

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Láska, smrt a psaní: Utrpení XYZ

Love, death, and writing: The Sufferings of XYZ

Bc. Jan Musil

Děkuji profesoru Vojvodíkovi za inspirativní připomínky, důvěru, vstřícnost a energii, s níž k mým záměrům a myšlenkám přistupoval.

Děkuji rodině a především Tereze za podporu a trpělivost.

Prohlášení

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

Jan Musil

V Praze, dne 20. července 2021

ABSTRAKT

Diplomová práce *Láska, smrt a psaní: Utrpení XYZ* se zabývá intertextuálním vztahem *Utrpení mladého Werthera* Johanna Wolfganga Goetha, vydaného poprvé v roce 1774, a *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy z roku 1928. Ten zůstal v době vzniku druhého textu bez povšimnutí. Přitom obě knihy spojují témata i narativní strategie.

Přítomnost milované osoby je suplementována psaním a její tělo je nahrazeno simulakrem. Zatímco Goethe utrpení lásky estetizuje v návaznosti na sentimentální tradici epistolárního románu, Klíma je ve svém palimpsestu v manýristických intencích transformuje směrem ke grotesce a s využitím excesivní tělesnosti paroduje. V obou případech ovšem psaní milujících – práce, ale i vynalézání paměti – slouží jako doklad, konstruované fantasma jejich lásky, které jediné přežije smrt svého autora a dochová svědectví o citu pro čtenáře.

Práce je rozdělena na dvě části. V první části nazvané Konvergence se ukazují explicitní i implicitní vztahy mezi analyzovanými texty. Druhá část nazvaná Divergence zasazuje texty do širších souvislostí a nachází jejich situovanost na osách několika relevantních teoretických pojmů, jako jsou fantastika, gotika či manýrismus.

KLÍČOVÁ SLOVA

psaní, láska, smrt, utrpení, intertextualita, fantastika, gotika, manýrismus, Johann Wolfgang Goethe, Werther, Ladislav Klíma, Sternenhoch

ABSTRACT

This thesis investigates the intertextual links between *The Sufferings of Young Werther* by Johann Wolfgang Goethe, which was published originally in 1774, and *Utrpení knížete Sternenhocha* (*The Sufferings of Prince Sternenhoch*) by Ladislav Klíma. Their affinities remained unnoticed when the latter text was published for the first time in 1928, although the texts share topics as well as narrative strategies.

In both texts, the presence of the beloved person is supplemented by writing, their bodies by a simulacrum. Goethe aestheticises the love suffering drawing on the sentimental tradition of the epistolary novel, whereas Klíma transforms it in his palimpsest employing manneristic techniques and parodies it by excessively thematising the body. In both cases is the writing of the heroes – work, but also fabrication of memory – works as an evidence and a constructed phantasm of their love, the only thing that survives its author in order to preserve the testimony of the love for the reader.

The thesis is divided into two parts. The first part, called *Convergence*, show explicit as well as implicit links between the analysed texts. The second, called *Divergence*, contextualises both texts to find their position within several relevant theoretical categories, such as the fantastic, the gothic and mannerism.

KEY WORDS

writing, love, death, suffering, intertextuality, the fantastic, the gothic, mannerism, Johann Wolfgang Goethe, Werther, Ladislav Klíma, Sternenhoch

Obsah

Úvod: Osudu našich hrdinů slzy své neodepřete	7
Konvergence	10
Boj o Vše: Recepce <i>Utrpení knížete Sternehocha</i>	10
Die Schwelle der Genialität dicht streifende tschechische Philosoph:	
Zapomenutý Goethe a Klímovy nekrology	11
Ježiš, Klíma jako Ježiš: Apoteózy Ladislava Klímy	13
Jak praví Goethe o Wertherovi: Intertextualita a syllepse	15
Zde se končí zápisky: Rukopis a epistolarita	18
Mrtev, Lotto! Psaní a smrt.....	21
„Kdo je Albert?“ – Femme fatale a trojúhelník lásky	23
Utrpení: Somatizace nemocí, psychiatrizace emocí.....	27
Vložka: Werther-Fieber, Selbstmord a imitace imitace imitace	33
Divergence	37
Bouře a očištěc: senzuální a spektrální: atmosférizace a architektonizace emocí	38
Obraz přeskočil z mozku na retinu: realistické a fantastické	42
Stalo se něco hrůzného, nemyslitelného, nemožného: gotika.....	45
Rozhodli jsme se postupovat zcela laxně a instinktivně, pohrávavě a bláznovsky, libovolně a grandiosně: klasické a manýristické	50
Závěr: V hladomorně	54
Soupis literatury	55
Primární literatura.....	55
Sekundární literatura	56

Úvod: Osudu našich hrdinů slzy své neodepřete

Vztahu *Utrpení mladého Werthera* Johanna Wolfganga Goetha, vydaného poprvé v roce 1774, a *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy z roku 1928 se v době vydání mladšího díla nedostalo žádné pozornosti. Přitom obě knihy spojují témata, narativní strategie i explicitní odkazy. V obou textech je přítomnost milované osoby suplementována psaním a její tělo je nahrazeno simulakrem. Zatímco Goethe utrpení lásky estetizuje v návaznosti na sentimentální tradici epistolárního románu, Klíma je ve svém palimpsestu v manýristických intencích transformuje směrem ke grotesce a s využitím excesivní tělesnosti paroduje. V obou případech ovšem fiktivní psaní milujících – práce, ale i vynalézání paměti – slouží jako doklad, konstruované fantasma jejich lásky, které jediné přežije smrt svého autora a dochová svědectví o citu pro čtenáře.

Podrobněji se dá říct, že vztah analyzovaných děl charakterizuje hned několik principů, které bychom mohli označit za z podstaty literární. Prvním z nich je expozice textu jako trvalé podoby řeči, která fixuje pisatelovy myšlenky za jeho nepřítomnosti, a tedy i po jeho smrti. Můžeme dokonce říct, že se jedná o jednu z definičních vlastností literatury, pokud ji pojmáme v protikladu k orálním „literárním“ tradicím, která je v teorii přítomná již od Platónova dialogu *Faidros*.¹ V našem konkrétním případě se jedná o základní narativní strategii, díky níž se čtenář může dozvědět o motivacích hlavních postav, než mu vypravěč-vydavatel vyličí, jak Werther a Sternenhoch zemřeli. Druhým takovým principem je zdůrazněná intertextualita, již někteří ztotožňují s literárností vůbec.² Zde se jedná o transformační, palimpsestní vztah hypotextu, jímž je *Utrpení mladého Werthera*, a hypertextu, jímž je *Utrpení knížete Sternenhocha*. Třetím principem je konkurence historické věrnosti a fikčnosti. Ta se neprojevuje pouze tím, do jaké míry jsou informace v textu ověřitelné a prokazatelné, ale i dalšími, podpůrnými textovými strategiemi a signály, které mají dojem pravdivosti posílit. Tyto strategie však mohou mířit i opačným směrem a exponovat naopak fikčnost, literárnost a uměl(eck)ost. Čtvrtý princip se týká epistemického rámce fikčního textu. Ve zkratce můžeme říct, že se jedná o spor magického a vědeckého. Na mysli mám tendenci, sílící v době renesance (např. Cervantesův *Don Quijote*), vytlačovat z literatury nadreálné, případně tabuizované fenomény, které se vracejí takřkajíc

¹ Srov. PLATÓN. *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2014.

² Srov. GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in The Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, s. 2.

„zadními vrátky“ jako reakce na realistickou literaturu v podobě literatury fantastické (včetně subžánrů jako gotická a frenetická literatura) zhruba od druhé poloviny 18. století. Posledním, pátým principem je čtenářství jako dialog, který se na jedné straně projevuje přenosem fikce do reality v podobě imitací Wertherovy sebevraždy, o nichž bude ještě řeč (a na jiné úrovni i čtenářství samotného Werthera), a na druhé spisovatelskou reakcí, kterou provádí Klíma.

Tento výčet je však poněkud obecný na to, aby určoval členění textu a postup analýzy zvolené primární literatury. Některé z důležitých vlastností, které texty sdílí, jsou pro takovou optiku příliš jemné a jiné s ní zase nijak úzce nespojují. Přesto je, myslím, produktivní mít dané principy při čtení následujícího textu na paměti, protože mohou pomoci sledovat tendence, které při popisu vztahu pouhých dvou textů nemůžeme vyčerpat.

Základním cílem práce je nejprve knihy usouvztažnit analýzou společných znaků a poté kontextualizovat jejich rozdíly. Vztah *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* se jako každý intertextový vztah projevuje různými typy afinit, které se liší mírou explicitnosti a postojem, který pisatel nového textu k předchozímu textu zaujímá. Abychom vůbec mohli intertextový vztah zkoumat, musíme nejprve poukázat na textové signály a odkazy, které poslouží takovému vztahu za důkaz. Bude se jednat o explicitní zmínky, přebírání a transformace některých stěžejních prvků, ale i hru s dalšími kontexty. Poté co možné podobnosti a návaznosti v textech identifikujeme, bude nás v první řadě zajímat, zda a jakým způsobem se jednotlivé narativní strategie, motivy a metafory transformují. Jinými slovy, jak a s jakým účinkem Klíma přepisuje stěžejní prvky Goethova *Werthera*³. Sdílené intertextové vztahy budou součástí první poloviny práce zvané *Konvergence*. Jejím cílem tedy obecně řečeno bude poukázat na podobnosti mezi analyzovanými texty.

V části nazvané *Divergence* budou oba texty zasazeny do širších souvislostí literárních tradic a žánrů. I přes mnoho společných vlastností a explicitně deklarovanou návaznost oba texty patří (také) do odlišných kontextů, které můžeme do jisté míry chápat jako opozice některých základních (nejen) literárněvědných pojmů. Patří mezi ně například historie a literatura, realismus a fantastika, gotika, či klasicismus a manýrismus. Již teď je třeba říct, že na malém prostoru této práce není mojí ambicí rozkrývat genealogii těchto opozic ani nechci tvrdit, že *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* představují díla, která mohou reprezentovat póly zmíněných dichotomií tak vůbec. A to už proto, že je není možné chápat jako čisté opozice s vyloučením třetího, ale spíše jako škály. Při izolovaném pozorování se však každý z textů blíží tomu či onomu konci tak výrazně, že stojí za to se této rozbíhavosti

³ Z úsporných důvodů se občas uchyluji k psaní jména postavy namísto celého titulu. V takovém případě je jméno psáno kurzívou.

věnovat. Tyto odlišnosti vycházejí často z transformací podobností v první části. Jinými slovy se jedná o tendence, které jsou dostatečně silné na to, aby mohly být skrze zmíněné opozice analyzovány.

Konvergence

Utrpení mladého Werthera a *Utrpení knížete Sternenhocha* mají mnoho společného. Klíma se v *Utrpení knížete Sternenhocha*, ale i ve svých esejích a denících ke Goethovi explicitně hlásí – obdivně i kriticky – a jeho *Utrpení mladého Werthera* napodobuje po výstavbové i tematické stránce. Účelem této části práce je poukázat na patrné i méně patrné, avšak vždy zřetelně prokazatelné odkazy a vztahy mezi oběma texty. Ty mají na první pohled povahu podobností. Při bližším ohledání je ale jasné, že Klíma Goethovu narativní strukturu a motivy transformuje, přepisuje a paroduje. Podobné se tak stává odlišným a navíc získává druhý význam. Vedle významu manifestního se objevuje i význam latentní, který je přístupný pouze při srovnání obou textů.

Samotné analýze však bude předcházet část popisující dobovou, ale i pozdější recepci Klímovy novely. Ta je zajímavá proto, že v dobových recenzích *Utrpení knížete Sternenhocha* o *Utrpení mladého Werthera* nebyla vůbec řeč. I v dalších fázích recepcce byla zdůrazňována Klímova originalita a mnohem méně se už mluvilo o jeho inspiračních zdrojích. Bez nich však není možné latentní význam *Utrpení knížete Sternenhocha* objasnit. Když totiž metaforicky řečeno přiložíme jeden text na druhý, začne být patrné v čem by mohla tkvět Klímova originalita, o níž často mluví jeho recenzenti a editoři. Nebyl bych totiž první, kdybych naznačoval, že Klíma je některým spisovatelům přinejmenším silně zavázán a nikdy nepřekročil jejich odkaz.⁴ Ale taková teze je planá, protože by se dala použít na leckoho, kdo přiznaně či nepřiznaně vede dialog s cizími myšlenkami. Podstatné je to, jakým způsobem autor s cizími myšlenkami (či přesněji řečeno texty) nakládá. V *Utrpení knížete Sternenhocha* je Klíma sice pevně zakotven v několika textových zdrojích, všechny je ale zásadním způsobem posouvá.

V následující části se na konkrétních příkladech projeví také principy literárnosti zmíněné v úvodu textu. Jednat se bude hlavně o tematizaci trvajícího zápisu, intertextuality a čtenářství.

Boj o Vše: Recepce *Utrpení knížete Sternenhocha*

Na rozdíl od *Utrpení mladého Werthera* nezpůsobilo *Utrpení knížete Sternenhocha* tak vzrušené reakce. Nejsou mu připisovány imitativní sebevraždy, ačkoli jeho autor k sebevraždě

⁴ Srov. HEFTRICH, Urs. Nietzsche v Čechách. Přel. Věra Koubová. Praha: Hynek, 1999, s. 60.

choval přinejmenším vřelou náklonnost. Přesto byl Klíma v českém kontextu považován za obdivu a pozornosti hodného, byť okrajového autora. Tento étos v dalších fázích recepce jen sílil až na úroveň zbožšťování. Většina autorů paratextů se nechala natolik strhnout Klímovou literární i životní výstředností, že se přestali ptát, jaké by mohla mít zdroje.

