



ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY
A KOMPARATISTIKY
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova

DIPLOMOVÁ PRÁCE

„Na způsob předmluvy“, vstupní oddíl románu Muž bez vlastností

„In the way of preface“, the introduction of the novel The Man Without Qualities

Bc. Michaela Hummel

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pokorný, Ph.D.

Děkuji tímto Mgr. Martinovi Pokornému, Ph.D. za cenné připomínky, vstřícnost a přivedení k poznání, že je nutné číst text „vlastníma očima“.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 28. prosince 2020



Michaela Hummel

Abstrakt (česky)

Práce se zabývá úvodním oddílem *Na způsob předmluvy*, románem Roberta Musila *Muž bez vlastností*. Sleduje dějovou linii oddílu, především vývoj hlavní postavy Ulricha, a jeho dospění k poznání, že je „mužem bez vlastností“ a k nutnosti „vzít si dovolenou od života“, tedy nalezení výchozí pozice pro jeho životní experiment. Blíže se zabývá zážitkem „jiného stavu vědomí“, který Ulrich objevuje při nočním dobrodružství. Idea sjednocení v mystickém pojetí, se dotýká zásadního tématu lásky a erotiky, které se jako nenaplněná potřeba mění v „projekční plochu“, projevující potlačené sklony jednotlivců i celé společnosti, vystižená v postavách Leony a Bonadey. To ústí do oživení filozofického pojmu „génia“, hledání typu „silného jedince“, který bude schopen čelit nárokům „nové doby“, zrcadlí se v úvodním oddíle v postavách Klarisy a Waltera. Vedle této „dějové“ linie, sleduje práce v několika podkapitolách úroveň, kterou můžeme označit jako „imaginativní“, jde v ní o soubor témat, které ukazují „vnitřní“ perspektivu vyprávění. Například motiv okna jako místo „vhledu“, motiv domu jako živého organismu, spojení témat lásky a násilí a spojení sportu a mystiky, pojem génia, účinek hudby jako imitace mystického zážitku a problém jazyka na pozadí Musilových úvah o básnictví. Poslední sledovanou úroveň oddílu je uspořádání textu, v němž se projevuje vlastní autorův program, zpřítomněný například ironickým „navázáním“ na tradici bildungsrománu, ale i jinými proměnami žánru.

Klíčová slova (česky) Robert Musil, *Muž bez vlastností*, románová předmluva, moderna, Nietzsche, génius, Wohndiskurs

Abstract (English)

This thesis is concerned with the opening section “A Sort of Introduction“ of Robert Musil’s *The Man Without Qualities*. It follows the plot developed throughout the evolution of the main character Ulrich, and his gradual realization that he is a “man without qualities” and that he needs to “take a break from life,” as the discovery of a starting position for his life experiment. Closer reading is given to the “other condition” that Ulrich discovers in his nightly adventure. The idea of mystical unification touches on the central theme of love and eroticism, which are in various aspects, characterized by both Leona and Bonadea. Broadly understood the concept of unification, as a form of unfulfilled need, transforms into a “projection surface” on which we can see the suppressed inclinations of individuals and society, leading among other things to the rehabilitation of the philosophical construct of “Genius”, the search for a type of “strong individual”, that will be able to withstand the demands of the “new era;” – reflected in this section by Clarisse and Walter. Along with this “story” level of the text, I follow in a few subchapters what we may call the “imaginative” level, that is, the collection of themes that show the “internal” perspective of storytelling. For example, the motive of a window being a place of an “insight”, the motive of a house being a living organism, the connection between the themes of love and violence, sport and mysticism, the concept of a genius, effect of music being an imitation of mystical experience or the problem of language in the background of Musil’s account of poetry. The last aspect that I focus on is the text arrangement in which we can trace the author’s program, realized, for instance, in an ironical continuation of the Bildungsroman and by other structural changes of the genre itself.

Keywords (anglicky) Robert Musil, Man without Qualities, Novel Introduction, Modern style, Nietzsche, Genius, Wohndiskurs

Obsah

Úvod.....	7
1 Kapitola, z níž podivuhodně nic nevyplývá	10
2 Muž bez vlastností	21
2.1 Seznámení s mužem bez vlastností.....	21
2.1.1 Pohled a vhléd, motiv okna	24
2.2 Dědictví muže bez vlastností a jeho tři pokusy stát se významným mužem.....	27
2.3 Zařizování Ulrichova domu	32
2.3.1 Obydlí jako zrcadlo postavy, Wohndiskurs	33
3 Dovolená od života.....	38
3.1 Leona	39
3.1.1 Láska a násilí	42
3.2 Dobrodružství	47
3.2.1 Tělo a mystika	51
3.3 Geniální závodní kůň a dovolená od života	54
3.3.1 Pojem génia.....	57
4 Génius jako ideál a šílenství.....	61
4.1. Přátelé z mládí.....	62
4.1.1 Extáze a lež umění.....	69
4.2 Případ Moosbruggerův	73
4.2.1 Problém jazyka.....	81
Závěr	85
Seznam literatury	91
Prameny	91
Sekundární literatura.....	91
Elektronické zdroje	96

Úvod

Práce se zabývá úvodním oddílem románu Roberta Musila *Muž bez vlastností*. Sleduje při tom text na několika pomyslných úrovních. V první úrovni, kterou bychom mohli nazvat „dějovou“, jde především o „vývoj“ hlavní postavy Ulricha. Práce ukazuje jeho postupné dospění k poznání, že je mužem bez vlastností, a potřebě vzít si dovolenou od života, tady nalezení základní pozice pro jeho životní experiment. V první části práce nazvané *Muž bez vlastností* sledujeme hlavní postavu, Ulricha, který se „vrací do vlasti“, aby si zařídil svůj dospělý život. Vyrovnává se při tom s „dědictvím“ po svém otci, tedy finančním i společenským kapitálem, ale také souborem předpokladů, které se snaží překonat. Soubor předpokladů se v románu označuje spojením „významný muž“ a spočívá v maximálním využití vlastních schopností. Ulrich se mu sice snaží ve třech neúspěšných pokusech na poli vojenském, technickém a matematickém dostat, brzy ovšem dochází k poznání, že má „nadání, pro něž v současné době neexistuje cíl.“ (47) Mimo to se práce snaží postihnout hlavní postavu jako určitý typ člověka a charakterizovat jeho specifický přístup ke skutečnosti. Ulrich je představen (např. ve 2. kapitole) jako racionálně založený člověk, matematik, který se vyznačuje „rozvětveným“, ale analyticky přesným myšlením. Zároveň jako jedinec s bojovným přístupem ke skutečnosti, neboť je také sportovcem. „Sportovní duch“ představuje schopnost přistupovat ke světu experimentálně (například prizmatem možnosti) a kriticky, což se projevuje neustálou vnitřní revizí všech zvnějšku přicházejících impulzů. (Na základě tohoto experimentálního přístupu ke skutečnosti si Ulrich například zařizuje vlastní obydlí ve 5. kapitole).

2. část práce, nazvaná *Dovolená od života*, představuje Ulrichovu „cestu“ ke konceptu „jiného stavu“ vědomí, v románu vystiženo souslovím „der andere Zustand“, nahlédnutého hlavní postavou skrze reflexi tělesného pohybu při noční rvačce. Tento prožitek určitého mystického sjednocení otevírá pro román základní téma lásky, která v něm funguje na více úrovních a jako „silové pole“ do sebe vtahuje většinu románových postav. Láska a erotika fungují na jedné straně jako obraz sjednocení mezi dvěma lidmi a člověka se sebou samým, stávají se ale také „projekční plochou“, na níž se ukazují potlačené sklony člověka a společnosti. Dvě Ulrichovy přítelkyně, s nimiž se v úvodním oddílu seznamujeme, Leona a Bonadea, ukazují tento „rozštěpený“ pojem

lásky: prostitutka Leona jakožto součást „milostného provozu“, nymfomanka Bonadea jako žena nucená „hrát“ dvě role, nevěrnice na jedné a manželky a matky na straně druhé.

V poslední části *Génuis jako ideál a šílenství* sledujeme Ulricha již ve fázi „dovolené od života“, nyní již ohledává možnosti a hranice svého životního experimentu. Ideál sjednocení a sebeuskutečnění, latentně přítomná potřeba každého člověka, která je ovšem v době vlády racionálního myšlení odsunuta do pozadí, krystalizuje do znovuoživeného pojmu génia jako hledání „silného individua“, který bude schopen čelit smysluplně nárokům „nové doby“. Ulrich a jeho dva přátelé z mládí, Walter a Klarisa, s nimiž se seznamujeme v závěrečných pasážích sledovaného románového oddílu, představují různé typy odpovědí na tento ideál. Spolu s případem vraha Moosbruggera, jenž úvodní oddíl ukončuje a tvoří významový oblouk k úvodní kapitole, Ulrich nahlíží různé projevy „jiného stavu“ vědomí a spojitost jeho životního konceptu s oblastí šílenství.

Vedle výše popsané „dějové“ úrovně textu sleduji v několika podkapitolách linii, kterou můžeme označit jako „imaginativní“; jde v ní o soubor témat, která ukazují určitou „vnitřní“ perspektivu vyprávění. Zprostředkovávají vztah mezi subjektem a skutečností a vyjevují skryté, mnohdy podvědomé tendence. V příslušných podkapitolách se práce snaží „zapojit“ tyto fenomény do širších souvislostí a ukázat jejich spojitost s celospolečenskými pohyby, dobovými zvyklostmi a obecným diskurzem o vybraných tématech.

Na této úrovni se práce zabývá podrobněji tématem pohledu, který slouží jako orámování situace a je zkušeností hluboké vnitřní introspekce. Dále tématem obydlí, které odráží životní stav i duševní rozpoložení svých obyvatel; zpřítomňující dobovou diskusi o „správném“ bydlení v „nové“ době, tzv. Wohndiskurs. Výše zmíněná „idea sjednocení“ otevírá na sledované úrovni textu řadu dalších témat. Spojení lásky a násilí, dobrodružství, coby zažití „jiného“ v obvyklém běhu života, stav mystického vytržení ve spojení s praxí pohybujícího se těla nebo imitace tohoto stavu skrze účinky umění, především hudby.

Poslední, avšak nesoustavně sledovanou úrovní textu je Musilův specifický literární program. Některé jeho charakteristiky se pokouším vystihnout v rámci interpretace první kapitoly, která svým obsahem a formou může být pokládána za svého druhu „programový“ text. Práce si tedy všímá projevů Musilova konceptu básnického jazyka, poetologického programu, který autor

rozvinul ve své esejistické práci. Dále popisuje některé proměny žánrové – zpřítomněné například tradicí bildungsrománu, s níž Musil text ironicky spojuje nebo „sebereflexivním“ rázem textu, který zprostředkovává diskusi o problematice románového vyprávění.

Přesto by osou práce měly zůstat právě podrobněji pojaté kapitoly, „dějová“, ale především „imaginativní“ úroveň textu. Jejich rozpracování je spojeno se snahou odklonit se při výkladu od zobecňujícího pohledu nebo vidět text pouze perspektivou jednoho základního tématu a ve snaze o jeho vyčerpávající postižení, text „vypreparovat na myšlenkový skelet“.¹ Práce je vedena především snahou o pozorné čtení, vnímání přechodů mezi kapitolami a sledování motivů propojující různé části textu, tak aby se podařilo zprostředkovat „přehled“ témat, která úvodní oddíl otevírá pro další části knihy, ale zachovat přitom ohled na celistvost textu a také na jeho „zábavnost a důvtip“.

Při čtení příslušných kapitol se přidržuji sekundární literatury k tématu, především z německé jazykové oblasti, ovšem bez nároku postihnout ji vyčerpávajícím způsobem, což je vzhledem k jejímu množství nereálné.

Práce neobsahuje některá rovněž důležitá, ale obecnější a obsahově komplikovaná témata, která jsou rozvíjena v dalších oddílech románu. Práce tedy „zachází“, avšak neobsahuje soustavnější výklad například k tématu možnosti (Möglichkeitsinn), pojem absence vlastností (Eigenschaftslosigkeit) nebo problematiku konceptu Kakánie jakožto společensko-kritické úrovně románu.

¹ Srovnej Grebeníčková, R.: O literatuře výpravné, Praha, Torst 2015, s. 823–824.

1 Kapitola, z níž podivuhodně nic nevyplývá

První kapitola románu *Muž bez vlastností* patří mezi Musilovy nejcitovanější texty a je jednou z nejčastěji interpretovaných pasáží románu. Helmut Arntzen nazývá úvodní kapitolu „eine Art Gebrauchsanweisung zur Lektüre des Romans“,² tedy návodem (doslova „návodem k použití“) ke čtení románu. Porozumění hlubším souvislostem za pomoci sekundární literatury v této kapitole bude sloužit jako předznamenání stěžejních témat a některých stylových charakteristik, které se týkají textu jako celku a ukazují na specifika Musilova poetologického programu.

Román sám, a první kapitola obzvláště, ukazují na dvě souběžné roviny textu: nejde jen o to, co je skrze text zprostředkováno, ale také jak. Obě roviny – tedy jak forma klasického vyprávění, tak rozvíjení obecně estetických témat – spolu v textu koexistují.³ Autor se jakoby neustále zabývá existencí samotného textu, jeho možnostmi vyjádřit skutečnost, opodstatněním jeho existence. Tato bazální nejistota je určitým znakem „sebereflexivního psaní“.⁴

Sebereflexivní psaní je podle Prechtova textu *Die gleitende Logik der Seele* typ psaní spojený se čtenářem a je do jisté míry závislý na míře jeho ochoty text vnímat, popř. také dešifrovat. Takový text „vedle tradičně reflektovaných vztahů ke světu tematizuje také podmínky svojí vlastní existence“.

Vrátíme-li se na začátek a připomeneme si, že první kapitola by mohla být považována za „návod ke čtení románu“, je možné, že se text vyznačuje snahou zaměřit pozornost čtenáře k jeho subjektivnímu vnímání, pokouší se jej jakoby „přemístit“ do virtuálního prostoru fikčního světa a

² Arntzen, H.: Musil-Kommentar zum Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, München, Winkler-Vlg 1982. s. 82.

³ Sebereflexivita textu má vliv na žánrové proměny v rámci románu a jsou i jedním z argumentů pro zařazení Musilova textu k modernistickým románům. „Tento pohled uplatňuje tedy srovnání textu reflexivního a inovativního s „naivitou“ tradičního vyprávění. Toto podle Prachta „předčasné“ zařazení románu k modernistickým textům má řadu nedostatků – například představu „pokroku“ v rámci literárního žánru románu. Tedy sukcesivně stoupající vědomí problému a na to odpovídající vydiferencování estetických žánrových prostředků. V této perspektivě se bude Musil jevit vždy jako „moderní“ autor – jako autor zavádějící problematiku do „neproblematického“. Srovnej Precht, R., D.: Die gleitende Logik der Seele: ästhetische Sebereflexivität in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, Stuttgart, M & P, Verl. für Wiss. und Forschung 1996, s. 10-12.

⁴ Popsáno na počátku 90. let spisovatelem a profesorem literatury Reymondem Federmanem. Precht upozorňuje také na fakt, že takto vymezené sebereflexivní psaní nacházíme u řady autorů už v předcházejících stoletích, například u Cervantese, Scarrona, Sterna, Fieldinga. Sebereflexivita a „moderní krize jazyka“ nejsou tedy tak úzce spojeny, jak se opakovaně tvrdí v debatě o postmoderním psaní. Srovnej tamtéž.

provokuje jej k tomu, aby aktivoval schopnost se v tomto prostoru orientovat. Dalo by se namítnout, že tato snaha není z pozice vypravěče formována vždy „důvěryhodně“. Na mysli mám především užití konjunktivů, „nedostatečný“ popis postav, skoky v linearitě děje atp. Otázku „věrohodnosti“ zprostředkovávaného (ve smyslu důvěry mezi čtenářem a vypravěčem) podněcuje „bdělé“ sledování textu, tedy nejen vnímání jeho obsahové stránky, ale proces vznikání smyslu.⁵

Proces vznikání smyslu na různých úrovních – fyzikální, materiální, myšlenkové, jazykové – je hlavním tématem první kapitoly. Jdeme-li cestou onoho postupného zaostřování z atmosférických výšin do ruchu města, kterou nás vypravěčský subjekt vede, pak sledujeme, že to, co se jevilo dosud pouze jako „sklon“, všechno „neperiodické“ a „kolísavé“ má později už podobu „vroucí bubliny, která spočívá v nádobě utvořené z trvanlivé hmoty domů, zákonů, nařízení a historických tradic“ (11) a v příští kapitole už Ulrich vidí už jen „zplstnatění sil“. (14) To je v krátkosti naznačený proces, kdy se utváří smysl, který vrůstá do světa a tvoří zpětně jeho vlastní hranice, jazyk jako nástroj zprostředkování utváří pevný význam, zákony, nařízení a historické tradice se stávají nejen běžnou součástí života, ale i součástí samotné identity člověka, stávají se „spodním prádlem vědomí“. (12) Tolik pro ilustraci základního předpokladu, že lze v kapitole sledovat téma postupného utváření smyslu a jeho osvojení jako určitou tematickou nit.

Nad Atlantikem se rozkládalo barometrické minimum; postupovalo na východ směrem k maximu, prostírajícímu se nad Ruskem, a nejevilo dosud sklon vyhnout se mu na sever. Izotermy a izotery konaly svou povinnost. Teplota vzduchu byla v náležitém poměru k střední roční teplotě, k teplotě nejchladnějšího a nejteplejšího měsíce a k neperiodickému měsíčnímu kolísání teploty. Východ a západ slunce, měsíce a světelné změny měsíce, Venuše a Saturnova prstence a mnohé jiné významné úkazy byly v souladu s předpovědí v astronomických ročenkách. Vodní pára ve vzduchu měla svou nejvyšší

⁵ Jak píše Alexandr Honold: „Expozice románu není jen zobrazením předmětnosti, ale současně také síly literatury.“ Srovnej Honold, A.: Die Stadt und der Krieg Raum-und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, München, Fink 1995, s. 15.

rozpínavost a vlhkost vzduchu byla nepatrná. Jednou větou, která tuto skutečnost velmi dobře vystihuje, třebaže je poněkud staromódní: Byl krásný srpnový den roku 1913. (11)

Úvodní pasáž, která zprostředkovává informace o atmosférickém a meteorologickém stavu, lze vnímat jako jistou „bázi vyprávění“, která ještě předtím, než se v rámci postupného „zostření pozornosti“ ponoříme do dění (provozu města a nehody, která se v něm odehraje), předestírá určité významové pole, které ovšem nezprostředkovává informace o objektech a jejich vztazích, ale přináší spíše představu efemérního prostoru. Mülder-Bach v této souvislosti upozorňuje na evokaci představy grafického zápisu těchto jevů, na jistou amorfní strukturu (gravitační pole, meteorologické mapy, lineární systém zaznamenávající izobary).⁶

Ačkoliv je pozice vypravěče zatím nejasná, zprostředkování atmosférických stavů jej implicitně předpokládá. Už první sloveso *befand* (nacházelo se) je spojeno s epickým préteritem, tedy narativním označením, a mění tak představu zdánlivě objektivního popisu prvního odstavce.⁷ K tomu, že text je (a musí být) založen na určité subjektivní perspektivě, přispívá použití dalších výrazů nevhodných k vědeckému popisu – *Neigung*, *Schuldigkeit* a později také *schöner Tag* (nejevilo dosud *sklon*, konaly svou *povinnost*, *krásný den*) –, jež záměrně nekorespondují s empirickými znalostmi o počasí (Mülder-Bach 2013: 27). Výběr tohoto slovníku spolu s konstatacím na konci odstavce o *krásném srpnovém dni* nás přivádí k vědomí, že se v úvodu projevuje „stylistický rozdíl mezi jazykem literárním a jazykem přírodních věd“. Konkurojí si zde dvě možnosti zobrazení, a to „vědecký žargon a konvenční vyprávění“.⁸

Jak píše Wolf, jde o „legitimizaci literatury ve věku poznání, rozlišení mezi literární a vědeckou prezentací“.⁹ Popis ukazuje sice na stejné fenomény, ale zároveň na jistou nepřeložitelnost mezi

⁶ Srovnej Mülder-Bach, I.: *Robert Musil der Mann ohne Eigenschaften; ein Versuch über den Roman*, München, Hanser 2013, s. 27.

⁷ Srovnej: Gnüchtel, T.: *Narrative Argumentation Textverfahren zwischen Literatur und Philosophie in Robert Musils: der Mann ohne Eigenschaften*, Paderborn, Wilhelm Fink 2016, s. 275.

⁸ „In den einleitenden Worten des Roamans konkurrieren zwei alternative Darstellungsweisen: der Wissenschaftsjargon und ein konventioneller, realistischer Erzähleinsatz.“ Srovnej Eisele U.: (1979/82) *Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils "Mann ohne Eigenschaften"*. In: Renate von Heyde-brand (Hrsgin.), *Robert Musil. Wege der Forschung*. Band 588. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 162.

⁹ Wolf, N., C.: *Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/postum)*. in Nübel/Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch [2016]*, s. 224–319. zde s. 240.

nimi. Jde o dva pohledy na svět, které spolu nemusí nutně soupeřit. Jak je ostatně vidět i dále v rámci románu, když Ulrich například říká: „je to pokrok, moci dělat obojí“,¹⁰ ale jako předstření problému, že pokud hodnotíme „pravdivost“ určitého vyjádření, vědecký diskurz je na tom lépe, neboť „každodenní zkušenost nemá jasný denotát jako jeho termíny“ (Gnüchtel 2016: 395). Toto rozdělení Musil ovšem konstruuje podvratně, použitím vědeckého žargonu, kterým vzniká jakási persifláž, protože obsahově není správný a jedná se tedy jen o „imitaci jazyka přírodních věd“. „Minimum“ nemůže „postupovat směrem k maximu“, ale v meteorologii je tomu naopak. Stejně tak když „vodní pára ve vzduchu má svou nejvyšší rozpínavost“ nemůže být „vlhkost vzduchu nepatrná“, ale právě naopak (Wolf 2011: 241). Co vyplývá z faktu, že úvod obsahuje faktické chyby? „Vystihuje performativně potencialitu fikce, která může generovat i nemožné stavy, může sledovat postavy a nechat je zase mizet, může vyvolávat diskurzy a v příštím okamžiku je negovat a tím odkazovat na prostor možnosti.“ (Gnüchtel 2016: 397) Tedy oblast, v níž má naopak literatura před vědou „náskok“.

Jsou zde tedy dva základní modely zprostředkování, které se nyní „přenášejí“ do dění městského provozu, vyjádřeného popisem pohybu a zvuků.

„Automobily vyrážely z hlubin úzkých ulic a mělčiny jasně osvícených náměstí. Temné postavy chodců tvořily pruhy mračen. V místech, kde rychlost protínala silnějšími čarami jejich řídký spěch, houstly, potom proudily chvilku rychleji a po několika výkyvech dostaly zase svůj stejnoměrný tep. Stovky tónů se splétaly do zvukového drátu, z něhož vyčnívaly jednotlivé ostny, po délce jím probíhaly ostré hrany a zase se uhlazovaly, jasné zvuky se od něho odštěpovaly a uletovaly.“ (11)

Ve srovnání s předchozím odstavcem jde o určitý skok, protože v imitaci času pomocí meteorologického popisu nešlo tolik o jeho „zažití“, zatímco nyní je čtenář pomocí synestezie jakoby přemístěn do virtuálního prostoru města. Orientován na avantgardní zobrazení a obraznost¹¹

¹⁰ Ich würde wahrscheinlich sagen, es sei unbedingt ein Fortschritt, beides zu können. (485)

¹¹ „Zvukový drát může být evokací manifestu *Bezdrátová fantazie*, jednoho z futuristických manifestů. ‚Bezdrátová fantazie‘ má prostřednictvím ‚nesourodých‘ obrazů a způsobem odpovídajícím zákonům moderní rychlosti vytvářet a spojovat okamžitě, rychlostí telegrafu, nejvzdálenější obrazy. [...] šlo o rozbití tradiční syntaxe ve prospěch neobvyklých obrazů, analogií a představ. Stejně jako simultánnost, dynamizaci prostoru a montážní

popisuje Musil město abstraktně, jako dynamický systém vzájemně se křížících sil. Konstrukcí pro toto zobrazení jsou různé hodnoty/vlastnosti a přechody mezi nimi. Popis ukazuje určitou roztržštěnou zkušenost člověka a odkazuje tak zpět k výše popsaným modelům zprostředkování skutečnosti, které zde narážejí na své limity. V sekundární literatuře se často setkáváme s názorem, že město, jeho provoz a ztráta orientace v něm jsou projekcí války a mají evokovat válečnou zkušenost. Ozvuky futuristické poetiky zde tedy nejsou samoúčelné, ale jsou spíše možností, jak jazykově ztvárnit tuto dezorientaci ve vřavě útočící na smysly jednotlivce. Jak píše Honold: „Popsat skutečnost moderní metropole znamená nejen přijmout ztrátu její poznatelnosti, ale i permanentní rozbíjení lidské zkušenosti a schopnosti orientace.“ (Honold 1995: 44) Skrze synestetické zprostředkování může čtenář jakoby zažít ohlušující vřavu.

„Podle tohoto hluku, aniž lze popsat nějakou jeho zvláštnost, poznal by člověk i po letech a se zavřenýma očima, že je v říšském hlavním a sídelním městě, ve Vídni.“ (11)

Z popisu městského provozu se pozornost přenáší k subjektu, k individuálnímu prožívání, které se Musil snaží zprostředkovat simultánně. Orientaci v městském prostoru a ukázání na místo děje jej „přemísťuje“ do Vídně, to „že se nachází v sídelním městě“, evokuje ve čtenáři – já, teď, zde (Mülder-Bach 2013: 27), ale zároveň odkazuje k vypravěči, v jehož režii je, co bude zprostředkováno, například rozvíjením představy návratu.¹² Tento pohled zpět má za důsledek jednak „předvídaní postavy v uzavřené minulosti, tak v budoucnosti příběhu – někdo někde byl, něco se stalo před vyprávěním, ale já mohu poznat jen to, co mi autor zprostředkuje“ (Mülder-Bach 2008: 32).¹³

Bylo by důležité vědět, proč se člověk, má-li červený nos, spokojí se zcela nepřesným konstatováním, že nos je červený, a proč se nikdy nepídí po tom, o

charakter je pro uměleckou teorii a praxi futurismu důležitý princip synestézie a kinestézie jako reakce na staticnost tradičního umění, do jehož protikladu je futuristy postavena simultánnost, tělesný pohyb a temporalita, zájem o vnímání a vizualizaci pohybu v čase.“ Vojvodík, J.: První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny, in Dějiny nové moderny, Praha, Academia 2010, s. 61.

¹² Podobné děj se odehraje také na počátku třetí kapitoly, kdy se (zatím bezejmenný protagonist) „před nějakou dobou vrátil z ciziny“ (14)

¹³ „[...] ein Schemen, der einerseits den Protagonisten präfiguriert [...] andererseits Erzähler und Leser des Romans zeitversetzt reflektieren. Anders als der Leser blickt der Erzähler dabei von vornherein aus einer Distanz zurück, die ein Wissen um die Zukunft der erzählten Vergangenheit einschließt.“

jakou zvláštní červeně jde, ačkoli by se to dalo délkou vln vyjádřit přesně na mikromilimetry, [...].“ (11)

Musil se zabýval psychickým působením barev.¹⁴ Výzkum, s nímž se v této souvislosti dostal do kontaktu, zkoumal mimo jiné vztah mezi fyzikálními a fenomenologickými barvami, a tedy rozlišování barvy a její měrnou jednotku. Tento kontrast se přitom netýká jen sémantické vágnosti, není jen situační, ale týká se také vědecké oblasti, odrážející se ve slově „genau“, jde tedy o dva rozdílné typy přesnosti, což můžeme doložit výpiskem, který si Musil pořídil z Husserlových *Logických zkoumání*:

„Z pohledu fenomenologie je ‚něco úplně jiného‘, jestli se ‚v pohledu na názorné konkretum‘ ‚červeného objektu‘ – tedy na červený nos – myslí na ‚pocitované zrudnutí, tuto individuální vlastnost tady a teď‘, nebo jestli se myslí na druh červené.“¹⁵

Poukazem na dvojí „přesnost“ v označení něčeho jde o dva modely vztahování se ke skutečnosti, zachycených na dvou polaritách – špičce nosu (minimální ohnisková vzdálenost) a města/války (maximální vzdálenost), jež není možné pochopit, protože nám chybí adekvátní hledisko a měřítko. Všechno, pro co nám takové subjektivní hledisko chybí, je odsunuto do pole obecnosti a přestává mít kontakt s naším prožíváním světa, stává se šifrou a součástí diskurzu. Tato obecnost se projevuje jako město bez vlastností. Od zhuštěných významů předchozích vět a jakéhosi ataku na smyslové vnímání se Vídeň mění v prázdný prostor, dojem chybění. „Videň se jako exemplární město pro zobrazení pojmu *Eigenschaftslosigkeit*“ projevuje v uměřenosti a prostřednosti (viz kapitola Kakanie). Město „bez vlastností“ umísťuje autor do předního plánu románu, jako součást chronotopu, pro nějž je charakteristické, že neprojevuje svůj osobitý ráz, ale je definován zvnějšku.¹⁶

¹⁴ Teorii o čtyřech základních barvách zkoumal v Berlínském psychologickém institutu Musilův přítel ze studií Johannes Gustav von Allesch, u nějž Musil později zkonstruoval svůj vynález: Musilův Farbkreisel.

¹⁵ „[...] in phänomenologischer Hinsicht ist ‚etwas total Verschiedenes‘, ob man ‚im Hinblick auf das anschauliche Konkretum‘ eines ‚roten Objekts‘ – also etwa einer roten Nase – die ‚empfundene Röte, diesen hier und jetzt seienden Einzelzug‘ meint oder ob man auf die ‚Spezies rot‘.“ Musil Excerpt TI, 120, T II, 70. Cituje při tom: Husserl, E.: *Logische Untersuchungen*, Bd. I, s. 135.

¹⁶ Wolf, N., C.: *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932/postum). In: Nübel/Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch* [2016], S. 224–319, zde s. 243.

„Jako všechna velká města sestávalo z nepravidelností, změn, předjíždění, nedržení kroku, srážek předmětů a záležitostí, bezedných bodů ticha uprostřed toho všeho, z drah a nevyšlapaných cest, z velkého rytmického tlukotu a věčného vzájemného rozladění a rozkolísání všech rytmů a podobalo se vcelku vroucí bublině, která spočívá v nádobě utvořené z trvanlivé hmoty domů, zákonů, nařízení a historických tradic.“ (11)

„Oba lidé, kteří v něm kráčeli po široké živé ulici, tento dojem ovšem vůbec neměli. Náleželi zřejmě k privilegované společenské vrstvě, byli vznešení oblečením, chováním i způsobem, jakým spolu mluvili, na prádle měli důležitě vyšitá začáteční písmena svých jmen, a právě tak, tj. nikoli navenek, nýbrž v jemném spodním prádle svého vědomí věděli, kdo jsou a že jsou v hlavním a sídelním městě na svém místě.“ (11–12)

Jednání se jakoby posouvá k vyprávění, které má mít charakter konkrétní události, přechodovým prvkem mezi zprostředkováním času a místa a touto quasi dějovou linií první kapitoly je „pozorování“ dvojice. Přednost před jakýmkoliv vnějším popisem nebo specifikací vlastností je přenechána otázce po jejich sociální identitě. Obě postavy se „projevují spíše jako fenomény“ a tomu také odpovídá způsob, jakým se s nimi čtenář „seznamuje“,¹⁷ tedy jakoby neadekvátní charakteristika vnějších a obecných rysů – poukázáním na společenskou vrstvu, k níž náleží, a v kontrastu k tomu naopak poukázání na maximálně vnitřní záležitost – vědomí jejich vlastní identity. Postavy vědí v „jemném spodním prádle vědomí, kdo jsou a že jsou na svém místě“, může být odkaz na přijetí identity, která je modelována zvnějšku. Jako by uniforma¹⁸ (vyšitá

¹⁷ Srovnej Kremer, D.: Die endlose Schrift. Franz Kafka und Robert Musil, in Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1995, s. 425–452, zde s. 440.

