Existenciála rozevřená v nutnosti aut – aut (bud' – anebo) je sice naplněna neuspokojením, ale nelze bez ní směřovat k životu: „My honest opinion and friendly advice is this: Do it or do not do it – you will regret both. But the person who mocks others mocks himself, and it is not meaningless but is rather a profound mockery of yourself, a tragic proof of how flabby your soul is, that your view of life is concentrated in one single sentence: ‚I say simply Either/Or‘. (...) But the person who can scarcely open himself cannot love, and the person who cannot love is the unhappiest of all.“ (Kierkegaard 1987: 159–160.)

²⁹ Kierkegaard 1971: 119.

³⁰ Tamtéž: 64.

³¹ Tamtéž: 127.

³² Tamtéž: 63, 70.

³³ Tamtéž: 106, 108.

³⁴ Tamtéž: 56.

³⁵ Tamtéž: 57.

Romantizmus

Na rozdiel od pôvabných a zábavných krásnych umění 17. a 18. storočia se 19. storočie orientovalo na odkrývání charakteristických, temných, fantastických poloh. Byly pocítovány obrovské možnosti hudby, vždyť na začátku 20. storočí shrnul Ferruccio Busoni dosavadní vývoj tvrzením, že „Tonkunst“ je „das Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muss. Es ist eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat“.³⁶ Søren Kierkegaard rozpracoval jedno ze „žhavých“ témat, smyslovost/smyslnost přitom nechal z různých důvodů ve spojení s démoničností: „(...) as being a medium for that which Christianity excludes from itself (...) music is the daemonic. (...) it is noticeable enough that in legends, hence in the popular consciousness which finds its expression in legends, the musical is again the daemonic. (Don Juan) is the expression for the daemonic determined as the sensuous.“³⁷ Nový romantický směr se neobešel bez síly slova a sama hudba se ocitla v intencích jazyka a řeči. Hledala (a stále se hledá) uspokojivá odpověď na otázku „Jak hudba komunikuje, co sděluje?“ Kierkegaard zůstal v pojetí hudby jako řeči nevyslovitelného opatrný: „Languages becomes the perfect medium just at the moment when everything sensuous in it is negated. So it is also with music: that, which really should be heard, constantly emancipates itself from the sensuous. That music as a medium stands lower than language has already been pointed out, and it was, therefore, on this account that I said that only a certain sense is music a language.“³⁸ Uvědomoval si, že slovo nestačí na plné vystižení, že se hudba slovu vzpírá: „Reflection destroys the immediate, and hence it is impossible to express the musical in language; but this apparent poverty of language is precisely its wealth.“³⁹ Takový rozpor však nechápal jako handicapující překážka, ale jako specifickou danost; Moliérův Don Juan (drama, text, slovo) může reflektovat, může kázat (etika), u Mozarta (opera, hudba) je nastolena průběhovitost života – „aesthetic lightness, metaphysical truth“.⁴⁰ Jazyk zůstal pro Kierkegaarda dokonalejším prostředkem komunikace, ale jako umění postavil hudbu výš.⁴¹ Je známo, že Kierkegaard četl Arthura Schopenhauera a nepřekvapí tedy, že nalezneme pasáže o všemocné, animální síle, o „the energy of sensuous desire“, ⁴² kterou je Don Juan ovládán, resp. ovládá ji. Kierkegaard uměl mluvit o úzkosti a hrůze, přesto se nepřiblížil k Schopenhauerově pesimisticky pojaté vysilující vůli, ale nahmatával život, „the exuberant joy of life“.⁴³ Fakt, že se Kierkegaard zabýval Mozartovými operami, neznamená, že se zapsal do mozartovského bádání, ale to, že se zařadil do bohaté tradice

³⁶ Busoni 1916: 7.

³⁷ Kierkegaard 1971: 63, 72, 89.

³⁸ Tamtéž: 66.

³⁹ Tamtéž: 68–69.

⁴⁰ Tamtéž: 111.

⁴¹ Viz tamtéž: 67–68.

⁴² Tamtéž: 98.

⁴³ Tamtéž: 100.

19. století, pěstující literaturu o hudbě, včetně manifestů, kritických výpadů atd. Romantici čerpali z odkazu vídeňských mistrů. E. T. A. Hoffmann považoval W. A. Mozarta za romantika,⁴⁴ S. Kierkegaard zase Mozarta vysunul do pozice ideálního klasika a zároveň se vyjádřil k typickému problému své doby. Jestliže Hegelova zkušenost zůstala uzavřena do mozartovsko-rossiniovského hudebního osvětí, Kierkegaardovy úvahy si – obrazně řečeno – podávají ruce s názory F. Nietzsche. I jemu učarovala hudební smyslnost/smyslovost (R. Wagner, Carmen George Bizeta). Zatímco např. R. Wagner byl sám sobě ideologem, za Mozarta mluvili jiní a pochopitelně se stali spíše mluvčími svých a nikoli Mozartových myšlenek (srov. u nás s obdobným příkladem B. Smetana – O. Hostinský). To je i případ S. Kierkegaarda, který se „for Mozart’s glorification“ nebál tvrdit, že „it is not probable that Mozart will ever have a rival“ nebo „all the essential potency of music is poured out in the music of Mozart“.⁴⁵ Budoucnost i v budoucnu odkrytá minulost by Kierkegaarda jistě překvapila takovými díly jako Korunovace Poppey Claudia Monteverdiho, Tristan a Isolda R. Wagnera, Salome Richarda Strausse, u nás Hedy Z. Fibicha nebo „subjektivními“ symfonickými plochami Petra Iljiče Čajkovského.