Die Schwelle der Genialität dicht streifende tschechische Philosoph: Zapomenutý Goethe a Klímovy nekrology

Intertextový vztah *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy k *Utrpení mladého Werthera* J. W. Goetha doboví recenzenti vůbec nereflektovali. Ani v 90. letech při opětovném vydání Klímovy novely se nemluvilo o vztahu textu k jinému textu, ale především o Klímovi jako o naprosto originálním spisovateli. Přitom vztah *Sternenhocha* k Wertherovi rozhodně není zanedbatelný. Bez *Werthera* by totiž *Sternenhoch*, jenž ze svého hypotextu přebírá narativní strategie i témata, nemohl vzniknout. A teprve díky němu získává latentní význam, který je možné objevovat jen při čtení poučeném první textem.

Utrpení knížete Sternenhocha Ladislava Klímy vyšlo poprvé po autorově smrti v roce 1928. Na vydání knihy bezprostředně zareagovali pouze dva recenzenti, a to Paul Eisner v Prager Presse a Jan Münzer v *Naší době*. Podobně skromná byla i odezva při vydání Klímova textu v roce 1990. Autoři paratextů pojmají Klímovu knihu i celé jeho dílo vesměs jednotně. Soustřeďují se především na Klímovy filozofické postoje a vykreslují ho jako svobodomyšlného a hravého spisovatele. Snad i kvůli tomu ani nezmiňují, že *Utrpení knížete Sternenhocha* je zakořeněno v žánrových konvencích fantastické literatury a samozřejmě v mnohém zadlužené Goethovu *Utrpení mladého Werthera*.

Münzer ve své recenzi v časopisu *Naše doba* vyzdvihuje svobodu, s jakou Klíma psal a provokoval a upozorňuje na morálně-emancipační funkci Klímovy knihy. Očekává, že Klíma „pobouří patrně naše na liteře lpící puritány a moralisty.“⁵ A to i přesto, že sice popisuje děsivé události, ale neuchyluje se podle Münzera ke sprostým slovům a obecně můžeme říct k lacinosti. Provokativní charakter knihy pak spatřuje hlavně v morálním a estetickém rozpětí textu, které se projevuje ve sblížování vysokého s nízkým a humorného s děsivým: „úžasná je jeho mluva, jež zůstává konkrétní, silná a zvučná i v exaltaci a z nejpozemštějších hlubin života klene pevně stavěný most lidského citění a myšlení do nadpozemských výšek. A vše to je vroubeno

⁵ MÜNZER, Jan, 1928. Ladislav Klíma: *Utrpení knížete Sternenhocha*. *Naše doba*. Roč. 35, č. 10, s. 643-644.

groteskními episodami, v nichž si nejlidštější komika podává ruku s infernální děsivostí.“⁶ Podle Münzera kniha stojí zcela mimo rámec běžné beletrie.

Pavel (Paul) Eisner ještě naléhavěji než Jan Münzer představuje Klímu jako (téměř) geniálního autora, demiurga, který tvoří nový svět. Především ale zdůrazňuje hru, která je ovšem zcela vážná, jako každá opravdová hra. I Eisner má za to, že ačkoli Klíma popisuje hrůzné věci, nikdy nesklouzne k trapné samoučelnosti: „Tatsache bleibt, daß die wirklich nicht gleich mit etwas vergleichbaren Obszönitäten in Situation und Ausdruck nicht beleidigen, nicht schmutzig wirken, nicht ekeln.“⁷ Podobně jako Münzer i Eisner předjímá možné pohoršené reakce, které by mohly mít i soudní dohru. Při té příležitosti připomíná i Klímovu filozofickou tvorbu.

Obě recenze zmiňují i Klímovu nedávnou smrt z 19. dubna 1928. Možná i kvůli tomu, že kniha vyšla záhy po Klímově smrti, vyznívají recenze poněkud jako oslavné nekrology. Oba začínají chválou. Münzer *Utrpení* označuje za úžasnou knihu, která má nádherně uvolněný sloh. Podle Eisnera je zase Klíma „die Schwelle der Genialität dicht streifende tschechische Philosoph“⁸ a jeho kniha „das auch überstofflich kühnste Buch der tschechischen Belletristik“⁹. V obou textech můžeme i přes celkově pochvalný tón najít náznaky drobných výhrad. Eisner píše, že Klímovu knihu by asi leckdo neviděl rád v rukách své dcery. Tím se možná trochu blíží k tomu, co naznačuje Münzer v poslední větě své recenze: „Kdo ví, co by byl Ladislav Klíma napsal, kdyby byl přežil údobí suverénní hry s myšlenkami, světem i sebou samým?“ Eisner je přece jen o něco konkrétnější a poukazuje patrně na to, že se nejedná o knihu výchovnou, přinejmenším ne v takové podobě, jakou by si sám představoval. Klímův postoj k funkci literatury byl jiný – můžeme říct, že svobodomyšlnější. Ve svém deníku se přímo vyjadřuje proti literatuře jako zdroji poučení a čtenáři jako pasivním recipientovi¹⁰.

Za Münzerovou otázkou pak jako by stály buď větší pochyby, nebo větší nepochopení. Pokud se jednalo o pochyby, větu „Kdo ví, co by byl Ladislav Klíma napsal, kdyby byl přežil údobí suverénní hry s myšlenkami, světem i sebou samým?“¹¹ bychom mohli číst tak, jako by Münzer mluvil o fázi Klímovy tvorby, která by měla být překonána, a to snad nějakou

⁶ MÜNZER, Jan, 1928. Ladislav Klíma: *Utrpení* knížete Sternenhocha. *Naše doba*. Roč. 35, č. 10, s. 643.

⁷ Zůstává pravdou, ty obscenity, které nemají srovnání, v dané situaci a výrazu neuráží, nepůsobí necudně, čtenáři se nehnují.“ Vlastní překlad podle EISNER, Paul. *Der Roman des Philosophen*. Prager Presse [online]. Praha: Orbis. 8. 7. 1928, roč. 7, č. 188, s. 8. [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:fb621c2d-4db9-4f05-baf9-236329b75361?page=uuid:abc4fd04-dc8a-11e6-b9c0-005056ba013a

⁸ „český filozof, který se těsně blíží prahu geniality“ Vlastní překlad podle Tamtéž, s. 8.

⁹ „i metafyzicky nejtroufalejší kniha české beletrie.“ Vlastní překlad podle Tamtéž, s. 8.

¹⁰ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. *Mea*. Praha: Torst, 2005, s. 446.

¹¹ MÜNZER, Jan, 1928. Ladislav Klíma: *Utrpení* knížete Sternenhocha. *Naše doba*. Roč. 35, č. 10, s. 644.

konstruktivnější či pragmatičtější tvorbou. Pokud bychom měli otázku číst jako nepochopení, mohli bychom vycházet z Klímova díla podotknout, že jeho poetika i kvůli úzké provázanosti s filozofickým dílem prostor k nějaké radikální proměně neposkytovala. Naznačené výhrady však nepřevažují pochvalné pasáže. V obou recenzích zcela chybí jakákoli zmínka o možných zdrojích Klímovy poetiky. Nedozvíme se nic o návaznosti na *Utrpení mladého Werthera*, které vyšlo v českém překladu Emanuela Miřiovského poprvé již v roce 1901.

Ježíš, Klíma jako Ježíš: Apoteózy Ladislava Klímy

Ani o více než půlstoletí po Klímově smrti ke kritické reflexi jeho *Utrpení knížete Sternenhocha* nedošlo. Naopak, jako by se jeho dílo stalo svým mesianistickým tónem vhodným instrumentem k ohlašování nové, svobodnější epochy české kultury. Důrazem na nekonformnost a sebezbožšťující spiritualitu implicitně stojí v opozici k normalizačnímu období, které představuje vše prostřední, nesvobodné a zavrženíhodné, poslední verzi člověka, kterou je nutné překonat.

Miroslav Dočkal ve své recenzi, která vyšla u příležitosti nového vydání knihy ve Studentských listech v roce 1990, zdůrazňuje Klímovu morální svobodu a na nejvyšší možnou míru ho zbožšťuje. Oslavuje Klímovo spojování nízkého s vysokým, které se projevuje destrukcí hierarchie: „Klíma jako tisíce jiných autorů spojuje vysoké s nízkým (v jeho případě nejvyšší [s] naturalisticky nechutným), ale na rozdíl od nich nestaví na kontrastu – naopak, mezi oběma vrstvami se pohybuje naprosto přirozeně.“¹² Recenzent se obrací na spisovatelovu filozofii, která je pro recenzenta zavržením všeho a nenávistí, jež se stává nakonec láskou. V *Utrpení knížete Sternenhocha* vidí alternativu křesťanské lásky pro moderní civilizaci. Klímu staví vedle Ježíše a jeho filozofii představuje jako alternativu křesťanství, jehož „věrouka byla zpochybněna vědou, filozofií i zdravým rozumem.“¹³ Kromě autorových sebereprojezí a exaltovaného přeříkání děje knihy, jímž chce snad recenzent signalizovat sourodost s jejím autorem, se o pojednávaném textu moc nedozvíme. Dočkalovu věšteckou dikci můžeme vysvětlit účelem jeho textu – představit nové době znovuobjeveného autora. V konečném důsledku jde ale proti Klímově filozofii, protože místo sebezbožštění předvádí zbožštění druhého a k Ježíšovi tak jen přidává alternativní figuru.

¹² DOČKAL, Miroslav. Klíma pro Klímu. In: Studentské listy. Roč. 1, č. 16 (10.9.), s. 4 [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:06763a21-5309-11e4-90c9-005056825209?page=uuid:85c2c010-e863-11e9-be7d-005056820560&fulltext=utrpen%C3%AD%20kn%C3%ADzete%20sternenhocha>

¹³ Tamtéž.

Ve své předmluvě k vydání v nakladatelství Paseka z roku 1990 Miroslav Pauza představuje Klímu biograficky a filozoficky skrze jeho předchůdce, především Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Výklad Klímovy prózy – vedle *Utrpení knížete Sternenhocha* zahrnuje do výkladu i novelu *Slavná Nemesis* – zřetelně psychologizuje – a jde naproti Klímově sebestylizaci: „Byla snad v Klímově životě taková žena, která se mu stala osudem, jako jeho hrdinům Helga či Orea? A je to objasnění smyslu Klímových pokusů ‚ovládnout v sobě afekty a vše lidské?‘ Či skutečné vysvětlení jeho intimního vztahu k alkoholu?“ Jeho přístup dobře ilustruje níže probíraný problém autentičnosti předlohy a hlavně důležitost druhého významu, který se vyjevuje pouze ve čtenářském dialogu s *Utrpením mladého Werthera*. Tomu na rozdíl od zmíněných filozofů nevěnuje pozornost. Inspiraci v historickém světě exponoval Goethe, Klíma však již čerpá především ze svého pretextu a opakovaně poukazuje na záměrnou odvozenost svého textu.

Obecně můžeme říct, že většina paratextů *Utrpení knížete Sternenhocha* se zabývá více autorem textu než textem samotným. Na to může mít v případě dobových recenzí vliv prestrukturalistický způsob pojetí autorství a díla, které kladlo důraz na autora jakožto tvůrce, jenž tvoří s určitým záměrem dílo z materiálu, který se nachází kolem něj; čerpá ze života a dílo, které vytvoří, je odrazem skutečnosti, s níž je také poměřováno. Bez povšimnutí tak na *Sternenhocha* přešla čtenářská očekávání, která charakterizovala recepci *Wertherovu*. V dobových recenzích je to otázka metodologie, v případě textů z 90. let se ale jedná o zvláštní anachronismy, které mají podle mého názoru dvě příčiny. Jednou je Klímova sebestylizace, druhou údajně těsný vztah jeho textů filozofických a beletristických. Toto chycení se do nástrah autorovy sebestylizace má za důsledek to, že se stává čtení beletristických textů jednostranným a postupuje v intencích Klímovy filozofie. Tím se odklání pozornost od literárněvědných a literárněhistorických interpretací, které mohou nasvítit Klímův text z nového úhlu, objasnit některé podstatné inspirační zdroje a vlivy a ukázat jeho další významy.

Jak praví Goethe o Wertherovi: Intertextualita a syllepse

„A není pak čtenář – autorem spíše, než autor sám?...“¹⁴

Přestože zůstávaly intertextovost a exponovaná literárnost dlouho nepovšimnuty, jsou klíčovými vlastnostmi Klímova textu. Nejedná se však – jako tomu je v *Utrpení mladého Werthera* – o pouhé aluze (Klopstock, Homér, Lessing) a citace (Macphersonův Ossian). Klímovo *Utrpení knížete Sternenhocha* by nemohlo bez Goethova *Utrpení mladého Werthera* vůbec vzniknout. První jmenovaný text je v terminologii Gérarda Genetta textem druhého stupně¹⁵, je odvozen z textu předcházejícího, který zároveň transformuje. Goethův text je převážně intertextuální svou aluzivností a citacemi, Klímův text je hypertextem-palimpsestem, jenž je svým hypotextem řízen, zároveň ho ale transformuje.

Ačkoli intertextuálních afinit je možné v *Utrpení knížete Sternenhocha* najít více – jak se ukáže v části *Divergence* –, vztah k *Utrpení mladého Werthera* je stěžejní. Klíma od Goetha přebírá základní strukturní prvky. Zjednodušeně by se dalo říct, že Klíma Goethův text paroduje. Takové pojmenování není neproblematické, je však s ohledem na mnohost aspektů, které je třeba brát v potaz, funkční. Pokud bychom totiž na vztah chtěli aplikovat pojmy z Genettových tabulek¹⁶, které pracují s opozicemi vysokého a nízkého, sémantického a stylistického či satirického a nesatirického, distinkce se nám brzy rozkolísají a zhroutí. Klíma totiž ve svém textu běžně pracuje s kombinací vysoké a nízké rétoriky, témat i např. sociálního postavení postav, jeho transformace jsou sémantické i stylistické a satirický tón míří kromě wertherovské látky i na nejvýše postavené politiky vilémovského Německa. Navíc, i když se Klíma v *Utrpení knížete Sternenhocha* o Goethovi vyjadřuje výsměšně, z jeho deníků je patrné, že k němu choval velký obdiv. Určovat přesně druh persifláže je tedy nejen složité, ale mohlo by to vést i ke zbytečnému okleštění některých významů. Ostatně ani sám Genette nechce někdy vágní používání slova parodie omezovat¹⁷. Bez snahy o zařazování však platí, že vztah *Sternenhocha* k *Wertherovi* je polemický. Podrobněji budou kategorické vztahy pojednány později.