¹⁸ Sžití se s uniformou je jedním z motivů středoevropské moderny. Pasenow se v Náměsíčnících Hermanna Brocha řídí „nadčasovou idejí uniformy“. „A protože romantika vzniká vždycky tam, kde se věci pozemské povyšují v absolutno, tkví skutečná podstata nadčlověka v uniformě, skoro jako by existovala nadzemská a nadčasová idea uniformy.“ Broch, H.: Náměsíčníci, přel. Leo Preisner, Praha, Mladá fronta 1966, s. 18.

začáteční písmena) přestala být vnějším projevem, ale zjemnila se na spodní prádlo – jako „ideový šat“,¹⁹ který se stává součástí vědomí sebe sama.

„Řekněme, že se jmenují Arnheim a Ermelinda Tuzziová, což však nesouhlasí, neboť paní Tuzziová dlela v srpnu v doprovodu svého chotě v lázních Aussee a dr. Arnheim pobýval dosud v Cařihradě, a stojíme tedy před záhadou, kdo jsou.“ (12)

Čtenář je jakoby přiveden k indikaci a zase odveden. Jde zde o jakýsi moment zklamaného očekávání. To, že vypravěč uvádí figury ne v indikativním způsobu, nýbrž v konjunktivu, ukazuje na určité zabraňování tomu dosáhnout tradiční formy vyprávění, která jakmile je napsána, je okamžitě něčím podvracena.²⁰ Základním příznakem této metody je, že vypravěč označuje, jak by se jednat mohlo, aby pak ukázanou možnost obrátil v nemožnost. Jak píše Hüsich: „Vyprávění ztrácí svůj autoritativní charakter.“²¹ Celý úvod až potud ukazuje: Toto je fikce, kterou lze v každém okamžiku rozpustit a změnit a je to vypravěč, který ji kontroluje.²²

„Tito dva se teď náhle zastavili, protože před sebou viděli sběh lidí. Už okamžik před tím něco vyskočilo z řady, byl to napříč zahýbající pohyb; něco se otočilo, sesmyklo na stranu, byl to těžký, prudce zabrzděný nákladní automobil, jak se teď ukázalo, když tu uvízl s jedním kolem zachyceným na obrubě chodníku. Jako včely kolem česna srotili se lidé vmžiku kolem malého prostoru, jehož střed nechali volný. Tam stál řidič, který slezl z vozu, popelavý jako balící papír, a vysvětloval nemotornými posunky nehodu. Pohledy přicházejících se upřely na něho a pak se opatrně svezly do prohlubně mezi těly diváků, kde na okraji

¹⁹ Pojem pocházející od Husserla.

²⁰ Srovnej Hüsich, S.: Der Mann ohne Eigenschaften – ein Roman ohne Eigenschaften. Über die Bedeutung der Ironie in Robert Musils Roman, in *Modern Austrian Literature* 39 (2006), s. 19–39. Zde s. 22.

²¹ „Durch die ironische Brechnung der ironische Erzählung nun wird die Ironie ‚multipliziert‘, die Skepsis der Erzählers seiner eigenen Erzählung gegenüber – die letztlich in der Skepsis des Lesers in Prozess als Lesens reflektiert wird – wird auf einer höheren Ebene erneut verhandelt. Der Ergebnis dieser Brechnungen ist derart, dass der Leser in den Grenzbereich zwischen Sagbarem und Unsagbarem geführt wird.“ Tamtéž, s. 23.

²² „Dies ist Fiktion, sie kann jederzeit aufgelöst und verändert werden und es ist der Erzähler, der sie kontrolliert.“ Gnüchtel, T.: *Narrative Argumentation Textverfahren zwischen Literatur und Philosophie in Robert Musils: der Mann ohne Eigenschaften*, Paderborn, Wilhelm Fink 2016, s. 277.

chodníku uložili muže, jenž tu ležel jako mrtvý. Přišel k úrazu vlastní nepozorností, jak se všeobecně uznávalo.“ (12)

Gnüchtel upozorňuje u Musilova románu na určitou redukci, která se namnoze projevuje právě v první kapitole. Tato redukce uzavírá komplex fenoménů na minimálním poli textu, jak jsme viděli např. v popisu města skrze řadu sluchových vjemů a jak se také projevuje v oněch gnó-mických větách, jimiž je text doprovázen (Gnüchtel 2016: 400). V případě popisu nehody jde o množství neuspořádaných vjemových počitků, které jsou ve své nesrozumitelnosti hrozivé. Události ve své kontingenci ukazují přerovnanou událost, zde právě redukovanou na řadu vjemů. Gnüchtel poukazuje na to, že „nejde ani tolik o popis události, ale způsob, jak se jeví vědomí“ (tamtéž). Nehoda je interpretována jako nehoda komunikace nebo sémantiky. Má ukázat na neschopnost jazyka adekvátně vystihnout skutečnost, čímž dochází jakoby k trhlině, rozbití diskurzivního povrchu jazyka. Nemá ovšem jen tento obecný charakter, ale podobně jako v pasáži obsahující zvuky města má ambici vtáhnout čtenáře do dění textu. Wolf tuto vlastnost textu nazývá snahou autora vyjádřit „das Gespenstische des Geschehens“. (Wolf 2016: 238) Vyprávěcí strategie úvodní kapitoly odpovídá celkově aforistickému výroku z řeči *Básník a jeho doba* (1934): „*Wie immer man [...] philosophieren mag, die Geschehnisse sind nicht theoretisch entstanden, sondern wirklich und vieldeutig, wie es alles Wirklich ist.*“ (GW II, 1249)

Právě „přízračnost dění“ pocítí také přihlížející dvojice „*Dáma pocítila jakousi nevolnost u srdce a v žaludeční krajině [...]*“ (12) Následuje fixace toho, co se stalo v jazyce – muž dámě podá vysvětlení, skrze nějž se také uskuteční první románová promluva: „Tyhle těžké vozy, které tu užívají, mají příliš dlouhou brzdou dráhu.“ (12) Vysvětlení sice nepostačující, ale úlevné.

„Dámě se při těch slovech ulevilo [...] nevěděla, co to brzdou dráha je, a ani to nechtěla vědět; stačilo jí, že se jí tato příšerná příhoda dala uvést do nějakého pořádku a že se stala technickým problémem, jenž se jí už bezprostředně netýká. Také už bylo slyšet pronikavou píšťalku záchranky a rychlost, s níž se dostavila na místo neštěstí, naplnila všechny čekající zadostiučiněním.“ (12)

Toto institucionální zaopatření společnosti lze spojit s pojmem posthistorie, jak jej vypracoval Arnold Gehlen.²³ Popisuje stav institucí jako krystalizaci, která přináší stabilitu a racionalitu, jež se zdá být pro člověka nevyhnutelná, ale zároveň je rigidní, mrtvá. Svět institucí funguje jako úleva pro jednotlivce. Niklas Luhmann řekl, že instituce „plní svou funkci, jako snížení složitosti“. Jak ovšem podotýká Böhme ve své pronikavé analýze posthistorie a jejích důsledků v práci *Zeit ohne Eigenschaften*, platí se za tuto „úlevu“ vysoká cena:

„Lidé se stávají nevyhnutelně funkcionáři institucionálně regulovaného provádění akcí, tj. jako jednotlivci jsou nefunkční. Toto dislokace subjektivního vede ke zdivočení subjektivity právě z důvodu racionalizace [...]. U Musila existuje nespočet vynikajících analýz, ve kterých je aura osobnosti zničena ze sociologického a psychologického hlediska. Nucená abdikace člověka jako, suverénního, jeho rozpuštění, antropocentrického chování.“²⁴

A dodává: „Filozofické a vědecké rozlišení předmětu rozumu je spojeno s vyloučením a pronikáním druhého rozumu, deviantního a klamného, fantastického a zvráceného. [...] Musil používá mikrologické analýzy ke sledování síly, která propojuje tělo a instituce.“ (Böhme 1988: 319)²⁵

První a poslední kapitola románu, v níž figuruje vrah Moosbrugger, vytvářejí v rámci úvodního oddílu určitý významový oblouk, který ukazuje ztrátu schopnosti adekvátně zacházet s jazykem a pojmenovat i vnitřní, skryté a hrozivé stránky světa, uzavření společnosti vůči subjektivním impulzům a fantaziím, které takto vytlačeny kondenzují do posedlosti. Subjektivita se přesouvá

²³ Gehlen, A.: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 2. bearb. Aufl. Frankfurt/Bonn 1965.

²⁴ „Subjektivität nämlich ist nichtig. Menschen sind unausweichlich Funktionäre der institutionell geregelten Handlungsvollzüge, als Individuen also disfunktional. Dieses Ortloswerden des Subjektiven hat freilich zwangsläufig ein Wildwerden der Subjektivität gerade aufgrund der Rationalisierung zur Folge. [...] Bei Musil sind exzellente Analysen zahllos, in denen in soziologischer, psychologischer, funktionalistischer Perspektive die Aura der Personhaftigkeit destruiert wird. Die erzwungene Abdankung des Menschen als ‚Souverän‘ seines Handelns, die Auflösung des ‚anthropozentrischen Verhaltens‘.“ Böhme, H.: *Die „Zeit ohne Eigenschaften“ und die „Neue Unübersichtlichkeit“*. Robert Musil und die posthistoire, in H. Böhme: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1988, s. 308–333, zde s. 315.

²⁵ „Die philosophische und wissenschaftliche Auszeichnung des Vernunftsubjekts wird mit der Ausgrenzung und Durchdringung des Anderen der Vernunft, des Abweichenden und Wahnhaften, des Phantastischen und Perversen identifiziert.“

1 Kapitola, z níž podivuhodně nic nevyplývá

do imaginárního prostoru. Zdá se, že logickým vyústěním této „odložené subjektivity“ je právě vypuknutí války. (Honold 1995: 88)²⁶

²⁶ Proto není divu, že závěr první kapitoly směřuje právě k ní, když zde citovaná „americká statistika“ specifikuje číslo 190 000 a 450 000 jako počet obětí automobilových nehod, jedná se ve skutečnosti o počet mrtvých vojáků válečných let 1914/15. Proti tomuto vysvětlení mluví ovšem poznámka z Musilova pracovního sešitu č. 21, který v románu později použité číslo obsahuje: „Podle oficiální americké statistiky bylo zde v roce 1924 v autě 190 000 osob usmrceno a 450 000 zraněno.“ Ulrich Boss jako pramen identifikoval populárně-vědecký týdeník *Umschau* a zjistil, že Musil k číslu přidal o nulu navíc a tím číslo zdesetinásobil. (Boss 2013: 43–45) Zda o tom autor věděl, či ne, není možné ověřit. Musilovy sešity nesloužily jako deníky, ale jako reflexivní prostor, jako rezervoár nápadů, a tak je možné, že číslo bylo už tak připraveno k použití. Není vyloučeno, že číslo na válečné oběti naráží. To by potom kapitolu rozšiřovalo o tento konečný bod.

2 Muž bez vlastností

Obsahem této části práce jsou kapitoly úvodního oddílu, v nichž se jako čtenáři seznamujeme s postavou muže bez vlastností. V této části textu se hlavní postava ustavuje, „dostává své jméno“ a hledá výchozí pozici, možnost uplatnění a vlastní seberealizace. Vyrovnává se s „dědictvím“ po otci, muži s vlastnostmi, a snaží se uplatnit své schopnosti ve výkonu povolání, tedy třemi pokusy stát se významným mužem. Poslední kapitolou tohoto okruhu je zařizování pronajatého zámečku v 5. kapitole. Postupně se ukazuje, že základy, na nichž chce stavět, tedy „dědictví“, s nímž vchází do dospělého věku a jeho dovednosti, jsou z velké části snůškou společenských představ a omezení. A tak se jim, ve snaze je odhalit a poznat, při zařizování svého domu, zcela poddá, aby nakonec konstatoval: „Tohle je život, který se má stát mým životem?“ Střet s těmito vnějšími silami utvářejícími pole, v nichž se realizuje jeden jednotlivý osud, s nimi spojený a z nich utvořený, je prvním stupněm k Ulrichovu uvědomění, že je mužem bez vlastností.

Dvěma tématy, které se projevují v těchto kapitolách, ale vztahují se také k celku textu, se budu zabývat podrobněji. Je to motiv pohledu skrze určité médium, v úvodní „seznamovací“ scéně skrze médium okna, a s tím spojeného pohledu jako vhledu. Zadruhé motiv obydlí, jenž odpovídá na dobovou diskusi o tzv. *Wohndiskurs* a je v rámci románu spojen s utvářením postav, jejich tělesným a psychickým stavem i sociálním statutem.

2.1 Seznámení s mužem bez vlastností

Muž bez vlastností, zatím ještě bezejmenný, stojí za oknem svého domu a „s hodinkami v ruce“ počítá „už deset minut automobily, vozy, tramvaje a vzdáleností vybledlé tváře chodců“. (13)

Jde o určitý typ experimentu, v němž se uplatňuje „čas hodin“ v rámci „neměřitelného“. Tedy nastavení základní otázky, jak může subjekt vnímat skutečnost a má-li k tomu vhodné „nástroje“. ²⁷ Zatímco se o to ale v rámci svého experimentu pokouší, ohlašuje se už něco z jeho sportovního ducha.

²⁷ K situaci pozorujícího za oknem viz Lethen, H.: Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperiment bei Musil und E.T.A Hoffmann. in Josef Strutz (Hg.), Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. Musil-Studien 15, München 1987, s. 195–229.

„[...] odhadoval rychlosti, úhly, živé síly kolem proudících mas, [...] které v době, kterou nelze měřit, přinutí pozornost, aby se na ně upřela, od nich odtrhla, přeskočila na další a vrhla se z nimi; [...].“ (13)

Vzájemná energie mezi pozorovatelem a pozorovaným není nepodobná souboji. Muž bez vlastností se představuje jako někdo s vytříbeným smyslem pro vnímání skutečnosti, jako energicky (a bojovně) naladěný jedinec. Zatímco navenek nic nedělá, uvnitř něj se děje napjatá svalová práce, jako by se připravoval k výpadu.

Jeho experiment zhatí použití nevhodného nástroje, protože se hodiny vůbec nehodí k tomu, co Ulrich počítá, a proto „zastrčil se smíchem hodinky do kapsy a konstatoval, že tropil nesmysly“. (13) „Slovo „Unsinn“, nesmysl, se zde nevztahuje k zaměření Ulrichova experimentu, ale k jeho metodě.“²⁸ Nesmysl je používání čísel, měření a počítání, s nimiž se Ulrich „pokouší vypočítat nemožné“. Časové údaje „už deset minut“ a rychlost aktu vnímání „bleskurychle přivábí pohled [...] a zase propustí [...] v době, kterou nelze měřit“ poukazují na nezachytitelnost aktu vnímání, jenž se zde odehrává za pomoci tělesného úsilí.

Když empirické selhává, pokouší se muž bez vlastností o určitou rozumovou úvahu, jistou syntézu vjemů. Zatímco v první kapitole jsme byli svědky fixace dění v jazyce, která spěšně vyhodnotila nehodu jako problém brzdné dráhy, v případě muže stojícího za oknem se setkáváme se zcela jiným pohledem, detailním a obsírným, jenž na sebe nechává viděné působit bez předem daného zařazení k určité oblasti a přiřazení konkrétního smyslu. Tento způsob uvažování, ve spojení s následným odkazem k tělesnému tréninku, který muž bez vlastností pravidelně vykonává, může evokovat trénink myšlenkový, jako specifický proces, který v románu předvádí pouze Ulrich a jenž se vyznačuje právě důrazem na svou procesualnost. Jde o proměnlivou syntézu, v níž se zrcadlí vše právě vnímané, fenomenologicky řečeno zkoumání toho, jak se skutečnost „jeví“, jak fenomény vznikají, jak se navzájem spojují a mění. V pohledu přes okno, motivu, jemuž se budu podrobněji věnovat v následující kapitole, se projevuje právě určitý

²⁸ „Unsinn“ ist angesichts der Komplexität der bei der Wahrnehmung aktiven Prozesse allenfalls die Methode des Mathematikers Ulrich, nicht der Versuchsgegenstand, die menschliche Wahrnehmung.“ Smerilli, F.: *Moderne - Sprache - Körper Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten* Robert Musils, Göttingen, V & R Unipress 2009, s. 123–124.

distanc, pomalost úsudku. Spleť, kterou Ulrich vnímá, ukazuje ve své neproniknutelnosti „možnost zpřeházet části, jež dávají dohromady obraz celku“²⁹ a otevření možnosti „nového řešení situace“, objevení nových variant „pohybu smyslu“. Skutečnost není daná, jak bude vysvětleno ve 4. kapitole, ale je úkolem ji nalézt. Právě přechod ze skutečného do neskutečného a nepostřehnutelnost přechodu mezi těmito dvěma stavy je jedním z podstatných témat románu, s nímž se setkáváme již v Musilově prvotině, když Törless uvažuje o „imaginárních číslech“, jejichž nemožné hodnoty přinášejí reálný výsledek. „Obojí spolu souvisí prostřednictvím něčeho, co vůbec není.“ Jak vystihuje Grebeníčková v doslovu k tomuto textu: „[...] *není pevných obrysů v tom, co se koná i co se děje, a jak snadno lze přecházet z jednoho stavu do druhého, slučovat věci spolu nesouměřitelné, světy od sebe příkře oddělené.*“³⁰

Proto Ulrich, za pomoci spojení rozdílných diskurzů, empirického a mytologického, vidí nejen občana, ale rovněž jeho sílu, kterou přirovnává k síle Atlanta.

Jeho pozorování vyústí přesto do konečného resumé: „Člověk může dělat, co chce, protože v tomhle zplstnatění sil na tom ani trochu nezáleží.“ (14)

Upozornění na „zašlou slávu“ silného individua v textu najdeme na několika místech. Jeho síla je neměřitelná, a tak „došlo zaslouženě na sport a věčnost, aby zatlačily zastaralé představy o géních a lidské velikosti“ (37), píše se v kapitole o geniálním závodním koni. Tvůrčí síly individua se stávají součástí masy, jsou oceňovány, pouze pokud je lze měřit jako výkony, ve „zplstnatění sil“, „ve vroucí bublině z trvanlivé hmoty domů, zákonů, nařízení a historických tradic“ (11) nejsou už ale samy o sobě rozpoznatelné. „Jde o osobní deziluzi jako typickou moderní zkušenost, která na samém počátku románu ukazuje problém individualizace, ve světě, který stírá jedinečnost a odebírá člověku jeho individuální sílu.“ (Hajduk 2000: 34)

„Odvrátil se jako člověk, který se naučil odříkání, dokonce jako nemocný člověk, který se leká jakéhokoliv silného vzruchu [...]“ (14)

²⁹ Srovnej Cellbrot, H.: Die Bewegung des Sinnes zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl, München, Fink 1988, s. 12.

³⁰ Grebeníčková, R.: O literatuře výpravné, Praha, Trost 2015, s. 803.

Muž bez vlastností se z této slabé, bezvýchodné pozice snaží vyjít, sbírá síly a je bojovně naladěný. Ambivalentní základ, jenž se formuje v této kapitole, „ukazuje pohyb mezi rezignací a schopností reakce“ (tamtéž) – což se v rámci úvodního oddílu projevuje jako jedna z předních otázek.

„[...] a když procházel sousední oblékárnu a šel kolem boxovacího míče, který tam visel, zasadil mu tak rychlou a prudkou ránu, jak není právě obvyklé v náladách odevzdanosti nebo ve stavech slabosti.“ (14)

Ulrichova rána³¹ znamená odhodlání se tomuto stavu vzepřít, vyjadřuje bojovného ducha a kritické nastavení vůči skutečnosti.

2.1.1 Pohled a vhled, motiv okna

Krise jazyka, tak jak se projevuje ve vědeckých a uměleckých textech moderny, ve 20. a 30. letech 20. století, se zabývá mimo jiné způsobem a možnostmi subjektu vnímat skutečnost. Problematikou se ukazuje jak pojem skutečnosti jako pojmu, tak jazyka jako zprostředkovávajícího média, neboť se ukazuje, že „konvencionalizovaný jazyk odrážející společenské představy o skutečnosti a identitě“ je nosičem proměnlivým a nespolehlivým. Tato konvence, jež se v jazyce odráží, má oboustranný směr, tedy jazyk zprostředkovává skutečnost, ale zároveň ji i zpětně utváří.³²

V této krizi jazyka se pozornost obrací ke zkušenosti těla jako instrumentu poznání, jenž je nejméně zprostředkovaný a nejméně „přefiltrovaný“ obecně uznávaným diskurzem. „Obrat k tělesnosti“ můžeme sledovat například v textu Hermanna Bahrse *Die Moderne* (1890), jenž zakládá pojem „*die Wahrheit des Körpers*“, dále v textech Nietzscheho, například v předmluvě k *Die fröhliche Wissenschaft* (1882-1887), anebo v jednom ze zakládajících textů umělecké moderny, Hofmannsthalově *Ein Brief (Lord Chandosbrief)* (1902). Lord Chandos zakouší „nevysvětlitelnou

³¹ To, že součástí zařízení Ulrichova domu je také boxovací míč v oblékárně, vychází z dobového nadšení pro sport, které sdílel i sportovec Musil. Náradí pro udržování tělesné kondice (žebřiny, boxovací pytle) se stává součástí privátního prostoru. Sport se stává součástí masové kultury a začíná být silně estetizován, což je reflektováno také umělci. Právě tuto estetizaci dravého silového sportu představuje na počátku 20. století box. Boxer se stává novým ideálem mužnosti. (Fleig 2008: 111)

³² „Sprache fortwährend gesellschaftlich-kollektiv von Mensch konstruiert wird und daher auch durch Mensch wandelbar und formbar ist.“ Smerilli, F.: *Moderne – Sprache – Körper, Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils*, Göttingen, V & R Unipress 2009, s. 20.

nechuť pronášet slova ‚duch‘, ‚duše‘ a ‚tělo‘ [...], abstraktní slova, jejichž jazyk na vyjádření jakéhokoliv úsudku používá, rozpadala se mi v ústech jako trouchlivé houby“.³³

Poznání skrze tělesnost ovšem postrádá adekvátní vyjádření v jazyce, stává se prožitkem podobající se spíše zjevení. Bahr pracuje například s pojmem „*Mystik der Nerven*“. Hofmannsthal píše o „*Mystik des Körpers*“. Souvislosti těla a mystického prožitku se věnují podrobněji v podkapitole (3.2.1) *Sport a mystika*.

V Musilově textu obecně a výrazně právě ve 2. kapitole se tělo jako primární centrum orientace projevuje v důrazu na vizuální vjem.

[...] s hodinkami v ruce počítal už deset minut automobily, vozy, tramvaje a vzdáleností vybledlé tváře chodců, kteří naplňovali sítnici oka nepokojným spěchem; odhadoval rychlosti, úhly, živé síly kolem proudících mas, které k sobě bleskurychle přivábí pohled, upoutají jej a zase propustí, které v době, kterou nelze měřit, přinutí pozornost, aby se na ně upřela, od nich odtrhla, přeskočila na další a vrhla se za nimi, zkrátka, když chvíli z paměti počítal, zastrčil se smíchem hodinky do kapsy a konstatoval, že tropil nesmysly. (13)

Akt vnímání skrze tělesnost, resp. vidění se zde projevuje ve formulacích: „bleskurychle přivábí pohled“, „výkony očních svalů“, „síla, kterou potřebuje Atlas“ a konečně „svalová práce občana“, která je „je mnohem větší než svalový výkon atleta“. (13)

Vidění jako akt poznání, jako proces (i samotný moment hlubšího vhledu) „rámuje“ v románu prostor okna. Pozice, v níž se muž bez vlastností ve 2. kapitole nachází, je pro něj ustavující, je to

³³ Hofmannstahl, H., von.: *Dopis lorda Chandose*, in *Lucidor a jiné prózy*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Slovart 1998, s. 58–59.

základní pozice, do níž se vrátí na konci první knihy.³⁴ Motiv okna tedy „konstruuje mimo jiné vztah mezi románovými sekvencemi“.³⁵

Okno označuje přechod, je samo o sobě ambivalentním prostorem, v jehož rámci probíhá inverze mezi pozorovatelem a pozorovaným, „místo mezi sférami prostoru“³⁶ v němž se může proměňovat pozice subjektu a objektu a také soukromého a veřejného. Tuto proměnu vidíme například v pasáži, v níž Ulrich navštěvuje Leinsdorfův palác a všímá si: „Eine sonderbare raumliche Inversion.“³⁷

Další funkcí motivu je, že vytrhává akt vnímání z okolního dění, přináší jinou perspektivu, odstup, a umožňuje pohled, který se mění na vhléd. Když Ulrich stojí před oknem, jedná se vždy o určitý „zhuštěný okamžik“, fokusaci, o dojem „úzkého ohraničeného prostoru, přičemž okno rámuje tento moment, jako určitou malbu“. (Honnef-Becker 1991: 84) Zažívá přitom protichůdný pocit oddělení a zároveň blízkosti. Spojení v odstupu, jež je schopno vytrhnout událost z běhu času a nastavit ji jako odkrývající zkušenost.

Odstup přináší vnímání širších souvislostí, umožňuje novou perspektivu, schopnost vnímat viděné v dalším okolí a možnost určité významové variability, jak se ukazuje v Ulrichově druhu přemýšlení. V díle *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* nazývá Benjamin

³⁴ „A rázem poznal [...], že zase stojí tam, kde už jednou stál před mnoha léty. Potřásl s úsměvem hlavou. Nazýval své rozpoložení posměšně ‚záchvat paní Majorové‘. [...] Otevřel okno. Venku byl všední vzduch, ranní vzduch jako všude na světě s prvními náznaky zvuků města. Zatímco mu chlad omýval spánky, začal Ulrich pociťovat jasně a tvrdě nechuť Evropana k citové zasněnosti a umínil si, že, musí-li to být, bude čelit této příhodě zcela exaktně. Když takto dlouho stál a hleděl bez myšlenky do jitra, měl v sobě přece ještě něco z blyskotavého unikání všech citů.“ (476) Tuto scénu popisuje Heydebrand jako přípravu k významnému obratu v románu, jako první náznak ‚mystického vnoření do životní formy‘.“ Heydeband, R., von.: Die Reflexionen Ulrichs, in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken, Münster, Aschendorff 1966, s. 97. Pohledem z okna také začínají ranné deníkové zápisky Musila „Nachtbuch des monsieur le vivisecteur“.

³⁵ Honnef-Becker, I.: „Ulrich lächelte“: Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, Frankfurt am Main, Peter Lang 1991, s. 83.

³⁶ „Ein Ruhepunkt zwischen den Raumpspären“; „Das Fenster bilde eine Grenze zwischen der Wirklichkeit, in der der Held sich befinde, und der Möglichkeit, in die er blicke.“ Asendorf, C.: *Hinter Glas – Wohnform und Raumerfahrung bei Musil*, in *Spiegelungen*, Festschrift für Hans Schumacher (Hg.) Reiner Matzker u.a., Frankfurt 1991, s. 185–195, zde s. 190.

³⁷ „Das Fenster bezeichnet einen Übergang, ist selbst ein ambivalenter Ort, eine Gelenkstelle, Öffnung und Absperrung zugleich.“ Tamtéž.

tento pohled jako *Zeitlupe*. A charakterizuje ho jako možnost, „odkrýt ve známém pohybu motivů něco neznámého“.³⁸

Na druhé straně ale pozorovatel s odstupem ztrácí možnost soustředit se na detail a jedinečnost viděného, což je často zárodkem zkreslení a nepochopení. „Doufám, že žije [...]. Alespoň to tak vypadalo, když jej ukládali do vozu“, (12) konstatuje svědek dopravní nehody v 1. kapitole. Přestavby Ulrichova domu nakonec ukazují výsledný dojem: „[...] celek vypadal poněkud rozmazaně, jako snímky vyfotografované na sebe.“ (13) A když Rachel a Soliman pozorují Diotimin salon klíčovou dírkou, mají pocit, že: „život viděný skulinou ve dveřích a fantazií se pohádkově a strašidelně rozrůstal“. (135) Do obecnější roviny zkreslení se dostává celý zevnějšek a také vystižení psychického stavu vraha Moosbruggera. „[...] tápali očividně po vzájemně si odporujících výrazech a zdálo se, že v tomto úsměvu zoufale hledají něco, co zřejmě v celém tomto poctivém zjevu nikde jinak nenalezli.“ (53) Navrací se tedy znovu v první kapitole naznačený protiklad blízkosti a vzdálenosti, jednotliviny a celku. Pohled na celek přináší pojem o širší souvislosti, ale zároveň zahlazuje projevy jedinečnosti. Vše se podobá „vroucí bublině, která spočívá v nádobě utvořené z trvanlivé hmoty domů, zákonů, nařízení a historických tradic“. (11) A Ulrich může konstatovat: „Člověk může dělat, co chce, [...] v tomhle zplstnatění sil na tom ani trochu nezáleží!“ (14)

Odstup a zkušenost odcizení, které je tak absolutní, že vlastně všechno spojuje, se ukazuje na konci první knihy. Ulrich cítí, že jeho „osamělost je stav v němž byl nejen on sám, ale který byl i kolem něho, a tedy obojí spojoval“. (476)

2.2 Dědictví muže bez vlastností a jeho tři pokusy stát se významným mužem

I když Musil určitým způsobem odpovídá na krizi klasického románového vyprávění, nevzdává se vyprávěcích konvencí tohoto žánru. (Honnef-Becker 1991: 10–11) První kapitoly popisují vypořádání se s dědictvím po otci, hledání zaměstnání, vztah se ženou nebo noční dobrodruž-

³⁸ „[...] durch die Zeitlupe in bekannten Bewegungsmotiven ganz unbekannte entdeckt werden.“ Walter Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt 1974, s. 500.

ství, a zpřítomňují tak románový model druhé poloviny 18. století, v německém literárním prostředí známý především jako tradice bildungsrománu.³⁹ Základní témata žánru, především jistota vlastního „já“, je v moderní době vystavena novým pochybnostem, a proto vidíme v úvodním oddílu „ustavení“ postavy v určité nenaplněné perspektivě (například neúspěchem dostát představám o významném muži). Zároveň sledujeme sérii „uvědomění“, které vedou Ulricha k poznání, že je mužem bez vlastností, tedy přesný opak „zpevňování charakteru“ výchovného románu. Oproti představě postupnému přibližování se určitému ideálu a jeho naplnění zdají se Ulrichovy „pokusy“ bez konkrétního smyslu, Ulrich nesleduje jeden ideál, ale odpovídá na celou „ideologickou nabídku“ své doby. Ztratí se onen předem daný smysl jeho jednání. A životní situace se změní v proměnlivý řetězec událostí. Musil tak „nepředstavuje proces individualizace, ale ustavuje určité pole reflexe pro nejrůznější existenciální problémy, které mohou být v jiné perspektivě nahlédnuty právě skrze žánr románu“. (Honnef-Becker 1991: 10)

Poměrně velká část textu je věnována rodinnému pozadí Muže bez vlastností, přičemž je akcentován generační odstup Ulricha a jeho otce (Ulrichovi je 32, jeho otci 69 let) a předčasná ztráta matky. Dozvídáme se také o otci Ulrichova otce, a to v tom smyslu, že přenesení „rodinného kapitálu“ mezi nimi proběhlo hladce, „protože už jeho otec byl zámožný člověk“, což podtrhuje skutečnost, že v „předání“ rodinného kapitálu směrem k Ulrichovi něco vázne. Hlavní dovednost otce spočívá v jeho schopnosti spojit dva důležité koncepty, které se v Kakánii uplatňují, a to „vzdělání a vlastnictví“, neboť si jako profesor na univerzitě v rámci svých styků dokáže vydělat hodně peněz. Ale také proto, že otec „ztělesňuje harmonii mezi individuálním a sociálním prostorem“, znovu se zde navrácí v první kapitole naznačené vědomí, Goffmanem vystižené jako „sense of one's place“, díky němuž člověk ví, kde je na svém místě. (Wolf 2016: 249)

„Byl uražen ve svém základním životním pocitu. Záležel u něho [...] v hluboké lásce k takzvaně všeobecně a nadosobně prospěšným věcem, [...] v souladu a zároveň s ním a z obecných důvodů.“ (15)

³⁹ Sám Musil často odkazoval k stereotypu bildungsrománu Goethova Wilhelma Meistra. Mezi oběma díly lze najít paralely, nabízí se například srovnání otců obou postav, motiv přepadení a záchrana Bonadeou evokuje Wilhelmovo vzpomínání na první setkání s Natálií. Ulrichova snaha stát se významným mužem koresponduje s Meisnerovým „mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.“ Srovnej Honnef-Becker 1991: 12.