Hudba Kierkegaarda stimulovala, mnoho romantiků tvořilo přímo v lóži a „utápěla“ se v hudebním proudu na způsob automatického psaní či arteterapie. Potřeba komtemplace při hudbě nemohla být ani uspokojována jinak než na veřejnosti – v divadle, v koncertním sále, eventuálně v prostředí komornějšího salonu (sám s hudbou /např. se zvukem symfonického orchestru/ mohl být posluchač až po uvedení reprodukční techniky a rádia). O to snaději bujely patologické stavy, mezi nimiž drží čestné místo hysterická wagneriánka. Kierkegaard evidentně věděl, jak mocně na něho hudba působí, a dokázal zůstat v onom specifickém stavu „mimo“ v rámci zachování integrované a zdravé osobnosti.⁴⁶ 19. století hledalo konečné slovo, něco definitivního (věčné, absolutní, ale také elementární až brutální; modrý květ, věčné ženství atd.) a současně toto hledání kombinovalo s okamžitými zážitky „here at this moment“.⁴⁷ Ani v tomto směru nezůstal Kierkegaard své době nic dlužen.⁴⁸

⁴⁴ Viz Hoffmann 1976: XXII. Hoffmannův obdiv Mozartovy opery se projevil skrze fantasmagorické setkání autora a Donnou Annou, které je naplněno exaltovanou náladou, strachem z démonického i nořením se do kouzelného světa romantiky, je poznamenáno konfliktem lidské přirozenosti a temných sil (viz tamtéž: 16–29).

⁴⁵ Tamtéž: 47, 55, 72.

⁴⁶ Z předpokladu, že „music can effectively banish thoughts, even evil thoughts, just as we say about David that his playing exorcised Saul’s evil spirit“, Kierkegaard nevyvodil závěr o pozitivních účincích hudby, ale naopak varoval: „We have used music to heal mental aberrations; we have also certain sense achieved our purpose, and yet it is an illusion. That is, when madness has a mental cause, it is always the result of the induration of one or another part of the brain. This induration must be overcome, but in order to overcome it, one must go quite employs music, one uses entirely the wrong method, and makes the patient even more unbalanced, even if he seems to be better.“ (Kierkegaard 1971: 81.)

⁴⁷ Tamtéž: 29.

⁴⁸ I podléhání momentálním náladám přineslo v díle S. Kierkegaarda své plody, viz proslulý aforismus: „Nechce se mi absolutně ničeho. Nechce se mi jezdit, jest to pohyb příliš silný; nechce se mi chodit, jest to příliš namáhavé; nechce se mi položit, neboť buď musil bych zůstat ležet, a to se mi

Søren Kierkegaard se projevil jako romantik i v tom, jak promítl své prožívání do tvorby. V roce 1837 se seznámil s přesně o deset let mladší Reginou Olsenovou. Zasnoubili se, ale Søren brzy zasnoubení zrušil. Jeho především rané dílo může být čteno jako dialog s Reginou, jako vnitřní dialog s ní: *Dvě, Tři a Čtyři vzdělanecké řeči* vyšly pod Kierkegaardovým jménem, únorové *Bud' - anebo* „vydal“ Victor Eremita, podzimní *Bázeň a chvění* „podepsal“ Johann de Silentio, Constantin Constantin „se stal autorem“ *Opačkování*, pokusu z oblasti experimentální psychologie. V mimořádně plodném roce 1843 vystřídal Kierkegaard několik „ulit“, pokusil se uchopit svoji situaci různými způsoby. V poslední kapitole první části *Bud' - anebo* vystupoval jako svědce, neúspěšně (jak si přiznal do deníku) přesvědčoval Reginu o tom, že je podvodníkem. Z prvotní snahy Reginu – dosti nešetrně – dovychovat, vtisknout ji ideální vlastnosti dívky (tichost, pokoru, schopnost odříkání atd.) zůstala otevřená rána a faustovské stigma vyslovené Goethem i Thomasem Mannem: „(...) to je prokletí, které na mně leží, že nesmím připustit, aby se ke mně nějaký člověk hluboce a vnitřně připoutal.“⁴⁹ Poselství spisu *Bázeň a chvění* je hlubší, Kierkegaard zvažoval dvojedinou úlohu obětujícího (Abrahama) i oběti (Izáka): „(...) sděluje Regině, že ji obětoval z vyššího příkazu, tak jako Abrahám obětoval Izáka. Regina se má dovědět vše: vždyť i on sám je obětí, obětí svého otce a zároveň obětí svých depresí, melancholie.“⁵⁰