Utrpení knížete Sternenhocha je *Utrpením mladého Werthera* určeno v hlavních obrysech. Vztah ovšem není jednoznačný ani jednostranný. Hypotext a hypertext se totiž dostávají do sylleptického intertextuálního vztahu, který hypertextu-palimpsestu poskytuje

¹⁴ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd. Praha: Torst, 2017, s. 332.

¹⁵ GENETTE, Gérard. Palimpsests: Literature in The Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, s. 5.

¹⁶ GENETTE, Gérard. Palimpsests: Literature in The Second Degree, s. 22-29.

¹⁷ GENETTE, Gérard. Palimpsests: Literature in The Second Degree, s. 26.

vedle primárního významu i význam sekundární. Michael Riffaterre definuje intertextuální syllepsi následovně: „[L]a syllepse consiste à prendre un même mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle.“¹⁸ *Utrpení knížete Sternenhocha* tedy může mít dva smysly – kontextuální, přístupný při přečtení vlastního hypertextu, a druhý intertextuální, který je přístupný pouze čtenáři, jenž je obeznámen i s *Utrpením mladého Werthera*. Nový smysl ovšem získává i hypotext, protože hypertext exponuje jen některé jeho aspekty a jiné potlačuje, čímž v juxtapozici vytváří kontrast prvků. Intertextuální syllepse tedy přináší nový význam oběma textům, ale v posledku i všem ostatním hypertextům, které se k hypotextu vztahují. A těch není málo.

Děl tzv. wertheriád, tedy takových, které se k textu *Utrpení mladého Werthera* intertextově, hypertextově, metatextově či adaptačně vztahují, je velké množství. I jejich postoj k hypotextu se značně různí. Klíma není z těch, kteří by explicitně rozvíjeli přímo Wertherův příběh. Přitom takový přístup není pouze teoretickým konstruktem. Hned v roce 1775 vychází první text wertheriád *Freuden des jungen Werthers* Friedricha Nicolaie. Bezprostředních reakcí a polemik se objevuje ještě do konce 18. století hned několik. Zajímavou polemikou je také ironická anekdota Heinricha von Kleista nazvaná *Der Neuere (glücklichere) Werther*, která pracuje s myšlenkou smrti Werthova soka v lásce.¹⁹ Ta není úplně nemotivovaná, protože možná reaguje přímo na vtíravou myšlenku, s níž se Werther svěřuje Vilémovi v dopise z 21. srpna: „Měním se jako chameleón. Někdy mi zasvitne radostný pohled do života, ale ach, jenom na okamžik. Když se tak ztrácím v snách, nedovedu se ubránit myšlence: což kdyby tak Albert umřel! Byl bych! ano, byla by!“²⁰ V podání Kleistovy anekdoty se Wertherovi sebevražda nezdaří. Výstřel z pistole navíc přivodí infarkt jeho staršímu sokovi a sám Werther se naopak po pěti dnech probudí a postupně uzdraví ze zranění, které si přivodil. Po uplynutí jednoho roku si Werther bere svou vytouženou paní za ženu a mají spolu přes tucet dětí. Werther se kromě vyloženě polemických reakcí dočkává i operních (Massenet) a později filmových adaptací (Ophüls, Stroux, Günther). Jedenáct let po *Utrpení knížete Sternenhocha* vychází Lotta ve Výmaru Thomase Manna, která staví na preliterární konstelaci Goethova života a osobě Charlotte Kestnerové, která měla sloužit za inspiraci postavy Lotty.

¹⁸ „Syllepse spočívá v tom, že chápeme jedno slovo ve dvou smyslech najednou, v jeho významu kontextuálním i intertextuálním.“ Vlastní překlad podle RIFFATERRE, Michael, „La syllepse intertextuelle“ In: Poétique, č. 40, 1979, s. 496.

¹⁹ KLEIST, Heinrich von. „Der Neuere (glücklichere) Werther“. In: Werke und Briefe in vier Bänden. Band 3. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1978, s. 361-363.

²⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 66.

Klíma Goethovu látku rozvíjí jen nepřímou. V ironickém tónu sice zmiňuje Goethovo i Wertherovo jméno, ale nepracuje s postavami jeho briefromanu, nebo dokonce s jejich předobrazy jako například Thomas Mann ve zmíněném románu *Lotte in Weimar*. Jeho text je spíše pokřiveným zrcadlem, protože přejaté principy proměňuje s parodickým účinkem. Tím se na jednu stranu proměňují možnosti čtení hypotextu, který je juxtaponován vedle nových možností, na druhou stranu je *Utrpení mladého Werthera* pro *Utrpení knížete Sternenhocha* natolik určující, že četba hypertextu bez hypotextu není úplná.

Utrpení knížete Sternenhocha tedy můžeme číst jako palimpsest *Utrpení mladého Werthera*. Co přesně ale hypertext s hypotextem spojuje? Klíma vztah signalizuje hned na několika rovinách. Zaprvé, na svůj hypotext odkazuje Klímova kniha ve svém názvu. Zadruhé, zapsaný příběh hlavní postavy je předkládán vypravěčem, který je zároveň vydavatelem rukopisu. Zatřetí, vypravěč Klímovy novely ve své předmluvě přímo i nepřímou odkazuje na hypotext a cituje z něj. Začtvrté, Klímova novela strukturně následuje Goethův text. Osobním záznamům předchází vypravěčova předmluva a následuje je jeho doslov, který doplňuje tragický konec hlavního hrdiny, jež není možné z jeho rukopisů vyčíst. Zapáté, Klíma opakuje Goethův milostný trojúhelník Werther–Albert–Charlotte v trojici Hellmuth–Helga–milenc. Zašesté, Sternenhoch podobně jako Werther kvůli své náklonnosti k ženě umírá.

Již zde však můžeme v podobnostech nalézat odlišnosti. Tam, kde je Goethův text patetický ještě v rámci dobové *Empfindsamkeit*, je Klímův text depatetizující, antiklimatický, parodický. Můžeme zde vyjít z výše vyjmenovaných vztahů. Zaprvé, struktura názvu je sice stejná, utrpení i proprium nalezneme v obou případech, ale prostřední složka (mladého/knížete) signalizuje rozdílné společenské postavení hlavní postavy, která v prvním případě nemůže skoro nic, v druhém téměř vše. (Sternenhochova nadpozemskost je zakódována i v jeho mluvícím jménu, které znamená zhruba „vznešený jako hvězdy“.) Zadruhé, Goethův vypravěč se k Wertherovu osudu staví soucitně, Klímův s ironickým odstupem a pochybnostmi o Sternenhochově gramotnosti dodává: „Jeho Jasnost byla s pérem dosti na štíru...“²¹ Zatřetí, vypravěč v předmluvě cituje Goethovu výzvu k soucitu s Wertherem, když píše: „A teď předkládáme čtenáři, bez dalších omluv, následující amalgám, přesvědčení, že jak praví Goethe o Wertherovi, „duchu našeho hrdiny svůj obdiv, osudu jeho své slzy neodepře.“²² A dokonce sám Sternenhoch – ve vypravěčově podání událostí předcházejících deníkovým záznamům – se na Goethovu adresu vyjadřuje takto: „skoro každý voják od infanterie je pro mne hezčí, než

²¹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 19.

²² Tamtéž, s. 20.

takový nosatý, podivný Schiller a Goethe, o jejichž kráse a ušlechtilosti se tolik žvaní.“²³ Začtvrté, pro Sternehochovy zápisky volí Klíma místo dopisů deníkové záznamy, které mu teprve umožňují mnohonásobné, partnerem v dialogu nekorigované halucinační návraty k důležitému 19. srpnu, kdy zmizela Sternehochova choť Helga. Zapáté, Sternenhoch je v porovnání s Wertherem excentričtější postavou jednak s ohledem na to, jak ho vnímá jeho femme fatale, jednak s ohledem na jeho společenské postavení a chování. Navíc milostný pár ke Sternenhochovi nechová přátelský vztah, jako tomu je u Werthera a Charlotty s Albertem, ale naopak silnou nenávist. Zašesté, Sternenhoch sice kvůli své lásce umírá, nikoli ovšem z vlastního rozhodnutí, ale spíše proto, že se nedokázal ovládnout.

Zde se končí zápisky: Rukopis a epistolarita

„Vše, čeho jsem se o ubohém Wertherovi mohl dopídit, sebral jsem pečlivě a zde vám to podávám, a jsem si jist, že se vám zavděčím.“²⁴ Tak v českém překladu E. A. Saudka začíná vypravěč Wertherova příběhu knihu sestávající především ze záznamů a tím se řadí do řady děl vyznačujících se toposem nalezeného rukopisu. Klímův vypravěč činí totéž, jen v ironickém tónu. Hlavním stavebním rysem a narativní strategií obou textů je zápis, který slouží jako důkaz o lásce končící smrtí milujícího (a v případě *Utrpení knížete Sternenhocha* i milované) a udává hlavní, subjektivní perspektivu knihy, která je rámována vypravěčem-vydavatelem. V tomto intertextovém vztahu se proměňuje jedna zásadní charakteristika *Utrpení mladého Werthera* – původní epistolarita se stává deníkovostí. Je však třeba říct, že mezi epistolárními texty 17. a 18. století, do jejichž řady můžeme postavit i *Utrpení mladého Werthera*, má Goethův text co se týče práce s epistolaritou poměrně zvláštní postavení.

Ve své knize *Epistolarity: Approaches to a Form* se Janet Gurkin Altman zabývá specifiky epistolárních románů a jejich strukturními možnostmi. Nejdůležitějšími charakteristikami jsou podle ní následující: 1. Statičnost a kinetičnost, tedy nakolik se děj prostřednictvím dopisů posouvá. 2. Počet pisatelů a adresátů. 3. Počet dějových linek. 4. Podíl dopisujících, případně vydavatelů na ději.²⁵ Ve srovnání s ostatními díly (mj. Ovidiovy Listy heroin, dopisy Abélarda a Heloisy, Smolletův Humphrey Clinker, Richardsonova Clarissa, Fieldingova Shamela či Laclosovy Nebezpečné známosti) je Werther dílem velmi statickým. Největší motivací pro to, aby byl napsán v dopisech, jako by bylo to, že Werther chce svůj osud

²³ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 21.

²⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 7.

²⁵ ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982, s. 203.

sdílet s přítelem, že si dokonce žádá jeho pozornost a soucit. Jinak se totiž děj skrze dopisy nijak významně neposouvá, dopisy fungují spíše jako Wertherova interpretace toho, co se stalo, a jako prostor pro vyjádření vlastních citů. Adresát dopisů Vilém se děje neúčastní jinak než svým adresátstvím. Na Wertherovy dopisy v knize neodpovídá, respektive vydavatel jeho odpovědi čtenáři neposkytuje, a sám Werther jeho psaní jen málo registruje. Některé z Wertherových dopisů jsou adresovány Lottě či Albertovi, ale i ty zůstávají bez odpovědi a nemají žádný zjevný vliv na vývoj děje. Můžeme se pak ptát, nakolik se Wertherovy nářky týkají Lotty, které se vyznává ze své lásky postupně a opatrně, a nakolik se jedná o exhibici senzitivity, která má ohromit přítele Viléma, který jako by se měl stát prostě čtenářem Wertherova deníku.

A přitom, jak se dozvídáme ze zápisu z večera 8. srpna 1771, si Werther vede i deník: „Dnes mi zas jednou padl do ruky můj deník, který už nějakou dobu zanedbávám, a žasnu, jak jsem tak vědomě, krok za krokem do toho všeho zabředl! Jak jsem stále měl o svém stavu jasno, a přece jednal jako děcko, jak o něm mám stále jasno, a stále ani zdání o nějakém zlepšení.“²⁶ Něco podobného by mohl Werther psát i při zpětném pohledu do svých dopisů Vilémovi. Z téhož dne pochází ještě jeden Wertherův dopis, v němž Werther Viléma výjimečně cituje a jeho maskulinně racionální radu bere na vědomí. To ale jen proto, aby ji odmítl:

„Bud', ' říkáš, ' máš naději na Lottu, anebo ne.' Dobrá. V prvním případě hled', abys to vyhrál, hled', abys dosáhl splnění svých tužeb. Anebo se vzmuž a hled' se zbavit žalostného citu, jenž nutně stráví všechnu tvou sílu.' Můj milý, to se hezky řekne – a snadno řekne.

A můžeš chtít na nešťastníkovi, jenž nezadržitelně pozvolna umírá na zákeřnou nemoc, aby rázem, bodnutím dýkou učinil konec svým útrapám? A nebere mu nemoc, která mu stravuje dřev, zároveň i zmužilost, jež by ho vysvobodila?²⁷

Podobně odmítá Werther Vilémovu radu 8. prosince, několik dní před svou smrtí. Několik dopisů Werther adresuje i Lottě a Albertovi, přesto role epistolarity z literárního hlediska není zdaleka tak výrazná jako v případě jiných briefmánů, protože se projevuje především ve formě negace dialogu. Mnohem spíše byla její role pragmatická a autentizační, dopisy měly sloužit za důkaz skutečné události, kterou už jen stačilo doprovodit komentářem sestávajícím z výpovědí údajných svědků, které měly dopisům dodat na důvěryhodnosti a autenticitě.

²⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 38-39.

²⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 38.

Naopak pro Klímova vypravěče nejsou „autentické“ materiály tak důležité. Před deníkové záznamy předsazuje vyprávění v Ich-formě, které je ale, jak v předmluvě zmiňuje, jeho vlastní licencí a přidává ho pouze jako prolog k deníkům. Zvolená narativní strategie deníků se jeví jako motivovanější než u Werthera, protože umožňuje Klímovi postupně rozvíjet Sternenhochovo nikým nekorigované blouznění, a především jen postupně rozkrývat událost z 19. srpna 1912, kdy zmizela Helga.