Ulrichovo dědictví tkví tedy ve vzdělání, v jehož rámci podniká své neúspěšné pokusy stát se významným mužem, v penězích, které mu dávají určitou svobodu realizovat svůj experiment (a částečně jej zavazují vykonat ho v rámci paralelní akce) a přístupem ke společenským konexím.

Pokusy stát se významným mužem poprvé v textu odhalují identifikaci s něčím, co není Ulrich sám. S vlastnostmi, které mu nepatří, ale jsou produktem společnosti, v níž žije. (O tom v eseji *Deutsche mensch als Symptom*). Walter Erhart na základě literárních a vědeckých textů 19. a 20. století ukázal „ideál mužnosti na určitém archetypálním vypravěčském modelu, v němž mužská postava naplňuje určitý cíl, mužnost se etabluje a dokončuje skrze zabránění, přivlastnění a (re)produktivní proměnu ženství“.⁴⁰ Pokus stát se významným mužem se zprvu odehrává na úrovni prosté snahy osvojit si vzhled a vlastnosti této obecně uznávané mužnosti, aniž by si Ulrich uvědomoval, že jde o konstrukt, který je mu vnucen z vnějšku. „Tento muž, který se vrátil, nemohl si vzpomenout na žádnou dobu svého života, jež by nebyla bývala proniknuta vůlí stát se významným člověkem; patrně se Ulrich s tímto přáním už narodil.“ (30)

Obraz mužnosti, jemuž se snaží dostat v prvním pokusu, ještě odpovídá představě „hrdiny“ 19. století. Proto si „přivolával do paměti vášnivou vzpomínku na hrdinské poměry panské nadvlády, moci a pýchy“. (30) Obdivoval Napoleona, „jezdil dostihy, bil se v soubojích a rozeznával jen tři druhy lidí: důstojníky, ženy a civilisty“. (30) Tělesná zdatnost a bojový duch zde dosahují teatrálnosti. Při nezdaru v lásce se ukazuje, že svět už není scénou, na níž se bude Ulrich předvádět jako hrdina. (Fleig 2008: 374) Vzdává se tedy dráhy oficíra, v níž byl „zrovna jmenován poručíkem“ (36), tedy jen náhradníkem, totiž zástupcem kapitána, což prohlubuje ještě více propast mezi realitou a vysněným hrdinstvím. Ulrich vidí, že „nikdy nebude první“. (30)

Ideál mužnosti se proměňuje v nový předobraz úspěšného muže inženýra ve 20. století, což by měl být „muž s odhodlanými rysy, který svírá mezi zuby lulku, na hlavě má sportovní čepici a vykračuje si to v nádherných jezdeckých botách mezi Kapským městem a Kanadou, aby uskutetčoval grandiózní návrhy pro svůj podnik“. (31) Diskrepance, která tu vzniká, je ale stejná jako v předchozím pokusu. Ulrich „vyměnil jen koně [...] nový kůň měl ocelové údy a běhal desetkrát rychleji“. (31) Motivem koně z „ocelových částí“ cituje Musil jazyk futurismu, Ulrichova snaha

⁴⁰ Srovnej Erhart, W.: *Familienmänner: Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München, Fink 2011, s. 374.

se individualizovat tu naráží na „normalizaci“ spojenou s technickým pokrokem, který zapříčiňuje neshodu mezi pocity a výkony mysli. Onen „náběh k morálce“ z názvu kapitoly je ironickou narážkou na Kantův spis *Odpověď na otázku: co je to osvícenství*, v němž se rovněž píše o lidech, jejichž cit se dosud nenaučil používat rozumu. (31) „Slovo *Unmündigkeit*, které Kant ve spise používá, neznamena tedy nedostatek rozumu, ale schopnost jej skutečně užívat.“ (Fleig 2008: 242) Tedy v praktickém smyslu jako nástroj k vlastnímu duševnímu vývoji.

„Nesvéprávnost je neschopnost používat svého rozumu, aniž bychom byli vedení někým jiným. Tato nesvéprávnost je zaviněna námi samými, jestliže její příčina netkví v nedostatku rozumu (*Verstand*), nýbrž v nedostatku odhodlání a odvahy používat jej bez vedení někým jiným.“⁴¹

„[...] navrhnout jim, aby smělost svých myšlenek vyzkoušeli místo na strojích na sobě samých, bylo by jim připadalo podobně nesmyslné, jako jim chtít imputovat, aby kladiva používali proti vši přirozenosti k vraždě.“ (32)

Pokud nad prvními dvěma pokusy „mohl vrtět Ulrich hlavou“ (32), nad třetím pokusem nikoliv, protože na rozdíl od techniky, jež slouží jen profánním účelům, souvisí matematika také s duší, a proto odpovídá Ulrichově představě vědy, která bude spojena s vnitřními potřebami člověka. Ulrich v ní vidí potenciál, je v ní „sama nová logika, sám duch, v ní jsou zdroje času a původ nesmírných proměn“. (32) Popis matematické vědy v praxi má ale v kapitole formu štiplavé kritiky. Matematika „vjela jako démon do všech oblastí našeho života“ (33), se svojí racionalitou, přesností a důrazem na výkon a měřitelnost tohoto výkonu, čímž se vysvětluje také dobové zaujetí pro výkon sportovní.

„Vnitřní suchopár, příšerná směs přísnosti v jednotlivostech a lhotejnosti v celku, strašlivá opuštěnost člověka v poušti jednotlivostí, jeho neklid, zloba, bezpříkladná lenost srdce, touha po penězích, bezcitnost a násilnictví, jak se jimi vyznačuje naše doba, jsou [...] jediné následek ztrát, jež duši působí logicky přesné myšlení!“ (33)

⁴¹ Srovnej Kant, I.: *Zodpovězení otázky: Co je osvícenství?* In *Studie k dějinám a politice*, přel. K. Novotný, P. Stehlíková, K. Loužil, Praha, OIKYOMENH 2006, s. 148-154, zde s. 148.

Části tohoto uvažování o matematice předeštel Musil již v eseji *Der mathematische Mensch* (1913), kde přírodovědné a matematické myšlení problematizuje částečně v jeho antropologických základech.

To, že má Ulrich k matematice blízko, i to, že „*nevykonal v tomto povolání nikterak málo*“, (34) je spojeno se vztahem mezi matematikou, myšlením a sportem. Ulrich v matematice jako povolání, které si vybral, vidí předobraz myšlení obecně. Matematika se vyznačuje tím, že podněcuje duchovní sílu, pohyblivost a přesnost. V tomto smyslu ji Ulrich pozoruje jako „přípravu, otužilost a svého druhu trénink“. (37) Věda obecně, a především matematika se Ulrichovi jeví jako prostředek k tomu „vycvičit“ ducha a učinit jej výkonným, tedy možnost uplatnit techniku tělesného tréninku také na poli myšlení.⁴² Oběma oblastem pak připadají podobné vlastnosti jako: důvtip, přesnost, kombinatorika, pohyblivost a rychlost reakce, jež tělo „udržují ve stavu pardála, který je připraven na každé dobrodružství“. (38)

To, co vytýkal technice, vytýká Ulrich také vědě, neboť při svém racionálním uvažování odsouvá člověka a jeho potřeby, tedy vynechání problému životní orientace, kterou věda nepokládá za nutnou. Její obrat od člověka k tabulkám, mírám, číslům a zvyšování výkonu i výraz „*Kampfkraft*“, tedy síla k boji, a srovnání myšlení s tělesným tréninkem a zápasem dávají vědeckému myšlení latentně agresivní nebo minimálně agonální význam. Síly jsou připravené, schopnosti se dají využít k libovolnému účelu. Spojení vědy a násilí se ukazují především v kapitole 72. s příznačným názvem *Věda se usmívá do vousů neboli První důležité setkání se zlem*. Věda dělá z intelektu instrument, zbraň, kterou je možné použít různými způsoby.⁴³

Ulrich matematiku pojímá jako nástroj, nikoliv jako cíl nebo měřítko výkonnosti. Zajímá jej právě procesualnost myšlení a moment objevování nových dimenzí: „Něco, co až doposud platilo za chybu, zvrátí náhle všechny dosavadní názory.“ (33–34) Z těchto převratů vede myšlení „jako nebeský žebřík stále výš a výš.“ (34) Zmínka o žebříku odkazuje na onu „oporu v imaginárním“ z eseje *Náběhy k nové esetice*. Musilova logika duše je v jeho pojetí neraciodní oblasti příbuzná pojmům umění a náboženství, které spojuje s představou logiky.

⁴² Například rozjímání o vodě v 28. by se dalo interpretovat jako druh „myšlenkové rozcvičky“.

⁴³ Krämer, O.: *Denken erzählen: Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry* *Denken erzählen*, Berlin, de Gruyter 2009, s. 103–104.

2.3 Zařizování Ulrichova domu

Skutečnost, že představa „úspěšného muže“ nevychází z Ulricha samotného ani se s ním nijak neshoduje, jej vede k uvědomění, že proces „skutečné“ individualizace je nemožný, protože se cele ukazuje jako produkt doby, v níž se narodil, a společnosti, v níž se snaží uplatnit. S tímto novým náhledem přistupuje Ulrich k zařizení svého domu. Postupuje nepředpojatým, „experimentálním“ způsobem, ověřuje svou tezi. Styly, které se mu nabízejí, hodnotí jako symptomy doby, zkouší je a zatěžuje uskutečněním.

„Dostal se do té příjemné situace, že byl nucen zařídit si své zpustlé malé vlastnictví podle libosti od hřebíku nově. Měl pro to k dispozici všechny zásady od stylově čisté rekonstrukce až k úplné bezohlednosti, a právě tak se jeho duchu nabízely všechny slohy od Asyřanů až po kubismus. Co si měl vybrat? Moderní člověk se rodí na klinice a na klinice umírá; má tedy také bydlet jako na klinice! – Tento požadavek právě vytyčil jeden vedoucí architekt a jiný reformátor interiérového zařízení požadoval v bytech posuvné stěny s odůvodněním, že se člověk musí v soužití s člověkem naučit důvěře a že se nesmí separovat a uzavírat. Tenkrát právě začínala nová doba (neboť nová doba začíná každým okamžikem) a nová doba potřebuje nový styl.“ (18)

S přechodem mezi stavy úplné rezignace a schopnosti reakce se v románu setkáváme na několika místech. Jde o určité vyčkávání, které lze v návaznosti na předchozí kapitolu *Existuje-li smysl pro skutečnost, musí také existovat smysl pro možnost* interpretovat jako uplatnění „smyslu pro možnost“ v praxi. Symbolické vakuum, v němž se ocitá i vědomě uskutečněná „oslabená pozice“, v níž subjekt zůstává v určitém momentu vyčkávání, ve fenomenologii nazývané jako *Epoché*.

Na počátku kapitoly se setkáváme s prostorem historickým, zpodobněným představami zámku, a prostorem diskurzivním, který se Ulrichovi ukazuje ve zmíněných dobových poučkách a zodpovědnosti zařídit si správně vlastní obydlí. Oba jako by tlačí na své uskutečnění. „Tenkrát právě začala nová doba [...] a nová doba potřebuje nový styl.“

„Naštěstí pro Ulricha měl zámeček ve stavu, v němž ho objevil, už tři slohy na sobě, takže s ním nebylo možno podnikat všechno, co se žádalo; přesto jím mocně cloumala odpovědnost, že si smí zařídit dům, a nad hlavou se mu vznášela hrozba! ‚Pověz mi, jak bydlíš, a já ti povím, kdo jsi, kterou opětovně četl v uměleckých časopisech.‘ (19)

Ulrich „místo aby se rozhodl, začal snít“. (19) Pokusí se o osobitost, která ovšem končí v představování si nerealizovatelných prostorů a vybavení. V předcházející kapitole „o možnosti“ nacházíme rozdíl mezi lidmi „skutečnosti a možnosti“. (19) Možnost v sobě skrývá potenciál, ale vede zároveň k zasněnosti a nepraktičnosti. (17) Vymyšlení nerealizovatelného se ukazuje jako neplodné a zastaví ho vzpomínka na otce. Tedy určitý apel k praktičnosti, realističnosti, která stejně v posledku vždy převálcuje „podivnou aritmetiku, která plete páté přes deváté“. (19) Pro Ulricha je toto omezení pomocí, uvědomuje si, že jeho „boj“ se skutečností se může a musí vést právě v reálném dění, že se může stát svobodným v duchu, ale kulisy mohou zůstat stejné, na svém místě, což je také určitým krokem k přijetí funkce v paralelní akci.

Rozhodne se tedy pro vyhovění oběma tendencím a namísto toho, aby v biblickém slova smyslu „vystavěl svůj dům“ začne „osvěžovat staré linie, které tu byly od dřívějšíka“ a jinak „přenechá zařízení domu géniu svých dodavatelů“. (19)

Výsledkem je však Ulrich přesto překvapen, tváří v tvář anonymnímu prostoru jeho pronajatého obydlí, které je teď ještě „vkusná rezidence pro rezidenta“ (19), tedy v každém ohledu neosobní prostor, „zavrtí hlavou“ a zeptá se sám sebe: „Tohle je život, který se má stát mým životem?“. (19) Projekt muže bez vlastností dostává poprvé svoji materiální podobu, ta Ulrichovi svou neosobností připadá právě tak blízká jako cizí.

2.3.1 Wohndiskurz, domy a zahrady

Autor do textu implicitně zavádí dobovou debatu o moderním stylu bydlení (Wohndiskurs), jež se u odborné veřejnosti, ale i v reklamách a článcích projevovala především ve 20. a 30. letech

dvacátého století.⁴⁴ Proces urbanizace velkoměst byl pomalu u konce a pozornost se obracela ke zřízení privátního prostoru, jenž měl vyjadřovat moderní životní styl a postoje.

Privátní prostor se stává také předmětem diskuse architektů. V literárním díle pak toto téma rezonuje na dvou úrovních, a to jako „moderní téma, které je možno teprve konstruovat, ale na druhé straně také jako aktualizace tradičních narativních technik“.⁴⁵ Právě v tomto napětí se uskutečňuje zařizování domu muže bez vlastností, jenž nezabývá moderní velkoměstskou ubikací, ale romantický zámek na okraji města „s nímž nebylo možno podnikat, co se žádalo“.

(19)

Výše zmíněná debata o stylu moderního bydlení se manifestuje v řadě „zabydlovacích“ pouček.

„Bydlet moderně se stane povinnou úlohou, která nemůže být provedena bez teoretických studií a morálních předpokladů.“⁴⁶

A přechází do dobového diskurzu v časopisech o moderním životním stylu, jak je nacházíme například v článku s názvem *Wohnung und Charakter* v dobovém časopise *Wiener Hausfrauenzeitung*:

„Stav bydlení dává mnohdy cenné informace o charakteru člověka.“ (Lauffer 2011: 32)⁴⁷

⁴⁴ Otázka moderního bydlení například v textech Le Corbusiera, Adolfa Redinga nebo Ludwiga Hilberseimera. „[...] der Wohnungsbau ist das Problem der Gegenwart. Des eigentliche großstädtische Architekturproblem.“ Hilberseimer, L.: *Großstadtarchitektur*, Reprint, Stuttgart 1978 (1927), s. 21.

⁴⁵ „[...] die einerseits das moderne Subjekt herausfordere und möglicherweise erst konstruiere, die sich andererseits aber auch den traditionellen Erzähltechniken entziehe.“ Lauffer, I.: *Poetik des Privatraums; Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, Bielefeld, Transcript 2011, s. 26.

⁴⁶ „Modern zu wohnen, wurde zu einer verpflichtenden Aufgabe, derer man sich nicht ohne theoretische Studien und moralische Vorsätze entledigen konnte.“ Meyer, P.: *Situation der Architektur* 1940. In: *Das Werk*, 9, 1940, s. 243. Další teoretické práce k tématu např. Le Corbusier *Vers une architecture*, Bruno Taut *Die neue Wohnung, die Frau als Schöpferin*; Siegfried Giedions *Befreites Wohnen*. Ve dvacátých letech také téma proniká do literatury. Například v krátké próze Bertolda Brechta: *Nordseekrabben oder die moderne Bauhauswohnung* (1926), nebo v Kafkově povídce *Der Bau* (1923/1924).

⁴⁷ *Wohnung und Charakter*. In: *Wiener Hausfrauenzeitung*, Organ für hauswirtschaftliche Interessen. Jahrgang 24, 1898/ 32, s. 254.

Otázka skutečné modernosti tváří v tvář dobovým poměrům a proměnám se objevuje ve zmínce o klinice, jež odpovídá rovněž z teorie převzaté představě, že bydlení je určitý přechodný a přechodový prostor.⁴⁸

„Devatenácté století [...] pojímalo bydlení jako pouzdro člověka, dvacáté století se svou porozitou a transparentností [...] ukončilo bydlení v tomto starém smyslu [...]. Bydlení bylo sníženo: na pro žijící na hotelový pokoj, pro mrtvé na krematoria. [...] bydlení jako transitivum.“⁴⁹

K odosobnění prostoru dochází několikrát. Dům je Ulrichem jen pronajatý, je to „rezidence pro rezidenta“, při zařizování se spolehne na „génia dodavatelů“ a vše se uzavírá otázkou: „kdo je zde pánem?“, neboť není rozpoznatelné, že dům patří právě Ulrichovi.

To, že Ulrichův „projekt“ dostává navenek podobu „žítí v provizoriu“ a že v prostoru chybí prvky osobitosti, souvisí s představou obydlí jako jakéhosi organismu, odpovídajícího vnitřnímu rozpoložení svých obyvatel. Místa, v nichž postavy žijí, zrcadlí jejich vnitřní stav, ale také tento zpětně formuje, dochází tedy mezi nimi k oboustrannému ovlivňování a proměnám. Například, když se Ulrich po seznámení s Bonadeou vrací domů, přijme Ulricha „do své náruče nečekaně krásná existence“ (26), z jeho domu se stává milostný zámeček.

V úvodním oddíle nacházíme rovněž obydlí Ulrichových přátel Waltra a Klarisy. Je jím vesnické sídlo, zasazené v romantické krajině „na hranici samoty“. (41) Evokuje tedy romantickou idylu,

⁴⁸ Toto zneosobnění privátního prostoru reflektují z odstupu let např. Theodor W. Adorno *Minima moralia* nebo Ernst Bloch *Prinzip Hoffnung* (1938–1947), jako určitou předzvěst války (odtržení sebe sama od vlastního příbytku, jako ztráta zodpovědnosti za morální stav světa).

„Die neusachlichen, die tabula rasa gemacht haben, sind von Sachverständigen für Banausen angefertigte Etuis, oder Fbreikstätten, die sich in die Konsumsphäre verirrt haben, ohne alle Beziehung zum Bewohner. [...] Will man der Verantwortung fürs Wohnen ausweichen, indem man ins Hotel oder ins möblierte Appartement zieht, so macht man gleichsam aus den aufgezwungenen Bedingungen der Emigration die lebensklunge Norm. [...] es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein. Adorno, W., A.: Asyl für Obdachlose. In: *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 2001 (1951), s. 40–42, zde s. 40.

⁴⁹ „Das neunzehnte Jahrhundert [...] begriff die Wohnung als Futtera des Menschen, das zwanzigste machte mit seiner Porosität, Trasparenz [...] dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. [...] das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien. [...] Wohnen als Transitivum.“ Benjamin, W.: *Das Interieur, Die Spur*, in *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (hrsg), Bd. V, 1: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982, s. 281–300, zde s. 292.

vesnickou domáckost a umělecký potenciál.⁵⁰ Za domem jsou vinice, stromy a kopec s hospodou, „ale v blízkosti bylo všechno nepořádné, holé, osamělé a rozleptané“. (39) V domě Waltera a Klarisy se nacházejí „jako sirky tenoučké projektily uměleckoprůmyslového nábytku“. (39) Dům je tedy zařízen neadekvátně, nedomácky a neútulně. Mimo to zde „není služebná, ale jen posluhovačka“. (39) Tato rozpolcenost charakterizuje soužití manželského páru, jeho rozkoly, neschopnost naplnit rodinný život. Imitace uměleckého vytržení, kterého dosahují společnou hrou na klavír, je emoce, která jejich vztahu dominuje.

„Ulrich nikdy nemohl vystát tento ustavičně otevřený klavír s vyceněnými zuby, tuto rozšklebenou, krátkonohou modlu, kříženec jezevčíka a buldoka, která si podmanila život jeho přátel.“ (39)

Poukaz na neadekvátní zařízení domu ukazuje rozdíl mezi zařízením obydlí v 19. století a 20. století. Jak píše Christof Asendorf v práci o formách bydlení v moderní době: „Dříve odpovídalo uspořádání ritualizaci společenského provozu a s tím existence vstupní haly, salónů a pokojů pro různé příležitosti. Místnosti byly spíše uzavřené okolnímu světu, tapisérie a celková zdobnost secese utvořily prostorový ornament, který měl působit dojmem sjednocení. Tato idea všeprostupujícího oduševnění, charakteristická pro estetiku konce století, je Musilem sarkasticky testována, především v Diotimině salonu a dalších místech, v nichž se uskutečňuje paralelní akce.“⁵¹

Jedním z příkladů neadekvátnosti tohoto „starého zřízení“ prostoru je popis Ulrichovy návštěvy císařského hradu, jenž je zároveň první scénou první knihy a Ulrichova konání v rámci „para-

⁵⁰ V tomto ohledu, tedy v určité iluzi venkovské romantiky, lze připomenout obydlí Klarisiny rodiny. Otec Klarisy je „lékař krásy“ má „obzvláštní schopnost restaurovat staré zámky“, žije se zařizováním paláců a venkovských zámků. Jeho stylizace je dovedena až do krajnosti „*Zamotal Lucy do sametu a brokátu, představoval si, že je Tizian nebo Tintoretto.*“ (213) Ale maluje staromódně a muzikálně. I zde má tedy obydlí evokovat uměleckou inspiraci, která je spíše chtěná než skutečná.

⁵¹ „Das Interieur des Jugendstils ist durch einen Zug zur Vereinheitlichung bestimmt; die Dinge zerfließen, sind zu einem einzigen großen Raum-Ornament verschmolzen.“ Asendorf, C.: *Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Springer; 1st edition 1997, s. 186.

lelní akce“. Sama budova i lidé se v ní pohybující projevují vlastnosti komické nepatřičnosti. Budova je příliš velká a okázalá. Ulrich vidí „šedivý, uzavřený a ozbrojený ostrov, kolem něhož se svou bláznivou rychlostí řítilo město, nemajíc o něm potuchy“. (65)

Přebujelost se ukazuje také v množství personálu, v řadě gardistů, sluhů, poslíčků, jejichž práci by nahradilo „půl tuctu dobře placených a vyškolených detektivů“. (65) A Ulrich vidí, že to „co asi omračovalo biedermeierovskou generaci“, „nesnese dnes srovnání ani s krásou a příjemností leckterého hotelu“. (66)

Malé množství nábytku v obrovských prostorách, jenž na Ulricha působí dojmem „neodklizeného světa“ (67), ukazuje na probíhající mezičas odcházejícího a přicházejícího století a evokuje rovněž dojem přechodnosti, vystižené především v 15. kapitole s názvem duchovní převrat. „[...] jedni se nadšeně vrhali na nové, ještě nepoužité století, kdežto druzí se rychle ještě procházeli po starém jako po domě, z něhož se beztak vystěhují [...]“. (44) Ukazuje se tak znovu – stejně jako v kapitole, v níž si Ulrich zařídil vlastní obydlí –, že dobu (i Ulrichův projekt) charakterizuje „přechod“ a pro něj charakteristická závrať jednak z mizejícího, a na druhé straně z ještě nejasně patrného nového uspořádání.

3 Dovolená od života

Pokud byla předchozí kapitola ukázkou nemožnosti dostat představám o individualizaci člověka, ve společenských představách čerpajících ještě z narativu minulého století pokračuje Ulrich v další fázi ohledáváním těchto možností v dalších odvětvích života, a to především na poli lásky a milostných vztahů. „Když si člověk zařídí dům, měl by se také ohlížet po ženě.“ (20) V kapitole 6. a 7. poznáváme Ulrichovy známosti, epizodickou postavu prostitutky a zpěvačky ve varieté Leony a milenku, jíž si Ulrich „přivodil ve chvíli slabosti“, Bonadeu. Obě otevírají v románu významné téma lásky, každá z nich (jakožto i další ženské postavy v románu) nasvěcují téma z jiné strany, stávají se jedním z možných „projevů“ tohoto fenoménu. Rozpětí, které Leona i Bonadea v textu zastupují, je vystiženo v jejich jménech, jimiž je v obou případech (a později také v případě Diotimy) přejmenuje sám Ulrich. Téma lásky otevírá celou řadu tematických okruhů, mimo jiné otázku Ulrichovy mužnosti, která se částečně projevila už v jeho předchozích pokusech dostat nárokům na úspěšného muže, nyní se ukazují také ve smyslu eroticky nabitého vztahu k ženám, jenž je jednou z Ulrichových „vlastností“, silou, která se stává jeho přední motivací v rámci dalšího románového vyprávění. Téma lásky přináší také obecnou otázku dobové proměny „vztahu mezi pohlavími“, jenž je dalším odvětvím, které na přelomu staletí prochází dynamickou proměnou. Jde obecně o vztah společnosti k lásce, která ji má, podobně jako další projevy života, snahu omezit do parametrů racionálního chování a vytváří tak odvětví „milostného provozu“. V samostatné kapitole se zaměřím na spojení lásky a násilí, jež pomyslně doplňuje významovou řadu (věda) – sport (tělesnost) – násilí – láska – mystika.

3.1 Leona

Kapitola *Leona, neboli perspektivní posun*, patří k textům, jejichž kontury Musil vypracoval už v předválečné době a které se po válce znovu objevují v náčrtech k textům *Spion* a *Erlöser*.⁵² To, že se „Musil konceptu kapitoly držel i přes všechny fáze románového projektu, dává kapitole zvláštní význam“.⁵³

Kapitole se obvykle přisuzuje otevření tematického okruhu erotičnosti a sexuality, tedy je průvodcem kulturou sexuální morálky doby, stejně jako sexuálních dispozic protagonistů. Postava Leony, prostitutky, „vnadné a dráždivě neživé“, která se nevyznačuje přílišnou důvtipností ani zájmem o intelektuální záležitosti, ale je „nesmírně žravá“, vnáší do textu téma pudové a podvědomé stránky lidské osobnosti, tak jak se v Musilově době právě projevovaly v dynamicky se rozvíjející Freudově nauce.

Leona ani její „povolání“ (21) není ovšem konstruováno jako protipól spořádaného milostného vztahu, ani jako utajená strana veřejného života, naopak, je součástí „velké prázdnoty milostného provozu“ (20), jenž se řídí pragmatickými postupy jakéhokoli jiného obchodu, „povoláním, které má svou logiku, věcnost a stavovské zákony“. (21) Součástí tohoto uspořádání je také její působení ve varieté jako veřejné instituci pro „zmáhání“ tužeb svých zákazníků.⁵⁴

Na samém začátku kapitoly se setkáváme s popisem Leonina zevnějšku a jejích vlastností, což je v románu ojedinělý úkaz. Její lenost, zahálčivost a pomalost kontrastují s „nečasovou vlastností“, s tím, že je „nesmírně žravá“. Leonina „žravost“ (20), bývá v sekundární literatuře nejčastěji spojována právě s výše zmíněným tématem pudové lásky. Zajímavá paralela se ukazuje také v případě výše zmíněného „milostného provozu“, v němž se láska redukuje na druh ekonomického vztahu. Leonino přejídání se tak dá spojit s rituálem *potlachu*, tak jak jej ve svých studiích o ekonomii popsal Georgese Bataille. (O Musilově znalosti těchto textů Pekar 1989:

⁵² V Musilových zápiscích nacházíme jádro kapitoly, v níž vystupuje postava zpěvačky Leontiny. V první polovině dvacátých let se text objevoval v různých zněních a pod různými názvy. Určitý tvar dostal text až ve skice s názvem *Varieté*, kterou Musil mínil zařadit za úvodní pasáže pojednávající o Ulrichově zámečku a jeho zařízení.

⁵³ Howald, S.: *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*. München: Fink 1984 (Musil-Studien, Bd. 9), s. 196.

⁵⁴ Důraz na pojem „Liebesbetrieb“ se objevuje u Thomase Pekara. Srovnej Pekar, T.: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München, Fink 1989, s.187–188.

188)⁵⁵ V jeho „teorii rozhazování“⁵⁶ je *potlach* rituálem „oběti z nadbytku“, jenž je znám v celé historii a u řady národů. Je to neracionální jednání, obohacení se na základě pohrdání bohatstvím. Potlach je opakem směny pro zisk.⁵⁷ Bataille vysvětluje, že nadbytek energie a zdrojů (u Leony jako produkt jejího zahálčivého stylu života) byl v minulosti vkládán do slavností nebo her, činností na rámec běžného obstarávání životních potřeb.⁵⁸ Současné upřednostňování stálého zisku a ekonomie hromadění se mohou explozivně projevit například v násilí, jako nespoteřovaná energie z nadbytku.