Don Juan

Druhý oddíl z první části *Bud' - anebo* (tedy z onoho „Bud'“) inspiroval Mozartův Don Giovanni, neodolatelná postava a její opojné ztvárnění. Dona Juan či Mozartova opera však prošly i jinými Kierkegaardovými úvahami. Tyto zmínky vhodně doplňují hlavní stať a dokládají míru zaujetí Mozartovou hudbou. Definice hudby nebo s hudbou spojených fenoménů (např. hudební dílo) dráždila a dráždí řadu badatelů. Zkouší se

nechce, neb musil bych povstat opět, a to se mi nechce též. Suma Sumarum: nechce se mi absolutně ničeho.“ (Brandes 1904: 117; srov. Kierkegaard 1971: 19–20.)

⁴⁹ Citováno podle Hejdánek 1994: 189. Kierkegaardovo trauma může dokreslit několik ukázek, Svůdcův deník dosahuje kvalit Ovidiových rad O lásce a milování, ale je ďábelsky zahrocen: „Je opravdu krásná, dalo by se z ní něco udělat. – Jen co se dostanu k ní do pokojičku, pak už si ty ohlášky přečtu sám. Vždycky jsem se snažil rozvinout onu krásnou řeckou moudrost αὐτάρκεια, být sám sobě vším, a zvlášť pak udělat faráře přebytečným (...). Když totiž vidím, že jsem ve svém boji zvítězil, ale že jsem přitom pokazil její duši a udělal z ní něco, co jsem neměl v úmyslu – pak bych se jí vzdal. (...) Mám na mysli shromáždění materiálu pod názvem: Příspěvek k teorii polibku, věnovaný všem něžně milujícím. Ostatně je zajímavé, že o tomto fenoménu dosud žádná práce neexistuje.“ (Kierkegaard 1994: 140–141.) O manželství napsal: „Friendship is dangerous, marriage still more so; for woman is and ever will be the ruin of a man, as soon as he contracts a permanent relation with her.“ (Kierkegaard 1971: 293.)

⁵⁰ Mikulová-Thulstrupová 1993: 243. Kierkegaardův otec jako dvanáctiletý hoch proklel Boha a celý život se s tímto břemenem nevyrovnal. Vyzpovídal se svému nejmladšímu sedmému dítěti Sørenovi a způsobil tak v jeho životě „zemětřesení“.

aplikace nových podnětů, sémiotika např. rozpracovala zda, jak a za jakých okolností struktura a kinetičnost v hudebních projevech reprezentuje strukturu a kinetičnost vně hudební – vnější a vnitřní – reality. Je symptomatické, že se k zachycení proměnlivosti hudby využívají přírodní disciplíny a jejich modely (např. fuzzy teorie, teorie chaosu).⁵¹ Nebylo (a dosud není) jednoduché prosadit vědomí obtížně zachytitelné živoucí neopakovatelnosti. Kierkegaardovy názory dosahují obecné platnosti, neboť zdůraznil jeden z nejcharakterističtějších stránek hudby – bezprostřednost. Kierkegaard vypustil ryze funkční hudbu (např. hudbu ke stolování), hudbu jako subjektivní projekční plochu nebo jako intelektuální hru s poměry atd. Hudba je zosobněna Donem Juanem, svádí, nastoluje své podmínky, je samostatnou silou, zmocňuje se člověka. Chybí pojmání hudby jako činnosti, Kierkegaard ani nemohl do svých úvah zapojit zkušenost skladatele nebo hráče, o to víc reflektoval sama sebe jako posluchače: „The ear is the most spiritually determined of the senses.“⁵² Vysledoval také různé druhy slyšení. 1/ Spekulativní či intuitivní slyšení („a speculative ear“) spočívá ve schopnosti vnímat a chápat simultánně (např. „vážná“ árie Donny Elvíry s „ironickou“ přítomností Dona Juana v pozadí; tamtéž: 121). 2/ Erotické slyšení („an attentive, an erotic ear“)⁵³ se nebrání tomu, co nečeká. Jde o ucho, jež se nechává překvapovat, svádět, ale může být také dovedeno k náhlým objevům nebo ve své lehkosti skrytým stránkám. Takový přístup Kierkegaard uplatnil v procesu apercepce „of the immortal overture“⁵⁴ a přiznal se k nutné změkčilosti, resp. transformaci: „I always thank the god that I was born a man and not a woman, still Mozart's music has taught me that it is beautiful and refreshing and rich to love like a woman.“⁵⁵ Právě předehra musí být podle S. Kierkegaarda – a v tom si rozumí s reformátory opery Christophem Willibaldem Gluckem i Richardem Wagnerem – prostoupena hlavní ideou díla. Jestliže se Wagner vysmíval tomu, že většina předeher by měla být hrána až po skončení opery, varoval před podceňováním instrumentálního vstupu do příběhu jako Kierkegaard: „(...) the overture is often a dangerous temptation to minor composers; they are easily seduced into plagiarizing themselves, filching from their own pockets.“⁵⁶

Hudba je pro Kierkegaarda médiem, je nositelkou nějakých idejí, odtud vyplynulo i srovnání hudby s řečí.⁵⁷ Pochopitelně se Kierkegaard ptal, za jakých okolností, v jakých

⁵¹ Viz např. Tichý 2006.