Wertherovy a Sternenhochovy záznamy jsou si tedy i přes různou medialitu velmi podobné: oba jsou v zásadě monologické, v obou pisatelé vytvářejí obraz své lásky a fantasma své femme fatale. Liší se však v tom, jak se jejich utrpení tváří v tvář absenci vytoužené osoby projevuje, přičemž oba hrdinové se ve vnímání sebe samých, svého citu i jeho objektu v průběhu děje zásadně proměňují.

Oba texty navíc sdílí ještě jednu vlastnost charakteristickou pro „editorsky“ upravované texty – poznámky pod čarou. Jejich funkce se opět liší. U Werthera jsou pečeti autenticity, zatímco u Sternenhocha se jedná spíše o další metatextovou ironizaci „autentického“ textu.

Ingrid Engel ve své knize o wertheriádách píše, že „der Roman [...] nicht als Fiktion, sondern als Realität rezipiert, [...] sein Held [...] zum Vorbild [wurde].“²⁸ *Utrpení mladého Werthera* bylo navíc zprvu publikováno anonymně²⁹, čímž se zase jen zvyšovalo realistické působení, které mělo u čtenářů silnou odezvu. Poznámky pod čarou jsou vedle vydavatelské předmluvy a shrnutí svědectví na konci knihy, které společně rámuje záznamy, dalším významným metatextovým prostředkem efektu reálného. V předkládaných manuskriptech editor cenzuruje skutečná místa smyšleným názvem: „Čtenář se nebude snažit, aby na mapě našel místa zde jmenovaná. Nastaly okolnosti, které přiměly vydavatele, aby pravá jména, v originále uvedená, pozměnil.“³⁰ Pasáže se jmény údajně existujících autorů jsou vynechány úplně s následujícími dodatky:

- 1) Bylo nutné potlačit toto místo dopisu, aby si nikdo nemohl stěžovat, ačkoliv konec konců autorům málo záleží na soudu nějaké dívky a vrtkavého mladíka.
- 2) Také zde byla vynechána jména několika domácích autorů. Kdo souhlasí s Lottčíným nadšením, tomu zajisté srdce prozradí, kdo je tu míněn, čte-li náhodou toto místo. A ostatní tomu rozumět nemusí.³¹

²⁸ „román byl považován nikoli za fikci, ale za skutečnost, a jeho hrdina za vzor“ Vlastní překlad podle ENGEL, Ingrid. *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*. St. Ingberg: Röhrig, 1986, s. 87.

²⁹ SIEBERS, Tobin: „The Werther Effect. The Aesthetics of Suicide.“ In: *Mosaic* 26 (1993), s. 15-34, s. 22.

³⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 15.

³¹ Tamtéž, s. 21.

Jedna poznámka se týká dokonce jedné z postav. Se záměrem nikoho nepoškodit, podobně jako u zmíněných spisovatelů, cenzuruje vydavatel dva dopisy, které Wertherovi měl poslat jeho zaměstnavatel vyslanec, k němuž se Werther uchyluje na začátku druhé části knihy. „Z úcty k tomuto výbornému muži byl tento dopis a ještě jeden, o němž je později zmínka, z této sbírky vypuštěn, protože se nám nezdálo, že by taková smělost byla omluvitelná, byť [by] byla veřejnost sebevděčnější za jejich uveřejnění.“³²

V prvním z nich se vyslanec údajně snaží tlumit a usměrňovat Wertherovu přecitlivělost. To zásadně mění Wertherův postoj k jeho osobě. Původně mu totiž přišlo vyslancovo pedanství nesnesitelné. O Wertherově vnitřním rozpolcení a obdivu k řádu bude ještě řeč později.

Řekli jsme, že Goethovy poznámky mají funkci autentizační a mají odkazovat k reálnu. Klíma používá poznámku na třech místech a přinejmenším na dvou z nich není jeho reference extraliterární, ale spíše metaliterární. Vypravěč-vydavatel snižuje intelektuální kapacity Sternenhochovy, ale i vlastní. „Vydavatel těchto memoárů, neuměje rýmovat, podává tuto báseň v originále,“³³ oznamuje před uvedením improvizované básně císaře Viléma II. Do Sternenhochova vlastního líčení příhod musí zasáhnout, aby bylo srozumitelné: „zbavujeme následující vyprávění pomatenin, jimiž je protkáno.“³⁴ I zde se týká poznámka samotného textu, jenž je už v názvu signalizován jako hypertext, není tedy odkazem k reálnu jako u Werthera, ale spíše manýristickým gestem, jež rozšiřuje možnosti narativní strategie nalezeného rukopisu. Na pomezí pak stojí poznámka, která se vztahuje k medialitě údajného rukopisu a směřuje tudíž spíše k reálnému než čistě k fikčnímu a literárnímu. Ze stejných důvodů jako u předchozí poznámky je však možné i tuto číst jako rozšíření možností textu o další, mediální rovinu: „Zde rozstříknutý inkoust, jako by byla násadka vypadla z ruky na papír.“³⁵ Ještě spíše se však jedná o prostředek charakterizující blouznění a výstřednosti knížete Sternenhocha.

Mrtev, Lotto! Psaní a smrt

U Werthera i u Sternenhocha jsou jejich záznamy, ať už je někomu posílají, nebo ne, tím, co zůstane po jejich smrti a svědčí o jejich utrpení lásky. Některé zásadní okamžiky v textech však chybí. Jsou to ty, kdy hlavní hrdina odkládá pero a uchyluje se k činu. Nezaznamenané události musí být doplněny postavou vypravěče-vydavatele. Bez něj bychom se totiž nedozvěděli o

³² GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 58.

³³ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 127.

³⁴ Tamtéž, s. 135.

³⁵ Tamtéž, s. 188.

smrti pisatele, bez záznamů by se zase ze smrti Werthera a Sternenhocha stala detektivka. Zcela totiž chybí vševědoucí vypravěč nebo jiná postava, jejichž prostřednictvím by bylo možné Wertherovu a Sternenhochovu smrt fokalizovat a zpravovat o ní. Uvažme bez kontextu jen viditelné popisy z posledních scén. Werthera nachází podle svědectví sebraných vypravěčem-vydavatelem jeho sluha o šesté ráno, „vidí svého pána na zemi a pistoli a krev. [...] Nad pravým okem se střelil do čela, mozek vyhrězl. [...] Z krve na opěradle usoudili, že to provedl sedě u psacího stolu.“³⁶ Nebýt dopisů, v nichž Werther o svém záměru informuje, z popisu místa činu a jednání postav pozorovatelného pro jejich okolí bychom mohli klidně usuzovat, že vrahem je Albert, žárlivý manžel. Kníže Sternenhoch je zase nalezen, jak se pohybuje na své zemřelé choti:

A spatřili jej, ležícího na čemsi růžovém a zeleném a – – pohybujiícího se – – – – –
– – – – –. [...] Kostí rukou a nohou jednorochí mrtvolý byly ovlnuty provazy. V tom,
co zbylo z úst, nalezeny nečisté hadříky, které věda uznala za zbytky ponožky. [...] Kníže Sternenhoch klesnutím na mrtvolu poranil si o její obnažené nosní kosti tvář.
[...] Za dva dny zemřel otravou krve.³⁷

Taková scéna by si patrně žádala ještě rozsáhlejší vyšetřování než v předchozím případě. Či byly ostatky a proč knížete Sternehocha tak přitahovaly, mohli bychom se například ptát.

Werther a Sternenhoch jsou si tak prostřednictvím svého textu sami sobě Simonidem z Keu, který podle řecké legendy jako jediný přeživší účastník hostiny, kterou zastihlo zemětřesení, byl schopen identifikovat a pojmenovat znetvořená těla ostatních hostů, protože si pamatoval zasedací pořádek před katastrofou. Tím odvrátil jinou katastrofu – zapomnění.³⁸ V našem případě není katastrofou chybějící identita, ale chybějící narativ, který by vysvětlil příčinu smrti. V řecké legendě je známo, proč účastníci hostiny zemřeli, neznámá jsou jména osob. U Werthera a Sternenhocha víme, kdo zemřel, ale nevíme proč. U Helgy bychom na místě činu nebyli schopni bez Sternenhochových záznamů říct ani kdo zemřel, ani proč.

Ještě jeden zásadní rozdíl nás od antické legendy vzdaluje. Tím je právě zápis. O příčině smrti se nedozvídáme z úst očitého svědka, kterým byl Simonides. Očití svědci v obou knihách mají jinou funkci. Zpravují nás o posledních, nezapsaných chvílích hlavních postav a přibližují nám, jak k smrti došlo a co následovalo po ní. Příčinu, nebo spíše důvod smrti se však musíme

³⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 97.

³⁷ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 200.

³⁸ GUDEHUS, Christian, Ariane EICHENBERG a Harald WELZER, ed. Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2010, s. 136.

pokusit vyčíst ze zapsaného textu. Ten – přestože jsme ho tak provizorně označili – však není nějakým objektivním záznamem osobních prožitků a vykazatelných událostí. Zápisy Wertherovy i Sternenhochovy nejsou nezprostředkovanou přítomností, ale jedná se o diskurzy umožněné a limitované dobovými literárními konvencemi. S těmi autoři aktivně pracují, následují je a polemizují s nimi. Způsoby, jakými k nim přistupují, probereme v druhé části práce. Podstatné v tuto chvíli je, že v obou knihách je tematizována jedna z nejdůležitějších vlastností literatury – do níž v tomto pojetí nemůžeme zahrnovat orální tradice –, a to je její zapsanost. Jen trvalé médium nezávislé na svém tvůrci může překonat jeho nepřítomnost, v tomto konkrétním případě smrt. Zapsaný text zde není farmakón, který by ohrožoval lidskou paměť. Je to jediná možnost, jak alespoň do určité míry ozřejmit motivace – do velké míry umožněné a formované dobovými společenskými konvencemi – a nakonec smrt obou hlavních postav.

Exponován je hlavně v předmluvě i princip diseminace, jež nutně využívá vypravěč-vydavatel, který originální fikční korespondenci a deník edituje, doplňuje, ale především nechává rozmnožit tiskem, protože jedině tak ho může poskytnout čtenářům. Díky předdigitálnímu vysázení textu literami pak již nevypravěčí, ale samotnému autorovi odpadá starost s další možnou otázkou týkající se autenticity. Dnes bychom se totiž mohli jako čtenáři legitimně dožadovat například otištění naskenovaného rukopisu. Především Goethovi však absence této technologie usnadnila práci, protože čtenáři něco takového ani nemohli požadovat. Pro Klímův palimpsest už nebyla snaha o autenticitu podstatná. Přiznaně se totiž hlásí ke Goethovu *Wertherovi*. Jeho vypravěč-vydavatel je tak mnohem spíše intertextovou ozvěnou Goethovy knihy, a nikoli jedním z autentizačních elementů.

„Kdo je Albert?“ – Femme fatale a trojúhelník lásky

V obou knihách vystupuje osudová žena, je to však teprve milostný trojúhelník, který Werthera a Sternenhocha připraví o život. Transformován se v textech ozývá kurtoazní topos lásky neopětované ctnostnou paní. Wertherovi je Lotta až do samotného konce nedostupná a odvážně se staví na odpor jeho naléhání. Při posledním naléhání Lotta Werthera rozhodně odbude: „Wertře!“ zvolala zmužilým tónem ušlechtilého srdce. Neodolal, pustil ji z objetí a jako pominutý se jí vrhl k nohám. Trhla sebou a v úzkostném zmatení, třesouc se mezi láskou a hněvem, řekla: „To bylo naposledy! Wertře! Už mě nevidíte!“ A s pohledem nejsytější lásky

na ubožáka odběhla do druhého pokoje a zamkla za sebou.“³⁹ Je to také Lotta, kdo Wertherovu poslíčkovi předává Albertovy pistole: „A ty, Lotto, mi podáváš nástroj, ty, z jejíchž rukou jsem toužil přijmout smrt a od níž ji nyní přijímám.“⁴⁰ Je to tedy Lotta, věrná Albertovi, kdo Wertherovi dává záminku k jeho milostnému blouznění a kdo mu dává také prostředek k jeho ukončení. Nejinak je tomu u Sternenhocha. Ten však na rozdíl od Werthera nespáchá sebevraždu záměrně, ale zemře na otravu krve, k níž dojde poté, co má styk s mrtvou Helgou-Daemonou. Je to právě Helga, kdo v knize *Utrpení knížete Sternenhocha* mohl spáchat sebevraždu. Ve vězení „spoutaná rozkousala si ramena, kolena, vůbec vše, kam zuby mohla dosáhnout. Jinak by prý žila ještě o několik dní déle. Učinila tak, tvrdili učenci, aby ulevila své žízni. My však soudíme, že skončila sebevraždou.“⁴¹

Zásadní rozdíl v reprezentacích obou žen je třeba spojit s předchozí kapitolou týkající se zápisu. Obě ženy plní stránky zamilovaných mužů jako simulakrum, které je, jak píše Renate Lachmann, „obraz pravý a falešný, odkazuje na něco a dává tento odkaz najevo, reprezentuje něco nepřítomného a zároveň je popírá“⁴². Obě jsou ve chvílích zápisu nepřítomné a obě jsou – když zrovna Werther a Sternenhoch nepíše o sobě – rekonstruovány a objektivizovány především skrze afekty písicích. Po prvním setkání s Lottou Werther 16. června 1771 píše následující: „Jak jsem se za hovoru pásl na těch černých očích, jak spoutaly mou duši ty živoucí rty a veselé, svěží tvářičky, jak často jsem, zcela pohroužen do nádherného smyslu jejího hovoru, neslyšel ani slov, kterými se vyjadřovala, to si dovedeš představit jedině ty, protože mě znáš!“⁴³ Fixací na senzuální vjemy ztrácí Werther postupně schopnost imaginace. To jako by vedlo k tomu, že není schopen ovládnout uměleckou formu a přistoupit na stylizaci. Namísto formy a jejího případného ozvlášťňování se jeho pozornost upírá k předloze: „má představitost je tak slabá, [...] Lottinu podobiznu jsem třikrát začal a třikrát jsem se blamoval. Což mě mrzí tím víc, že jsem před nějakou dobou dovedl náramně šťastně vystihnout podobu.“⁴⁴ Werther si tedy palčivě uvědomuje své selhání, Lottinu nepřítomnost v díle a nepodobnost vytvořeného a předlohy. Na Wertherových zklamaných malířských ambicích je dobře vidět jeho sklon ke smyslovosti a viditelnému. Zároveň dochází k odhalení simulakra, které mu přítomnost skutečné Lotty nedokáže nahradit. Naproti tomu Helga je ve Sternenhochových zápisech celou dobu přítomná pouze jako přelud, o jehož iluzivnosti však nepanuje jistota. 21. srpna 1912 si

³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 91.