„[...] u ní se veškerá upřílišněnost, ješitnost, marnotratnost, pocity hrdosti, závidění, slasti, ctižádosti, odevzdání, zkrátka hnací síly osobnosti a společenského vzestupu rozmarem přírody nespojovaly s takzvaným srdcem, nýbrž se zažívacím traktem, s procesem jedení, s nímž ostatně v dřívějších dobách pravidelně souvisely, což lze ještě dnes pozorovat u primitivů nebo dlouze a mohutně holdujících sedláků, kteří dovedou vznešenost a všechny možné jiné věci, jimiž se vyznamenává člověk, vyjádřit hostinou, při níž se slavnostně a se všemi průvodními zjevy přežívají.“ (21)

Racionální, obchodnický přístup nepostihuje jen věci intimity v podobě onoho „milostného provozu“, ale také umění a literaturu, z níž se stává „provoz literární“, v Musilově díle spojován často s žánrem žurnalistiky (ale i pro Musila neakceptovatelného provozu vydávání literárních děl). Jedním z interpretačních hledisek je tedy představa Leony jako „zesvětštění múzy“. Kapitola následuje po vyprávění o zařízení domu, který vyústí v otázku po (Hausherrn) pánovi domu. V úvodu kapitoly najdeme zmínku o tom, že „když si člověk zařídí dům, má se také ohlížet po ženě“. (20) Podle Inky Mülder-Bach je „popis Leonina zevnějšku popisem připomínajícím Hausfrau, služku, právě jako ironické převrácení klasického konceptu múzy“ (Mülder-Bach

⁵⁵ Na základě Musilova seznamu literatury, především přes zájem o francouzského etnologa Lévyho-Bruhla.

⁵⁶ Srovnej Reiche, S.: Georges Bataille. Zur „Theorie der Verschwendung“, dostupné: <https://www.grin.com/document/108559>

⁵⁷ Srovnej Justoň, Z.: Kulturní magazín Uni, 9/2008. Dostupné: <https://www.magazinuni.cz/ruzne/georges-bataille/>

⁵⁸ Bataille dochází k obecnému závěru, že to bylo náboženství, které před nástupem novověku předurčovalo ekonomický systém, a tedy způsob užití přebytečného bohatství. Oběti, slavnosti, rituály, posvátné předměty, to vše mělo pohltit přebytečnou energii. Jinak bohatství chápal novovek, kdy podstatná část volných zdrojů začala sloužit k růstu výrobních sil, čímž lze laicky rozumět rozšiřování výroby. Reformace pak nastartovala zničení neproduktivní spotřeby ke stálé produkci. (Tamtéž).

2018: 90). V této souvislosti upozorňuje například na původ latinského slova prostituce z *prostatuare*, něco *nastavit*, *vystavit se*, *vydat se*, a tedy spojení umění s mediálním trhem. (Mülder-Bach 2018: 102) Tématu, kterému se Musil věnoval ve své esejistické práci, například v esejí *Básník a tato doba*, a jenž je také jedním z témat poslední kapitoly úvodního oddílu, procesu s vrahem Moosbruggerem, v níž se tematizují možnosti románové formy vedle dravě se prosazujícího žánru žurnalistického. Román má ambivalentní pozici, je, jak věří Musil, na jedné straně „jako žádná jiná umělecká forma povolán k zachycení intelektuálních obsahů doby“.⁵⁹ A na druhé straně je v rámci literárního provozu produktem a může se tedy „vytvořit“ stejně jako jakýkoliv jiný výrobek, což Musil posměšně přirovnává k mechanickému stroji „Wurstmaschine“.⁶⁰

„Byla velká, štíhlá a vlnadná, dráždivě neživá. [...] vlhká černá očí, bolestně vášnivý výraz pravidelné, krásné oválné tváře. [...] všechny tyto staromódní popěvky [...] opěvovaly lásku, bolest, věrnost, opuštěnost, šumění lesa a míhání pstruhů. Stála vysoká až do morku kostí opuštěná na malém jevišti.“ (20)

Prostor varieté, jenž je oblíbeným motivem zvláště dekadentní literatury, a zpodobnění Leony jako ztělesnění melancholie může evokovat představu člověka bez duše, jako neživé loutky, již charakterizuje dobře fungující zažívací systém. Slovo systém, loutka a představa člověka jako mechanismu nebo součásti stroje (milostného provozu) odkazuje k tématu těla a tělesnosti podle Heinricha von Kleista, kterou se budu zabývat v kapitole *Sport a mystika* (3.2.1). V této souvislosti lze poukázat právě na onen „pohled melancholika“, který odhaluje „loutkovitou strnulost“, v níž „leží smrt“. Spojitost sexuality a smrti oživuje dobově populární Freudovu psychoanalytickou představu milostného pudu a pudu smrti (Liebestrieb, Todestrieb), Eros a Thanatos.

„Divák či vypravěč označený za ‚melancholika‘ může být hravý, ale vidí, že smrt je ziskem pro estetično; v rámci této estetiky mizí tělo v neživém, ve stroji: v tomto opětovném sblížení se však propříště skrývá jistý paradox či truchlivý

⁵⁹ Musil, R.: *Gesammelte Werke*, Adolf Frisé (hg.), Bd. II: *Prosa und Stücke.*, s. 1223.

⁶⁰ Musil, R.: *Briefe 1901–1942*, Adolf Frisé (hg.), 2 Bde, s. 449.

vtip, který snadno splývá s krutostí, protože se vysmívá přirozenosti člověka a jazyku, kterým o ní mluvíme.“⁶¹

I když by se z Ulricha, z pozice jeho přístupu ke skutečnosti, mohl stát novodobý dandy (svým majetkem, sklonem k salonním hovorům a nicneděláním by k tomu měl blízko), potvrdil by tak gesto vědomé jinakosti a „všechno jako by dostalo smysl, jen by se přetočilo ve svůj negativ“. (22)
Ale Ulrich toto rozpoložení hodnotí na konci kapitoly jako „ukrutně nesmyslné“. (22)

Odmítá nejen přetočení bojovného vztahu ke skutečnosti v „negativ“ dekadence, ale také odkládá „masku mužnosti“, která má bojovnost, ale i násilnost ve své základní výbavě.

„Ten člověk však, třebaže s ní chtěl být o samotě, se ani nezmohl na to, aby jí řekl: Šmankote, Leono, to je ale blaho, ta tvoje p...! a aby si mlsně olízl knír, jen když se na ni podívá, jak tomu byla zvyklá u svých kavalírů. (...), ale doba, kdy by něco takového vypravil z úst a kdy jeho ústa ještě zdobil knír, byla už dávno za ním.“ (22)

3.1.1 Láska a násilí

Láska a erotika, jako síla sjednocení, ale také destruktivní pohyb mocenských pozic v rámci milostných vztahů se dotýká skoro všech postav v románu. Každá z nich je nějakým způsobem vtažena do významového rozpětí tématu lásky a erotiky. Jutta Heinz v tomto směru dokonce tvrdí, že konstelace mezi postavami „by se dala vysvětlit uspořádáním libertinského vyprávěcího modelu, k tématice fin-de-siècle a dekadentní literatury“.⁶²

Spojení lásky a násilí se v románu objevuje jako odpověď na výše zmíněnou krizi identity. Je-li subjekt oddělen od svého okolí a jeho přirozenost je potlačována, změní se nenaplněná idea

⁶¹ Klimeš, O.: Narativita protézy. Tělo, vyprávění a jejich kyvadlové pohyby v Kleistově dialogu o loutkovém divadle. in Slovo a smysl, č. 9–10, Praha, FF UK 2008. Dostupné: slovoasmysl.ff.cuni.cz/mode/282.

⁶² Srovnej Heinz, J.: Die destruktive Erotik im ersten Teil von Der Mann ohne Eigenschaften, Germanistik – Neuere Deutsche Literatur, Hausarbeit 2007, 2002, s. 237.

sjednocení v násilné překonávání rozporu a rozštěpenosti. „Ztráta jednoty zakládá agresivní postoj k „jinému“,⁶³ které Ulrich v pasáži s nočním přepadením rozpoznává jako „stav atmosférického nepřátelství“, a ten, když se „zkoncentruje do tří neznámých mužů, [...], aby se vybil hrotem a bleskem, je to skoro úleva“. (23)

„Atmosférické nepřátelství“ jako bazálně přítomná tendence společnosti i jednotlivce ukazuje nejen ve své hraniční poloze, například v případě Moosbruggerovy vraždy, ale je latentně přítomno třeba i v manželském svazku, například v Diotimině manželství popsaném v kapitole *Utrpení provdané duše*: „Cítila se podrobena násilí; bylo to ovšem násilí, které se nepokládá za nectnostné, ale jeho průběh byl právě tak trýznivý“. (81)

Násilím nebo alespoň touhou po dominanci, která je doménou bojovně naladěného ducha, jsou charakterizovány také skoro všechny Ulrichovy vztahy se ženami (protipól k tomu tvoří vztah se sestrou Agátou a také Ulrichova láska k paní Majorové, k níž se během románu Ulrich opakovaně vrací jako k ideálu). Dominance je také jednou ze základních charakteristik vědy, neboť ta má v sobě tendenci k racionálnímu posuzování skutečnosti, nepochopení pro věci lásky. A svou vášní dobývat a získávat překračuje bezohledně hranice morálky. Je to onen „škrť přes srdce“ (33), který zprostředkovává motiv kníru/vousů jako symbolu sebevědomé mužnosti (viz kapitola s Leonou), ale také v kapitole 72. *Věda se usmívá do vousů neboli první důležité setkání se zlem.*

Ulrich má skony k tomuto útočnému a bojovně naladěnému postavení vůči skutečnosti a dobovatelskému vztahu vůči ženám.

„V té chvíli násilí a láska nebyly pro Ulricha zase už zcela obyčejnými pojmy. Veškerý jeho sklon ke zlu a tvrdosti vyjadřovalo slovo násilí, zaznamenalo projev jakéhokoliv nevěřícího, věcného a bdělého chování; vždyť přece určitou tvrdou, chladnou nenávist vpašoval také do svých náklonností k povolání, takže se patrně nestal matematikem zcela bez záměru být krutý!“ (426)

⁶³ Srovnej Rauch, M.: *Mystik, Eros, Ethik. Eine dreifache Bestimmung der Modernität bei Robert Musil*, in Moritz Baßler, Hildegard Châtellier (Hg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Études*. Straßburg: Presses Univ. de Strasbourg 1998, s. 295–305.

Tato tendence se projevuje právě v 6. kapitole, v níž vystupuje prostitutka Leona. V dřívější verzi textu (uveřejněné roce 1921 a 1923 v tisku), se chová Ulrich k Leoně téměř sadisticky.⁶⁴ Deníkovský text *Varieté*, jenž je jedním z předstupňů kapitoly, obsahuje také otázku, s níž se prostitutka obrací na muže, jenž ji doprovází domu. Ptá se, kdo vlastně je, a muž jí odpovídá: „*Mám vám říci blázen? – Básník – ne, budu pravdivý [...]: jsem vrah dívek.*“⁶⁵ V konečném znění románu je pak násilný a opovržlivý akcent zmírněn. Ulrich se pouze nechce se svou milenkou ukazovat na veřejnosti, probouzí v něm „lovecké instinkty“ a on sám ve vztahu k ní odhaluje vlastní podvědomé touhy, když „mít ji mu připadalo žádoucí jako mít velkou lví kůži vycpanou kožešníkem“. (20) Téma lovu pak ukazuje spojitost s obrazem mužnosti minulosti, objevuje se také v Ulrichově pokusu stát se významným mužem, kde najdeme zmínku o „odlovu žen“. (30)

V průběhu románového vyprávění pochopíme, že „odlov žen“ nebo minimálně sklon navazovat eroticky nabitě vztahy se ženami je Ulrichovým nadáním, jedním ze způsobů, jímž zkoumá potenciál možnosti, oblast „jiného stavu“ spojeného právě s konceptem překonání oddělení mezi „já“ a „tím druhým“. Ulrichovo poznání na samém konci kapitoly, v němž nahlédne právě spojení milostného vztahu a sklonu k násilí, přechází do stylizace svůdníka, po tom, co je zbit a je „zachráněn“ Bonadeou. Zatímco ještě uvažuje „jak by to bývalo nepříjemné, kdyby zase musel věnovat čas jednomu z těch milostných dobrodružství“ (26), už se u něj Bonadea ohlásí a „dva týdny poté“ je Bonadea „už čtrnáct dní jeho milenkou“, již si Ulrich „přivodil ve stavu slabosti“.

Eroticky nabitě je také první setkání s Diotimou, již Ulrich pojmenuje podle „slavné docentky lásky“ (71). Diotima se stává ztělesněním naplněného milostného vztahu, příslibem možnosti úplného duševního sjednocení. I když s Ulrichem tohoto naplnění nedochází, je matričním odkazem pro jeho budoucí vztah s Agátou (Pekar 1989: 183). Ulrich užívá svých milostných dovedností, aby Diotimu zaujal. Ruku „podržel o chvíličku déle, než se sluší“ (72) a „postřehl, že se ani ona nemohla docela ubránit tělesnému dojmu, kterým na ni zapůsobil. Byl na to zvyklý“ (72). Ulrich ji nazve „hydrou lásky“ (73), „duševní obryní“ (74) a konstatuje, že jsou „vyvoleni, aby si navzájem působili velké nepříjemnosti láskou“ (73). Nejen tato situace ilustruje Ulrichův

⁶⁴ Podniká s ní dlouhotrvající vycházky, zatímco Leona si představuje kulinářské speciality, které jí připravil. Když ji odvede konečně domů, Leona si sundá živůtek a je jím nakrmena. Gödicke, S.: *Donjuanismus im Mann ohne Eigenschaften, oder Geschlecht, Gewalt und Erkenntnis*. In: Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, Béhar/Roth (Hg.), Lang 2005, s. 21–44, zde s. 36.

⁶⁵ „Soll ich Ihnen sagen ein Narr? – ein Dichter – nein ich will bei der Wahrheit bleiben (...: Ich bin der Mädchenmörder [...].“

talent bleskurychle navázat eroticky nabitý vztah k ženě, okamžité vyhodnocení jeho možnosti realizovat s ní milostný vztah a umné zacházení s nejrůznějšími technikami milostného namlouvání a svádění. Nestane-li se žena přímo jeho milostnou kořistí, stává se Ulrich alespoň součástí jiného jejího vztahu, například prostředníkem mezi Diotimou a Arnheimem, soken ve vztahu Waltera a Klarisy, nebo „mentorem“ ve vztahu Gerdy a Hanse Seppa.

Ulrich si je svých milostných dovedností vědom a „užívá“ jich jako jednoho z nástrojů k jeho „experimentu“ při odkrývání skutečnosti a možnosti vlastní seberealizace. Gödicke zařazuje *Muže bez vlastností* k tradici donjuanské literatury, již charakterizuje mimo jiné obecná touha po ženách, ale také touha žen po něm a naplnění milostných vášní jako hlavní motivace všeho konání postavy. Filozoficky pak (například v Kierkegaardově *Bud' – anebo*, 1843) tato milostná dobrodružství ukazují mýtus věčného hledání, druh touhy po poznání.

Tento Ulrichův talent a touha ohledat všechny možnosti a projevy fenoménu lásky nabývají ovšem charakteru bezohlednosti a projeveného sklonu k násilí (vzpomeňme na bezohlednou touhou po poznání ve vědě). To se nejvýrazněji projevuje v kapitole 119, kdy Ulrich svádí Fischelovu mladou dceru Gerdu. Jeho chování k ní, a především „strašný“ zážitek nevydařeného pokusu o svedení, jsou pro Ulricha hraničním zážitkem. Poznává sebe sama ve vychýlené poloze. Ulricha se při Gerdině „nerozhodností duše“ „zmocňuje krutost svůdce“. (444) Popis milostné scény je plný výrazů přirovnávající Gerdu k oběti a následně zavražděné.⁶⁶ Ulrich používá určité techniky svádění, je výřečný, snaží se ukázat svůj důvtip a „hypnotizovat Gerdu vědou“. (353) Gesto, které se v románu během takových manévrů svádění opakuje (a také jako výraz nadvlády), je ovinutí paže kolem těla nebo dokonce krku „oběti“.⁶⁷ Jedním z důvodů Ulrichovy fascinace v případě Moosbruggera může být právě fakt „latentního a uskutečněného sadistického aktu“.⁶⁸ Podobnost obou scén ukazuje věta na samém konci svádění Gerdy: „[...] musel se

⁶⁶ „[...] její hlava se odrážela žlutě a ostře z měkkých podušek světla, a barva tváře byla olivová, takže Gerda vypadala v té chvíli skoro jako mrtvá [...]“. (444) „[...] díval se teď, což bylo podivné, na zanícené znetvořenou, bezmocně ošklivou tvář Gerdinu“. (445) „[...] ihned zase ovinul paži [...], která násilně a naléhavěji, než slova ohlašuje, že každý další odpor je marný“. (446) „[...] děvče se o něj opíralo jako těžce raněný nebo nemocný. Sunula nohu před nohu, jako když neumí chodit.“ (446)

⁶⁷ Opakovaně se objevuje v kapitolách 103, 113 a 116, kdy Ulrich postupně Gerdu svádí. Motiv se ale objevuje například také u Klarisy, která takto „ovíjí“ ruku okolo Ulricha. Nebo v rozhovoru mezi Ulrichem a Arnheimem, kdy je Arnheimova ruka na Ulrichově rameni nečekaným vpádem do jeho intimního prostoru. (462)

⁶⁸ Müller, G.: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und Der Mann ohne Eigenschaften*, Uppsala, Almqvist och Wiksell 1971 (*Studia Germanistica Upsaliensa*, Bd. 7), s. 183–184.

bránit pokušení, aby prostě nevzal náruč polštářů a nezacpal jimi tato ústa, jejichž skřeky nebyly k utišení“ (448) a konec popisu Moosbruggerovy vraždy: „A co měl konečně udělat, když křičela? Může se jenom vzpamatovat, anebo, právě že to neumí, přitisknout jí obyčej k zemi a nacpat jí do úst hlínu“ (55). Scéna s Gerdou tedy představuje určitou mez Ulrichovy tendence ve vztahu k ženám, ukazuje mu jednu z tváří „jiného stavu“, hraniční polohu lásky a tvoří jeden ze základních bodů Ulrichova „obratu“, jenž ukončuje první knihu románu.⁶⁹

V románu se ukazuje „morálka“ a „morální chování“ jako základní společenské dogma, které brání individu v sebepoznání a vývoji. Proti ní navrhuje Ulrich jednání experimentální, vyjádřené v tzv. utopii exaktního života, jež se přidržuje metody exaktních věd, ale vyznačuje se otevřeností, schopností dívat se na problém z více perspektiv a odvahou k dalším přepracováním.

„Byl by to užitečný pokus, kdybychom spotřebovali morálku, která (ať je jakéhokoli druhu) provází veškeré konání, omezili jednou na nejmenší míru a spokojili se s tím, abychom byli morální jen ve výjimečných případech, kde to stojí za to, ale ve všech ostatních abychom o svém konání smýšleli jinak než jako o nezbytném normování tužek a šroubů. Nedělo by se pak ovšem mnoho dobrého, ale dělo by se leccos lepšího; nezůstal by žádný talent, nýbrž jenom génius; z obrazu života by vymizely nudné kopie, jež vznikají z chatrné podobnosti, kterou mají skutky s ctnostmi, a na jejich místo by nastoupila jejich opojná svatá hodnota, [...]. Pevné poměry nitra, které zaručuje morálka, mají pramálo ceny pro někoho, jehož fantazie směřuje ke změnám; a přeneseme-li dokonce požadavek nejpřesnějšího a nejvyššího splnění z oblasti intelektuální na vášně, projeví se, jak bylo naznačeno, podivuhodný výsledek, že vášně zmizí a na jejich místě se objeví něco podobné pravýhni dobra. – To je utopie exaktního života.“ (182)

⁶⁹ Ulrich potkává za noci prostitutku, která se mu nabízí. Její chování v něm nevzbudí touhu, ale naopak je dojatý. Dá jí peníze, aniž by od ní něco chtěl. Při vzpomínce na Moosbruggerův čin znovu zakolísá, ale gestem „odmrštění rukou“ a se slovy: „To všechno je třeba rozhodnout“ (468), se loučí s tímto svým sklonem.

V tomto bodě se text setkává s představou otrocké morálky v Nietzscheho spisech a s jeho koncepcí svébytného, byť morálně problematičtějšího chování, které tento obecně uznávaný koncept překračuje.

„Činí tedy pravý opak než člověk vznešený, základní pojem ‚doby‘ koncipuje spontánně, totiž ze sebe, a teprve odtud si vytváří představu o ‚špatném‘! Toto ‚špatné‘ vznešeného původu a ono ‚zlé‘ z překypujícího kotle nenasytné nenávisti – prvé jako dodatek, vedlejší produkt, doplňková barva, druhé naproti tomu jako originál, počátek, svébytný čin v koncepci otrocké morálky [...]“⁷⁰

Nietzsche proti sobě staví „otrockou morálku“, která odděluje „dobré“ od „špatného“ a odměňuje oddanost a snahu přizpůsobit se průměru, a naproti tomu sílu a dravost odvážného člověka, který se nepodřizuje vnějšímu, ale jedná sám ze sebe.⁷¹ Takové experimentování má ale, pokud nejde jen o myšlenkové konstrukty, ale jedná-li se o živé bytosti, dalekosáhlé následky. Ulrich na konci prvního dílu románu pocítí silný hlas svědomí. Vede k němu právě popsaná scéna z Gerdou a také návštěva Klarisy, která, dříve ve svém hledání „jiného stavu“ vědomí podněcována Ulrichem, jej nyní navštěvuje už jako osoba nerozlišující mezi reálným a iracionálním, žádá Ulricha o dítě a vyhrožuje mu zabitím (viz kap. 123, *Obrat*). Ulrich vidí „plody“ vlastní lehkovážnosti.

„[...] až když se teď Klarisiny pohyby, spoutané jeho rukama, uklidnily. [...].
V tom okamžiku si vzpomněl na Gerdu, jako by teprve teď před sebou cítil požadavek, aby sám se sebou došel k nějakému konci.“ (474)

3.2 Dobrodružství

„Jednoho rána přišel Ulrich domů a byl zle zřízen.“ (22)

⁷⁰ Nietzsche, F.: *Genealogie morálky; Polemika*, přel. Věra Koubová, Praha, Aurora 2002, s. 28.

⁷¹ Srovnej tamtéž, s. 40.

Tento úvod ukazuje Ulrichovo „noční přepadení“ jako epizodu, zdánlivě nedůležitou životní peripetii, která se ovšem stává zásadním momentem, v němž se poprvé v románu Ulrich „dotýká“ zážitku „jiného stavu“ vědomí. Tak se z nevýznamné skutečnosti stává dobrodružství, které svým průběhem (přepadením a setkáním se ženou) evokuje klasické románové uspořádání.⁷²

K pochopení tématu dobrodružství jako centrálního životního zážitku, který přináší hluboké pochopení souvislostí, je třeba číst kapitolu na pozadí Simmelovy eseje *Dobrodružství*,⁷³ zde se popsané charakteristiky dobrodružství takřka „zrcadlově“ odrážejí ve sledované kapitole.

Dobrodružství je podle Simmela zkušenost, která „vypadává ze souvislosti dění“, je něčím nepředvídatelným, náhlým a působí jako „cizí těleso“ v obvyklé souvislosti života. (Simmel 1997: 42–43) Tento vytržený moment je spojen s centrem existence, říká o ní něco univerzálně platného, nasvěcuje skutečnost z neobvyklé perspektivy. Tento univerzální rozměr události „cítí“ Ulrich během nočního přepadení, zpětná „rekonstrukce“ mu později umožňuje vysvětlit svůj ostych se bránit, protože přepadení už nevidí jako útok na vlastní osobu, ale ukazuje se jako událost, která reprezentuje život v celku. Jeho „prodloužená“ reakce je dalším momentem v románu, který zprostředkovává téma aktivity a pasivity jako základních vztahů ke světu a život jako syntézu těchto stále se proměňujících pozic. Simmel připodobňuje člověka, který s těmito pozicemi experimentuje jako hráč.

„Hráč je sice vydán všanc nesmyslnosti náhody, ale tím, že počítá s její přízní, když pokládá za možný a žije život touto náhodou podmíněný, začleňuje se pro něj náhoda do souvislosti smyslu.“ (Simmel 1997: 47)

Hráč věří, že v náhodě je jistý smysl, nějaký nutný – i když nikoliv podle racionální logiky – význam (tamtéž). Ulrich si uvědomuje, že je typem takového hráče, který dává přednost alter-

⁷² Už počáteční scéna je motivována scénou ze 4. knihy Viléma Meistersa léta učednická (Wilhelm Meisters Lehrjahre 1795/1796), v níž je Wilhelm přepaden zlodějskou bandou, je postřelen, ztratí vědomí a při procitnutí spatří tvář Filininu, později se k němu sklání vznešená dáma, která svým zjevem a vystupováním poněkud zastíní Filinu. Wilhelmovi se zdá, „že její hlava je obklopena paprsky a že se nad celým jejím zjevem rozlévá jasná záře“. Goethe, J.: Viléma Meistersa léta učednická, přel. V. Jirátko, E.A. Saudek, Praha, SNKLHU 1958. s. 224–229, citace s. 229. O spojitosti mezi texty se zmiňuje Honnert-Becker 1991: 10–11.

⁷³ Simmel, G.: Dobrodružství, in Peníze v moderní kultuře a jiné eseje, přel. Otakar Vochoč, Praha, Sociologické nakladatelství 2006, s. 44–60.

nativní možnosti a náhody před zmechanizovaným gestem protiútok. Ačkoliv je „mužem s bojovými instinkty“, když přijde na to jich využít, „atletická síla a napětí zůstává pouze schopností ve stavu nerozhodnosti“.74 Ukazuje se, že Ulrich je „sportovcem v oblasti ducha“. Věda obecně, a především matematika, se Ulrichovi jeví jako prostředek k tomu „vycvičit“ ducha a učinit jej výkonným, tedy možnost uplatnit techniku tělesného tréninku také na poli myšlení.75 Oběma oblastem pak připadají podobné vlastnosti jako: důvtip, přesnost, kombinatorika, pohyblivost a rychlost reakce, jež tělo „udržují ve stavu pardála, který je připraven na každé dobrodružství“. (38) „Vsazením“ přepadení do obecnějšího rámce ztrácí oprávnění k okamžité protireakci, místo aby konal, přemýšlí, a to „jak se zdá, poněkud příliš mnoho“. (23) Ulrichovo „nadání“ pro vnímání možnosti dostává ve světě racionality svou lekci, jeho duchovní experiment je najednou svržen na komickou rovinu: „Šaty na něm visely v cárech [...], chyběly mu hodinky a náprsní taška“. (22) To je další aspekt hráčství, určité vydání se nejistotě, „vabanku zisku nebo ztráty“. (Simmel 1997: 49) Na tomto místě je možné znovu připomenout Bataillovo vkládání nespotřebované energie do slavností nebo her, tedy činností, které se vymykají „pragmatismu každodennosti“.

Dalším důležitým aspektem dobrodružství je dále podle Simmela jeho spojitost s erotikou, spojení s dvojitým pohybem (analogicky k aktivitě a pasivitě) „dobyvačné síly a podvolení se“, dobrodružství podtón má přitom dobrodružství spíše pro muže, žena hraje roli pasivní. (Simmel 1997: 52)

Ulrich je zbit a upadá do bezvědomí, jeho mdloba ustupuje, když jej „ovanula lehce a povzbudivě jako kolínská voda přítomnost ženy“. (24) Je „zachráněn“ Bonadeou. Eroticky je jejich setkání nabito už od první chvíle a jejich namlouvání probíhá na základě určitého milostného kódování, „ježto se Ulrich zase stával mužem“. (24) Při jízdě kočárem „cítil vedle sebe něco mateřsky smyslného“.76 V Ulrichovi tato atmosféra okamžitě probudí jeho milostné dovednosti, stává se stále více sebevědomým a energickým. Jeho postoj k nové známosti kontrastuje s nerozhodností,

⁷⁴ Srovnej Hajo, B.: *Musils Deutung des Sports*, in Robert Musil. *Leben, Werk, Wirkung*, Karl Dinklage (Hrsg.), Reinbek 1960, s. 145–156.

⁷⁶ Jízda vozem, mateřskost, smyslnost a vůně parfému jsou motivy poslední scény Musilova románu *Zmatky chovance Törlesse*. Zde se postava Törlessovy matky (při návštěvě prostitutky Boženy) nachází náhle, a pro Törlesse šokujícím způsobem, ve dvou odlišných představách, a tedy ve dvou oblastech lásky (jako matka a prostitutka). Toto významové rozpětí se týká také postavy Bonadey.

kteřou se vyznačoval v boji s neznámými útočníky, „hovořil tak živě ke své průvodkyni jistě také trochu z ješitného přání, aby zapomněla na žalostnou situaci, v níž ho nalezla“. (25) Dalo by se uvažovat o určitém vědomém nasazení „masky mužnosti“, jak ji ve vyčerpávající studii o tématu tělesnosti a sportu v Musilově díle popisuje Anne Fleig. Fleig mluví o „masce mužnosti“ jako způsobu, který „má zakrýt otřesenou mužskou identitu“. (Fleig 2008: 221)⁷⁷ Vychází při tom z Rivièra a jeho textu *Weiblichkeit als Maskarde* (1929): ten říká, že maskou je naplňováno očekávání pohlavní identity, zde dokazováním atributů mužnosti (tamtéž). Ulrich má možnost se za tento konstrukt schovat ve chvíli, kdy poznává, že se „ve svém těle necítí jako doma“. (286)

Zázitek „jiného stavu“ Ulrich při rozhovoru s Bonadeou znovu ohledává, mluví, a přitom o něm uvažuje.⁷⁸ Spojuje svou zkušenost s mystickým vytržením a osvětluje své zachránkyni spojitost mezi sportem a mystikou. Jeho řeč ale pomalu přechází do milostného namlouvání, spojuje mystiku se zkušeností erotickou, jakožto dva stavy, jež mají k „jinému stavu“ vědomí blízkou afinitu. Připodobňuje k sobě sport a lásku (jež spojuje surovost) a zdůrazňuje rozdíl mezi pohlavními, rozhovor se mění ve frivolní fráze, Bonadea pocítí vzrušení. Ulrich využívá své rétorické síly jako nástroje svádění.

Bonadea tomu, co Ulrich říká, příliš nerozumí, je vedena jediným přáním, zažít milostné vytržení.

„Za těchto okolností bylo pro ni nesnadné, aby rozpoznala, zdali mluví vážně, nebo si dělá legraci. V každém případě jí asi připadalo v podstatě docela přirozené, že se pokouší vysvětlit teologii sportem, což je snad dokonce zajímavé, protože sport je něco časového, kdežto teologie naopak něco, o čem člověk vůbec nic neví, ačkoliv se vskutku nedá popřít, že existuje ještě stále tolik kostelů. Ale ať už je tomu jakkoli, řekla si, že jí šťastná náhoda umožnila zachránit velmi duchaplného muže [...]“. (s. 25)

⁷⁷ „[...] ließe sich für Ulrich die These formulieren, dass die betont männliche Maske des Sports seine erschütterte, männliche Identität kaschieren soll.“

⁷⁸ Tomu odpovídá Kleistův text o postupném utváření myšlenek v procesu mluvení k jinému člověku, který ani nemusí být partnerem v dialogu, ale někým, kdo mě nutí formulovat svá stanoviska přesně, přitom není od začátku jasné, k jakému cíli se spěje, smysl se utváří v průběhu promluvy. Kleist, H. von: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805/06), in *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, Klaus Müller-Salget (hg.), Frankfurt am Main 1990, s. 534–540.