⁵² Kierkegaard 1971: 66.

⁵³ Tamtéž: 127.

⁵⁴ Tamtéž: 29.

⁵⁵ Tamtéž: 127. Na jiném místě přímo napsal, že „the voice of sensuousness (...) we hear (...) through the longing in womanhood“. (Kierkegaard 1971: 95.)

⁵⁶ Tamtéž: 125. Za zmínku stojí ještě jiný dílčí neomylný postřeh. Je známo, že postavy Dona Ottavia a Donny Anny vycházejí ze staré tradice (opera seria); retardují sice děj, ale umocňují kontrast v rámci zvoleného tvaru (drama giocoso). Přes chvalozpěvy na Mozartovu operu, Kierkegaard nezamlčel: „I would willingly keep this a secret, but that would not help, the truth must out. If one takes these two away, then all the rest is perfect. (...) both are really concert numbers rather than dramatic music.“ (Tamtéž: 122.)

⁵⁷ Viz tamtéž: 65.

situacích se projeví „all the essential potency of music“.⁵⁸ Nejlepším pracovním polem se stal Mozartův *Don Giovanni*. Pouze hudba je médiem, schopným se zmocnit „nejabstraktnější“ ideje, již je „sensuous genius“. K dokonalé korespondenci mezi tímto géniem smyslovosti,⁵⁹ námětem a médiem došlo v díle Lorenza da Ponteho a W. A. Mozarta.⁶⁰ Neodmyslitelným znakem, jímž se projevuje, je právě bezprostřednost („an immediacy“), přičemž určuje „the immediate-erotic as identical with the musical-erotic“⁶¹ a nechává otevřený prostor pro tajemství v hudbě – bezprostřední je „the indeterminate“, „the obscure“, „the unexplained“:⁶² „(Music) is an energy, a storm, impatience, passion and so on, in all their lyrical quality, yet so that it does not exist in one moment but in a succession of moments, for if it existed in a single moment, it could be modeled or painted. The fact that it exists in a succession of moments expresses its epic character, but still it is not epic in the stricter sense, for it has not advanced to words, but moves always in an immediacy.“⁶³ Na třech „immediate stages of the erotic“ Kierkegaard ukázal možnosti hudby (dobrý pozorovatel-psycholog spojil postřehy s pohlavního vývoje jedince s hudebními prostředky jakoby říkal, že hudba je vývoj a život). Každou fází zosobňuje jedna postava z Mozartových oper. 1/ Cherubín z Figarovy svatby se ocitá v mlhavém zmatku svého nitra, pohlcuje ho sladkobolná melancholie, snová nálada.⁶⁴ Touží, ale objektem jeho touhy je věčné ženství, navíc on sám je ještě mužem i ženou⁶⁵ (nebo ještě jinak – „the state that precedes the first

⁵⁸ Tamtéž: 72.

⁵⁹ Dánský výraz *sandselig* je možné do angličtiny přeložit jako *sensuous* i jako *sensual*, v češtině tedy obdržíme ekvivalenty smyslový a smyslný. Zatímco Kierkegaard se v rámci jednoho pojmu pohyboval od vnímání po působení na limbický systém, resp. procesy myšlení (zde můžeme využít termínu *apercepce*), čeština nás bohužel jednou vede k prostému čítí (smyslovost) a podruhé k hranici oplzlosti (smyslnost).

⁶⁰ Hudba se zde nechává „nachytat“ obnažená: „There can, of course, be a number of classical works, but there will never be more than the one work of which it is possible to say that the idea is absolutely musical, so that the music does not appear as an accompaniment, but reveals its own innermost essence in revealing the idea. It is for that reason that Mozart's stands highest among the Immortals through his *Don Juan*.“ (Tamtéž: 56.)

⁶¹ Tamtéž: 60.

⁶² Tamtéž: 69.

⁶³ Tamtéž: 55.

⁶⁴ Ve *Svědcově deníku* Kierkegaard ještě rozlišil dvě stadia snové existence: „(...) první, v němž láska sní o ženě, a druhé, kdy žena sní o lásce.“ (Kierkegaard 1994: 158.)