⁴⁰ Tamtéž, s. 94.

⁴¹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 200.

⁴² LACHMANN, Renate. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann, 2002, s. 26.

⁴³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 22.

⁴⁴ Tamtéž, s. 36.

Klíma zapisuje: „Dne 19. srpna Helga vskutku zmizela –. Nevím kam – –“⁴⁵ Přesně rok poté je Sternenhoch nalezen s jejím tělem v hladomorně. Pokud můžeme věřit vědě, na níž se vypravěč fantastického příběhu jako na ztělesnění racionality v rámci žánrových konvencí odvolává, zemřela několik týdnů po svém uvěznění. Mezitím, pokud společně s vědou přistoupíme na to, že Helga po celou dobu dlela a tlela v hladomorně, byla ve Sternenhochových zápiscích přítomna pouze jako záznam halucinací, které vznikají bez vnějšího, smyslového podnětu:

Děsné to bylo na Dušičky, – ale dnes je mně zas už dobře. Došel jsem k nevývratné jistotě, že byla pouhým mým preludem, čiře vědeckou halucinací, dokonale vysvětlitelnou dlouho trvajícím rozčilením a ustavičným viděním té pekelnice ve fantasii: její obraz přeskočil prostě z předrážděného mozku na retinu; proč by ne, může-li se to při obyčejném vidění díti stále opačně?⁴⁶

I když si Sternenhoch své halucinace jako halucinace uvědomuje, až do vlastní smrti je není schopen rozumově ovládnout. V těchto halucinacích se Sternenhochovi stírá hranice života a smrti, která je tak důležitá pro Werthera. Při poslední cestě do hladomorny nachází Sternenhoch Helgu pokrytou jako nevěstu bílým šatem a s bílým šátkem na obličeji. Podle vypravěčovy rekonstrukce si kníže své vnímání vysvětluje gnostizující myšlenkou: „Živá – mrtvá – obé totéž. Mrtvé je živé, živé mrtvé jest. Svět jest jen živá mrtvola.“⁴⁷ Helga pro Sternenhocha není přirozenou a zdravou bytostí, jakou je Lotta pro Werthera. Na počátku se Helga Sternenhochovi jeví jako mátožná, až neživá kreatura, jakýsi automat, který nereaguje na vnější podněty a neoplývá ani zvláštní krásou:

První můj dojem byl, že je to děvče přímo ošklivé. Vyčouhlá postava, tenká, že jsi se jí lekl; tvář hanebně bledá, skoro bílá, prahubená; židovský nos, všechny tahy, ač jinak ne nejhorší, tak nějak zvadlé, ospalé, uspávající; vypadala jako mrtvola, mechanismem nějakým pohybovaná.⁴⁸

⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 63.

⁴⁶ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 68.

⁴⁷ Tamtéž, s. 193.

⁴⁸ Tamtéž, s. 21.

Až když Helga porodí a zabije Sternenhochovo dítě, začne k ní kníže cítit stále silnější sympatie, které narůstají s tím, jak se Helga sblíží se svým milencem. V klíčové části deníku, který popisuje dobu od Helžina zmizení, se Helga zjevuje pouze jako halucinace, přízrak, či jak Sternenhoch prostě říká, strašidlo. V jeho zápiscích je Helžina fyzická přítomnost nahrazena představami. Fyzicky se vrací až na konci děje, kdy Sternenhoch vstoupí k Helze do hladomorny.

Naopak pro Werthera je Charlotta S. od prvního okamžiku ztělesněním krásy, uměřenosti a dobrosrdečnosti:

Když jsem vystoupil po schodech na pavlán a vkročil do dveří, spatřil jsem nejpůvabnější podívanou, jaká se mi kdy zaskytlá. V předsínce se prohánělo šest dětí, od jedenácti do dvou let, okolo dívky pěkné prostřední postavy; měla na sobě prosté bílé šaty s bledě červenými stuhami na loktech a na prsou. V ruce měla pecen černého chleba a ukrajovala každému po krajíci, jehož velikost byla úměrná věku a hladu dítěte.⁴⁹

Zatímco Werther je oslněn Lottinou uměřeností, Sternenhoch se opájí extrémny a kontrasty u sebe i u druhých: „Jsem velmi náchylný k excentričnostem. Myšlenka že [Helgu], chudou jako kostelní myš, ale haluz staroslavného rodu, z čista jasna, bez bližší známosti, učiním svou chotí, lichotila mé marnivosti. Jakou sensaci to všude způsobí!“⁵⁰ Přestože se zde mluví o postavách milovaných žen, není to ani tak kvůli nim samotným, jako spíše s ohledem na to, jak je jejich obdivovatelé vnímají. Vnímání protagonistů, textualizované v dopisech a deníku, je totiž určující perspektivou obou novel. Na jedné straně tak stojí Werther, který spoléhá na své smysly a obdivuje řád, uměřenost, odvahu a rozum: „Jsem rozhodnut, Lotto, zemřu! A to ti píši bez romantické přepjatosti a klidně.“⁵¹ Na druhé Sternenhoch, který má sklon k excentričnosti, je zbabělý, šílený a na své smysly se nemůže spolehnout.

⁴⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 19.

⁵⁰ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 23.

⁵¹ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 82.

Utrpení: Somatizace nemocí, psychiatrizace emocí

„Nejlépe učiní nováček zde, zamyslí-li se řádně nad známým a úžasným faktem, že Římané měli jedno slovo jen pro pojmy ctnost a mužnost, statečnost.“⁵²

Utrpení, nacházející se v názvech obou děl, je v textech konceptualizováno jako nemoc, z níž je třeba se vyléčit, nebo jí podlehnout. Oba významy podle Rezkova českořeckého slovníku tradičně slučuje ř. *πάθος*. Werther i Sternenhoch tedy trpí svou láskou-nemocí, která se již v antické literatuře projevuje somaticky a která je v době před rozvojem psychiatrie úzce s tělesností spojována. Postavy se však liší v tom, jak je jejich utrpení imaginováno a jakým způsobem se s ním vyrovnávají. V obou případech je však jejich utrpení lásky somatizováno, patologizováno a genderováno.

Typický příklad básnického zpracování tématu lásky, citu, který se somatizuje, připomíná Culler v souvislosti s Pseudolongínovým textem O vznešenosti, v němž autor cituje báseň řecké básničky Sapphó. Ta od doby překladů Longínova pojednání v 17. století měla představovat prototypickou „poezii vášně, jejímž mluvčím je trpící a jež zachycuje onen bod zvratu, v němž se utrpení stává zdrojem básnické síly.“⁵³ Somatizovaná vášně se v takových textech stává natolik silnou, že přechází v nemoc a nakonec se blíží smrti.

jak jen vzhlednu nakrátko k tobě, slůvko
nevyjde z úst mých,

jazyk podlomí se, jemný oheň
pojednou se rozběhne pod kůží,
očima nevidím nic a v uších
dutě mi hučí,

pot mě polévá, mrazivé chvění
jímá celou bytost, jsem trávy bledší –
jenom málo schází, bych, Agallido,

⁵² KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd., s. 172.

⁵³ CULLER, Jonathan D. Teorie lyriky. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020, s. 86.

mrtvou se zdála!⁵⁴

Přesto však je to právě toto oněmění a neschopnost oddat se jiným aktivitám, co teprve umožňuje produkci textu, jenž má o utrpení lásky svědčit. Samotní hrdinové ovšem tento tvořivý aspekt neberou na vědomí. Werther se snaží své duševní utrpení vysvětlovat jako tělesnou nemoc, když o něm hovoří s Albertem:

Připustíš mi, že smrtelnou nemocí nazýváme takovou, která tak podryvá přirozenost, že její síly jsou buď vyčerpány, buď do té míry ochromeny, že už nejsou s to se vzchopit a nějakým šťastným převratem obnovit obvyklý koloběh života. Nuže, příteli, použijeme toho poznatku na ducha. Pohled' na člověka, omezeného ze všech stran, jak na něho dojmy působí, jak se v něm usazují utkvělé myšlenky, až ho konečně vzrůstající vášně zbaví klidné rozvahy, až ho zničí. Je marné, aby poklidný, rozumný občan obhlížel nešťastníkův stav, je marné, aby mu domlouval, jako je zdravý, stojící u lůžka nemocného, neschopen vštípit mu sebemenší trochu svých sil.⁵⁵

Werther tak svůj psychologický stav v rámci dostupných znalostí psychiatrizuje v době, kdy ještě psychiatrie, poskytující při léčbě duševních onemocnění medikaci a psychologickou, nikoli fyzickou terapii, nebyla institucionalizována: „Je to pravda: kdyby mé chorobě vůbec bylo léku, ti, kdož jsou kolem mne, by mě vyhojili.“⁵⁶ V rámci osvícenské epistémé tak naznačuje odklon od hippokratovsko-galénovské fyziologizující teorie tělesných šťáv k diferencovanějšímu pojetí lidské psychologie. Rozpracovává dokonce velmi empatické pojetí duševního onemocnění, které má trpící stejně málo pod kontrolou jako nemoc fyziologického charakteru: „Nejde tu tedy o to, je-li kdo silný či slabý, nýbrž vydrží-li tolik utrpení, kolik mu bylo naloženo, ať už je to trýzeň duševní či tělesná. A zdá se mi právě tak pošetilé říkat, že je zbabělý, kdo si bere život, jako je nevhodné nazývat zbabělcem toho, kdo umírá na zákeřnou horečku.“⁵⁷

⁵⁴ CULLER, Jonathan D. Teorie lyriky, s. 85.

⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s 42-43.

⁵⁶ Tamtéž, s. 47.

⁵⁷ Tamtéž, s. 42.

Sternenhoch sice navštěvuje dr. Wechselbalga⁵⁸, ten mu však vedle jakéhosi prášku doporučí techniky již dávno známé:

Poschejte. Halcinace. Snadná věc. Nejezte žádné mso, žádné koření, jen boby, zelninu a mlék. Nekuřte a nepijte nic, než vodovou sodu, mnou vynlezenou a fabrikvanou, ta účinkoje nomylně. Buďte pořád v přodě, studené koupel– a mmoto buďte stále vsel, statečn a klidný, dušev nepracujte, denně aspoň tři hodiny těžké fsické prác – a užvat tento prášek, denně ne víc, než půl kávové lžic, psouchejte, ne víc, jináč – katastrofa.⁵⁹

Podobný recept na léčbu psychických onemocnění navrhuje již Joseph Daquin Savojský ve své knize *La philosophie de la folie* z roku 1791, která je považována za jeden z průkopnických textů moderní psychiatrie: „není pravděpodobné, že velké množství léků vyléčí duševní onemocnění: spíše dieta, cvičení, svoboda pohybu, nějaká práce, různé druhy rozptýlení.“⁶⁰ Proti absenci psychologie v lékařství se Klíma vyjadřuje ve svém posledním deníkovém zápisu z 13. 11. 1927 takto: „– Teprve pak bude lékařství za něco stát a nebude zasluhovat posměchu, jakým je všechny dřívější doby zahrnovaly až při každé léčbě bude hrát nemenší roli psychologie než procedury materiální. Dodnes nehraje v něm psychologie roli téměř žádnou; čímž, jelikož psyché je vše, vše jest řečeno.“⁶¹ Psychiatrie tedy v obou textech hraje významnou roli. V *Utrpení mladého Werthera* nápadně absentuje a její pole působnosti načrtává Werther jako analogii k čistě fyziologickým nemocem. V *Utrpení knížete Sternenhocha* se zase objevuje jen jako málo rozvinutá a nedostatečně účinná disciplína.

Sternenhoch se tedy pouští mimo jiné do řezání polen. I Werther hledá rozptýlení, které nachází poté, co nastoupí u velvyslance. „Kdybyste mě viděla, drahá, v té záplavě rozptýlení, jak vysušené jsou mé smysly, jak nemám jediného okamžiku, aby mi srdce překypělo; jak nemám jediné blažené chvíle, abych si zaplakal.“⁶² Činorodost je totiž jednou z důležitých známek mužství v obou knihách, obě pak spadají do sémantického pole racionality. Za mužné a rozumné jsou vydáváni především Albert a Helžin milenec, kteří jsou zaměstnání svými záležitostmi, a tak nemají – jako Werther výše – čas, aby si zaplakali. Sám Werther v počáteční

⁵⁸ *Wechselbalg* je další z mluvících jmen, která se v Klímově knize vyskytují. Jedná se o podvržené dítě, které se v českém folklóru označuje *podhozenec*.

⁵⁹ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha*: groteskní romaneto, s. 99.

⁶⁰ GACH, John, WALLACE, Edwin R, eds. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008, s. 287.

⁶¹ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. *Mea*, s. 587.