Ulrichovu milenkou poznáme bližšie v kapitole *Dáma, jejíž lásku si Ulrich získal po rozhovoru o sportu a mystice*. Jméno, které jí dá sám Ulrich, Bonadea,⁷⁹ znamená dobrá bohyně, kterou se stává, protože zachraňuje Ulricha po nočním přepadení, znamená ale také „bohyni cudnosti, která měla v Římě chrám, z něhož se podivným zvratem stalo středisko prostopášnosti“. (34) Občanské jméno Bonadey nám zůstane utajeno, dozvídáme se ale o jejím společenském statutu, a tedy, že je „manželkou váženého muže a něžnou matkou dvou krásných chlapců“. (34)

Toto rozkročení mezi dvěma oblastmi je pro Bonadeu typickým znakem. Byla-li Leona postavou tělesné lásky (spojenou s vášní, pudovostí, a nakonec i tématem násilí), patří Bonadea na jedné straně svým vyhledáváním milostných dobrodružství k této formě lásky, je však také manželkou a matkou.⁸⁰ Její vznětlivost a zmítání se mezi depresí (když se vrací ke své rodině) a mánií (ve chvílích, kdy se uchyluje k nevěře), pramení právě z jejího „dvojího života“, mezi jehož oddělenými rovinami přechází jen s nesnázemi.

Ačkoliv Bonadea patří do okruhu mimo paralelní akci, uskuteční i ona pokus do ní proniknout a stát se přítelkyní Diotimy. Projevuje tedy snahu přecházet z jednoho „pole“ do jiného, o což se žádná jiná postava v románu nepokouší.⁸¹ Tím je pro Ulricha jeho nevyrovnaná přítelkyně také fascinující, jako někdo, kdo se pohybuje na pomezí, a je tedy svou neukotveností předobrazem přechodu k „jinému stavu“ vědomí. Ulrich při setkání s ní žasne:

„Ta neuvěřitelná rychlost takových změn, které zdravého člověka promění v běsnícího blázna [...]. Připadalo mu však, že tato milostná proměna vědomí je jen zvláštním případem něčeho mnohem obecnějšího [...], všechny projevy nitra jsou dnes takovými zase rychle zanikajícími ostrůvky nějakého druhého stavu vědomí, který se do obvyklého stavu načas zasune.“ (88–89)

3.2.1 Tělo a mystika

Vrátíme-li se k Simmelově eseji *Dobrodružství*, najdeme v rámci spojení dobrodružného a erotického zážitku hlubší souvislost, tedy jako určitého chvilkového prožití úplného sjednocení,

⁷⁹ Původ Bonadeina jména vychází ze spisu Jakoba Bachofena *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859) a spisu *Das Mutterrecht* (1861). Zde je bohyně Bona dea popsána jako „přírodní mateřský princip“.

⁸⁰ Spojení prostitutky a matky se ukázalo jako přelomová, iniciační představa Törlesse v Musilově prvotině.

⁸¹ Srovnej Pekarovo rozdělení postav podle okruhů, na okruh paralelní akce, postavy mimo ni a postavy úplně oddělené ode všech ostatních. Pekar, T.: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München, Fink 1989.

překlenutí rozdílu mezi vnitřním a vnějším. Potřeba lásky je spojena s potřebou sjednocení, jehož je milostné dobrodružství krátkým, intenzivním odleskem.

„Takto se nicméně uspokojuje určitá potřeba, [...], která jakoby nadčasová – ať už považována za psychickou nebo metafyzickou – existuje v základu či centru naší bytosti a s prchavým prožitkem naší bytosti je spojena tak jako ona náhodná a ihned se ztrácející jasná záře s naší touhou po světle vůbec.“

(Simmel 1997: 54)

Tím forma dobrodružství, jež často přejímá erotický obsah, odkazuje k nedostatečnosti a fragmentárnosti života. Existuje nějaká vyšší souvislost nad člověkem, z níž člověk vidí jen nepatrný odlesk. Život je pak „předběžné stadium“ a dostává parametry dobrodružství – jeví se jako náhodný a nahodilý, „že stojí mimo vlastní smysl a nepřetržitý proud existence a přeci je k ní připoután osudem a tajemnou symbolikou“, „že v sobě stejně jako sen soustřeďuje všechny vášně, a přece je stejně jako on určen k tomu, aby byl zapomenut, že stojí jako hra proti vážnosti, a přece jako va banque hráč přistupuje na alternativu nejvyššího zisku nebo ztráty“. (Simmel 1997: 47)

Ulrich během svého dobrodružství odkryje na okamžik jiný stav, v románu popsany souslovím „andere Zustand“, jako jednotu mezi subjektivním vědomím a touto nadosobní vyšší oblastí, jako chvilkové rozrušení oddělenosti, které se podobá vytržení, extatickému, mystickému zážitku. Zprostředkovatelem tohoto zážitku se stává vlastní tělo „jako médium spontánní reflexe“. (Fleig 2008: 215)

Ulrich situaci popisuje jako koordinaci pohybu bez zásahu „vůle, úmyslu a vědomí“ (25), v němž leží základ proměny normálního vědomí do „prožitku skoro úplného vytržení z vědomě jednající osoby [...], příbuzný se ztracenými prožitky, které znali mystikové“. (22) Zmizí-li omezení a filtry, které nám nastavuje vůle, dostavuje se určitý prvotní, nezprostředkovaný stav, čisté vědomí spojené s tělem. Metafora světla odkazuje na zážitek nepostižitelný jazykem, jenž je průvodním znakem mystického stavu. Popis Ulrichova mystického zážitku čerpal Musil v díle Martina Bubera *Ekstatische Konfessionen* (1909).⁸²

Rozměr tělesného pohybu, v němž je tělo schopno zachytávat projevy jiného stavu vědomí a dokáže je „uchovat“ pro zpětné uvědomění a interpretaci, rozvinul Musil jako téma také ve svých esejích.⁸³ V textu *Als Papa Tennis lernte* je tenis popisován jako dobrodružství a sport jako oproštění se od racionálního porozumění, jež je dobře vystiženo v citátu z tohoto textu: „Bytost já probleskuje při prožitcích sportu z temnoty těla.“ V eseji *Náběhy k nové estetice* Musil vyzdvihuje význam zpětné reflexe estetického prožitku. Takto pojatý způsob reflexe má spojitost s dílem Heinricha von Kleista, jenž v řadě článků *O loutkovém divadle* (*Über das Marionettentheater*) mluví o nevědomém pohybu, který je reflektován zpětně. Říká: „Nejladnější pohyb je veden bez přítomnosti ducha, anebo pod vedením ducha dokonalého, tedy Boha.“⁸⁴ Plnost je tedy současně prázdnota. Ulrich zakouší mystický stav sjednocení se sebou samým a se vším okolo něj právě ve chvíli, když se tělo pohybuje bez zásahu vůle a vědomí, a podobá se tedy loutce, která se nechává vodit vyšší silou. Zároveň se ale od loutky odlišuje, protože si je, alespoň zpětně, tohoto prožitku vědom, dokáže ho interpretovat a zapojit do teleologického systému vlastního života.

Představa těla bez duše, těla jako automatu, loutky nebo také mrtvolky, byl v předcházející kapitole zprostředkován skrze postavu „dráždivě neživé“ Leony, jejíž tělo se stalo součástí milostného provozu a uspokojování potřeb, omezené na správný chod svých orgánů (při přejídání), na úrovni vědomí a myšlení je Leona „pomalá a zahálčivá“. Mechanistické je také „tělo romantické estetiky, v níž se projevuje morálka jako formování těla“.⁸⁵ V Schillerových *Listech o kráse* (1783) je například „působ lidského těla v souladu s morálkou myšlení“. Svoboda spočívá v naplňování pravidel. „Tělo se ztrácí v ideji“ a „přirozenost jedná svobodně „v poutech jazyka“.⁸⁶

Na jedné straně je tedy chápání člověka jako součásti společenského mechanismu s předem vymezenými možnostmi svého pohybu. Tělo je v tomto pojetí veřejně redukováno na artefakt, v němž sportovkyně na dobové fotografii vypadá, „jako by toto ženské maso bylo stažené z kůže

⁸³ Musil přispíval do časopisu *Querschnitt*, který ve 20. letech publikoval texty o sportovní kritice a esejistice. Texty, jež se v periodiku objevovaly, měly často jako téma právě estetiku sportu, ideovým mottem bylo: Trénink pro skutečnost. Srovnej Fleig 2008: 108.

⁸⁴ „Die Grazie [...] im demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein undeutliches Bewußtsein hat, d. h. In dem Gliedermann, oder in dem Gott.“ Kleist, H., von.: *Über das Marionettentheater*, Frankfurt, Puppen & Masken 2007, s. 77–78.

⁸⁵ Klimeš, O.: *Narativita protézy. Tělo, vypravěč a jejich kyvadlový pohyb v Kleistově dialogu o loutkovém divadle*, in *Slovo a smysl*, roč. 5 (2008), č. 9–10. Citováno z online zdroje: slovo.a.smysl.ff.cuni.cz/node/282.

⁸⁶ Schiller, F.: *Výbor z filozofických spisů*, přel. F. Demel a I. Ozarčuk, Praha, Svoboda-Libertas 1992, s. 71.

a viselo na háku“ (47), nebo prohlašuje za geniálního koně, jak uvidíme v následující kapitole. Subjekt svou plodnou sílu nepřirozeně potlačuje, ta se pak může projevit jako nenávist, „která je pro každého člověka vždycky přichystána jako bouře v atmosféře“ (23), s níž se Ulrich setkává při svém nočním dobrodružství.⁸⁷

Na druhé straně stojí podobně vyhlížející prázdnota, která je ovšem naplněná silami ducha, jedinec, který svobodně zachází s tím jediným, co jej odlišuje od neživého, od loutky, stroje nebo zvířete, a tím je jazyk a vědomí. Ulrich se na svůj zážitek rozpomíná, zpětně jej reflektuje (tedy osvětluje svým vědomím), pokouší sílu nevědomého prožitku zachytit jakýmsi druhem zpětné reflexe a zároveň utváří vlastní interpretaci tohoto prožitku během „rozhovoru“ s Bonadeou. Jeho „výklad“ se ale nutně rozpadá na další a další analogie, přirovnání, Ulrich v nesnázi spěje zase do bezpečí jazyka, který dobře ovládá, a hraje hru milostného namlouvání.

3.3 Geniální závodní kůň a dovolená od života

Ulrich ohledává „možnosti dosažení smyslu v době, kdy už neexistuje individuální velikost“.⁸⁸ Svůj význam má v tomto ohledu také téma síly a účinnosti průměru, které člověka deklasuje na součást celkového společenského ustrojení, ale není schopna ocenit jeho specifické, „geniální“ schopnosti.⁸⁹ Najít své individuální schopnosti se Ulrich snaží ve třech pokusech stát se významným mužem ve vojenském povolání a na poli vědy. Při nočním dobrodružství pochopí, že jeho „nadání“ spočívá v „pohyblivosti ducha“ a možnosti realizace „jiného stavu“ vědomí.

Kapitola 13. *Geniální závodní kůň přispěje k Ulrichovu poznání, že je mužem bez vlastností*, prohlubuje Ulrichovo poznání, že doba, v níž se snaží své duchovní schopnosti uplatnit, na vývoj

⁸⁷ Téma se dotýká zmiňované Nietzscheho koncepce tzv. otrocké morálky. „[...] titíž lidé, které mrav, úcta, obyčej, vděk [...] drží tak pevně v mezích a kteří na druhé straně prokazují ve vzájemném styku tolik vynalézavosti v taktu, sebeovládání, jemnosti, vřelosti a přátelství, nejsou směrem ven, kde začíná cizí, o mnoho lepší než dravci vypuštění z klece.“ Nietzsche, F.: *Genealogie morálky; Polemika*, přel. Věra Koubová, Praha, Aurora 2002, s. 28–29.

⁸⁸ Schmidt, J.: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, s. 231.

⁸⁹ O tom v kapitole 8. Kakánie. „A tuto zemi spravovala osvíceně, skoro nepostřehnutelně, způsobem, jenž opatrně ulamoval všechny hroty, nejlepší byrokracie Evropy, již bylo možno vytknout jen jedinou chybu; že génia a geniální podnikavost u soukromých osob, které k tomu nebyly vyvoleny urozeným rodem nebo příkazem státu, pokládala za opovážlivost a drzost.“ (28)

v oblasti ducha buď úplně rezignovala, nebo tuto oblast vyhradila coby neracionální a příliš spekulativní už jen umělcům a do oblasti šílenství. Vývoj postavy na pozadí žánrových variací bildungsrománu zde dochází ke svému definitivnímu konci.

Ulricha ani tolik nepřekvapuje, že se génius projevuje ve sportovní oblasti, protože také on „v tomto ohledu předstihl svou dobu o několik let“. (37) Přesnost a síla spojená s vědou a sportem se také jemu ukazuje jako možné východisko z neplodného metafyzického náhledu filozofie a náboženství, které nepřinášejí člověku žádnou orientaci při jeho pokusu o nalezení smyslu vlastní existence.

„Jeho duch se měl osvědčit jako pronikavý a silný a vykonal práci siláků. Tato radost ze síly ducha bylo očekávání, bojová hra, jakýsi neurčitý vladařský nárok na budoucnost. Nenáviděl zoufalce a slabochy, kteří svou duši utěšují báchorkami o duši a živí ji, ježto prý rozum dává místo chleba kamení, náboženskými, filozofickými a vybásněnými city, které jsou jako žemle rozmočené v mléce.“ (37)

I když je Ulrichovo úsilí spojeno s konceptem síly a sportu, přesto je stále vedeno představou duchovního vývoje. To, že se zde geniálním stává zvíře, odhalí Ulrichovi „nemoc doby“, která nejenže koncept génia devaluje pouze na exaktně dokazatelný, měřitelný výkon, ale tím, že za geniální pokládá zvíře, rezignuje úplně na zájem o duševní kvality. Oblast, jež byla vyhrazena doposud génium v duševních a nyní také v oblastech exaktních a sportovních, obsazuje najednou zvíře, jež není nadané duševní velikostí, ale pouze maximálním zvyšováním svých fyzických schopností. „Ukazuje se ztráta dřívějších hodnot v oblasti morálky, myšlenek a ducha.“ (Heydebrand 1966: 9) Znejistění Ulrichovy pozice se děje jinak na úrovni kritiky společnosti a doby, v níž žije, která pod tíhou všemožných, často protichůdných vlivů, směrů a myšlenek rezignovala na koncept génia, ale probíhá také na úrovni uvědomění, že v podstatě není důvod, proč by tomu tak nemělo být.⁹⁰

⁹⁰ Müller, H., M.: „Bizepsaristokraten“: Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930, Marburg, Aisthesis Verlag: 2004, s. 121.

„Kdybychom měli psychotechnicky analyzovat velkého ducha mistrů země v boxu, byla by jejich chytrost a jejich odvaha, jejich přesnost a jejich kombináční schopnost, jakož i rychlost reakcí v oblasti, která je pro ně důležitá, pravděpodobně skutečně stejná, a nejspíše by se ani v ctnostech a schopnostech, které je činí obzvláště úspěšnými, nelišili od koně závodícího přes překážky, neboť nesmíme podceňovat, kolik vynikajících vlastností je třeba uvést v činnost, skáčeme-li přes živý plot.“ (37)

Pokud je koncept génia založen na předpokladu správného a maximálního využití individuálních sil a nadání, je zřejmé, „že zmíněný kůň skutečně geniální je, neboť nejlepším možným způsobem své síly využívá“.⁹¹ Navíc je jeho výkon prokazatelný, čemuž mohou vzletné metafyzické fráze o géniovi jen těžko konkurovat, „a tak došlo zaslouženě na sport a věčnost, aby ztláčily zastaralé představy o géniiích a lidské velikosti“ (37)

„Příštího jitra vstal Ulrich levou nohou a pravou lovil nerozhodně ranní trepku.“ (37–38)

Ulrichův plán na zdolání této přesily leží ve spojení výše zmiňované přesnosti (vědy a sportovního výkonu) s kvalitami duše, které musí znovu vyvolat k životu. Pro toto spojení se v textu objevuje spojení „přesnost duše“, kterou lze spojit s Descartovou „rozumnou duší“.

V *Rozpravě o metodě* se v páté části *Řád otázek přírodních* Descartes snaží ukázat nezávislost rozumu na těle. Tělo při tom popisuje jako při vivisekci, za pomoci věcného anatomického popisu, jako „uspořádání orgánů“, kde „pohyb hodin vzniká ze síly, povahy a tvaru jejich závaží a jejich koleček“. V tomto se člověk nijak neliší od stroje nebo zvířete, Descartes dochází k přesvědčení, že to jediné, co člověka od stroje nebo zvířete odlišuje, je „rozumná duše“, kterou „Bůh spojil s tělem“.⁹² Rozumná duše oplývá dvěma základními vlastnostmi. Zaprvé, zvířata „nikdy nemohla užívat slov ani jiných znaků, skládající je, jako to činíme my, abychom své myšlenky vyložili jiným“ (tamtéž). Zadruhé, pokud stroje nebo zvířata dělají něco „i lépe než kdokoliv

⁹² Descartes, R.: *Rozprava o metodě*, přel. V. Szathmáryová-Vlačková, Praha, Nakladatelství Svoboda 1992, s. 38.

z nás, selhaly by nevyhnutelně v jiných, při nichž by vyšlo najevo, že nejednaly s vědomím“ (tamtéž).

Vědomí a jazyk se tedy stanou klíčovým „nadáním“, které zbývá jako poslední garance toho, že se člověk nezmění v nahraditelnou součást společenského provozu. Jak píše Musil v eseji *Básník a této doba*: „[...] vůle porozumět patří k málo nesporným funkcím, které duchu ještě zůstaly, [...]“ (Musil 1998: 229). Ulrich si bere prázdniny od života – obrací se tedy od pragmatického užívání svých schopností a hledá, jak by jich mohl „přiměřeně použít“, tedy správně vzhledem k životnímu experimentu muže bez vlastností, který se zde ukazuje už jako vědomé rozhodnutí, koncept, a zároveň jako Ulrichova poslední naděje.

3.3.1 Pojem génia

Vývoj pojmu génia, jakožto vývoj chápání „představ o lidské velikosti“ a duchovních kvalitách člověka, jeho schopnostech a možnostech seberealizace, je jedním z předních témat románu a zpřítomňuje se výrazně právě v jeho první části, která představuje Ulrichovu základní orientaci v možnostech vlastního sebeuplatnění a sebeuskutečnění. Způsob, jímž je pojem génia, především v několika posledních kapitolách úvodního oddílu, představen, souvisí s kulturně-historickým vývojem v této oblasti a je tak třeba jej pro pochopení textu alespoň obrysově naznačit.

Pojem génia se ukazuje v rámci svého vývoje ve dvou základních úrovních, jednak v širším slova smyslu jako pojem filozofický, který má souvislost s vědomím a možností jeho proměny. Ve starověku, v řecké filozofii, ale i v římském náboženství byl *genius* vysvětlován mysticky, jako duch z nadmyslových oblastí, který se usídluje ve vyvoleném člověku a znamená jeho plodnou sílu. Ústřední roli ducha podporuje tato idea představou, že „vyvolení lidé jsou posedlí božím duchem“ (Brouk 1937: 128).

Renesance byla sice dobou napodobování (*imitatio*) génia starých mistrů, zrodil se v ní ale boj za originalitu, rozmanitost lidských vloh a zájem o vrozené nadání – popsané slovem *ingenium*. Není při tom bez zajímavosti, že *ingenium* jako zvláštní nadání bylo v historii tohoto pojmu často spojováno s melancholicky založeným typem člověka.⁹³ Zatímco ve francouzské oblasti

⁹³ Srovnej Weinrich, H.: „*Ingenium*“: in: Ritter, J., Gründer, K., Gabriel, G. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* online.

znamenal pojem stále spíše tvůrčí síly v obecném smyslu (*esprit*), v německé kulturní oblasti se vývoj pojmu protíná s emancipací estetiky jako vlastní disciplíny, která studuje nejen samotné uspořádání uměleckého díla, ale také vnitřní postupy tvorby a vzniku díla, a tedy obrát k subjektu umělce jako takovému.⁹⁴ Tento nárok na silné tvůrčí individuuum splňuje v německé kulturní oblasti (s širokou debatou na toto téma, inspirovanou Kantovými spisy) především preromantické hnutí *Sturm und Drang*, jehož představitelé za génie času platili a jejichž éra byla dokonce označena přímo jako „Geniezeit“. Tento „praktický výboj geniality“, jenž kladl důraz na gesto odmítnutí systému pravidel a nadvlády *ratia* obecně, důraz na svobodu a překonání omezujících systémů, dal též vznik ideálu génia v moderním smyslu. (Brouk 1937: 140) V německém raném romantismu se tedy spojil význam pojmů genialita a kreativita. Původní obsah pojmu, spojený s proměnami vědomí skrze ducha, je nahrazen představou génia jako nadaného člověka. „Novodobý pojem génia vzniká spojením génia a *ingenia*.“ (Brouk 1937: 134)

Od ideálu génia pojem přechází ke kultu génia, *génieus* se v měšťanské společnosti stává ideálem osobnosti. Není už geniální jen tvůrce, ale za geniálního je pokládána každá osobnost, která dovede maximálně využít svých schopností, politici, vůdci nebo sportovci. Tomuto konceptu věří také Ulrich při svém prvním pokusu stát se významným mužem, když za takového považuje Napoleona. Pojem génia se tak vzdaluje od estetického diskurzu a dostává svůj politický a sociální rozměr. Příkladem tohoto přechodu jsou například eseje Ralpa Waldo Emersona, jenž konstruuje biografickou dokumentární „oslavu“ významných mužů a jejich činů⁹⁵ nebo „biografie hrdinů ducha“ Roberta Saitchicka: „*Geistesheldenbiographien*“, *Genie und charakter, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Schopenhauer, Wagner* (1900). V 10. a 20 letech 20. století je to pak například dílo Herberta Eulberga *Schattenbilderna*,⁹⁶ portrét 20 umělců v oblasti hudby, těšící se velké oblibě a časté recepci. Tento dobový trend velmi kritizoval Edgar Zilsel, filozof dějin a vědy ve Vídni, který veřejně kritizoval kult uctívání osobnosti a „institucí“ génia, titul udílený, především posmrtně, konkrétní historické postavě. Tvrdí přitom, že *génieus* obsadil

⁹⁴ Schmidt, J.: *Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. 2. Auflage, Bd. I., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, s. 9.

⁹⁵ Emerson, R., W.: *Representative Men. 7 lectures*, Leipzig 1856.

⁹⁶ Eulenberg, H.: *Schattenbilder. 20 Musiker portraits*, Düsseldorf: Econ, 1965, ders.: *Schattenbilder. Eine Fibel für kulturbedürftige in Deutschland* /Auflage. Benin; Cassirer 1911.

prázdné místo v sekularizované společnosti bez Boha. Pojem zažívá určité významové vyprázdňení, neboť je možné vnější charakteristiky geniality pouze imitovat.

Nadsmyslová složka pojmu se ovšem zcela nevytrácí, především v průběhu 19. století je tento původní iracionálního obsah akcentován jako podivínskost, jako odlišnost od běžného člověka. Genialita je spojována se šílenstvím například v Lambrosově spise *Genialita a šílenství* (1863), kde dochází k psychologické analýze osobnosti génia, s důrazem na jeho citlivost, specifické nervové narušení a nervozitu. V době kulturního pesimismu moderny se tak v člancích a kulturní kritice „akcentuje genialita velkých umělců, jako „symbol a protiváha, jako sjednocení oproti pluralismu, roztříštěnosti a ztráty smyslu a jako duchovní protiváha vědecké racionality, jež člověka nivelizuje a bere jako součást přírodních sil“.⁹⁷ Symbolizuje touhu získat kontrolu nad trajektorií stále složitější společnosti. Génus má být objektivní, racionální, vševědoucí.⁹⁸

Novodobé vyprázdňení pojmu, potlačení individuálních kvalit člověka a jeho duševních potřeb do oblasti idealismu nebo šílenství, ale i neurčitá víra v znovuzrození génia, která by řešilo nejistotu doby přelomu století, Musil v románu předestírá v postavách samotného Ulricha, jeho přátel z mládí Waltra a Klarisy i vraha Moosbruggera.

Ulrich se na konci 13. kapitoly odvrací od tohoto zmateného konceptu v obecném a společensky produktivním smyslu.

„Podivuhodně jasně v sobě rozpoznával všechny schopnosti a vlastnosti těšící se přízni dob, [...], ale možnost použít jich mu unikala; a protože to, co člověku zbývá na záchranu jeho osobnosti, když génia mají už fotbalisté a koně, může být nakonec už jenom způsob, jakým ho použije, rozhodl se, že si vezme na rok dovolenou od života a bude hledat, jak by přiměřeně svých schopností použil.“ (38)

⁹⁷ Srovnej Warning R., Fabian B., Ritter J.: „Genie“: in: J. Ritter, K. Gründer, G. Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, online.

⁹⁸ Köhne J., B.: *The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century*, in Dawrin McMahon, Joyce E. Chaplin (Hg.): *Genealogies of Genius*, Basingstoke Hampshire, Palgrave Macmillan 2016, s. 115–134, zde s. 118.

„Nadání, talent je společným psychologickým rysem génia.“ (Brouk 1936: 163) Ten překračuje kulturněhistorické vnímání tohoto pojmu, je výrazem duševních schopností člověka a také určitým garantem subjektivity, protože nadání má každý člověk konkrétní a jiné. Tím se Ulrich obrací a spoléhá na vlastní schopnosti, posiluje svou subjektivitu a víru v její možnosti, „přiměřené použití“ spočívá v zacházení s nimi právě jen tolik, aby sloužila vnitřnímu vývoji, a nikoliv zisku nebo společenskému postavení. „Jeho nadání spočívá v oblasti racionálního myšlení, které je vedeno snahou o nalezení ducha a založeno na určité experimentální metodě.“ (Heydebrand 1966: 9) „Rozumná duše“, která spojuje schopnost řeči a vědomí, se ukazuje jako to jediné, co Ulrichovi zbývá, aby čelil oné objektivní přesile závodního koně, dokonale využívajícího své schopnosti.

Hledání sebeuskutečnění na maximálně subjektivní úrovni lze spojit znovu s Descartovými úvahami o rozdílu mezi člověkem, strojem a zvířetem:

„[...] nestačí, aby byla (rozumná duše) vložena do lidského těla, jak je postaven kormidelník do své lodi, nemá-li snad jen pohybovat jeho údy, nýbrž je zapotřebí, aby byla k němu připojena a s ním sloučena úže [...] a tak tvořit skutečného člověka.“ (Descartes 1992: 42)

„Pokud tělo nemluví a nejedná s všestranností prokazující vědomí, nedá se říct, sledujeme-li člověka, nebo automat.“ (Klimeš 2008)

4 Génius jako ideál a šílenství

Ve 4. a závěrečné části práce se budu zabývat kapitolami návštěvy Ulrichových přátel z mládí, v níž se poprvé seznamujeme s „uzavřeným“ okruhem postav vně okruhu paralelní akce, manželským párem Waltrem a Klarisou. Jejich postavy jsou konstruovány na pozadí výše zmíněné ideje génia a nietzscheovského nadčlověka jako společenské odpovědi na krizi individuality, tak jak se objevovala ve 20. a 30. letech 20. století. Nietzscheovský, popř. wagnerovský kult je v textu koncentrátem dobové tendence, v době rozpadu tradičních hodnot upřít svůj pohled k ideálu něčeho vyššího, ale také k nostalgii po „géniu“ minulých dob. Musil přitom ironizuje patetičnost (přísluvečná pro některé Nietzscheovy spisy), s níž se tento vzor prosazuje jako metafyzická protiváha příliš racionálního chápání skutečnosti. Postava Klarisy a Waltera ukazují oba póly této dobové ideologie. V kapitolách úvodního oddílu je nacházíme již ve stadiu rozpadu manželství, pokračující životní krizi, tvůrčí neschopnosti Waltera a postupného Klarisina překračování hranic „normality“ k šílenství. S oběma postavami má specifický vztah také Ulrich, jenž v jejich vztahu figuruje jako pozorovatel, narušitel i Walterův sok v lásce. Kapitoly o přátelích z mládí „doplňují“ dvě kapitoly, jež se věnují problémům doby a poměrům v Kakánii, a rozšiřují tak témata geniality a diletantství, tendence k průměrnosti a inscenovaného prožívání umění jako procesy, jimiž se vyznačuje doba obecně. Obecnou tendenci k násilí ukazuje také Moosbruggerův případ, jenž tvoří jisté završení úvodního oddílu. Vrah Moosbrugger je pro Ulricha obrazem hraniční možnosti člověka, vytrženého ze zvyklostí společnosti, ale také z logických vazeb jazyka. Osvobození, o něž Ulrich usiluje, má ale v jeho případě podobu totální osamělosti, osobnosti uzavřené a nerozvíjející se. Iracionalita a šílenství se tak v poslední části úvodního oddílu ukazují ve spojitosti s Ulrichovým životním experimentem jako neustále přítomné varování, možnost ztráty smyslu, vůči níž musí Ulrich postavit koncept „logiky duše“ jako pokus o sjednocení racionality a iracionality (v Musilových úvahách nazvaných racioidní a neracioidní oblastí).

4.1. Přátelé z mládí

Předstupně románového vyprávění o Ulrichových přátelích Waltrovi a Klarise jsou jedním z prvních fází románu vůbec. Musil po vydání prvotiny uvažuje o větším celku a v náčrtech pro něj zpracovává některé osobní zážitky a pasáže z deníkových záznamů. V nich se objevuje Musilův přítel Gustav Donath a jeho nevěsta Alice. Jednou z variant pro jejich jména jsou již zde také Walter a Clarisse. Už kolem roku 1905 se tak Musil pokouší o „rekapitulaci osobních zkušeností“ ve snaze o „vytvoření fiktivních postav“ na pozadí skutečných osob z jeho okolí.⁹⁹ V těchto náčrtech se objevuje poprvé „typ dvojníka“, zde staršího bratra, k němuž hlavní postava cítí blízký, avšak také napjatý vztah, velkou pozornost potom Musil věnuje vylíčení erotických potíží mezi Gustavem a Alicí.¹⁰⁰

Vztahové pole mezi Klarisou, Waltrem a Ulrichem, které spojuje podobný věk, charakterizuje typ individuální odpovědi na výše zmíněnou krizi identity. Období nového století v jeho prvních desetiletích (doba společného dospívání přátel), provází výrazná celospolečenská proměna, kterou charakterizuje pluralita a ztráta „těžiště“, v nejistotě se hledá nový typ člověka, oživení ideje génia jako představy individuality, která je schopna odhodlaně a smysluplně čelit skutečnosti. Kapitoly (především 14. a 17.), v jejichž rámci se „seznamujeme“ s Walterem a Klarisou, ukazují dvojí typ individuální odpovědi na potřebu nalezení „nového člověka“. Kapitola 15. *Duchovní převrat* a 16. *Tajemná nemoc doby* ukazují související témata v celospolečenském kontextu.