⁶⁵ Cherubína zpívá mezzosopranistka, což je v souladu s Kierkegaardovým tvrzením. Cherubín se v hegelovské gradaci stane Donem Giovannim: „The Page is really the future Don Juan, though without this being understood in a ridiculous way, as if the Page by becoming older became Don Juan.“ (Kierkegaard 1971: 99, srov. 76.) Kierkegaard se těmito slovy bránil zjednodušujícím interpretacím, kterým se stejně nevyhnul. V jedné črtě z roku 1841 si totiž poznamenal, že Don Giovanni je „like the Page in *Figaro*, but an adult“. (Kierkegaard 1987: 372.) Brigid Brophy interpretovala Cherubínovu árii *Non so più* jako samomluvu na falus a s ní polemizující Margaret Reynolds stále mluvila o Kierkegaardově omylu (Reynolds 2004: 450).

love⁶⁶). Jinými hudebními konkretizacemi této nezkušené a nezkažené fáze by mohly např. být úvodní části Fantastické symfonie Hectora Berlioze, Zamilování ze Slovácké suity Vítězslava Nováka, Věrné milování z Prodané nevěsty Bedřicha Smetany, Chopinovo dílo nahlíženo z pohledu nokturnových vět (jde o samotným Chopinem kritizovaný efekt „like a water“) nebo Wagnerův Naturmensch Siegfried. 2/ Cherubínovo snění se dostává k plně projevené touze přes hledání Papagena v Kouzelné flétně. Touha a její objekt jsou rozděleny, dochází k prvnímu letmému kontaktu, „the heart beats soundly and joyously“,⁶⁷ hudba je „charming, tempting, entrancing, alluring“.⁶⁸ Jedná se o „cheerfully chirping, vigorous, bubbling with love“.⁶⁹ Papagenův „inoffensive charakter“ vybírá z množství jednu Papagenu, neužívá si, ale vybírá.⁷⁰ Nabízejí se bohaté hudební analogie, kdy se projevuje rozpor mezi někdejší ideál a aktuální skutečností – vážné i komické opery rossinistů, Spieloper atd. 3/ Don Juan realizuje touhu na jednotlivých objektech touhy a přitom nabývá vyšší platnosti.⁷¹ Obdobně se obecně odkrývá v konkrétních rolích Romea a Julie, Fausta a Markéty, Carmen atd. Od tohoto stádia nelze oddělit démonickou fantastičnost, jež v hudbě 19. století propukla v dílech H. Berioze, Modesta Petroviče Musorgského, Giuseppe Verdiho (viz např. *genere fantastico* v opeře *Macbeth*) atd. Don Juan je inkarnací „(of) the essential genius of sensuousness“.⁷² Nepotřebuje čas na přípravu, protože je vždy připraven k útoku, zmocňuje se všech – je vítězíci a triumfující, „absolutely musical“. Charakteristicky se při pokusu o Juanův popis Kierkegaard opřel o pohybová slovesa.⁷³ Jiná zpracování juanovské látky – Molière, Byron atd. – selhávají, protože ulpívají na komice a nejsou s to vyjádřit „the power of seduction“,⁷⁴ primitivní divokou sílu v okamžité akci. Don Juan žije na kraji propasti, a právě život na hraně, život, který si zahrává se životem, se výrazně projevuje jako život, jenž strhává: „Don Juan dances over the abyss, jubilant in his brief respite.“⁷⁵ Totéž se vztahuje na hudbu a Kierkegaard připomněl, že smyslová síla se rodí v hrůze – i Don Juan hrozí svou „intoxikovanou“ silou života.⁷⁶

⁶⁶ Kierkegaard 1987: 42.

⁶⁷ Kierkegaard 1971: 79.

⁶⁸ Tamtéž: 82.

⁶⁹ Tamtéž: 80.

⁷⁰ Tamtéž: 82. Opět je oddělen příkladný a konkrétní Papageno: „The fate of the actual Papageno need not concern us. We wish him happiness with his little Papagena, and we willingly permit him to seek his happiness in populating a primitive forest or an entire continent with nothing but Papagenos.“ (Tamtéž: 82.)

⁷¹ Tamtéž: 83.

⁷² Tamtéž: 99.

⁷³ Tamtéž: 101.

⁷⁴ Tamtéž: 111.

⁷⁵ Tamtéž: 129.

⁷⁶ Srov. tamtéž: 128–129, 133. Ze strany Dona Juana však nehrozí smrtelné nebezpečí („baneful tenderness and sweetness are childish babbling“), to je spojeno s Faustem: „(...) a girl who is seduced by a Faust, for her even that is poisoned.“ (Kierkegaard 1987: 377.) Nepřekvapí, že Kierkegaardův

Tragický osten zamyšlení ve spojení s úžasem nad Mozartovým dílem je Kierkegaardovi společný s mozartovskými badateli.