⁶² GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 57.

fází hájí podobné postoje, podle nichž má člověk své afekty plně pod kontrolou: „je to se špatnou náladou přesně tak, jako s leností. Neboť je to jakási lenost. Jsme k ní od přírody velmi náchylní, a přece když jen máme dost síly, abychom se vzmužili, jde nám práce od ruky a máme z činnosti pravou rozkoš.“⁶³ O přibližně měsíc později již však na Vilémovu maskulinně racionální radu reaguje takto: „„Bud’,‘ říkáš, ‚máš naději na Lottu, anebo ne.‘ Dobrá. V prvním případě hled’, abys to vyhrál, hled’, abys dosáhl splnění svých tužeb. Anebo se vzmuž a hled’ se zbavit žalostného citu, jenž nutně stráví všechnu tvou sílu.‘ Můj milý, to se hezky řekne – a snadno řekne.“⁶⁴ Je tedy zjevné, že odolávat citu (netrpět jím, netrpět ho) je jednou ze známek mužnosti. To se projevuje i na sedimentované lexikální rovině – v obou předchozích ukázkách se na místě slovesa přeloženého jako vzmužit se v originálním textu nachází sloveso sich ermannen⁶⁵, obsahující substantivum Mann, č. muž.⁶⁶

Zmužilost ve Wertherovi jako by se blížila Winckelmannově vlivné, idealizované představě o podstatě řecké duše: „ušlechtilá prostota a tichá velikost“⁶⁷. Jejím měšťáckým ztělesněním může být do jisté míry Albert a romantickým zase Helžin milenec, jejichž povaha se blíží Winckelmannovu obrazu mořské hlubiny, která zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsní⁶⁸. Oproti těkavému a horečnatému Wertherovi se Albert nechá unést jen velmi zřídka, jinak zachovává „klidnou hlubinu“. Wertherovo rozmlouvání o sebevraždě označuje za vrtoch a kárá ho: „Ty všechno přepínáš, a aspoň v tomto případě nemáš pravdu, když sebevraždu, o níž je řeč, srovnáváš s velkými činy, zatímco ji nelze pokládat za nic jiného než slabost; je ovšem snazší umřít než zmužile snášet strastiplný život.“⁶⁹

Sternenhochův sok je – což Helze i samotnému knížeti imponuje – dominantní a přezíravý. Jeho rozporuplné charakteristiky odpovídají excentričnosti ostatních postav knihy:

Kluk; spíše mladší než ona. Opravdu ošklivý. Z deseti vojáků devět se mně líbí lépe než on. Dobře rostlý, pravda, byl; ne tenký jako ona; a když jsem viděl jeho nahé předloktí, zatřásl jsem se a řekl si: tomu bych nechtěl padnout do tlap... Ale obličej? Dlouhé, hanebně rozčuchané vlasy. Vypadal jako komponista nebo

⁶³ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 29.

⁶⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 38-39.

⁶⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Die Leiden des jungen Werthers. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008, s. 35, 45.

⁶⁶ Je pozoruhodné, že i podstatné jméno *Muth* (č. odvaha) vyskytující se hned v následujícím odstavci překládá E. A. Saudek kontaminovaně jako *zmužilost*.

⁶⁷ WINCKELMANN, Johann Joachim. Dějiny umění starověku: stati. Praha: Odeon, 1986, s. 273.

⁶⁸ Tamtéž, s. 273.

⁶⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 41.

bávník nebo podobný ničema; ale spíše jako bandita nebo mezinárodní zloděj.

[...] [J]eho drzá, tak sebevědomá tvář mně jaksi imponovala [...]⁷⁰

I dále v Klímově textu se mužnost úzce pojí s dominancí a pevností vůle a ženskost se submisivitou. Když se Helga setká se svým milencem na pahorku, čemuž Sternenhoch ukrytý v kamení s puškou, revolverem a tesákem přihlíží, říká mu: „Nechci, abys byl ženou, otrokem, Vládce můj! Hraje si se ženou Muž, znásilňuje ji a drtí... Ale musí to dělat pořádně: jen pak ji důstojně, po mužsku miluje – jen pak miluje ona po žensku jeho –“⁷¹

V genderových rámcích obou textů se tak Werther i Sternenhoch stávají femininními postavami, protože nenaplnují představu o muži jako silném, rozhodném a dominantním. Werther o svou donjuanskou roli, která se projevuje ještě na začátku knihy v souvislosti s Leonorou, od setkání s Lottou postupně přichází a jeho rozhodnost se týká pouze sebevraždy, kterou však okolí považuje za slabost a selhání. Dominanci taktéž neprojevuje, jelikož Lottu nedobývá (sic!), ale toliko u ní pobývá. Sternenhoch za svým velikým sokem, do jehož tlap by se nechtěl dostat, pokulhává už fyzicky: „měřím jen 150 cm a vážím 45 kg, [...] jsem skoro bezzubý, bezvlasý a bezvousý, trochu též šilhavý a značně pajdavý; ale i slunce má skvrny.“⁷² Ani jeho blouznění neodpovídá Helgou nastavené představě muže: „za žádných okolností nesmí žádné rozčilení ovládat činy Muže. Ba, Muž nesmí být vůbec nikdy rozčilen.“⁷³ Ještě více než femininními postavami jsou Werther a Sternenhoch postavami, jak jsme výše ukázali, nemocnými, psychiatrizovanými. Znaky vnímané jako femininní jsou totiž v daných diskurzích přijatelné jen u žen, u mužů jsou vnímány jako defektní a patologické.

Oba texty však v tomto ohledu vykazují nezanedbatelnou míru subverzivity. Werther svou asociální, subjektivistickou a nepragmatickou pozici hájí, a to právě i v opozici ke společnosti, která se snaží z vkladu a energie každého jednotlivce těžit, a proto se jí nehodí, když nespolupracuje a nepodílí se na společném cíli: „Váží si [kníže] také víc mého rozumu a mých schopností než mého srdce, které je přece jedinou mou pýchou, které je jediným pramenem všeho, veškeré síly, veškerého blaženství a veškeré bídy. Ach, co vím, může každý vědět – Své srdce mám já jediný.“⁷⁴ Tak Werther nepřímou oponuje dobovému nároku na muže, jehož povinností je být – jako například Albert – platný své rodině, svému okolí a celé společnosti. O něčem takovém v případě knížete Sternenhocha, „jednoho z předních velmožů říše německé na

⁷⁰ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 42-43.

⁷¹ Tamtéž, s. 45.

⁷² Tamtéž, s. 24.

⁷³ Tamtéž, s. 48.

⁷⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 64.

počátku tohoto století“⁷⁵, nemůže být řeč. Jednak protože Sternenhoch podle všeho nemá takové intelektuální kapacity, aby někomu platný byl, jednak – a to především – protože postavy, jejich činy a výroky ohledně genderu jsou v textu Utrpení knížete Sternenhocha natolik hypertrofované, že se obrací do svých protikladů a bylo by neproduktivní brát je za bernou minci pro vážně míněnou analýzu reprezentací genderu. Proto bude mnohem poučnější skončit zde chlapáckým citátem z Klímovy eseje „Vznešená síla“, který by Klíma stejně dobře mohl chtít adresovat Wertherovi, v němž nechybí ani Goethe a který ukazuje genderové stereotypy, jež Klíma uchovává a dále vyostřuje: „Prostý je recept k ozdravení českého národa: Staňte se muži! Všechny rady rázem s vás spadnou; ale ani jediné se nezbavíte, dokud nepůjdete ke kořenu zla: své zbabělosti. Nebo: Nikdo nehlásá jako hlavní princip estetiky mužnost! – Neslyšet podobná slova, jaká řekl Goethe Eckermannovi: ‚Všem těmto moderním výtvorům schází – zapamatujte si a podškrtněte toto slovo – jedno: mužnost.‘“⁷⁶

⁷⁵ KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto, s. 19.

⁷⁶ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd., s. 173.

Vložka: Werther-Fieber, Selbstmord a imitace imitace

Druhé německé vydání *Utrpení mladého Werthera* z roku 1775 bylo doprovázeno dvěma veršovanými motty (před každou částí jedno), která upozorňovala na případ hlavního hrdiny jako na případ smutný, odstrašující, až zavrženíhodný. Goethe v něm výslovně čtenáře odrazuje od toho, aby Werthera napodobovali. V posledním dvojverší dokonce dává promluvit ze záhrobní samotářské Wertherovi „Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle: / Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.“⁷⁷ Tím se – poněkud ironicky – blíží fantastickému modu *Utrpení knížete Sternenhocha*. Cílem bylo oslabit účinky, které text měl na své čtenáře. A přitom již Wertherova sebevražda měla v textu zmíněnou literární předlohu, jíž byla Emilie Galottiová, která se také rozhodla zemřít, byť ne vlastní rukou. Celá historie se komplikuje ještě více, když připomeneme, že Emilie Galottiová byla nalezena i na místě, kde spáchal sebevraždu Carl Wilhelm Jerusalem, jenž je považován za Wertherovu nefikční předlohu.⁷⁸ Takzvaná Werther-Uniform, která se stala jedním z podstatných znaků wertherovského kultu a například v Lipsku byla ještě do roku 1825 zakázána⁷⁹, byla také inspirovaná oblečením, které na sobě Jerusalem v den sebevraždy měl.⁸⁰

Wertherem ale záležitost sebevraždy, slabého zdraví a vzrušené psychiky v romantické epoše jen začíná. V následujícím půlstoletí po vydání Werthera umírá – ať už vlastní rukou nebo z důvodu nemoci – mnoho umělců v nízkém věku: namátkou 28letý Novalis, 18letý Chatterton, 26letý Keats, 34letý Kleist, 30letý Shelley, 36letý Byron, 27letý Burns, 33letý Runge.⁸¹ Goethe jejich postupné odcházení nevybíravě komentuje – když se dozvěděl o předčasném Rungeho smrti, poznamenal: „Dlouho to ten ubohý brach nevydržel, už je s ním konec a nemohlo to ani dopadnout jinak, kdo stojí na tak slabých nohou, musí buď umřít, nebo se musí zbláznit, tady není smilování.“⁸² Sám Goethe se nakonec dožije třiaosmdesáti let. Z jeho výroku „Klasickým nazývám to zdravé a romantickým to nemocné,“⁸³ můžeme usuzovat,

⁷⁷ „Viz, jeho duch ti kyne ze své skrýše: / *Mužem buď a nenásleduj mě.*“ Vlastní překlad podle GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008, s. 137.

⁷⁸ ANDREE, Martin. Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt. München: Wilhelm Fink, 2006, s. 13.

⁷⁹ LETTAU, Reinhard. „Die Leiden des jungen Werther“. In: *Die Zeit*, 27. dubna 1979, č. 18 [Cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.zeit.de/1979/18/die-leiden-des-jungen-werther>

⁸⁰ ANDREE, Martin. Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt. München: Wilhelm Fink, 2006, s. 172.

⁸¹ FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie*. Přel. Robert Svoboda. Praha: Malvern, 2013, s. 188.

⁸² Tamtéž, s. 200.

⁸³ Tamtéž, s. 199.

že jeho vztah k romantickému individualismu, jak ho ztvárnil v *Utrpení mladého Werthera*, byl přinejmenším odtaziť, a sám Goethe chování svého hrdiny zpětně považoval za patologické; Aloys Skoumal v doslovu ke knize připomíná Eckermannovo svědectví, podle něhož se Goethe „bál znovu procházet city patologického stavu, z něhož kniha vznikla.“⁸⁴

Pro Klímu nebyla sebevražda důsledkem excitace způsobené nešťastnou, neopětovanou láskou nebo obecně nějakým identifikovatelným vnějším podnětem. Byla pro něj stoickým výrazem svobody, božským činem, který člověka přibližuje Bohu, protože se do jisté míry stává pánem nad životem a smrtí. V jeho denících si díky své familiérnosti vysloužila dokonce zkratku SM, vycházející z německého apelativa *der Selbstmord*. V deníku z roku 1913 nacházíme dokonce nacházíme zápisy obsahující postup příprav činu: „Zum S-M (für Hor.) 1.) Entschluss, fester 2.) Vorbereitungen, besonders Pap<iere> 3.) Nachdem es fertig ist 4.) Entschluss für einen bestimmten Tag 5.) Bis zu dieser Zeit nur Gedanke: εἰσαγωγή ist eine göttliche That. 6.) Diesen Tag Gasth. (vielleicht auch nicht) – dann Spaziergang 7.) Dabei immer Gedanke: Stolz, glorreich werfe ich dieses Schlechtes Ding von mir.“⁸⁵ Další část zápisu je bohužel poškozena, ale zjevně detailně popisovala – „Waffen ausziehen, richten“⁸⁶ – i způsob provedení. Předcházející část zápisu však naznačuje ale i asymptotickou povahu Klímovy myšlenky na sebevraždu, která se nikdy neuskuteční: „Gestern liess ich S<elbst> M<ord> für Prag liegen. – in Hor<oušanky> viell. in 3–4 Tagen – viell. 10 – vielleicht nie.“⁸⁷

Klíma Goethovi přímo vyčítá, jako také mnohým dalším, že se málo věnoval otázce smrti a související věčnosti: „[I] Shakespeare, podobně jako Goethe, otázku skoro ignoroval...“⁸⁸ Sám ke své antropomorfní představě smrti choval vřelé city. Sebevražda pro něj byla na konceptuální rovině neustálou možností: „Thanatu, jinak Aeternitu, uzříť v Její sladké a děsivé milostnosti! Ji nade vše, Ji jedině si zamilovat! [...] Skočit v náruč Její hned?... Zdálo by se to logické; ale je tisíc druhů Skoku toho a milion kombinací jejich. [...] Dnes je sebevražda indifferens. Vykonat ji nebo ne, – obé, jako vše, stejně je lhostejné a stejně krásné.“⁸⁹ V Klímovi tak přetrvává něco z romantické náklonnosti ke smrti, proti níž se čím dál pragmatictější Goethe obrátil. Spíše než o melancholické přemítání se však u Klímy jedná o

⁸⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 102.

⁸⁵ „K sebevraždě (pro Hor.) 1.) Rozhodnutí, pevné 2.) Přípravy, zvláště dokumenty 3.) Až to bude hotové 4.) Rozhodnout se pro konkrétní den 5.) Do té doby jediná myšlenka: εἰσαγωγή je božský čin. 6.) V ten den hostinec (nebo také ne) – potom procházka 7.) Přitom stále myšlenka: Hrdě, slavně odvrhnuji tuto špatnou věc.“ Vlastní překlad podle KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Mea, s. 31.