V následující části textu se pokusím o popis vztahu mezi postavami Waltra, Klarisy a Ulricha.

Geneze vztahu Waltera a Klarisy má s pojmem génia přímou souvislost. Klarisa pochází z umělecké rodiny, její otec van Helmond je tzv. „lékařem krásy“,¹⁰¹ „zabývá se zřizováním paláců a venkovských zámků“ a stylizuje se do role umělce v klasickém pojetí tohoto slova. Nosí „královský háv“, „představuje si, že je Tizian nebo Tintoretto“ a maluje „staromódně a muzikálně“. (214–215) V kapitole 70 se seznamujeme se sídlem Klarisiny rodiny, okolnostmi počátku jejího vztahu s Waltrem a také Klarisiny incestním prožitkem. Venkovské sídlo, v němž Klarisina rodina

⁹⁹ Berghahn, W.: Robert Musil, přel. Veronika Tuckerová, Olomouc, Votobia 1996, s. 64.

¹⁰⁰ Srovnej tamtéž.

¹⁰¹ Podle překladu v českém vydání. Překlad z německého originálu *der Schönheitartz* by byl spíše „kosmetický chirurg“.

pobývá, navštěvuje Walter jako třiadvacetiletý (Klarise je tou dobou tedy teprve 14 let), i když Walter otce Klarisy velmi obdivuje, přesto jej „veřejně musel tupit kvůli novému uměleckému směru“ (215). Obdivuje „čisté anglické funkční tvary, pro modernost a poctivost“ (215) a také proto se k němu přimyká Klarisa a vnímá ho jako vysvoboditele z poměrů její rodiny. „Znenadání v ní procitla kritičnost k rodině; cítila se moderní a jiná. (319) S touto nadějí se upíná k Waltrovi, v němž vidí génia, a sama se ztotožňuje s rolí ženy geniálního muže.

O společně prožitém mládí Waltra a Ulricha pojednává úvod 16. kapitoly. Mládí se vyznačuje určitou odvahou a myšlenkovou pružností. Kdy „jeden potřeboval sotva otevřít ústa, aby řekl něco nového, a druhý už činil též epochální objev“. (44) Ačkoliv je Walter nadaným člověkem, vyznačuje se pro svou dobu charakteristickým rysem diletantismu. V době seznámení se s Klarisou je „malířem, ale později je také hudebníkem, básníkem, zaměstnancem divadelní agentury, kapelníkem v divadle, hudebník kritikem, poustevníkem a mnohým jiným“. (40–41) Walter je tedy všestranně nadaným a zároveň není v ničem geniálním, protože génius se nemůže zabývat mnohým, ale pouze jedním. „Duchovní život německého národa“ spočívá „z velké části v diletantství, neboť toto nadání existuje ve všech odstínech až k opravdu velmi nadaným lidem, neboť teprve jim se ho podle všeho obvykle nedostává.“ (41) „Jedná se o univerzálnost, která se pojí s povrchností a nepřesností, protože nelze být univerzální a ve stejném okamžiku profesionální.“¹⁰² To odkazuje k ideálu průměru jako uznávanému konceptu Kakánie, „jíž bylo možno vytknout jen jedinou chybu; že génia a geniální podnikavost u soukromých osob, [...] pokládala za opovržlivost a drzost“. (28)

Postupem času Walter nahlédne, že být skutečně geniálním se v moderní době ukazuje jako problematický úkol, vyžaduje to vstup do něčeho nového a neznámého, a Walter cítí, že pro to nemá dostatek vnitřních sil. Nemůže unést neurčitost světa, který v rozhovoru s ním Ulrich popisuje takto:

„Už nestojí celý člověk proti celému světu, nýbrž nějaké lidské něco se pohybuje v nějakém univerzálním roztoku.“ (162)

¹⁰² Schmitd, J.: Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2. Auflage, Bd. I., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, s. 85.

V tomto ohledu je Walterova odpověď, která se nevyhnutelně pojí s jeho dospělým věkem, totožná s dobovou proměnou prvních desetiletí 20. století, jak je popsána v kapitole 15. *Duchovní převrat* a 16. *Tajemná nemoc doby*. Kdy se z „okřídlující horečky“ počátku nového století, kdy „nikdo přesně nevěděl, co vlastně vzniká [...], bude-li to nové umění, nový člověk, nová mravnost nebo snad přeskupení společnosti“, (44) stává doba, kdy „tajemná nemoc rozhlodala nepatrný zárodek génia“. (46) Přitom se v kapitole 16. hovoří právě o napodobování klasického umění a znovuožívání ideálu harmonie, který se ve svém životě snaží naplnit také Walter. Začíná postupně přijímat obraz spořádaného občana, povolání nabídnuté otcem (průměrnou a nedůležitou pozici ve státní umělecké instituci). Svoje rozhodnutí stvrzuje sňatkem s Klarisou a touží po dítěti, které by pro něj bylo završením tohoto životního nasměrování.¹⁰³ U Waltera dochází k procesu „zplanění génia“,¹⁰⁴ vlastní tvůrčí neschopnost „maskuje“ preferováním staršího umění, „udělal kdesi tlustou čáru – v hudbě asi tak u Bacha, v literatuře u Stiftera a v malířství u Ingrese – a prohlašoval, že všechno, co následuje, je bombastické, zvrhlé, přepjaté a úpadkové“. (42) Dále „nalezl znamenitou pomoc“ v myšlence „že Evropa, v níž je nucen žít, je beznadějně zvrhlá“ (48).¹⁰⁵ Svou laxnost a neproduktivitu „léčí“ imitováním tvůrčího zápalu při přehrávání Wagnerovy hudby. Tématu se budu věnovat v podkapitole *Extáze a lež umění* (4.1.1). Všechny tyto „strategie“ mu dopomáhají k odvádění pozornosti od sebe samého a od vlastní tvůrčí ne-

¹⁰³ Všechna tato touha po „domácí pohodě“ ale selhává, dům, který si s Klarisou pořídili, je neútně zařízen (čímž se viděno představou obydlí jako prostoru odrážejícím vnitřní stav jeho obyvatel, umocňuje nesoulad mezi navenek prezentovaným a vnitřně pociťovaným životním stavem). Také Klarisa dokonale neodpovídá oddané manželce vytvářející rodinné zázemí, do jejich rozhovoru se snaží „zapojit hospodyňku“, když Waltrovi nabízí pivo, které nakonec ani nemá. Na stůl mu přitom přinese „jednoduchou večeři“. (50)

¹⁰⁴ Srovnej s úryvkem z Nietzscheova textu *Richard Wagner v Bayreuthu*: „Mohutné úsilí, které je stále znovu vystavováno pohledu na vlastní neúspěchy, vede ke zlobě. Příčinou nezdaru nemusí být nedostatek síly – nedostatečné mohou být občas i okolnosti nebo nezvratný osud; ten však, kdo navzdory takové nedostatečnosti není s to svého úsilí zanechat, je časem celý bolavý, a proto podrážděný a nespravedlivý. Možná hledá příčiny svého selhání v druhých, ba může někdy ve vášnivé nenávisti nakládat s celým světem jako s viníkem; možná také chodí ze vzdoru oklikami a po vedlejších cestách nebo se uchyluje k násilí: tak se asi přihází, že dobré povahy zplání na cestě k nejlepšímu.“ Nietzsche, F.: *Nečasové úvahy*, přel. Jan Krejčí a Pavel Kouba, Praha, OIKOYMENH 2005, s. 223–287, zde s. 230.

¹⁰⁵ Srovnej úryvek z Nietzscheovy *Genealogie morálky*: „Co dnes vyvolává náš odpor k ‚člověku‘? – Neboť my člověkem trpíme, o tom není pochyb. – Nikoliv strach; spíš že už nemáme, čeho bychom se u člověka báli, že se v popředí hemží člověk ‚červ‘, že se ‚krotký člověk‘, beznadějně průměrný a bezútěšný, už naučil cítit se jako cíl a vrchol, smysl dějin, jako ‚vyšší člověk‘ – ba že má dokonce jisté právo se tak cítit, pokud cítí distanci od ohromného množství všeho negativního, chorobného, vyžilého, jímž dnes Evropa začíná páchnout, a sebe samého tudíž jako něco aspoň relativně zdařilého, alespoň ještě schopného, alespoň životu přitakávajícího...“ Nietzsche, F.: *Genealogie morálky*; *Polemika*, přel. Věra Koubová, Praha, Aurora 2002, s. 30.

schopnosti i problémů doby, v níž se nachází. „To, že se Walter i přes svůj umělecký nezdar inscenuje jako produktivní, odráží dobový sklon k mlhavému navozování scénérie rozpadu v umělecké avantgardě, které právě tak znamená snahu odvrátit se od vlastní tvůrčí neschopnosti. Jde o Musilovu kritiku dobové tendence k metafyzické kulturní kritice a antiracionalismu.“¹⁰⁶

Postavu Klarisy utváří významně její sociální a kulturní původ v rodině malíře van Helmonda. Hledání starých vzorů v umění a prezentace sebe sama jako tvůrčího člověka spojuje obloukem Waltra s Klarisíným otcem. Souvislost můžeme vidět už v domě „na hranici samoty“, který je „jako stvořený pro tvůrčí práci“ (41), v němž Klarisa s Walterem bydlí, s okázalou romantickou usedlostí, jež obývala Klarisina rodina. Spojitost je také v tvůrčím nezdaru Waltra a Klarisina otce (a to v obou případech po tom, co u nich nedochází k milostnému naplnění). Walter „podnikal mnohahodinové procházky se zavřeným skicářem, ale to málo, co při tom vzniklo, neukázal nebo zničil“ (41), van Helmond „se skládacím malířským stojanem, [...] jezdil od rána do večera po kraji a nenamaloval ani čárku“. (215) Společné je jim také inscenování tvůrčí produktivity.¹⁰⁷ Spojitost obou potom vystihuje Klarisina myšlenka: „Připadalo (jí) nesmírně napínavé a spletité, že se její otec, stárnoucí malíř, tehdy pro ni vládce, bál Waltra, který mu přinesl do domu novou dobu, kdežto Walter se bál jí“. (317) Klarisa se Waltrovi odpírá, neboť po zážitku incestního chování ze strany svého otce cítí tuto spojitost a protiví se jí na Waltrovi něco „otcovského“.¹⁰⁸

Otcovské city může Walter ke Klarise chovat také z důvodu věkového odstupu (Waltrovi je na začátku románu 34, o dva roky více než Ulrichovi, a Klarisa je o 9 let mladší než Walter), proto se Walter i Ulrich stávají průvodci v Klarisíně procesu dospívání a mají na ni vliv. V rámci úvodního oddílu nalzáme Klarisu už ve fázi osamostatňování a pozvolného odklonu od jejího muže, kterého „pokládala od svých patnácti let za génia, protože vždycky zamýšlela provdat se pouze

¹⁰⁶ „[...] der sozialpsychologisch versierte Erzähler entwickelt eine schonungslose Analyse der sich manifestierenden künstlerischen Unproduktivität.“ Wolf, N., C.: Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/postum). In: Nübel, Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch [2016], s. 224–319, zde s. 256.

¹⁰⁷ V případě Klarisina otce mluví Frodl o tzv. Makartstil (podle Hanse Makarta), jako módní vlně konce 19. století. „[...] sich nicht so sehr auf die Malerei (bezog), als auf Architektur, Kunstgewerbe, Mode und vor allem den Wohnstil, mit einem Wort auf Erscheinungsbild einer ‚kostümierten‘ Gesellschaft.“ Frodl, G.: Hans Makart, in Hermann Fillitz (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 5: 19. Jahrhundert. München u.a.: Prestel 2002, s. 259–361, zde s. 359.

¹⁰⁸ „[...] jakmile se zpovzdálí rozezvučely svým hebkým basem otcovské city, Klarisa se zatvrdila. Jak se k ní přibližoval, její tvář zmlkla a zaujala obranné postavení.“ (52)

za génia“ (42). Ale nyní se cítí stále více povolána naplnit ideu génia sama. Při tom její úsilí odpovídá dobové vlně recepce Nietzscheovy filozofie, jeho koncepci génia jako nadčlověka a jako nejvyšší hodnoty vůle. Klarisa tedy i když „není tak nadaná jako Walter, [...] pokládala talent za projev vůle a s divokou energičností se pokoušela zvládnout studium hudby, [...]“ (42)¹⁰⁹ Právě „divoká energičnosť“ je charakteristická pro Klarisino uskutečňování niezscheovské představy génia. Dresler-Brumme v textu o provázanosti textu s Nietzscheovými spisy tvrdí, že Klarisa odráží spíše onu patetickou, radikální a obrazně přepjatou část Nietzscheova díla (jak se projevuje také v jeho pozdních spisech proti Wagnerovi a textech o nadčlověku),¹¹⁰ staví se tedy k jeho filozofii spíše pocitově než racionálně. Což může být patrné například z tělesných projevů, kterými se Klarisa vyznačuje obecně, jakožto citově přepjatá postava, a které se zvyrazňují právě při zmínce o Nietzscheovi.

„Kdybych byl Waltrem, vyzval bych Nietzscheho na souboj, odpověděl Ulrich s úsměvem. Klarisina záda, rýsující se něžnou křivkou pod šaty, se napjala jako luk a také její tvář byla velice napjatá; úzkostlivě ji odvracela od tváře přítelovy.“ (40)

Její neklid ji pohání k představě, že „se má udělat něco velkého“, ale sama neví, co přesně by to mělo být.¹¹¹ Jako nejspontánnější reakce se nabízí „privátní vzpoura“ v rámci jejího manželství, maření rodinného štěstí, v němž její manžel vidí svou poslední útěchu. (Pekar, 1989: 48) Klarisina proměna je spojena s jejím psychickým narušením způsobeným incestními a dalšími sexuálními prožitky. To ji vede k vychýlení v jejím jednání, k tendenci měnit svoji ženskou identitu a role s ní spojené, například stát se matkou. Helga Baisch se zabývá „reproduktivní“ složkou významu pojmu génia v moderní době, stejně tak jako otázkou představy génia jako androgynní bytosti. Tvrdí, že v případě génia se „za vynalézavost platí vitalitou“. A dále zdůrazňuje obecně

¹⁰⁹ Tato rozdílnost v přístupu k prameni tvůrčí síly má svůj protějšek v některých obecných otázkách o géniovi. Je-li jeho nadání vrozené, nebo získané, mají-li jej všichni lidé, nebo jen vyvolení atp.

¹¹⁰ Srovnej Dresler-Brumme, Ch.: Nietzsche's Philosophie in Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Eine vergleichende Betrachtung als Beitrag zum Verständnis. Frankfurt a.M., Athenäum 1987 (Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur, Bd. 13). [2. Aufl. Wien u.a.: Böhlau 1993], s. 89.

¹¹¹ O tom rozhovor v kapitole 82. *Klarisa požaduje Ulrichův rok*. Zde Klarisa říká: „Pokud se něco „pokládá za významné, mělo by se to provádět!“ (258) „Když si něco můžeme myslet, pak to máme taky umět udělat [...]“ (259) Ulrich jí vysvětluje, že jsou dva druhy pasivity „Pasivní pasivita, to je ta Waltrova, a aktivní pasivita!“ (260).

platnou představu, že „mimořádní lidé nemohou produkovat obojí, děti i mistrovská díla“. ¹¹² Klarisa také trpí tím, že má být ženou po boku génia, emancipuje se z této role, z oblasti, která je tradičně vyhrazena mužům. ¹¹³ Proto se vyznačuje některými „mužskými rysy“, ¹¹⁴ například na úrovni myšlení, jež je založeno spíše analyticky. Tím se vzdaluje jiným ženským postavám v románu a stává se pro Ulricha rovnocenným partnerem v dialogu. Mimo to se o jejím zevnějšku dozvídáme, že má „chlapeckou hlavu, štíhlou protáhlou postavu“.

Klarisin silný, až přehnaně vyvinutý smysl pro milostné opojení, je pro ni prostředkem k dosažení „jiného stavu“, ale kvůli jejím prožitkům z mládí je také podvědomým základem jejího šílenství.

„[...] opojení milostné touhy, které ji takovou měrou připravovalo o rozum, nemohlo být ničím jiným než inkarnací, což jak věděla, znamenalo vtělení něčeho netělesného, nějakého smyslu, nějakého úkolu, nějakého osudu, jež jsou ve hvězdách uchystány pro vyvolené.“ (320)

Ulrich se mezi svými přáteli nachází v roli „třetího“ (jako ostatně v rámci románu v dalších případech), tedy jako prostředník mezi dvěma partnery. V případě přátel z mládí dokonce plní funkci zásadní, zná je od mládí, má tedy určitý „vhled“ do jejich vztahu a zároveň do něj vnáší nesoulad (na základě tendence k experimentu). Ulrich vnáší do jejich vztahu témata, provokativní myšlenky: „Že Ulrich měl v tomto domě silnou pozici, spočívalo v tom, že prohlásil hudbu za bezmocnost vůle a pomatení ducha. [...] Zčásti jím za to pohrdali, zčásti ho proto uctívali jako zlého ducha.“ (s. 39) Ulrich dává Klarise jako svatební dar Nietzscheovy spisy a „nakazí“ ji tak představou génia, jehož parametrům její manžel, kdysi snad nadějný umělec, odpovídá stále méně. Ulrich hraje v tomto vztahu roli jakéhosi zrcadla, na jedné straně je „dvojníkem“ Waltera,

¹¹² Baisch, H.: *Wahrsinn oder Wahnsinn des Genius? Sinn und Grenzen der pathographischen und psychographischen Methodik in der Anthropologie des Genius*, Leipzig, Johann Ambrosius 1939, s. 47 a 49.

¹¹³ Srovnej tamtéž.

¹¹⁴ Jak píše Köhne, je pojem génia spojen s „představou sjednocení binárních opozic mezi mužskou a ženskou podstatou, s hysterií, hermafroditismem, frigiditou a impotencí“. Srovnej Köhne, J., B.: *The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century*, in Dawrin McMahon, Joyce E. Chaplin (Hg.): *Genealogies of Genius*. Basingstoke Hampshire, Palgrave Macmillan 2016, s. 124.

na druhé má právě důležitý význam pro vztah obou jeho přátel, kteří „nezachovávali před Ulrichem mnoho tajemství“ (s. 39), což svědčí nejen o nedostatečné intimitě v jejich vztahu, ale i potřebě se „zrcadlit“ v Ulrichově vědomí.

Ulrich postupně „obrací“ Klarisu od poklidného měšťáckého života s jejím mužem a nabízí jí alternativu „jiného stavu vědomí“. „Ulrich cítil, jak se pružina pouta mezi ním a jí zase napjala.“ (s. 39)

I když vztah mezi nimi není naplněn, dá se říct, že čím více se Klarisa odvrací od Waltra, tím více se přimyká k Ulrichově životní filozofii. Přibližují se k sobě tedy především na úrovni hledání „jiného stavu“ vědomí, v tomto smyslu je Klarisa předobrazem sestry Agáty. „Zvěřili jeden druhého a poznali se po znamení“. (322) Klarisa se ale od Ulricha vzdaluje právě sklonem k iracionalitě, odrážející zásadní rys Ulrichovy osobnosti, totiž ten, že bytí je sebevíc zaměřen k objevování možností jiného stavu vědomí, je to racionálně založený člověk.

Walter je Ulrichovým přítelem z doby mládí, jejich minulý blízký vztah, fakt, že jsou skoro stejně staří a oba projevují známky určitého výrazného nadání, z nich tvoří postavy, které, „si navzájem poskytují službu křivého zrcadla“. (40) Základním rozdílem, který jejich životní cesty rozdělil a postavil je k sobě skoro zrcadlově obráceným způsobem, je fakt, že Walter je muž s vlastnostmi, kdežto Ulrich je muž bez vlastností.

Na tomto základě se pokusím vystihnout základní rozdíly mezi těmito dvěma postavami, jakožto i mezi těmito dvěma opozitními přízvisky. Jedním z aspektů je úroveň tělesná, zde projevená ve zvláštní a v románu na několika místech zdůrazňované kvalitě „ženského“ a mužského zevnějšku.¹¹⁵ Je-li Ulrich sportovní postavy, pak je Walter „malý a spíš zženštilé než jemné postavy“ (50), má „silné ženské rty“ (tamtéž). Nohy Waltra „vězely v černých bavlněných punčochách a měly nepěkný tvar měkkých dívčích nohou“. (162) Walter tento rozpor mezi nimi vyzrazuje jako základní nesoulad. O Ulrichovi tvrdí, že se „umí podívat ženě do očí“, „umí boxovat“ a „je útočný“ a přitom se „potají nemůže zbavit dojmu, že on sám byl vůči němu tělesně vždycky v pozici slabšího“. (51)

¹¹⁵ O dalších popisech „ženských“ a „mužských“ rysů u mužských postav v románu v práci: Boss, U.: Männlichkeit als Eigenschaft. Geschlechterkonstellationen in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin, Boston, de Gruyter: 2013 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 134).

Oba určitým způsobem přijímají „místo“, které jim doporučuje jejich otec, Ulrich účastí na paralelní akci a Walter přijetím „úřednického místa v umělecké instituci“. Zatímco Ulrich ale bere své místo podvrtným způsobem a jako prostředek k uskutečňování svého experimentu, pro Waltera toto místo představuje konečnou metu: „tichá služba ve zcela učeneckém postavení, [...] mu poskytovala dostatek nezávislosti a času, aby mohl nerušeně naslouchat svému vnitřnímu hlasu“. (41) Pro Ulricha je paralelní akce místem neustálé dynamické proměny vztahů a rodištěm idejí, pro Waltra se toto pohodlné zaměstnání stává jedním ze spouštěčů jeho „zplnění“ a neschopnosti k tvůrčímu činu. Výše zmíněný diletantismus, jímž se Walter vyznačuje, mu přesto dává „nadání platit za velký talent“ – zatímco Ulrich „jako by se byl narodil s nadáním, pro nějž v současné době neexistuje cíl“. (47)

4.1.1 Extáze a lež umění

Programově nefixovaným, individuálním prožitkem, který se projevuje na poli umění, se Musil zabýval také v eseji *Náběhy k nové estetice*, jenž může být pokládán za základní Musilův text k funkci uměleckého účinku. Funkcí umění zde zůstává aristotelovská kategorie katarze. Co se týče hudby, zaujímá k ní Musil „rezervovaný vztah charakterizovaný nedůvěrou k jejímu působení na emoce a falešný pocit sjednocení, které hudba vyvolává“. Účinek hudby pokládá Musil za blízký duševnímu onemocnění, jde o problematiku, jíž byl ve smyslu „jiného“, emočního a myšlenkového vývoje, celoživotně fascinován.¹¹⁶ V románu se odráží diskuse o působení hudby v estetice a filozofii 18. a 19. století. Tento vývoj se pokusím alespoň rámcově naznačit, a především z něho odvodit pozice dvou osobností – Nietzscheho a Wagnera, které tvoří pozadí rozporu mezi postavami Waltra a Klarisy.

Hudba „jako jazyk srdce, pocitů a sjednocení“ funguje jako „populární a triviální estetický topos 18. a 19. století“.¹¹⁷ Důraz je přitom kladen na její schopnost zprostředkovat emoční a duševní obsahy, hovoří se o hudbě jako o řeči, tzv. „Herzenssprache“. Naproti tomu se „objevuje kritika

¹¹⁶ Srovnej Gess, N.: Musik, in Nübel, Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch [2016], s. 684–687, zde s. 685.

¹¹⁷ „Die Musik als Sprache des Herzens, als Sprache der Gefühle und Empfindungen – der populärste und trivialste ästhetische Topos des 18. und 19. Jahrhunderts.“ Dahlhaus, C.: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Darmstadt 1984, s. 70.

takového chápání jako mustru v napodobování vášni“. Tedy zavádění určitých postupů k vyvolání potřebné emoční odezvy u recipienta.¹¹⁸

Toto rozpětí od určitého idealismu ke kritice hudby, jako nástroje k navozování falešného pocíťování „něčeho vyššího“, nacházíme také v Nietzscheově koncepci hudebnosti. V rané fázi vychází ze Schopenhauera, který ve svém první díle *Svět jako vůle a představa* (1819) popisuje hudbu jako nejvyšší druh umění, lišící se od jiných druhů tím, že není odrazem idejí, ale odrazem samotné vůle. Hudba je „eine im höchsten allgemeine Sprache“, metafora univerza. Schopenhauer ji definuje „jako slepou praxi metafyziky – nevědomé filozofování“.¹¹⁹

V tomto pojetí dostává hudba v metafyzické filozofii zcela speciální, od předmětného světa odtržený význam, který zdůrazňuje schopnost hudby otevírat člověku transcendentální, běžnému vnímání skrytý obsah.

Nietzsche ve *Zrození tragédie z ducha hudby* popisuje dva umělecké „živly“ – apollinský a dionýský. Zatímco apollinský spěje k harmonii a štěstí „klamného snu“, dionýský princip je charakterizován divokostí, opojením a rozpuštěním individua. Klid je proražen obrácením se k temné a nepochopitelné hlubině života. Dionýský princip opouští obraznost ve prospěch hudebnosti.¹²⁰ V pozdějším období se ovšem Nietzsche od své „koncepce hudebnosti“ odklání a vnímá ji jako „narkotizující umění“, které podporuje „vůli ke klamu“.¹²¹ Hudba je kvůli své schopnosti zatemňovat myšlení a činit život snesitelnějším a příjemnějším vhodným nástrojem k sebeklamu. V této pozdní fázi se Nietzsche vyjadřuje velmi kriticky ke kdysi obdivovanému a za génia prolašovanému skladateli Richardu Wagnerovi, jemuž vyčítá právě přepjatost, patetičnost, a tedy klamný základ jeho hudebních děl.

Na tomto základě lze číst postavu Klarisy, ve vztahu k prožívání hudby, jako zosobnění dionýského principu a vzhledem k jejímu životnímu nasměrování jako postavu

¹¹⁸ „Indem dieser Diskurs die Instrumentalmusik als Sprache tituliert, legitimiert und ermöglicht er ihr Bestehen er macht sie sich aber auch gleich, er kontextualisiert sie analog seinem eigenem Funktionmuster, dem Bedeutungssystem, er bildet sie an sich, indem er ihr als Objekt die Gefühle zuschreibt, die die Musik zum Ausdruck bringt und also dem Hörenden (wieder)gibt – eine Art imaginerer, diskursiv vollzogener Tauschhandel, der die Gefahr des leeren, sinnlosen Instrumententones bannt.“ Caduff, C.: Die diskursive Karriere der Musik in 19. Jahrhundert Von der „Herzenssprache“ zur „wahren Philosophie“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 71, 1997, s. 537–558, zde s. 539.

¹¹⁹ Gilbert, K., E. – Kuhn, H.: *Dějiny estetiky*, Praha, SNKLU 1965, s. 370.

¹²⁰ Nietzsche, F.: *Zrození tragédie čili Hellénství a pesimismus*, Praha, Vyšehrad 2008, s. 27–34.

¹²¹ Nietzsche, F.: *O pravdě a lži ve smyslu nikoliv morálním*, Praha, OIYKOMENH 2010, s. 14–19.

nietzscheovskou. Waltera pak jako postavu spojenou s Wagnerem (alespoň ve smyslu, jak jej ve svém pozdním díle hodnotí právě Nietzsche).¹²² Klarisu i Waltra spojuje vášeň hry na klavír, protože se v nich obou snoubí s jejich potřebou iracionálního zážitku, jako formou určitého odtržení a útěku od reality. Ulrich je na počátku 14. kapitoly nachází v jejich domě (znovu) hrající na klavír, tentokrát Beethovenovu *Ódu na radost*. Pozoruje jejich extatické vytržení při společné hře a cituje při tom (jakoby popaměti, tedy ne zcela přesně) úryvek z Nietzscheova *Zrození tragédie z ducha hudby*.¹²³

Jejich společná hra je přitom ve svém popisu sexualizována.

„Tváře měli pokryté skvrnami, těla se prohýbala, hlavy sebou trhaně házely nahoru a dolů, roztažené pařáty mlátily do vzpínající se masy tónů. [...]; nezřetelně ohraničená bublina, naplněná žhavým citem, se nadouvala k prasknutí a ze vzrušených konečků prstů, z nervózního vraštění čel, ze záchvěvů těla vyzářoval neustále nový cit do nesmírného soukromého běsnění. Pokolikáté se to už opakovalo?“ (39)

Jakkoliv je jejich hra společná, jde spíše o dojem falešného sjednocení, o němž hovoří Musil, neboť každý z hráčů vnímá extázi na zcela jiné úrovni. Tato rozdílnost obsahu jejich vytržení se také ukazuje v kapitole Klarisiny démoni: Zatímco Walter si na základě hudby představuje, že „mizí zdi pokoje a na jejich místě vyrostly zlaté stěny hudby“ a „hierarchii lesku organizovaných detailů“, jsou „Klarisiny myšlenky od jeho tak rozdílné“. „Ve vlajících mlhovinách probleskovaly obrazy, splývaly, překrývaly se mizely [...] a časová posloupnost

¹²² Konfrontace postav Nietzscheho a Wagnera se ukazuje jako muzikálně-filozofické téma. Srovnej Rauch, M.: *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 310), s. 124–128.

¹²³ „Změňte jen Beethovenovu plesnou píseň ‚Radosti‘ v obraz a neskrblete fantazií, když zástupy milionů ve zbožné úctě klesají v prach: tak se přiblížíte podstatě dionýského. Teď z otroka je volný muž, teď se lámou vše tuhá a nepřátelská omezení, jež nouze či libovůle či ‚drzá móda‘ položila mezi lidi. Teď, za toho evangelia světového souladu, cítí se každý s bližním svým nejenom spojen, smířen, stmelěn, ale více splynul s ním v jedno, jako by se byl roztrhl závoj Májin a jen ještě v cárech se třepetal nad tajuplnou prajednotou. Zpíváje a křepče projevuje se člověk článkem vyšší jakési pospolitosti: odučil se chodit a mluvit a je na nejlepší cestě, aby v tanci se do vzduchu vznesl.“ Nietzsche, F.: *Zrození tragédie*, přel. Otokar Fischer, Praha, Nakladatelství Aloise Srdce 1923, s. 26.

prožitků, která jiným lidem poskytuje tu správnou oporu, měnila se u Klarisy v závoj.“ (109)

Ulrich se při sledování jejich společné hry ptá, pokolikáté se to už opakuje. Navození prožitku vytržení z „běžného“ je možné v rámci umění (i milostného zážitku) zmechanizovat. Nejde tedy o skutečné spojení (ani milostné) mezi dvěma lidmi, ale společné zmechanizované vycházení z hranic vlastní existence.¹²⁴ Fakt, že je jejich sjednocení pouze falešné a každému z hráčů přináší „uspokojení“ na jiné rovině, ukazuje například averze, kterou Klarisa vyjadřuje ke svému muži. „[...] slizký tvor ji chtěl ve spánku znásilnit, byl břichatě měkký, něžný a hrůzný, a ta velká žába znamenala Waltrovu hudbu.“ (39) Dalším rozdílem, který ukazuje, že pozici Dionýsa zaujímá Klarisa, je patrná po ukončení jejich společné hry. Zatímco Waltera hra vyčerpává, Klarisa se cítí nabitá energií. „Když hra tentokrát skončila, zůstal Walter zplihle, vyčerpaně a nepřítomně sedět [...], Klarisa však vstala a živě uvítala vetřelce.“ (39)

Zatímco Ulrich a Klarisa směřují k „nedosažitelnému“ ideálu něčeho vyššího, mimosmyslového, sahajícího do pole extáze a nevědomí, je pro Waltera hudba omamným prostředkem, který mu dává zapomenout na vlastní selhání. Wagnerově hudbě „podléhá jako dohusta svařenému, horkému, opojnému nápoji“. (42) Tato hudba mu „znarkotizovala míchu a ulehčila osud“. (52) Mimo jiné je, jak zdůrazňuje Pekar, jeho hra rovněž sexualizována, jako vyrovnání frustrace z nenaplněného vztahu s Klarisou. (Pekar 1989: 245–246) Hraje Wagnera často za zavřenými dveřmi a „se špatným svědomím, jako chlapeckou neřest“. (40)

To, co je možné sledovat v oblasti hudby, platí také pro užívání jazyka v oblasti rytmizované řeči. V kapitole 17, v níž Walter vede dlouhý (spíše jednostranný rozhovor) s Klarisou o Ulrichovi a poprvé jej zde nazve Mužem bez vlastností, se ukazuje mechanické „užívání“ lyrické řeči. „Bezděčně vyřčené slovo se mu samotnému zalíbilo; jako kdyby začínal báseň, pohánělo jej to slovo kupředu, ještě než mu byl jasný jeho smysl.“ (50) A později začíná dokonce „básnit“, tj. rytmizovat řeč, když cituje Goetha: „To krásné vědomí, že moc bez hranic není, že zvůli zákon brání, že volnost míru zná, že pohyblivý řád...“. (50)

¹²⁴ „[...] snový svět obrazů, jehož dokonalost nezávisí na jednotlivcově rozumové výši ani na jeho uměleckém vzdělání, anebo jako opojná skutečnost, jež nejen že jednotlivce nezachovává, nýbrž snaží se ho zničit a spasit mystickým pocitem jednoty.“ Nietzsche, F.: Zrození tragédie, přel. Otokar Fischer, Praha, Nakladatelství Aloise Srdce 1923, s. 11.