Opera

Úvahy o nutnosti reformovat operu, ze kterých vyplynul požadavek přiblížení opery k činohře, vedly k prudkým diskusím a experimentům na poli hudebního divadla; nezřídka tyto pokusy v praxi selhaly, protože vzešly z nepochopení specifčnosti opery, eventuelně z nepochopení divadla vůbec. Kierkegaarda se nic z toho netýká. Vědomí diderotovského hereckého paradoxu jasně vystupuje z aforismu, ve kterém Kierkegaard líčil hořící divadlo při představení a aplaus pro klauna, jehož varování nebral nikdo vážně,⁷⁷ nebo z ocenění výkonu dánského herce Rosenkilda: „(...) člověk si hned v prvním okamžiku mimovolně řekne: ‚Teda, dneska večer je správně rozjeté‘, a pocítí nepopsatelné uklidnění.“⁷⁸ Kierkegaard nepodceňoval působení scény a rozmístění herců na jevišti,⁷⁹ zdůraznil, že v opeře „everything is big“,⁸⁰ a proto může docházet k adekvátnímu zachycení nejniternějších záchvěvů i rychlých změn, protože „it is right in opera that the situation should be prolonged“.⁸¹ Drama trpí přemírou lyriky, ovšem: „The less action, the more the lyrical element dominates. This quite proper in opera.“⁸² Don Juan je sluncem příběhu a vyzařuje (vzbuzuje) afekty: „(...) the earnestness of the Commandant, Elvira's anger, and Anna's hate, Ottavio's conceit, Zerlina's anxiety, Mazetto's exasperation, and Leporello's confusion.“⁸³ Přes různé možnosti řešení hudebního divadla, stále platí výhodná situace, kdy „the personality is swallowed up in that passion. This is absolutely right, because we are dealing with an opera“.⁸⁴

Pozornost si zaslouží rozlišení – řečeno s Jaroslavem Zichem – přísné časové vazby („Music exists in the moment of its performance“⁸⁵) a nastolování svých podmínek času („a disappearance in time“⁸⁶); je možné využít holistickou představu o úplném zahrnutí celku v části, Kierkegaard se dotkl disociačního pojmání času (receptivní přístup popsany v následující větě se rozvinul při poslechu tzv. Nové hudby, minimal music atd.): „One

návrh druhého dílu *Svůdcova deníku* měl nést následující podtitul: „A Venture in the Demonic by Johannes Mephistopheles.“ (Tamtéž: 409.)

⁷⁷ Kierkegaard 1971: 30.

⁷⁸ Kierkegaard 1991: 78.

⁷⁹ Viz Kierkegaard 1971: 131.

⁸⁰ Tamtéž: 114.

⁸¹ Tamtéž: 133.

⁸² Tamtéž: 117.

⁸³ Tamtéž: 118.

⁸⁴ Tamtéž: 123.

⁸⁵ Tamtéž: 67.

⁸⁶ Tamtéž: 94.

may enter in the middle of the play and instantly be in the center of it, because this center, which is Don Juan's life, is everywhere."⁸⁷ Kierkegaard své závěry čerpal z tematizace opakování, „the improviser, Don Juan, can go on indefinitely“, tvrdil Kierkegaard a pokračoval: „(...) he constantly finishes, and constantly begins again from the beginning, for his life is the sum of repellent moments which have no coherence, his life as moment is the sum of the moments, as the sum of the moments is the moment.“⁸⁸ Zajímavé výhledy poskytuje stať pro skandální dění v dramatické 20. století. Je pravdou, že „devatenácté století nehodlalo už více hrát hru s tenderem“,⁸⁹ zato místo hry s převleky se soustředilo přímo na odtabuizování sexu. I když Kierkegaard rozlišoval mezi pojetím lásky ve smyslu eros a agape,⁹⁰ jednoznačně ho přitahoval eros.⁹¹ Don Juan je prvorozeným synem středověké Venušiny hory. (V jak odlišném světle se jeví Wagnerův Tannhäuser!⁹²) Jeho přímým potomkem, který dokáže opakovat „endlessly“ jedno a totéž, je Nadsamec Alfreda Jarroho, a to i v souladu s Kierkegaardovou poznámkou o nevyhnutelném průniku komiky do činoherního zpracování.⁹³

Rok 2006 slaví 250. výročí narození W. A. Mozarta, inscenace Dona Giovanniho v pařížské Národní opeře (27. 1.–25. 2.) byla pokládána za perverzní, desinterpretující atd. Kierkegaard se podrobněji zamýšlel nad poměrem jednotlivých postav k Donu Juanovi,⁹⁴ umožnil tak srovnání svých „režisérských“ poznámek s „proposals for contemporary

⁸⁷ Tamtéž: 119.