⁸⁶ „Vytáhnout zbraň, namířit“ Vlastní překlad podle KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Mea, s. 31.

⁸⁷ „Včera jsem sebevraždu odložil na Prahu. – v Horoušankách možná za 3-4 dny – možná za 10 – možná nikdy.“ Vlastní překlad podle KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Mea, s. 30.

⁸⁸ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd., s. 409.

⁸⁹ Tamtéž, s. 410.

každodenní možnost, kterou využívá k burcování a probouzení vlastní psychiky. Možná i proto, že sebevražda pro Klímu byla věcí vůle a síly a ne útekem, nezvolil ji, když umíral na tuberkulózu. Eutanasiie byla pro něj pleonasmem.⁹⁰

I přes jasné výhrady Klíma Goetha ctil jako básnického filozofa. Ve stati „Ke psychologii literárního tvoření“ se o něm vyjadřuje takto: „Shakespeare, Goethe jsou v hloubi z největších myslitelů.“⁹¹ Zajímavější než Klímův obdiv ke Goethovi je však další polemika, kterou s ním vedl. Ta je obsažena mimo jiné v eseji „Novost a originalita“. Klíma v ní usiluje o vyvrácení Goethova postesknutí, že není možné být – především při přečtení antických autorů – originální. Goethe jde ve své poznámce tak daleko, že přehodnocuje celý svůj život: „Čtu-li antické autory, vidím, že všechno, co jsem v poesii tvořil, je tam už docela lépe vyřknuto, že jsem tedy básnický lidstvu nic nedal a po celý život dělal zbytečnosti; kdybych to věděl v mládí, nebyl bych vůbec básnil, nýbrž dělal něco jiného!“⁹² S tím Klíma nesouhlasí a označuje takovou představu za „až idiotskou“. Domýšlí si, že „něčím jiným“ myslel Goethe vědu, jejímž úkolem je podle Klímy objevování objektivních faktů a vynalézání. Pro tu je novost samozřejmostí asi tak, jako je součástí významu slovesa objevovat. Ještě mnohem větší prostor pro nové Klíma nachází v oblasti psychologie, subjektivity, a při tom se obrací na Werthera:

Celý ten bezmezný svět emocí: city a pudy a dojmy a nálady, – všechny ty duševní vibrace, tušení, sny, ty psychické koloratury a toniny..., – všechno šmahem absolutně originální a nové! Vše se to může vyskytovat pouze jednou, je něčím neopakovatelným, nepřenositelným. [...] Všechno cítění je naprosto vlastní; ‚co vím, může každý vědět, co cítím, cítím jen já sám‘ (Werther).⁹³

Pole, na němž je možné originality dosahovat v podstatě do nekonečna, je však kultura a všechny druhy umění. Základním předpokladem je schopnost kombinovat: „Možnost původnosti dokazuje tu již samozřejmost, že quantum možných kombinací je zde quasi nekonečné, kdežto dosavadní kultura něčím tuze maličkým.“⁹⁴

Vztáhněme tedy Klímovo uvažování o originalitě na literaturu, která je do jisté míry samotnou svou intertextualitou, autopoetickým systémem, který se proměňuje a rozrůstá kombinováním. Různými způsoby sdružená slova vytvářejí sémantická pole, motivy a témata,

⁹⁰ KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd, s. 406.

⁹¹ Tamtéž, s. 334.

⁹² Tamtéž, s. 327.

⁹³ Tamtéž, s. 328.

⁹⁴ Tamtéž, s. 329.

narativy. Pokud se opřeme o konstrukci formy a obsahu, je patrné, že samotnou kombinací těchto dvou prvků můžeme původní dílo transformovat do díla jiného a nutně originálního, nového. Původní obsah může dostat novou formu, anebo původní forma může dostat nový obsah. Podle postojových signálů nového textu pak může být výsledkem – v návaznosti na Genettovo členění – imitace (např. pastiš) nebo transformace (např. parodie). Intertextuální vztah však může být mnohem méně těsný a může se projevovat třeba jen na úrovni žánru (román). V teoretických úvahách však můžeme jít ještě dál, až ad absurdum, inspirujeme-li se Jorge Luis Borgesem a jeho povídkou „Autor Dona Quijota Pierre Menard“, která vyšla jen jedenáct let po *Utrpení knížete Sternenhocha*. V ní pracuje vypravěč s představou napsání textu, který je identický s nějakým již existujícím textem. V daném případě se jedná o – jak název napovídá – Cervantesova *Dona Quijota*. Nový text je podle něj nový, původní a originální zjednodušeně řečeno proto, že vznikl za jiných podmínek a v jiném kontextu.⁹⁵ Singularita textové události tedy může být, jak naznačuje již Klíma, takřka nekonečná.

I když tedy Klíma, filozof-kramář, často rozvíjí cizí myšlenky, těžko ho můžeme obviňovat z epigonství, jako to naznačoval například výše zmíněný Urs Heftrich. Jeho tematizace psaní, persiflážní práce s různými literárními žánry a prostředky a mísení vysokých a nízkých témat a stylů spíše už v něčem připomíná tendence zahrnované pod postmodernismus. Takové zařazení jde přímo proti Goethovu povzdechu nad vlastní neoriginalitou. Ten jako by byl motivován představou, že literatura má za úkol objevovat nová témata a ta adekvátně představovat. V takovém pojetí by Klíma těžko mohl být považován za originálního, protože svou *Liebestod* převzal od Goetha a odstranil ze svého příběhu nevyhnutelnost, s níž se Werther blíží ke své smrti, čímž něco podstatného ubral. Vydal se cestou kombinací a wertherovskou látku transformoval v kontextech fantastiky, gotiky a manýristického psaní, jak brzy ukážeme.

Analogicky k tomu se stává problematickou i představa imitace v kontextu wertherovské horečky, která sebevraždy údajných Wertherových napodobitelů nominálně identifikuje sebevraždou knižní postavy.⁹⁶ Každý takový čin se ale nachází v průsečíku informací, motivací, psychologických dispozic a společenských konvencí a jeho význam se neustále proměňuje. Text mu může sice pootevřít dveře, nemůže ho však plně určit a významově vyčerpat.

⁹⁵ Srov. BORGES, Jorge Luis. „Autor Dona Quijota Pierre Menard“. In: Týž. Zrcadlo a maska. Praha: Odeon, 1989, s. 35-44.

⁹⁶ Srov. ANDREE, Martin. Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt, s. 172.

Divergence

Vedle podobných znaků mají texty *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* také vlastnosti, které se na osách literárněvědných kategorií spíše rozbíhají. Právě těmto tendencím bude věnována následující, druhá část práce. Že se jedná o tendence, bude podstatné. Pokus označit představované texty za reprezentanty absolutních opozic je odsouzen k selhání. Navržené dichotomie tedy kvůli omezenému prostoru slouží především za provizorní orientační úběžníky. Tím ale neztrácejí na významu. Stále totiž ukazují zásadní konflikty analyzovaných textů. Obě díla navíc kromě znaků tíhnuoucích k jedné straně obsahují i signály autosubverzivní, které vykazují afinitu ke straně druhé. Tak například *Utrpení mladého Werthera*, i když je vystavěno tak, aby vzbuzovalo zájem čtenářů o „skutečnou událost“, z níž prokazatelně čerpá, obsahuje i mnoho literárních předznamenání. Zdůrazněná fikčnost *Utrpení mladého Sternenhocha* je zase podrývána například odkazy na aféry nejvyšších politiků vilémovského Německa. Přesto jsou rozdíly natolik silné, že je lze usouvztažnit s některými stylovými a žánrovými kategoriemi.

Provizornost dichotomického členění má jednu podstatnou příčinu. Analyzované kategorie, ať už se bude jednat o žánry nebo styly, své texty utvářejí, ale zároveň jsou jimi utvářeny. Literární texty vytvářejí kvazi-normy, které texty následující mohou následovat, nebo se od nich odchylovat: Vycházím zde z principů Šklovského formalistického protikladu automatizace a ozvláštnění aplikovaného na kategorie nižší než poezie a próza.⁹⁷ V případě automatizace dochází k opakování žánrových zvyklostí, v případě ozvláštnění k jejich tematizaci a transformaci. I přes všechny vztahy a podobnosti patří oba texty – jak jsem už naznačil – do odlišných diskurzivních polí, které je podstaným způsobem formují. Oba se navíc k těmto svým kontextům staví odlišným způsobem. Jedná se o zmíněné autosubverzivní signály, které nás upomínají na křehkost dichotomizace v rámci izolovaných dvou textů a jejich vztahů. Především však zde mám na mysli jejich další kontexty. Přestože *Utrpení mladého Werthera* v tomto textu tíhne například ke klasicismu, v době svého vydání kvůli melodramatickému ladění, „slabě zdůvodněné“ sebevraždě a Wertherovu důrazu na individualismu neodpovídalo běžně představě „klasického“ díla, ani Winckelmannově maximě o ušlechtilé prostotě a tiché velikosti. I po formální stránce text tradici sentimentálních epistolárních románů ozvlášťňuje svou statičností a přímočarostí. *Utrpení knížete Sternenhocha*, přestože transformuje wertherovskou estetiku utrpení směrem k parodii, činí tak v poměrně ustáleném žánru

⁹⁷ Srov. ŠKLOVSKIJ, Viktor: „Umění jako metoda.“ In týž: *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, s. 8–25.

fantastické literatury, potažmo gotického románu, čímž se v daném ohledu projevuje jako text automatizační, spíše než ozvláštňující.

Bouře a očistec: senzuální a spektrální: atmosférizace a architektonizace emocí

Werther a Sternenhoch se podstatně liší svým vnímáním, které je už s ohledem na narativní formu subjektivizovaného a v zásadě monologického zápisu pro obě knihy určující. Zatímco Werther se soustředí, ba fixuje na smyslům – jako malíř především zraku – dostupný svět, Sternenhochovi je přístupná sféra spektrální, tedy oblast duchovních vizí a smyslově nevnímání, protože trpí halucinacemi, při nichž se mu zjevuje jeho manželka Helga-Daemona, přestože je „podle vědy“ již dávno po smrti. V obou případech se jedná o záznamy emočních vzruchů protagonistů, souvisejících s jejich femme fatale a city, které k ní chovají. Protože jsou tyto emoce samy o sobě nevyslovitelné, musí v uměleckém díle dostat nějaký tvar. To se kromě somatizačních strategií může dít prostřednictvím jejich propojení s představitelnými a vyslovitelnými jevy.

V kapitole *Painting Forces* své monografie věnované Francisu Baconovi Gilles Deleuze píše: „The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible. Likewise, music attempts to render sonorous forces that are not themselves sonorous.“⁹⁸ Můžeme doplnit, že jednou z výzev literatury je popisovat nepopsatelné a vyslovovat nevyslovitelné. Mohli bychom sice prostě konstatovat, že protagonisté trpí, ale to je málo. Typickým způsobem, který dovoluje popsat nepopsatelné, je přenos konceptu do jiného sémantického pole za pomoci metafory a metonymie. Je to právě tato schopnost jazyka kombinovat abstraktní pojmy s konkrétními, co umožňuje nacházet a vzájemně obohacovat obě složky, a to nikoli ve smyslu vyjadřování či exprese autora, která by měla nějaký význam⁹⁹, ale ve smyslu expresivity samotných věcí a forem.

Irský filozof Edmund Burke ve své úvaze o možnostech kombinací konkrétních a abstraktních slov píše následující:

⁹⁸ „Cíl malby je definován jako pokus zviditelnit síly, které samy o sobě nejsou viditelné. Podobně se hudba snaží rozezvučet síly, které samy o sobě nejsou zvukové.“ Vlastní překlad podle DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum, 2004, s. 56.

⁹⁹ Srov. ALPHEN, Ernst van a JIRSA, Tomáš, eds. *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*. Leiden: Brill Rodopi, 2019, s. 1.

[B]y words we have it in our power to make such combinations as we cannot possibly do otherwise. By this power of combining, we are able [...] to give a new life and force to the simple object. In painting we may represent any fine figure we please; but we never can give it those enlivening touches which it may receive from words. To represent an angel in a picture, you can only draw a beautiful young man winged: but what painting can furnish out anything so grand as the addition of one word, „the angel of the Lord“?¹⁰⁰

Vyzdvihuje tak možnost rozšíření významu konkrétní, která mají denotáty fyzické, smyslově vnímatelné povahy, případně kvazikonkrétní, kterým je ku příkladu zmíněný anděl, o abstraktní myšlenku. Taková kombinace totiž poskytuje kontext a přináší nové asociace, které nejsou vázány na smyslové vjemy, ale například na náboženské a filozofické systémy. Burke však ve svém pojetí pomíjí expresivitu samotných věcí, která naopak dává konkrétní formu abstraktním významům.

Tak dochází – jak to formuluje Raymond Ruyer – k „srůstání expresivit s významy.“¹⁰¹ Z toho vyplývá, že expresivita je něco jiného než význam. Slovo význam je pro Ruyera totéž, co denotace, slovo smysl mu znamená tolik co účel. Panuje mezi nimi následující podobnost: „Tak jako aktivní označování míří na nějaký smysl, míří aktivní výraz (expres) třeba v umění či náboženském ritu na to, co musíme nazvat expresivitou.“¹⁰² A dále: „[E]xpresivita je bytí samo. Expresivita květiny je květina sama jakožto forma živého organismu.“¹⁰³ Ruyer nijak zvlášť nerozlišuje mezi expresivitou věcí samotných a expresivitou věcí v uměleckých dílech. Doplňme tedy, že umělecká díla využívají expresivitu věcí pro estetické účely. Pokud bychom měli uvést banální příklad, růže v milostné básni nefunguje jako fixovaný symbol, který by již *znamenal* lásku. Vystupuje ve své expresivní nečitelnosti, tak jak sama o sobě je.