Svým nezájmem dává Klarisa najevo odlišnou pozici, při užívání jazyka se ukazuje jasně jejich rozdílnost. Walter se ztrácí v lyrismu (Goethova) verše a inscenuje vlastní řeč podle určitého poetického postupu, tedy řádu, Klarisino užívání jazyka se vyznačuje expresivitou. Klarisa se tak na konci 17. kapitoly přibližuje problematice jazyka, tak jak ji ukazuje příští kapitola o vrahu Moosbruggerovi. Jeho čin, který Klarisa ráda nazývá „vraždou z vilnosti“, je v jejím pojetí čin překonání rozštěpeného vztahu, dualitou mezi láskou a násilím, který v sobě Klarisa nosí jako emoční poranění z doby svého vlastního dospívání. Moosbruggerův čin pro ni tedy znamená gesto osvobození.

4.2 Příklad Moosbruggerův

Musilovy rané zápisky k románu, ještě pod pracovním názvem „Špion“, obsahují poznámku k „problému Moosbrugger“, v níž autor tuto část textu označuje za „centrální centrum“ textu (zentrales Zentrum).¹²⁵ Moosbruggerův případ se dotýká základní otázky místa jednotlivce v moderním světě a spojení vnitřního světa člověka s vnější realitou. Tato témata jsou skrze postavu malomyslného vraha ukázána v určité negativní perspektivě, protože Moosbrugger postrádá základní (především jazykové) schopnosti, které by jej včlenily do společenského řádu. Při tvorbě obsahových detailů se Musil inspiroval případem Christiana Voigta, který v noci z 13. na 14. srpna 1910 zabil ve vídeňském Prateru prostitutku Josefina Peerovou. Podle Corina byl Voigtův případ veřejností velmi sledován a informace ze soudního přelíčení se v dobovém tisku objevovaly skoro denně.¹²⁶

Musil používá případ v textu jako „diskurzivní konstrukt“.¹²⁷ Fakt, že je postava těsně inspirována novinovým článkem, ovlivňuje způsob popisu vraha, s nímž se v 18. kapitole úvodního oddílu čtenář setkává zprostředkováním na různých žánrových úrovních. Ukazuje se přitom odlišnost dvou základních přístupů. První typ popisu se snaží ukázat vnitřní spojitost Moosbruggerova života s ohledem na jeho dosavadní vývoj, odráží jeho pocity, připisuje mu

¹²⁵ Srovnej Wolf, N., C.: Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/postum), in Nübel/Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch [2016], s. 224–319, zde s. 257.

¹²⁶ Srovnej Corino, K.: Zerstückelt und durchdunkelt. Der Sexualmörder Moosbrugger im Mann ohne Eigenschaften und sein Modell. in Musil-Forum 10 (1984), s. 105–119.

¹²⁷ Höcker, A.: Der Mann der Möglichkeiten, Epistemologie und Ästhetik des Lustmords in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften, in Zeitgeschichte, Themenheft: Verschiebungen: Analysen zum intermedialen, diskursiven und zeitlichen Transfer von Wissen, Heft 4 (2008), Ina Heumann, Jilia Köhne (ed.), s. 9.

určité charisma. Druhý typ je vnější charakteristika, informace, které o Moosbruggerovi šíří denní tisk, popis v rámci psychologické typologie a odborného právního jazyka během soudního přelíčení.

Rozdíl mezi druhy popisu zvyšuje autor zdůrazněním dobromyslného zjevu vraha a stylizací postavy skoro v biblickém duchu, jako muže se „znaky synovství božího nad pouty“ (54), ale také s „vlasy jako beránek a s dobráckými silnými prackami“, jehož „dobromyslnou sílu a vůli být řádným člověkem vyjadřovala také jeho tvář [...]“. (53) Popis, který zohledňuje vnitřní kvality Moosbruggera, evokuje přitom setkání tváří v tvář, například zmínkou o tom, že by to vše někdo „určitě poznal po čichu“. (53) V rámci tohoto nekonvenčního popisu se Moosbruggerův čin spojuje s jeho předchozím životem a je z tohoto pohledu také „vysvětlen“ jako přirozený následek dlouhodobé frustrace člověka, který není akceptován okolím.

„Moosbrugger byl jako chlapec chudák, pasáček v obci, která byla tak malá, že neměla ani hlavní ulici, a on byl tak chudý, že nikdy nepromluvil s děvčetem. [...] Po čem člověk přirozeně lační jako po chlebu a vodě, na to se smí vždycky jen dívat. Po čase po tom dychtí nepřirozeně.“ (53)

Pozornost se obrací k Moosbruggerovu sociálnímu zázemí „Nejsilnější pud v něm čas od času krutě projevil jeho podstatu; ale snad mu opravdu, jak říkal, chybělo jen vychování a příležitost, aby z ní udělal něco jiného [...]“. (55) Vcítění se do Moosbruggerova osudu, který je neustále vystavován pomluvám, posměchu a odsuzování, dosahuje autor používáním přítomného času a větami typu: „A kdo pomyslí na to, co to znamená, když se člověk nemůže po celé dny a týdny pořádně umýt“. (54–55) Tato perspektiva, kterou Musil v kapitole o Leoně nazývá „žabí“ (21) oproti „perspektivě ptačí“¹²⁸ relativizuje morální přestupek jedné osoby a ukazuje ji jako přirozený důsledek okolností a společenského systému.

Na druhé straně je čtenář konfrontován s popisem Moosbruggera na základě žurnalistického žánru. Ten pracuje s množstvím efektních detailů a užíváním specifického emotivního slovníku. „Obě těsně spoutané ruce měl před tělem na silném ocelovém řetízku.“ (53) „[...] nejvíce ze

¹²⁸ Podobné nacházíme také u další postavy z „okraje společnosti“ Leony. „Chce-li někdo stůj co stůj nazývat prostitucí, když nějaký člověk neprodává za peníze, jak je to obvyklé, celou svou osobnost, nýbrž pouze své tělo, pak provozovala Leona občas prostituci. Ale když někdo devět let jako ona od svého čtrnáctého roku, zná nepatrnou výši denní mzdy, [...], když si představí ceny toalet a prádla [...]. Vždyť právě prostituce je záležitost, u níž je velký rozdíl, díváme-li se na ni z ptačí, nebo pohlížíme-li na ni z žabí perspektivy.“ (21)

všeho zaměstnával zpravodaje ze soudní síně tento úsměv. Tvrdili, že je rozpačitý nebo vychytalý, ironický, záłudný, bolestný, pomatený, krvežíznivý, příšerný [...]“ (53) Ve znaleckém posudku Moosbruggerovy osoby je pak snaha včlenit jej do pojmů psychologické typologie. Vidíme tak shodné postupy žurnalismu a vědecké psychiatrie, obě odvětví spojuje sklon k schematizaci a nárok na obecně uznávanou platnost výroků.

„Zpravodajové se brání tomu, aby se vzdali zlosyna a propustili událost z vlastního světa do světa nemocných, v čemž se shodovali s psychiatry, kteří jej prohlásili právě tolikrát za zdravého jako za nepřičetného.“ (53)

Musil tak ironizuje závěry v jeho době vlivné a stále se rozrůstající „moderní vědy o člověku“, psychologii a psychopatologii,¹²⁹ která se orientuje podle kriminálních a antropologických stereotypů. Snahou těchto věd je Moosbruggera někam zařadit, a potýkají se při tom s problémem absence vnějších znaků, které by Moosbruggera definitivně odvelely do oblasti šílenství.¹³⁰ „Zoufale hledali něco, co zřejmě v celém tom poctivém zjevu nenalezli.“¹³¹ (53) Proti tomu Musil staví žánr románového vyprávění jako způsob, jímž lze „zprostředkovat“ jednotlivý osud, ale i ducha doby vícelasne a z mnoha různých úhlů pohledu, aniž by přitom čtenáři podsouval jedno jediné správné vidění světa. V románu označuje později tento rozdíl jako jednoznačnost a podobenství¹³² a navrhuje „přirozenější“ způsob, jakým lze uchopit Moosbruggerovu osobu, vyjádřený úslovím *natura non fecit saltus* – příroda nedělá skoky, jenž znamená postupný přechod z jednoho stavu do druhého a překrývání se těchto zdánlivě oddělených oblastí.

¹²⁹ V tomto směru jsou nejčastěji zmiňována jména Ernsta Kratschmera a Eugena Bleulera.

¹³⁰ Musil zvýšil „kontrast mezi mužem a jeho činem“, srovnej Corino, K.: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt 2003, s. 885.

¹³¹ Přece ale není přesnost znaleckého popisu (jako i jinde v románu) pouze ironizována, ale ukazuje také faktickou stránku Moosbruggerova činu. „[...] pečlivě vypočítávali pětatřicet bodných ran do břicha a věrně popisovali řeznou ránu, táhnoucí se od pupku až ke kříži [...]“ (53) Tento *pečlivý* a *věrný* popis pozměňuje dojem z Moosbruggerova dobromyslného zjevu. Druhy popisů vraha se vzájemně prolínají, částečně popírají a vytvářejí pohyblivý a nejasný obraz.

¹³² V románu se tato rozdílnost ukazuje v pojmech jednoznačnosti a podobenství. „Jednoznačnost je zákon bdělého myšlení a jednání, platný právě tak v nutném závěru logiky jako v mozku vyděrače, který svou obět tlačí krok za krokem před sebou, a vyvěrá z tělesné potřeby života, která by vedla k zániku, kdyby se proměny nedaly utvářet jednoznačně. Podobenství naopak je pohyblivá logika duše, jíž odpovídá příbuznost věcí v předtuchách umění a náboženství [...] mnohonásobné vztahy lidí k sobě navzájem i k přírodě, které jistě nejsou tak naplno pouze věčné a snad nikdy nebudou, nadávají se pochopit jinak než v podobenstvích.“

„Příznačné pro tyto nešťastníky je, že mají nejen méněcenné zdraví, ale také méněcennou nemoc. Příroda má podivnou zálibu v tom, že takové osoby produkuje v nadbytku; natura non fecit saltus, příroda nedělá skoky, libuje si v přechodech, a i ve velkém udržuje svět v přechodném stavu mezi slabomyslností a zdravím.“ (179) Snaha o jiný popis „psychologie“ jednotlivce a společnosti se v rámci románového vyprávění ukazuje jako základní problém a předpoklad celého vyprávění.

„[...] Měl jsem právě tolik příčin popsat jeden určitý průběh jako mnoho dalších. Tak se ve mně vytvořilo rozhodnutí zvolit „maximálně zatíženou cestu“ (cestu nejmenších kroků), cestu postupného, nepostřehnutelného přechodu. To má morální hodnotu: demonstrace morálního spektra s věčnými přechody něčeho ve svůj opak.“ (Berghahn 1996: 78)

Musil v Moosbruggerově popisu neudává žádné známky šílenství a při popisu jeho vraždy až do poslední chvíle zprostředkovává pocity, které zná každý i člověk, a jeho čin má průběh postupného přechodu.¹³³

Moosbruggerův případ sleduje napjatě také Ulrich. Ale ani on si není jistý, ze které oblasti pocházejí informace, co je jeho osobní zkušeností a co je zprostředkováno médii.

„Když se Ulrichův zrak setkal s touto tváří se znaky synovství božího nad pouty, rychle se obrátil, daroval jednomu dozorci nedalekého zemského soudu několik cigaret a vyptal se na ochranný průvod, který ještě vyšel z brány teprve před chvilkou: tak se dověděl --: ale pravděpodobně se to odehrálo přece jen dřív, protože takto se často referuje, a Ulrich tomu sám bezmála uvěřil, ale skutečná pravda je, že to všechno četl pouze v novinách. Trvalo ještě dlouho, než poznal Moosbruggera osobně, a jenom jednou se mu před tím podařilo vidět ho při přelíčení ve skutečnosti. Pravděpodobnost, že se z novin dovíme

¹³³ Büren, E., von: Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils. Zürich, Freiburg, Atlantis 1970 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur-und Geistesgeschichte, Bd. 37), s. 111.

něco neobyčejného, je mnohem větší než pravděpodobnost, že to sami zažijeme; jinými slovy, podstatnější věci se dnes dějí v abstraktní sféře, a věci nejdůležitější ve skutečnosti.“ (54)

„Skutečná pravda“, kterou čte Ulrich v novinách, ukazuje na konkurenci ve zprostředkování mezi románovým a žurnalistickým žánrem, románový text je tiskem jakoby „korigován“ a tak se ukazuje bližší vztah žurnalistického žánru ke skutečnosti, „pravda“ je zprostředkování Moosbruggerova osudu, to, jak se rozpíná do sféry veřejného a žije v něm. Tento vztah jednotlivce a společnosti, privátního a veřejného se v Moosbruggerově procesu ukazuje v jasném světle a souvisí s tématem morálky jako mocného celospolečenského dogma. Ulrich morálku považuje za zastaralý model pro člověka „nové doby“ (místo ní navrhuje utopii exaktního života).¹³⁴ Soud hledá příčinu Moosbruggerova činu a je nasnadě vysvětlení, že je následkem jeho nedostatečného intelektu, a tedy sníženou schopností se hájit, jeho sociálním původem, v němž neměl možnost pochopit, jak se má ve společnosti projevovat, a nakonec vinou sociální frustrace a „potlačené sexuality“.¹³⁵ Tyto důvody ovšem soud nepřijímá, protože na základě medicínské a psychologické analýzy dochází k závěru, že je zodpovědný za své činy. Tedy že má za své činy morální odpovědnost.

I to je jeden z ukazatelů k faktu, že je Moosbrugger se společností, která ho odsuzuje a zároveň je jím fascinována, v hlubším významovém spojení. Moosbrugger je jakožto malomyslný člověk, s omezenými schopnostmi zapojit se do logických vazeb skutečnosti, tabula rasa, projekční plochou, „reprezentantem pomýlené doby“,¹³⁶ odráží obecné, hlubší vlastnosti platné pro celou společnost. Tomu odpovídá i fakt, že soud s ním vedený se těší zájmu všech obyvatel Kakánie.¹³⁷ Všeobecná fascinace násilím a násilníky a zájem o jeho čin se jeví jako odraz moderní zkušenosti, která v určité bezradnosti spěje k násilí. (Pekar, 1989: 188) Moosbruggerův případ působí skrze své zprostředkování v tisku mocně na obrazotvornost svých čtenářů. Stává se mimo jiné

¹³⁴ Srovnej kap. 61.: Ideál tří pojednání neboli utopie exaktního života.

¹³⁵ Graf, G.: Studien zur Funktion des ersten Kapitels von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Beitrag zur Unwahrhaftigkeits-Typik der Gestalten, Göppingen, Kümmerle 1969, (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 11), s. 207.

¹³⁶ „Repräsentant einer irren Zeit“ Howald, S.: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils, München, Fink 1984 (Musil-Studien, Bd. 9), s. 208.

¹³⁷ „[...] tisíce lidí, kteří se rozčilují nad senzacechtivostí novin, pokládaly Moosbruggerovy chorobné výstřelky, sotva vešly ve známost, za ‚něco konečně jednou zajímavého‘; a to jak horliví úředníci, tak jejich čtrnáctiletí synové a manželky zachmuřené starostmi o domácnost.“ (53)

v rámci prvního dílu součástí fantazie několika ženských postav, znovu jako „projekční plocha potlačených pudů“.¹³⁸

„Všichni sice vzdychali nad takovým vtěleným ďáblem, ale zaměstnával je niterněji než jejich vlastní životní povolání. Dokonce se snad i přihodilo, že korektní sekční šéf nebo bankovní prokurista řekl v těchto dnech, když šli spát, své ospalé manželce. „Co by sis počala, kdybych byl nějaký takový Moosbrugger.“ (53–54)

Ve společnosti, v níž je základní hodnotou dogma morálky, prostřednost a určitá pragmatičnost života (vyjádřená v pojmu dostačujícího důvodu), je vnitřní svět člověka odsunut do pozadí. Tam, kde se nemůže projevit navenek, se ukazují sklony, touhy a fantazie, které se mohou projevit jako „eroze“ násilí. Proto Klarisa v dopise hraběti Leinsdorfovi, v němž žádá Moosbruggerovo osvobození, píše: „aby jej veřejně ukazovali, jako vzpomínku na křížové cesty lidí, kteří musí v sobě soustředit rozptýlené hříchy všech“. (231)¹³⁹

To je také vnitřní logika Moosbruggerova činu, jenž musí to, „po čem touží jako po chlebu a vodě“, neustále potlačovat. Vražda je tedy pro veřejnost fascinujícím obrazem náhlého uvolnění tohoto napětí. Určitou úlevou a především „falešným sjednocením“ rozštěpené oblasti lásky, jež je překonána násilným gestem. Tuto neracionální, snovou tvář ukazuje Moosbrugger, a tak Ulrich na konci jeho soudního přelíčení, v němž je právním systémem prohlášen za „za odpovědného za své činy“ a je nad ním vydán „rozsudek smrti“ (58–59), přemýšlí:

„Bylo to zřejmě šílenství, a právě tak to zřejmě byla podivně znetvořená souvislost našeho vlastního života; všechno bylo rozbité na kusy a proniklé tmou. Ale Ulrichovi nějak napadlo: Kdyby lidstvo jako celek dovedlo snít, určitě by vznikl Moosbrugger.“ (59)

¹³⁸ Wolf, N., C.: Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/postum), in Nübel/Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch [2016], s. 224–319, zde s. 260.

¹³⁹ Srovnej s Nietzscheovou koncepcí tzv. otrocké morálky. „Užívají si zde svobody od všech sociálních tlaků, vynahrazují si v této divočině napětí, které se hromadí v pokojné uzavřenosti společenství, vracejí se zpět k nevinnému svědomí dravců [...]“. Nietzsche, F.: Genealogie morálky; Polemika, přel. Věra Kubová, Praha, Aurora 2002, s. 29.

Ulrich je postavou Moosbruggera fascinován, mimo fakt, že reprezentuje potlačované sklony společnosti, v níž se nachází, je k němu také přitahován svého druhu „vnitřní identifikací“.¹⁴⁰ Moosbrugger se, jak bylo zmíněno výše, „rozpouští v různých diskurzivních segmentech a stává se určitou prázdnou projekční plochou“ (Höcker 2008: 11–12), a tak odpovídá Ulrichově zážitku jiného stavu vědomí, která se vyznačuje nepřítomností vůle. To, co bylo pro Ulricha během nočního dobrodružství chvilkovým zábleskem, se zdá být u Moosbruggera permanentně přítomným stavem. Popis jeho onemocnění ukazuje na stav „jiného vědomí“, vědomí „zvláštní kvality“.¹⁴¹ Ukazuje znejistění pevně daných vazeb subjektu a objektu, fundamentální obrácení vnitřního a vnějšího a změněné vnímání času. Vyvážanost z pevných struktur a jazyková neuchopitelnost, která tento stav provází, jsou znaky jiného stavu vědomí, k němuž se Ulrich snaží dospět. Rozbití, „přeskládání“ vnějších struktur je v jeho životním experimentu výsledkem racionálního, reflexivního procesu, u Moosbruggera k tomu dochází nezáměrně a vinou jeho mentální zaostalosti. Jinými slovy, to, k čemu Ulrich na základě svého reflexivního myšlení dospívá, uvidí přicházet z druhé strany, ze sféry šílenství. Tak může v Moosbruggerovi spatřovat určitou extrémní podobu člověka, která jej vede k poznání (stejně tak jako Klarisu), že jeho životní experiment má k šílenství blízkou afinitu.¹⁴² A nutí jej vlastní uvažování i jednání stále vyvažovat mírou racionality, která mu zaručí, že je jeho koncept životaschopný a „realistický“. „Případ Moosbruggera je pro Ulricha intelektuální výzvou, jejíž virulenci v rámci románu kontinuálně ověřuje.“¹⁴³ Vztah je ale ambivalentní a Ulrichův postoj se v průběhu románu proměňuje.

Ulrich neměl „rozhodně v úmyslu starat se i v dalším průběhu u Moosbruggerův soud. Skličující směs krutosti a utrpení, jež vyznačuje takové

¹⁴⁰ Müller, G.: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und Der Mann ohne Eigenschaften*, Uppsala, Almqvist och Wiksell 1971 (*Studia Germanistica Upsaliensa*, Bd. 7), s. 183–184.

¹⁴¹ Krämer, O.: *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry*, Berlin, New York, de Gruyter 2009 (*Spectrum Literaturwissenschaft*, Bd. 20), s. 223.

¹⁴² Aue, M.: *Pandämonium verschiedener Formen des Wahns? Vom Wahnsinn und seinen Grenzen in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, in Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*. Bielefeld, Aisthesis 2007, s. 135–144, zde s. 136.

¹⁴³ Fanta, W.: *Krieg. Wahn. Sex. Liebe. Das Finale des Romans Der Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil*, Klagenfurt, Drava 2015, s. 25 a 198–202.

lidi, mu byla stejně nepříjemná jako směs přesnosti a nedbalosti, která je příznačná pro rozsudky, jež se nad nimi vynášejí. (181)

Rozdíl mezi ním a Moosbruggerem vysvětluje, proč Ulrichův pokus není iracionální, ale je opodstatněnou logickou odpovědí na krizi, v níž se jednotlivci i celá společnost nacházejí. Hlavním rozdílem je schopnost reflexe (kterou se Ulrich přímo vyznačuje) a také sebereflexe. Zatímco Ulrich se na základě této schopnosti v čase vyvíjí a dospívá také k silnému prožitku svědomí, Moosbrugger je v zajetí svých představ, izolovaný od světa, není schopen nahlédnout svůj vlastní čin, a tedy ani pociťovat vinu. Je například přesvědčen, že pozornost, která je mu věnována soudem a veřejností, je spojena s jeho výjimečností.

Posledním aspektem Moosbruggerova případu, který bych chtěla zmínit, protože se týká uspořádání celého románu, je představa života jako kauzálně propojené řady dějů. Moosbrugger trpí komplexem reflexivních a jazykových vad. Přemýšlí, ale má problém přetvořit vlastní myšlenky v určitá slova a není tedy schopen zapojit se do logických struktur fungování společenského života (ačkoliv to by mu pravděpodobně přineslo možnost se hájit a také možnost osvobození). Základní charakteristikou tohoto odděleného stavu je chybění časové dimenze a schopnosti chronologizace. Moosbrugger není schopen „pojmut svůj život jako narativní řadu, urovnat ji tak a udělit jí smysl, tedy zprostředkovat „běh“ svého života, a tak konstruovat vztah mezi příčinou a následkem. Toto rozbití základního vyprávěcího postupu (také v reakci na zmiňovaný žánr výchovného románu), uplatňuje Musil pro popis postav. Zprostředkování jejich životních osudů charakterizuje spíše než kauzální a chronologický vývoj donekonečna se rozvíjející vrstvení dějů a situací.

Právě tento aspekt se ale ukazuje jako základní potřeba člověka a také základní nárok na uspořádání vyprávění. Atributem doby je ovšem to, že člověk, a tedy i románové postavy, jsou spojeny s řádem, který už postrádá smysluplnost, proto „je možné dělat cokoli“ a „v abstraktním se dnes stane podstatnější a nepodstatné ve skutečnosti“. Protože skutečnost je soubor vnějších struktur, které neodpovídají svému obsahu.

„[...] zákon tohoto života, po němž člověk, přetížený a snící o prostotě touží, není nic jiného než epický pořádek! [...] navlékání všeho toho, co se stalo v prostoru a čase, na jednu nit. [...] To je ono, čeho uměle využívá román. [...]

Lidé jsou v základním vztahu k sobě většinou vypravěči. Nemají rádi lyriku [...], a cítí se představou, že jejich život má ‚průběh‘, nějak bezpeční v chaosu. A Ulrich teď zpozoroval, že se mu ztratila tato primitivní epičnost, na níž dosud soukromý život lpí, ačkoliv se veřejně už všechno stalo neepické a nesleduje už jednu ‚nit‘, nýbrž rozkládá se v nekonečně sprádané ploše.“ (467)

4.2.1 Problém jazyka

Zásadní téma, které se projevuje v posledních kapitolách úvodního oddílu, je problém jazyka. Ten představuje přístup k pochopení světa, je médiem zprostředkování, ale i mocným nástrojem manipulace a zkreslení (jak jsme viděli například v žurnalistickém a psychologickém popisu Moosbruggera). S tím je spojena otázka hledání adekvátního jazyka, který by vyjádřil i vnitřní svět a stavy člověka, jenž se projevuje v Musilově návrhu nového poetologického programu, propojujícího prvky racionálně přesného myšlení a přesnosti popisu s prvky poezie a lyrické řeči, pojmenované výmluvně jako „logika duše“.

Potřeba nového jazykového vyjádření vychází z proměny skutečnosti, kterou má jazyk zprostředkovat, a je spojena s Musilovou kritikou vědy, náboženství a filozofie, které rezignují na to, ukázat modernímu člověku možnost nové orientace. Vyjadřuje především rezervovaný postoj k úzce profilovanému vědeckému myšlení, tedy pozici vědy, která oblast sebeuskutečnění člověka nepokládá za nutnou. A na druhé straně překonané ideály tradiční metafyziky, které se ukazují jako prázdné. Oba mocné jazykové koncepty, tedy exaktní jazyk vědy a metaforický jazyk náboženství, resp. filozofie, se ukazují jako příliš jednostranné. Musil hledá skrze utváření románového textu řešení pro spojení myšlení a emocionální složky člověka v jejich syntéze, a tedy na rozbití rozporu těchto dimenzí. Sjednocující pojem „logiky duše“ v sobě obsahuje Musilem popsané racioidní a neracioidní oblasti. Touto tematikou se autor soustředěně zabývá ve své esejistické tvorbě, například v esejích *Literát a literatura*, *Náběhy k nové morálce* a *Skica k poznání*

básníka. Zde se ukazují první linie otázek po příznačnosti básnického jazyka, a to skrze jím evokované estetické prožitky. Otevírají téma poezie a básnické řeči v širším slova smyslu, jako nástroje k zachycení nesdělitelného.¹⁴⁴

Následuje „ztvárnění významů“ v básnickém jazyce, ale jedná se stále o ztvárnění smyslu, který nejen neztrácí kontakt s každodenním a také s vědeckým myšlením, nýbrž se, jak to formuloval Musil, „klene od pevné země, majíc v imaginárním svou oporu“. Poukaz na logiku a racionalitu vede tedy k závěru, že „jazyk básnického umění se ne úplně emancipuje od kategorií, v nichž racionální myšlenky artikuluji porozumění světu, a dále, což je důležité pro založení smyslu v literárním textu, že i když se slovům „navrátí jejich svoboda“, jsou sice víceznačná, ale významy jsou si navzájem něčím podobné, souvisejí spolu, a jsou-li tyto významy zachycené, pak vycházejí najevo i ty hlouběji usazené, nerozpadají se ale v úplnou nesouvislost a nesmysl“. (Precht 1996: 15)

Základní rovnováhu, osvobození jazyka skrze prvky poezie, ale zároveň udržování vztahu s logickými a racionálními vazbami, tak aby se text nepropadal do nesmyslu, se pokusím ilustrovat na „užívání jazyka“ třemi postavami – Klarisou, Moosbruggerem a Ulrichem.

Do napětí mezi vědecky přesným jazykem a jeho iracionální protiváhou přináší Ulrich svůj program „utopie exaktního života“, jenž je v určitém ohledu právě snahou najít pro život produktivní spojení obou zdánlivě oddělených oblastí. V jeho případě sledujeme rozrostlou strukturu myšlení a reflexe, užívání obrazného, metaforického jazyka, ale ačkoliv jsou jeho úvahy v napětí k racionálnímu, vědeckému užívání jazyka, nejsou iracionální nebo příliš kreativní ve smyslu vyjití z jeho logické struktury.

Jako určitá obrácená strana v románu často ironizované „přesnosti“ a nároku na pravdu jazyka vědy se ukazuje „alternativní“ zacházení s jazykem, které se vyznačuje nepřesností, nelogičností a přerývaností. Tedy jednoduše řečeno nechápe, jak spojit skutečnost a jazyk. Senzitivní postava Klarisy vnímá silně mnohoznačnost jazyka a postupem času se utápí v symbolickém vakuu. Její

¹⁴⁴ S tím je v Musilově koncepci spojen obrat k materialitě slova samotného. Materialita textu odvádí pozornost od primárního zaměření na formu a obsah k charakteru básnické řeči samotné – upozorňuje nás na smysl znaku a jeho artikulaci. K tomu například Pentecost, E., P.: Clarisse. Analyse der Gestalt in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Purdue University 1990, s. 12–44. Dále také Wilhelm Braun: Moosbrugger dances, in The Germanic Review 35 (1960), s. 214–230.

užívání jazyka se svojí dynamikou a emotivností podobá hře na klavír, vyznačují se těkavostí, spontánním divokým tokem a nejednoznačností. „Její afektivní proměna a schizofrenické rozštěpení má svůj pretext v pocitech, které v ní vyvolává hudba a akustika řeči, a převádí se později stále více do Klarisina asociativního a kreativního zacházení s jazykem.“¹⁴⁵

Musil pracuje (ve spojitosti s jeho velkým zájmem o psychologii a etnologii ve 20. a 30. letech) s pojmem primitivismu,¹⁴⁶ který má souvislost s psychickými onemocněními, především mánii a schizofrenií. Primitivistické myšlení je založeno na principu asociace, vnější podobnosti a souvislosti a tzv. katarytmické logice, tedy myšlení jako sérii prchavých a rychle se měnících obrazů¹⁴⁷ Musil cituje v postavě Klarisy Kretschmerovu tezi tzv. primitivního jazykového chování, jež v sobě obsahuje právě spojení komplexu motivů hudby, jazyka a šílenství.¹⁴⁸ Příkladem může být Klarisino zacházení s metaforami, řeč těla, používání slov na základě podobnosti a užívání znaků a symbolů.¹⁴⁹

Moosbrugger nedokáže vyjádřit své myšlenky v jazyce, nechápe dvojznačnost slov, používá je spontánně a to, co je schopen se naučit, užívá v neadekvátní situaci, protože nerozumí jazykovému kontextu.