⁸⁸ Tamtéž: 94–95. Tatáž myšlenka probleskuje i z tohoto místa: „To be a seducer requires a certain amount of reflection and consciousness, and as soon as this is present, then it is proper to speak cunning and intrigues and crafty plans. This consciousness is lacking in Don Juan. Therefore, he does not seduce. He desires, and this desire acts seductively. To that extent he seduces. He enjoys the satisfaction of desire; as soon as he has enjoyed it, he seeks a new object, and so on endlessly.“ (Tamtéž: 97.) Kierkegaardova idea nevychází z nekonečného pokračování nových a nových prvků, ale z okamžiku a možnosti jeho opakování. Nekonečno v opakování je pak realizováno jako prosté „da capo“ (viz i ojedinělé skladby „da capo senza fine“) nebo ve změnách určité představy; touto druhou cestou lze přes lisztovské transformace motivu, wagnerovskou nekonečnou melodii (F. Nietzsche nazval Wagnera mistrem miniatury!) či schönbergovské rozvíjející se variace dosáhnout prahu, kdy už nejsme schopni rozpoznat opakování (srov. Osolsobě 1993: 105–106).

⁸⁹ Reynolds 2004: 450.

⁹⁰ Viz Kierkegaard 1987: 32, 317, 473.

⁹¹ Srovnej s podrážděnými reakcemi F. Nietzsche na Wagnerův příklon k námětům vykoupení a křesťanskému konceptu agape.

⁹² Viz tamtéž: 88.

⁹³ Tamtéž: 91, 93.

⁹⁴ Životní situace Zerliny v momentě svatby byla vzhledem ke Kierkegaardově vztahu k Regině obzvlášť citlivá (viz Kierkegaard 1971: 95–96, 100; Kierkegaard 1994: 166). Věřil a snažil se nepodléhat tomu, že svatba dělá z každé obyčejné dívky něco mimořádného. V roce 1845 Kierkegaard uveřejnil – opět pod pseudonymem – článek *Zběžná poznámka týkající se jedné jednotlivosti v Donu Juanovi*, který vyvolal konkrétní zážitek z představení Mozartovy opery. Jádrem úvahy tvoří návrhy k pojímání naivně překvapeného a udiveného selského děvčátka Zerliny a vztah Zerliny především k Donu Juanovi a Donně Elvíře (viz Kierkegaard 1992).

biographies“ Michaela Haneke. Don Giovanni se např. po tzv. šampaňské árii pokusil o sebevraždu, Kierkegaardova úvaha takovou možnost nevylučuje.⁹⁵ Nápadná shoda panuje v naplnění role Leporella. Haneke vystavěl Leporella jako odraz Dona Giovanniho: „In principle quite similar to Giovanni, only weaker.“⁹⁶ Kierkegaardův názor zní: „Leporello feels himself drawn to him, overwhelmed by him, absorbed in him, and he becomes only an instrument for carrying out his master's will. This obscure, undefined sympathy is exactly what makes Leporello into musical personality.“⁹⁷ Haneke přistoupil k odvážnému kroku: „(Leporello) admires Giovanni, would like to be just like him. One night Giovanni desires/used him sexually, which to his surprise he enjoyed.“⁹⁸ Kierkegaardova představivost se obírala stejným směrem: „There is always something erotic in Leporello's relationship to Don Juan; there is a power by which Don Juan captivates him, even against his will.“⁹⁹ Inspirující díla se dostávají nad svoji dobu, a pokud se kulturní prostředí zcela nepromění, jsou stále připravena k aktualizaci. Kierkegaard se opřel o Mozarta, my se můžeme opřít i o Kierkegaarda.

LITERATURA

- Brandes, J.: *Bedřich Nietzsche* (Anežka Schulová – překlad). In: Zlatá Praha, 1894, r. 11, č. 16, s. 187, č. 17, s. 202–203, č. 18, s. 211–214, č. 19, s. 223–226, č. 20, s. 235, č. 21, s. 246–247, č. 22, s. 262–263, č. 23, s. 271–272, č. 24, s. 278–279, č. 25, s. 291–294.
- Brandes, J.: *Søren Kierkegaard* (Anežka Schulzová – překlad). Josef Pelcl, Praha 1904.
- Busoni, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag, Leipzig 1916.
- Haneke, M.: *Don Giovanni. Proposals for contemporary biographies*. In: Wolfgang Amadé Mozart. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Patrick Scemama, red.). Opéra National de Paris, Paris 2006, s. 32–34.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika II* (Jan Patočka – překlad). Odeon, Praha 1966.
- Hejdánek, L.: *Svod a světlo*. In: Søren Kierkegaard: *Svůdcův deník* (Radko Kejzlar – překlad). Mladá fronta, Praha 1994, s. 181–190.
- Hoffmann, E. T. A.: *Hoffmanns Werke in drei Bänden*. Erster Band. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976.
- Kierkegaard, S.: *Either/Or* (David F Swenson, Lillian Marvin Swenson – překlad). Volume 1. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1971.
- Kierkegaard, S.: *Either/Or* (Howard V. Hong, Edna H. Hong – překlad). Part 2. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1987.

⁹⁵ Tamtéž: 133.

⁹⁶ Haneke 2006: 32.

⁹⁷ Kierkegaard: 112.

⁹⁸ Haneke 2006: 32.

⁹⁹ Kierkegaard 1971: 124.

- Kierkegaard, S.: *O krizi a krizi v životě jedné herečky* (Klára Osolobě – překlad). In: Svět a divadlo, 1991, sešit 5, s. 75–85.
- Kierkegaard, S.: *Zběžná poznámka týkající se jedné jednotlivosti v Donu Juanovi* (František Fröhlich – překlad). In: Svět a divadlo, 1992, č.-2, s. 109–114.
- Kierkegaard, S.: *Svůdcův deník* (Radko Kejzlar – překlad). Mladá fronta, Praha 1994.
- Mikulová-Thulstrupová, M.: *Kdo byl Kierkegaard?* In: Søren Kierkegaard: Bázeň a chvění, Nemoc k smrti (Marie Mikulová-Thulstrupová – překlad). Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 234–247.
- Osolobě, P.: *Kierkegaardovo in flagranti. Herečka v krizi*. In: Svět a divadlo, 1991, č. 5, s. 72–75.
- Osolobě, P.: *Kierkegaard's Aesthetics of Music: a Concept of the Musical Erotic*. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1992–1993, r. 41–42, H 27–28, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1993, s. 97–106.
- Reynolds, M.: *Ruggierovo mámení, Cherubínovo bláznění*. In: Hudební divadlo jako výzva (Helena Spurná, ed.). Národní divadlo, Praha 2004, s. 438–461.
- Tichý, V.: *Chaos and Music*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 31 – 2006, Musicologica Olomucensia VIII, (Jiří Kopecký, ed.), Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2006, s. 13–42.

SØREN KIERKEGAARD AND SENSUOUS /SENSUAL IMMEDIACY OF MUSIC OF WOLFGANG AMADEUS MOZART'S DON GIOVANNI

Summary

The Søren Kierkegaard's work provides inexhaustible material above all for philosophers, his perfect acquaintance with theatre however left inspirative ideas for the aesthetics of theatre, music etc. This study deals with the essay *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic* from the 1st part of *Either/Or*. For Kierkegaard music represented – as for many other romanticists in the 19th century – a sort of art with extraordinary rich and so far not fully exploited possibilities. In spite of an almost ecstatic admiration of the opera *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart and thanks to the method, which overcame pitfalls of Georg Wilhelm Friedrich Hegel's dialectics and screened one and the same theme in multiple rotation, Kierkegaard managed to reach conclusions, which are not limited only to Mozart's work but overtook its age and can be applied to music as general. According to Kierkegaard music is determined by „sensuous genius“, which manifests itself in an immediate course in time. Music introduces its own conditions of time (hence the author's notes about the music daemonic), it is able as a medium provide connection with nonmusical phenomena, which are characteristic of its sensuous immediacy. Kierkegaard's deposit touches also contemporary state of music aesthetics (e.g. phenomenology and its finding both the responsive and responsible methodology)

and music practice (e.g. Michael Haneke's performance of Mozart's Don Giovanni in Paris 2006).

SØREN KIERKEGAARD A SMYSLOVÁ/SMYSLNÁ BEZPROSTŘEDNOST HUDBY ANEB DON GIOVANNI WOLFGANGA AMADEA MOZARTA

Shrnutí

Dílo Sorena Kierkegaarda poskytuje nevyčerpatelný materiál především pro úvahy filozofů, jeho výborná znalost divadelního prostředí však zanechala inspirativní myšlenky i pro estetiku divadla, hudby atd. Studie se opírá o text *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic* z prvního dílu Kierkegaardovy práce *Bud' - anebo*. Hudba pro Kierkegaarda představovala – stejně jako pro řadu dalších romantiků 19. století – uměleckou oblast s mimořádnými a dosud ne plně doceněnými možnostmi. Přes téměř extatické velebení opery Don Giovanni Wolfganga Amadea Mozarta a díky metodě, která překonala nástrahy dialektiky Georga Wilhelma Friedricha Hegela a prověřovala jedno a totéž téma v několikeré rotaci, se Kierkegaard dokázal dostat k závěrům, jejichž platnost se neomezuje pouze na Mozartovo dílo, ale převýšily svou dobu a mohou být aplikovány na hudbu obecně. Podle Kierkegaarda je pro hudbu určující „génies smyslovosti“, který se projevuje bezprostředně v časovém průběhu. Hudba diktuje své podmínky času (odtud pramení i autorovy poznámky o démoničnosti), je schopna jako médium zprostředkovat mimohudební jevy, jejichž doménou je právě smyslová bezprostřednost. Kierkegaardův vklad se dotýká jak současného stavu hudební estetiky (např. nahmatávání citlivého a zároveň zodpovědného metodologického přístupu, který je vlastní fenomenologii), tak hudebního provozu (např. představení Mozartova Dona Giovanniho v Paříži 2006 v režii Michaela Hanekeho).