„V případě Moosbruggera reflektuje román obojí, jak výstavbu a pojmovou konstrukci skutečnosti, tak také její segmenty možností, které budují Moosbruggerův svět, esteticky zachyceném ve stavu momentu. Moosbruggerova existence se uzavírá zákonitostem diskurzů, a vede do neracionální oblasti (neraciové oblasti), kterou se Musil snaží v textu zprostředkovat.“ (Höcker

¹⁴⁵ Hoffmann, C.: „Der Dichter am Apparat“. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942, München, Fink 1997 (Musil-Studien, Bd. 26).

¹⁴⁶ V průběhu 20. a 30. let si Musil dělá intenzivně výpisky z textů zabývajících se etnologií a psychologií, např.: Lévy-Bruhl: *Das Denken der Naturvölker* (německy 1923), z Bleulerovy *Lehrbuch der Psychiatrie* a Kretschmerovy *Medizinische Psychologie* (1922). K tomu excerpce textů, které toto téma spojují s literaturou, jako Horbostelovy myšlenky ke spojení Poezie a hudby nebo Cassirerův text *Sprachen der „Naturvölker“*.

¹⁴⁷ Gess N.: Expeditionen im Mann ohne Eigenschaften zum Primitivismus bei Robert Musil. In: Musil Forum, Band 31 (2009/2010), s. 11.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 215.

¹⁴⁹ Například v kapitole 70., kdy Klarisa Ulrichovi vypráví o svém incestním zážitku, její řeč je velmi přerývaná, přerušovaná odbočkami. Ulrich má problém vyznat se v následnosti jejího vyprávění. Mimo jiné mluví o zvuku, který se jí jako afektivní odpověď na její zkušenost dral z úst. „[...] z mého nejhlubšího nitra, jako bych byla nějaký hluboký prostor, vyšel zvuk jakoby kňučení.“ (216) V 7. kapitole 3. dílu dostane Ulrich od Klarisy dopis, v němž se ukazuje Klarisino kreativní zacházení s jazykem a hledání skrytých významů ve slovech. „Psala: Můj miláčku – můj zbabělečku – můj čku! Víš, co je to ček? Nemohu to vypátrat. Walter je asi nedomrleček /Slabika – ček byla všude tlustě podtržena.“ (509) V kapitole 26. potom nacházíme Klarisin rozhovor s Meigastem, v němž vztah k jazyku jako nástroji přestupu do jiného stavu vědomí popisuje: „Dvojaká slova, roztroušená v řeči jako větve, které zalamujeme, nebo listy, které sypeme na zem, byla značkami, aby se dala najít tajná cesta.“ (657)

4 G3nius jako ide3l a 3ilenstv3

2008: 18) Tato oblast postr3d3l adekv3tn3 formu vyj3d3ren3, m3 tendenci rozpadat se do nesmyslu, b3t nejednozna3n3 a m3nit se jen v řadu symbolů. Literatura obecně a 33nr rom3nu obzvl33ř m3 v Musilově koncepci „schopnost“ tyto dvě oblasti sjednotit.

Závěr

Úvodní oddíl románu *Muž bez vlastností*, nazvaný *Na způsob předmluvy*, otevírá tematické a motivické rozpětí díla jako celku a zároveň obsahuje v určité „programové“ podobě některé žánrové obměny, které souvisejí s Musilovou estetickou koncepcí zpracovanou mimo jiné v řadě esejí, především *Literát a literatura*, *Básník a tato doba*, *Skica k poznání básníka* a *Náběhy k nové morálce*.

Mimo linii „dějovou“ má tak text současně vrstvu „sebereflexivní“, která tematizuje možnosti a schopnosti textu „zprostředkovat skutečnost“, tedy v podstatě oprávněnost pro jeho vlastní existenci. Přitom text zpřítomňuje pozici čtenáře a vypravěče jako proměnu jednosměrného (autoritativního) vypravěčského „proudu“, ale spíše jako zpřítomnění potřeby účasti čtenáře při formování smyslu textu. Text udržuje čtenáře ve stavu myšlenkové bdělosti, například pomocí neustále se proměňujících pozic vypravěče, relativizace řečeného, plynulého přechodu mezi žánry a způsobu zprostředkování, a tím odkazuje také k pozici autora, který si „může dovolit“ stvořit text odpovídající pravidlům možnosti, tedy text se schopností spojovat to, co v reálném světě stojí jako oddělené, protikladné a nesouměřitelné. Vzniká otevřené pole, v němž se významy mohou spojovat v „novém smyslu“ a odkrývat skutečnosti, které jsou zasuté pod jasně a jednoznačně určenými pojmy a rovinou obecně sdíleného diskurzu. To je zároveň odpověď po smyslu existence románového vyprávění v nové době. Román představuje možnost produktivního spojení oddělených oblastí racionální, v Musilově koncepci racionální oblasti a jazykem nepojmenovatelné duševní, pocitové, afektivní oblasti, nazvané jako neracionální.

Utváření smyslu v obecné i zcela konkrétní rovině je hlavní osou první kapitoly. V postupné fokusaci z atmosférických výšin do ruchu města až ke špičce nosu, od nehmotného proudění, přes zvuky až k „trvanlivé hmotě domů, zákonů, nařízení a historických tradic“. Tedy proces zhmotnění a zkrystalizování do myšlenkové formy, ustavení smyslu, který se jako obecný vyvažuje ze vztahu s člověkem a stává se společenskou normou, morálním pravidlem, institucí nebo také formálním uspořádáním uměleckého díla. Musil tuto nadosobní rovinu nazývá „kolektivismem“. (Musil 1998: 225) To, co člověk nemůže obsáhnout, je odsunuto do pole obecnosti a vzniká tak oblast objektivit, odtržená od subjektu, ale mající na něj zpětně vliv. Musil v románu

ukazuje různé úrovně tohoto „zpevněného smyslu“ v několika odvětvích. V podobě společenských očekávání abstrahovaných do představy významného muže (coby dobových nároků na splnění atributů úspěšného muže) i nároků kladených na ženu, její společenské role a očekávání s nimi spojená, například v postavě Bonadey, která je manželkou a matkou, avšak vyhledává přesahující milostné zážitky. Dále omezení generační a rodová, která předpokládají správné užití zděděného kapitálu, nejlépe právě v duchu výše zmíněných nároků na „úspěch“. Může mít ale také podobu veřejné instituce jako funkčního „mechanismu“, který do svého soukolí včleňuje i duševní oblasti člověka, například v „milostném provozu“ varieté, v němž se prostitutka Leona stává jeho „neživou“ součástí. A v neposlední řadě je to nárok na pravdu exaktní vědy a vědecky přesného jazyka, který „vjel jako ďábel do všech oblastí našeho života“, orientován na měřitelný výkon, kategorie a pojmy, dělá si nárok popsat člověka a jeho chování v psychologické nebo právní terminologii. Literatura tento princip kopíruje souborem formálních a obsahových prostředků, které zaručují „uměleckost“ a které v sobě soustředí „instituce“ literárního provozu jako „velký útvar zřízený nad psaním a čtením.“ (Musil 1998: 222) Člověk uvězněný v „silovém poli“ na něj zvenku působících vlivů ztrácí kontakt se sebou samým i se světem, k němuž nemá prvotní, nezprostředkovaný vztah. A navíc, jak čteme v první kapitole, „tento pocit vůbec nemá“, „vnější“ s ním srůstá a stává se „spodním prádlem jeho vědomí“.

Musil vytváří postavu Ulricha jako individuality, která má schopnosti vymanit se z tohoto silového pole. Čtenář se s ním setkává na počátku druhé kapitoly, v situaci, kdy se dívá z okna a pokouší se ruch města spočítat s hodinkami v ruce, ale zároveň pozoruje objekt svého výzkumu jako někdo „připravený k boji“. Ulrich je tedy exaktně a zároveň bojovně naladěný jedinec. Právě on je schopen ve „zplstnatění sil“, které ilustrují výše zmíněnou smysl formující a smysl udílející soustavu překonat. Jeho přístup je především experimentální, zakládá se na hypotéze, kterou je třeba různými způsoby ověřit, a to bez předpokládaného výsledku a v ochotě neustále přezkoumávat výsledek (nedostatek této schopnosti vyčítá Ulrich praktickému vykonávání vědy). Proto je součástí metody také balanc mezi aktivitou a pasivitou, v románu zpřítomněný náhled „ještě ne“, který zanechává prostor pro nenadálé řešení, náhodu a dobrodružství.

Tak se Ulrich při zařizování svého obydlí v páté kapitole zcela podvoluje „génium svých dodavatelů“, zkouší obecné mechanismy zatížit uskutečněním. Výsledek je i pro něj samotného překvapivý. Tak jako přestavby jeho domu v různých staletích nakonec ukazují celek, který vypadá

„jako snímky fotografované na sebe“, tak se obecně projevuje také v zabydlení jeho domu jako neurčitost, která je základním výrazem doby, jak píše Hofmannstahl v přednášce *Básník a tato doba*.

„Podstatou naší epochy je neurčitost a mnohoznačnost. Dovede spočinout jen v tom, co je v pohybu, a je si vědoma, že je to pohyblivý živel, zatímco jiné generace věřily ve stabilitu a pevnost. Vibruje v ní lehká chronická závrať. Je v ní mnohé, co se ohlašuje málokterým, zatímco mnohé, o čem nejedni věří, že přítomno je, v ní není.“

Když se všechny výše jmenované instituce, zákony, omezení spojí v jedno, vznikne nerozlišitelné nic, které vystihuje dobu přechodu a nemožnost člověka se v tomto přechodném světě „zabydlet“. Prázdnota a neurčitost charakterizují i projekt muže bez vlastností, na konci „zabydlovacího experimentu“ nikdo nepoznává, že Ulrich je majitelem svého domu.

Do této „hierarchie smyslu“, ale i jejího neurčité obecnosti vstoupí najednou cizí element, konkrétní událost, dopravní nehoda nebo Moosbruggerova vražda jako události, jež se vymykají jak obecnému pořádku, tak subjektivnímu vnímání. Nikdo o těchto událostech nedokáže nic říct, zůstávají jako zámlka, jako odkaz na svět bez jazyka, který je pro nás přízračný a děsivý. A přece právě jednotlivost, detail, na první pohled nezřejmá souvislost je klíčem k prožití vytržení z běžného, které poodkrývá oblast jiného duchovního stavu.

„Byla-li racioidní oblast oblastí ‚vlády nad výjimkami‘, pak je neracioidní oblast vláda, výjimek nad pravidlem. [...] Skutečnosti se v této oblasti nepodřizují, zákony jsou sítím, události se neopakují, nýbrž jsou neomezeně variabilní a individuální.“ (218) Tento citát ilustruje Musilovu proměnu románového vyprávění v mozaiku postav, situací a jednotlivostí, ale také spojování individuálního a obecného, odchylky a průměru.

V úvodním oddíle zprostředkovává tento zážitek motiv okna, který otevírá téma tělesnosti a subjektivního vnímání, pozorování z odstupu, které umožňuje vnímat běžnou zkušenost „jinak“ a v myšlenkovém procesu uskutečnit nová spojení. Ulrich dále zažívá jiný duchovní stav v nenadálém zážitku nočního přepadení, které mu jako dobrodružství, tedy odhalující zkušenost, jež se vymyká běhu života, nasvěcuje skutečnost z jiné perspektivy. A které se coby nezachytitelné

„vписuje“ do paměti těla, jako médium reflexe. Ve zpětném uvědomění může Ulrich znovu o tomto nepopsatelném stavu uvažovat a vsadit jej do souvislosti života.

Hledání jiného duchovního stavu, jako touha po obnovení „splývání naší bytosti s bytostmi věcí a jiných lidí“ (Musil 1998: 19), je tedy vlastní každému člověku i společnosti jako celku. Ukazuje se ale coby nenaplněná perspektiva života ve své vychýlené podobě, v úvodním oddíle představena dvěma postavami: Klarisou a Moosbruggerem, které téma ukazují v hraniční poloze.

V úvodním oddíle jsme sledovali projevy potlačené, a tedy nepřirozeně se projevující ideje sjednocení v oblasti lásky (jakožto nenaplněné ideje mystického sjednocení) a ideje génia, jako představy silného individua, stávajícího se dobovým dogmatem. Erotika funguje jako silové pole, zážitek nebo čin, kterým člověk překonává hranice a oddělenost. Milostná extáze se stává nástrojem k překročení sebe sama. Tuto pozici zastupuje ve sledovaném oddíle postava Bonadey, která přechází mezi dvěma polohami lásky, společensky uznávanou rolí manželky a matky a ženy nymfomanky, vyhledávající milostnou extázi, která jí dopomáhá k uvolnění a zapomnění. Podobně „užívá“ erotiku také Klarisa. Milostný zážitek se v jejím případě a v případě jejího muže Waltera spojuje s imitací jiného stavu, za „použití“ extatického prožitku umění. Společné přehrávání Wagnerovy hudby je pro ně způsobem, jak „utéci“ z reality a před sebou samými.

S láskou a milostnými zážitky je v románu spojeno násilí, jako vyhraněný akt nenaplněné perspektivy sjednocení. Nejviditelnějším činem je Moosbruggerova vražda, která se ukazuje jako „odpověď“ na dlouhodobý vnitřní i vnější tlak, který Moosbrugger zažívá a jenž se náhle „zhmotní“ do postavy dotěrné prostitutky. Jeho čin veřejnost znepokojuje a zároveň fascinuje: „Všichni sice vzdychali nad takovým vtěleným ďáblem, ale zaměstnával je niterněji než jejich vlastní životní povolání.“ (53) Vražda se ukazuje jako radikální „gesto osvobození“.

V tomto smyslu je Moosbruggerovým případem zaujata také Klarisa, sama vystavená „násilí“ v podobě incestního prožitku. „Cítí, že se musí něco udělat“, ale protože neví co, je pro ni Moosbrugger ukázkou schopnosti „čelit skutečnosti“, která je odrazem nietzschovské představy překonání „otrocké morálky“ k individuálnímu, rozhodnému, silnému a třeba i morálně problematickému činu. Překonání „otrocké morálky“ jakožto hlavního společenského dogmatu je také základem Ulrichova sklonu k „násilnému“ nebo mocenskému vztahu k ženám, spojenému právě s jeho experimentálním způsobem chování, které není určováno vnějším dogmatem „dobrého a

zlého“, ale pokouší se o svébytný vztah k druhému, má odkrývající charakter. První kniha románu ukazuje problematickou stranu této představy v postupně naléhající potřebě osobní odpovědnosti.

Kromě ideje sjednocení v milostném (a uměleckém) zážitku se v úvodním oddíle objevuje dobové oživení ideálu génia, jež Musil představuje a ironizuje především v postavě Klarisy a jejím sklonu k iracionalitě, senzibilitě a citové přepjatosti, s níž se snaží naplnit tento mlhavý a stále unikající ideál. Zároveň ale neméně ironicky Musil ukazuje druhou stranu, rezignujícího Waltera, jenž svou neschopnost „léčí“ přehráváním Wagnerovy hudby, myšlenkami na všeobecnou zkaženost a sklonem k „harmonickému“, prostému životu, který se ale ukazuje jen jako z minulosti přejatý, současnosti neodpovídající model. Odpovídá tak Musilově popisu „literáta v obecném smyslu“, charakterizovaného „zvládáním“ postupů a znalostí mistrů ve svém oboru, které se učí napodobovat. „Vyznačuje se nepatrností osobního výkonu, při znalosti výkonů cizích.“ (Musil 1998: 171) Známkou tohoto „ustrnutí“ je mimo jiné „metafyzický patos“. (Musil 1998: 220)

Postavy Klarisy a Moosbruggera jsou postavami reflektujícími Ulrichovo hledání jiného duchovního stavu a ukazují jeho hraniční polohu, nebezpečí iracionality, vyznačující se vyvázáním ze společenských vztahů a logiky jazyka. Téma spojující úvod a závěr sledovaného oddílu jako významový oblouk zprostředkovává základní téma jazyka a řeči v Musilově koncepci básnictví a neraciodní oblasti. Musil se staví proti představě básníka jako výjimečného člověka (možno srovnat s pojmem génia), jehož charakteristika se ztrácí „v mlhavém popisu nadosobních kvalit“ (tamtéž), a také představě hudby a básnictví, coby uměleckého vyjádření totality, čistého vnímání a cítění nezávislého na rozumu. Musil k tomu dodává v textu *Náběhy k nové morálce*: „[...] umění sice osvobozuje z formálnosti významů a pojmů, tento stav se však nedá ‚protáhnout‘ v totalitu.“ (Musil 1998: 23) Jinými slovy se v takovém stavu nedá žít. A není tedy jako ideál produktivním řešením.

Skutečný básník není ani racionálním kompilátorem, ani se neztrácí v iracionalitě a idealitě, která se ve snaze emancipovat od racionálního přístupu „zříká rozumu“, ale v oblasti, kterou Musil nazývá neraciodní spojuje obojí.

Postava Ulricha buduje svůj životní experiment na této bázi, tedy návratu k jednotlivému, individuálnímu a neopakovatelnému, a zároveň v uvědomění, že aby se nepropadl v iracionalitu a nesmysl, je třeba vycházet z logiky, racionality a také z poznání vnějších vlivů, které utvářejí „kolektivní“ nadosobní sktrukturu. Proto Ulrich (překvapivě) ochotně vstupuje do společenství paralelní akce.

Musil ukazuje nezbytnost racionální složky v umění v rozboru básnického textu. Rozložením jejích složek (rým, rytmus, obsah), znehodnotíme celek a zničíme působivost básně. Účinek spočívá ve formálním uspořádání složek a je tedy „spíše logicky vyvozenou změnou smyslu než smyslovým prožitkem“. (Musil 1998: 179) Logika smyslu je tak základní složkou básnictví a užívání řeči vůbec. I když vrátíme slovům „jejich svobodu, ani pak se nebudou spojovat, prostě jak je napadne; neboť slova jsou pak sice mnohoznačná, ale významy jsou navzájem spřízněny, a když člověk uchopí jeden, vykukuje zpod něho druhý, nikdy se však nepropadnou v cosi nesouvislého“. (Musil 1998: 181)

V tomto bodě se setkává Ulrichův přístup ke skutečnosti a „uspořádání“ románového textu s přístupem experimentálním, který vychází z pevné logiky smyslu a ve své originalitě je neustále spojen s vědomím tradice a kontinuity. Vlastní smysl pro možnost „pohyb smyslu“, ukazuje jeho dosud nezpevněnou formu, které může dát bytost nadaná darem myšlení určitý význam.

„[...] slovo básně se rovná člověku, který jde tam, kam ho to táhne: stráví svůj čas v dobrodružství, ale nestaví ho nikdy bez smyslu, a bude muset podstoupit mnoho námahy, protože zvládnutí polopevného vůbec není lehčí než zvládnutí pevného.“ (tamtéž)

Seznam literatury

Prameny

MUSIL, Robert: *Muž bez vlastností*, přel. Anna Scheibenscheinová (Praha: Argo, 2008).

MUSIL, Robert: *Eseje*, přel. Jitka Bodláková (Praha: Dauphin, 1998).

MUSIL, Robert: *Gesammelte Werke*, Bd. II: *Prosa und Stücke - Kleine Prosa - Aphorismen - Autobiographisches - Essays und Reden - Kritik*, Adolf Frisé (hg.), (Rowolt: 2000).

MUSIL, Robert: *Briefe 1901–1942*, Adolf Frisé (hg.), 2 Bde (Rowolt: 1981).

Sekundární literatura

ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001).

ARNTZEN, Helmut: *Musil-Kommentar zum Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“* (München: Winkler-Vlg, 1982).

ASENDORF, Christoph: *Hinter Glas – Wohnform und Raumerfahrung bei Musil*, in Reiner Matzker (Hg.): *Spiegelungen, Festschrift für Hans Schumacher* (Frankfurt: Peter Lang, 1991), s. 185–195.

ASENDORF, Christoph: *Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne* (Germany: Springer, 1997).

AUE, Maximilian: *Pandämonium verschiedener Formen des Wahns? Vom Wahnsinn und seinen Grenzen in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, in Primus-Heinz Kucher (Hg.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil* (Bielefeld: Aisthesis, 2007).

BAISCH, Helga: *Wahrsinn oder Wahnsinn des Genius? Sinn und Grenzen der pathographischen und psychographischen Methodik in der Anthropologie des Genius* (Leipzig: Johann Ambrosius, 1939).

BENJAMIN, Walter: *Das Interieur, Die Spur*, in *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (hrsg): *Das Passagen-Werk, Bd 1-II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982).

BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, II. (Frankfurt: Suhrkamp, 1974).

BERGHAIN, Wilfried: *Robert Musil*, přel. Veronika Tuckerová (Olomouc: Votobia, 1996).

BROCH, Hermann: *Náměsíčníci*, přel. Leo Preisner (Praha: Mladá fronta, 1996).

BROUK, Bohuslav: *Patologie životní zdatnosti* (Praha: Alois Srdce, 1937).

BÖHME, Hartmut: *Natur und Subjekt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988).

BOSS, Ulrich: *Männlichkeit als Eigenschaft. Geschlechterkonstellationen in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften* (Berlin: de Gruyter, 2013).

BÜREN, Erhard, von: *Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils* (Freiburg: Atlantis, 1970).

CARDUFF, Corina: *Die diskursive Karriere der Musik in 19. Jahrhundert Von der „Herzenssprache“ zur „wahren Philosophie“*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 71. (1997).

CELLBROT, Hartmut: *Die Bewegung des Sinnes zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl* (München: Fink, 1988).

CORINO, Karl: *Robert Musil. Eine Biographie* (Hamburg: Rowohlt, 2003).

CORINO, Karl: *Zerstückelt und durchdunkelt. Der Sexualmörder Moosbrugger im Mann ohne Eigenschaften und sein Modell*. in *Musil-Forum*, vol. 10. (1984).

DAHLHAUS, Carl von: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Darmstadt: Athenaion, 1984).

DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*, přel. V. Szathmáryová-Vlačková (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1992).

DRESLER-BRUMME, Charlotte: *Nietzsches Philosophie in Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Eine vergleichende Betrachtung als Beitrag zum Verständnis* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987).

EISELE, Ulf: *Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils „Mann ohne Eigenschaften“*, in Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil. Wege der Forschung*, Band 588 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), s. 160–203

EMERSON, Ralph, Waldo: *Representative Men* (Leipzig: Steinacker, 1956).

ERHART, Walter: *Familienmänner: Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit* (München: Fink, 2011).

EULENBERG, Herbert: *Schattenbilder. 20 Musiker portraits* (Düsseldorf: Econ, 1965).

FANTA, Walter: *Krieg. Wahn. Sex. Liebe. Das Finale des Romans Der Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil* (Klagenfurt: Drava, 2015).

FLEIG, Anne: *Körperkultur und Moderne: Robert Musils Ästhetik des Sports* (Germany: De Gruyter, 2007).

FRODL, Gerbert: *Hans Makart*, in Hermann Fillitz (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5: 19. Jahrhundert (München: Prestel, 2002), s. 259–361.

GEHLEN, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (Frankfurt/Bonn: Athenäum, 1965).

GESS, Nicola: *Expeditionen im Mann ohne Eigenschaften zum Primitivismus bei Robert Musil*, in *Musil Forum*, Band 31, (2009/2010), s. 5–23.

GESS, Nicola: *Musik*, in Nübel/Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch* (Oldenbourg: De Gruyter, 2016).

GILBERT, K., E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. (Praha: SNKLU, 1965).

GRAF, Günter: *Studien zur Funktion des ersten Kapitels von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Beitrag zur Unwahrhaftigkeits-Typik der Gestalten* (Göppingen: Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 1969).

GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *O literatuře výpravné* (Praha: Torst, 2015).

GNÜCHTEL, Tobias: *Narrative Argumentation Textverfahren zwischen Literatur und Philosophie in Robert Musils: der Mann ohne Eigenschaften* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016).

GOETHE, Johann, Wolfgang, von: *Viléma Meistera léta učednická*, přel. V. Jiráť (Praha: SNKLHU, 1958).

GÖDICKE, Stéphane: *Donjuanismus im Mann ohne Eigenschaften, oder Geschlecht, Gewalt und Erkenntnis*, in Béhar/Roth (Hg.): *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert* (Berlin: Lang, 2005) s. 21–44.

HAJO, Bernett: *Musils Deutung des Sports*, in Karl Dinklage (Hrsg.): *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung* (Zürich: Amalthea, 1960), s. 145–156.

HEINZ, Ulrike: *Die destruktive Erotik im ersten Teil von Der Mann ohne Eigenschaften* Germanistik-Neuere deutsche Literatur (Hausarbeit, 2002).

HEYDEBRAND, Renate, von: *Die Reflexionen Ulrichs*, in *Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken* (Münster: Aschendorff, 1966).

HILBERSEIMER, Ludwig: *Großstadtarchitektur* (Stuttgart: Julius Hofmann, 1927).

HÖCKER, Arne: *Der Mann der Möglichkeiten, Epistemologie und Ästhetik des Lustmords in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, in Ina Heumann, Jilia Köhne (ed.): *Zeitgeschichte, Themenheft: Verschiebungen: Analysen zum intermedialen, diskursiven und zeitlichen Transfer von Wissen*, Heft 4 (2008).

HONNEF-BECKER, Irmgard: „Ulrich lächelte“: *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991).

HOFFMANN, Christoph: „Der Dichter am Apparat“. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, *Musil-Studien*, Bd. 26 (München: Fink, 1996).

HOFMANNSTAHL, Hugo, von: *Lucidor a jiné prózy*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Sloart, 1998).

HONOLD, Alexander: *Die Städt und der Krieg Raum-und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“* (München: Fink, 1995).

HOWALD, Stefan: *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*, Musil-Studien, Bd. 9 (München: Fink, 1984).

HÜSCH, Sebastian: *Der Mann ohne Eigenschaften – ein Roman ohne Eigenschaften. Über die Bedeutung der Ironie in Robert Musils Roman*, in *Modern Austrian Literature* 39 (2006), s. 19–39.

KANT, Immanuel: *Studie k dějinám a politice*, přel. K. Novotný, P. Stehlíková, K. Loužil, (Praha: OIKYOMENH, 2006).

KLEIST, Heinrich, von: *Über das Marionettentheater* (Frankfurt: Puppen & Masken, 2007).

KLEIST, Heinrich, von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, Klaus Müller-Salget (Hg.) (Frankfurt am Main, 1999).

KÖHNE, Julia, Barbara: *The Cult of the Genius in Germany and Austria at the Dawn of the Twentieth Century*, in Dawrin McMahan, Joyce E. Chaplin (Hg.): *Genealogies of Genius* (Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016), s. 115–134.

KRÄMER, Olav: *Denken erzählen: Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry* (Berlin: de Gruyter., 2009).

KREMER, Detlef: *Die endlose Schrift. Franz Kafka und Robert Musil*, in Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1995), s. 425–452.

LAUFFER Ines: *Poetik des Privatraums; Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit* (Bielefeld: Transcript, 2011).

LETHEN, Helmut: *Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperiment bei Musil und E.T.A Hoffmann*, in Josef Strutz (Hg.), *Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte*. Musil-Studien 15 (München, 1987), s. 195–229.

MEYER, Peter: *Situation der Architektur*, in *Das Werk*, 9 (1940).

MÜLDER-BACH, Inke: *Robert Musil der Mann ohne Eigenschaften; ein Versuch über den Roman* (München: Hanser, 2013).

MÜLLER, Hans: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und Der Mann ohne Eigenschaften*. *Studia Germanistica Upsaliensa*, Bd. 7 (Uppsala: Almqvist och Wiksell, 1971), s. 183–184.

MÜLLER, Hans, Marcus: *„Bizepsaristokraten“: Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930* (Marburg: Aisthesis Verlag, 2004).

NIETZSCHE, Friedrich: *Genealogie morálky; Polemika*, přel. Věra Koubová (Praha: Aurora, 2002).

- NIETZSCHE, Friedrich: *O pravdě a lži ve smyslu nikoliv morálním*, přel. Věra Koubová (Praha: OIKOMENH, 2010).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Nečasové úvahy*, přel. Jan Krejčí a Pavel Kouba (Praha: OIKOYMENH, 2005).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie čili Hellénství a pesimismus*, přel. Otokar Fischer (Praha: Vyšehrad, 2008).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie*, přel. Otokar Fischer (Praha: Nakladatelství Aloise Srdce, 1923).
- PEKAR, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil* (München: Fink, 1989).
- PENTACOST, Erna, Pietsch: *Clarisse. Analyse der Gestalt in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften* (Purdue University, 1960).
- PRECHT, Richard, David: *Die gleitende Logik der Seele: ästhetische Sebereflexivität in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“* (Stuttgart: M & P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1996).
- RAUCH, Marja: *Mystik, Eros, Ethik. Eine dreifache Bestimmung der Modernität bei Robert Musil*, in Moritz Baßler, Hildegard Châtellier (Hg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900* (Straßburg: Presses Univ. de Strasbourg, 1998), s. 295–305.
- RAUCH, Marja: *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 310 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), s. 124–128.
- SCHILLER, Friedrich: *Výbor z filozofických spisů*, přel. F. Demel a I. Ozarčuk (Praha: Svoboda-Libertas, 1992).
- SCHMIDT, Joachen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985).
- SMERILLI, Filippo: *Moderne - Sprache - Körper Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils* (Göttingen: V & R Unipress, 2009).
- SIMMEL, Georg: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*, přel. Otakar Vochoč (Praha: Sociologické nakladatelství, 2006).
- VOJVODÍK, Josef: *První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny*, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny* (Praha: Academia, 2010), s. 55–68.
- WOLF, Norbert, Christian: *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Brigit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Robert-Musil-Handbuch* (De Gruyter, 2016), s. 224–319.

Elektronické zdroje

JUSTOŇ, Z. Kulturní magazín Uni [online]. Vydáno 9/2008 [cit 25.11.2020]. Dostupné na: <https://www.magazinuni.cz/ruzne/georges-bataille/>

REICHE, S. Georges Bataille. Zur „Theorie der Verschwendung“ [online]. Vydáno 2003 [cit. 10.10.2020]. Dostupné na: <https://www.grin.com/document/108559>

KLIMEŠ, O. Narativita protézy. Tělo, vyprávění a jejich kyvadlové pohyby v Kleistově dialogu o loutkovém divadle. Slovo a smysl, č. 9–10 [online] Praha, FF UK. Vydáno: 2008 [cit. 18.10.2020]. Dostupné na: slovoasmysl.ff.cuni.cz/mode/282.

WEINRICH, H.: „Ingenium“; in Ritter, J., Gründer, K., Gabriel, G. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie [online]. [cit. 9.10.2020]. Dostupné na: [Schwabe online](#)