V knihách *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* se do těsné blízkosti dostává vzrušená emocionalita, jakožto abstraktní složka, a smyslové vjemy u Werthera a halucinační vize u Sternenhocha, jakožto konkrétní, expresivní složka. Tuto korelaci můžeme na jedné straně chápat s Burkem jako zvýznamění konkrétních jevů emocionalitou

¹⁰⁰ „Slovy můžeme vytvářet takové kombinace, které bychom jinak nevytvořili. Díky této jejich schopnosti kombinace jsme schopni dát jednoduchému předmětu nový život a sílu. Na plátně můžeme zobrazit jakoukoli figuru budeme chtít; ale nemůžeme ji oživit tak, jako to dokážou slova. K zobrazení anděla stačí nakreslit krásného mladého muže s křídly; ale jaký obraz dokáže udělat něco tak skvělého, jako je přidání jediného slova, „anděl páně?““ Vlastní překlad podle BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford UP, 1998, s. 158-159.

¹⁰¹ RUYER, Raymond. *Paradoxy vědomí: Expresivita*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1994, s. 215.

¹⁰² Tamtéž, s. 201.

¹⁰³ Tamtéž, s. 203.

postav a na druhé straně jako konkretizaci jinak nepopsatelných emocí. Ruyarovská expresivita věcí tak přispívá k popsateľnosti emocí na nesomatické úrovni. U Werthera nejsilnější emotivní vzruchy souvisí s počasím, a to konkrétně bouří, přičemž déšť se stává korelátém pláče. U Sternenhocha se hladomorna, v níž je vězněna Helga-Daemona, stává potlačeným místem, do něhož se kníže Sternenhoch neodvažuje vstoupit a k jehož pravdě se v deníku pouze pomalu propracovává. Architektonický je i další obraz očistcové budovy, v níž ve Sternenhochových představách trpí mrtvá Helga.

Werther při inscenaci své lásky spojuje své city s bouřemi. Za bouří s úžasem vyrazí 8. prosince: „Včera v noci mě to vyhnalo z domu. Navečer jsem ještě slyšel, že řeka se rozvodnila a všechny potoky, že od Wahlheimu celé údolí je pod vodou. V noci o jedenácté vyřítil jsem se ven. Strašlivá podívána! Vidět, jak se v měsíční záři řítí žíravé proudy, přes pole a luka a pastviny a vše; a širé údolí v zuření vichru jediné bouřlivé moře!“¹⁰⁴ Později se společně s Lottou dojíká nad bouří, o níž píše Ossian. Přehnavší se bouře vhná Lottě a Wertherovi do očí slzy na konci zábavy, při níž spolu poprvé tancovali a Lotta Wertherovi oznámila, kdo je Albert a že je s ním téměř zasnoubena. Ať už se zde jedná o Klopstocka či Ossiana, navádí Werthera i Lottu k atmosférizaci emocí, ale i emocionalizaci atmosféry, čtenářská zkušenost. Oči plné slz zrcadlí líbezný déšť, pláč na tváři přírody. Wertherova emocionalita se projikuje do fenoménů naturálních a senzuálních, dokonce se jimi nechá – byť zprostředkovaně skrze literární zkušenost – ovládat. Vztah je ovšem oboustranný. Po trýznivém pláči, který následuje poslední scénu z Ossiana – „A vichr řval a ostrými šlehy do boku hory bil déšť.“¹⁰⁵ –, po posledním rozloučení a cestě domů bouří, loučí se Werther v dopise Lottě se samotnou přírodou: „Naposledy, naposledy otvírám oči. Neuvidí už slunce: kalný, mlhavý den je zakrývá. Truchli tedy, přírodo! Tvůj syn, tvůj přítel, tvůj milenec se blíží svému konci.“¹⁰⁶ Pláč uvolňuje emoce, které dokáže vyslovovat pouze poezie, a jen v něm dochází ke spojení: „Proud slz, vytrysklý z Lottiných očí a uvolňující úzkost jejího srdce, zastavil Wertherův zpěv. Odmrští papír, uchopil její ruku a usedavě se rozplakal. Lotta se opřela o druhou a skrývala oči v kapesníku: byli strašlivě rozrušeni. Cítili vlastní bídu v osudu hrdin, cítili ji družně a jejich slzy je spojily.“¹⁰⁷ Wertherovo utrpení se měří se vznešeností představovanou bouří, ale i smrtí, která se pohráváním s Albertovými pistolemi ve Wertherových dopisech opakovaně předznamenává.

¹⁰⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera, s. 77.

¹⁰⁵ Tamtéž s. 90.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 91.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 90.

Emocionalita knížete Sternenhocha se naopak váže k neviditelnému a psychologickému, k bludům a přeludům, halucinacím. Je ale dána i jeho kognitivními limity – každý jeho vjem je svázán s modalitou. 28. října si zapisuje: „[N]ejstrašnější je nejistota.“¹⁰⁸ 6. prosince: „Ale ta nejistota jest ještě hroznější...“¹⁰⁹ 9. prosince: „Ale je to tak jisté, že byla skutečná?“¹¹⁰ Ale i když si kníže Sternenhoch myslí, že už ví něco určitého, vzápětí dochází k opačnému závěru, jako např. 12. prosince: „Daemona stojí tam, zcela určitá, bílá, strašlivá. Omdlel jsem. Přišed opět k sobě, neviděl jsem ji už, ale shledal jsem, že dveře jsou zevnitř zamčeny na závoru. – – Teď je jisto, že je přízrakem.“¹¹¹ Ničemu nepomůže ani to, když si jde 13. prosince na vlastní oči ověřit, že v hladomorně z Helgy nezbylo nic než strašlivý zápach a zelená sukně s růžovou bluzou, jež 19. srpna, kdy zmizela, měla na sobě. „A tu mne zavalil tak mocný nával slasti, jaký jsem dosud nepocítil! Vždyť jsem rekovně provedl to, co chtěl – a nabyl Jistoty!... Bolelo mě sice hrozně, že je přece jen mrtva, – ale je to tak mnohem rozumnější, než kdyby žila. A přízraku jejího se nemusím bát, nebudu-li se ho bát!“¹¹² Smysly pro Sternenhochovo myšlení nepředstavují žádnou oporu.

Soucít, který k Helze Sternenhoch začne v průběhu děje chovat (je příčinou dokonce i toho, že její pláč doprovází svým „brekotem“), vychází ze snových, nesmyslových vjemů, o nichž mu vypráví Helžin přelud. Nejedná se o bouření živé přírody, ale o mučení v obrovské krychlové budově o straně délky tisíc metrů. Rozdělena je na tisíce místností – každá z nich je důmyslnou mučírnou, jejímž cílem je totální zmrzačení a anihilace oběti, následované úplným vzkříšením a uzdravením. Poté se celý proces opakuje v další místnosti. Tělo je opakovaně hněteno, drceno, sekáno, tříštěno, trháno, páleno, a místo aby se otupovalo, stává se k bolesti stále citlivějším. A přitom se celou dobu nejedná o utrpení tělesné, ale obrazné, snové. Když Sternenhoch vyjekne, že Helga byla v pekle, Helga mu odpovídá, že „peklo může existovat jen ve snu, sen je podstatou svou jen peklem; nic nemůže existovat mimo sen. Ale třeba sen, jsou to muka po čertech reální – ha!“¹¹³ Na rozdíl od *Utrpení mladého Werthera*, kde se zásadní scény milostného utrpení tváří v tvář Lottě odehrávají v útulných pokojích s bouřící přírodou v pozadí, konfrontuje se Sternenhoch v temných chodbách a kobkách se svou halucinací.

Prostor hladomorny je v Klímově textu podstatný už proto, že v něm umírají obě hlavní postavy. Oproti Goethovým realistickým maloměstským kulisám jsou hrady a jejich temné

¹⁰⁸ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 68.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 70.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 71.

¹¹¹ Tamtéž, s. 72.

¹¹² Tamtéž, s. 75.

¹¹³ Tamtéž, s. 112.

chodby a hladomorny důležitým motivem gotického románu a mají tedy mnoho literárních konotací, které můžeme postavit do kontrastu s exteriérovým prostředím přírody a fenomény počasí ve *Wertherovi*. Hladomorna je architektonickým prostorem, který vytvořil člověk a na rozdíl od ostatních takových prostor neslouží k tomu, aby mu poskytoval ochranu a pohodlí, ale naopak je prostorem, jehož účelem je do něho uvrženou osobu trýznit a omezovat. Hladomorna – ačkoliv je součástí stavby – se tak co do účelu stává jejím protikladem, výlučnou a vyloučenou částí, imitací jeskyně, která může posloužit za úkryt v nehostinné přírodě, ale v kontextu obývaného místa se stává spíše místem neznáma, tajemna a hrůzy. Oproti pokojům venkovských sídel ve *Wertherovi* zaplněným rodinami jsou Sternenhochova panská sídla se svými temnými zákoutími výrazně asociálním prostorem. Hrady a zámky, které si nesou silné literární konotace z gotických a dekadentních románů 19. století, navíc v kontextu první republiky, která 10. prosince 1918 zrušila šlechtické tituly, nabývají ještě exotičtějšího rázu.

Obraz přeskočil z mozku na retinu: realistické a fantastické

V předchozích kapitolách vyšlo najevo, že jednou z Goethových prvotních intencí – která se brzy zvrátila ve svůj opak – bylo přesvědčit čtenáře o autentičnosti svého textu. Hlavní postava jeho textu se projevuje silnou náklonností k smyslovému, a to hlavně viditelnému. Za dané navíc považuje základní společenské konvence (třídní členění společnosti, manželství) s výjimkou sebevraždy a individuální emocionality. Naproti tomu je Klímův text přiznaně literární. Hlavní postava jeho textu se setkává se svou femme fatale po její smrti jako s přízrakem a sociální konvence jsou v díle přítomné jen natolik, aby bylo možné je porušovat. Tím se formuje jedna ze zásadních typových odlišností mezi díly. *Utrpení mladého Werthera* inklinuje k realismu a *Utrpení knížete Sternenhocha* k fantastice.

Utrpení knížete Sternenhocha tak můžeme na základě motivů podivuhodných událostí pohodlně zařadit právě do široce pojaté fantastické literatury, poblíž frenetické literatury a gotického románu, o němž bude podrobněji řeč později. Motivy, které *Utrpení knížete Sternenhocha* s fantastikou spojují, vypočítává již trefně Eisner ve své recenzi: „Hungerturm, Blutgerichte, Geisterspuk, Astrales, die Folter-Institutionen der Hölle, Flagellantismus, Sadismus, Sodomie, Nekrophilie, das Eheleben mit einer Toten“¹¹⁴. Vraťme se ještě k toposu

¹¹⁴ „Hladomorna, hrdelní právo, strašidlo, astrály, pekelné mučicí instituce, flagellantství, sadismus, sodomie, nekrofilie, manželství s mrtvou.“ Vlastní překlad podle EISNER, Paul. Der Roman des Philosophen. Prager Presse [online]. Praha: Orbis. 8. 7. 1928, roč. 7, č. 188, s. 8. [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:fb621c2d-4db9-4f05-baf9-236329b75361?page=uuid:abc4fd04-dc8a-11e6-b9c0-005056ba013a

svobodné hravosti, který jsme mohli pozorovat v dobových recenzích-nekrolozích. Je Klíma jako autor *Utrpení knížete Sternenhocha* skutečně tím hravým Bohem, za nějž se prohlašuje ve svých filozofických textech, což dále reprodukuje jeho recenzenti a kritici? Patrně ne. Vycházím teď z vlastní interpretace, kterou shrnu následovně: Klíma sice otevírá mnoho témat, která překračují dobové morální hranice, ukazuje je ovšem v konvencionalizovaných kulisách fantastické literatury. Většinu excesů je tak možné „svést“ na psychický stav protagonisty, skrze nějž je děj fokalizován.

Tzvetan Todorov ve svém *Úvodu do fantastické literatury* zdůrazňuje společenskou funkci fantastické literatury. Její jádro shrnuje takto: „fantastično dovoluje překročit jisté hranice, nepřístupné, pokud se k němu neuchýlíme.“¹¹⁵ To se týká především recepce, tedy strany publika, jehož součástí mohou být i úřady. Fantastično tak může posloužit jako záminka k zapojení jevů, které jsou v dané době společensky nepřijatelné. Ale možná ani sám autor nechce dané jevy zobrazovat jako normální. Todorov tak dále rozvádí problém autocenzury: „Vedle úřední cenzury existuje cenzura jiná, jemnější, obecnější: ta která ovládá samotnou psyché autorů. To, že společnost jisté činy trestá, vyvolává určitý trestní postih u samotného jedince a zabraňuje mu jistá tabuizovaná témata zpracovávat. Fantastično je více než pouhá záminka, je to prostředek boje proti jedné i druhé cenzuře: sexuální nevázanost bude každým druhem cenzury lépe přijata, byla-li připsána na vrub d'ábla.“¹¹⁶ To nemusí nutně znamenat, že se vytrácí Klímova hra. Dostává však konkrétní hranice.

Pokud tedy připustíme zařazení *Utrpení knížete Sternenhocha* do tradice fantastické literatury můžeme mu přiřknout hru a svobodomyšlnost, která je pro jeho recenzenty tak důležitá. Klíma totiž v *Utrpení knížete Sternenhocha* s žánrovými konvencemi nakládá invenčně. Nejedná se o snahu (jen) děsit čtenáře temnými kulisami a hrůznými událostmi. Mnohem více se jedná o hypertextový vztah k žánru plnému odlehlých panských sídel, temných kobek, přízraků a záhad. Zde skutečně platí teze o propojení vysokého a nízkého a děsivého a humorného, traktovaná v paratextech. Přestože Klíma není jediný, kdo takové zapojení různorodých literárních modů předvedl, v české literatuře se přece jen v takové míře jedná o neběžný jev. Vyhrocenou juxtapozici polarit dokazuje i koncentrovaná souslednost scén lásky a nenávisti, citu a násilí – takovým podstatným momentem je jednak závěrečná scéna Sternenhochovy smrti a mystických jevů, jednak scéna, kdy Helga zabije novorozeného

¹¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 134.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 134.

Hellmutha, a to ve chvíli, kdy k ní Sternenhoch začíná chovat vřelé city: „A já počínal k ní, vlastně teprve teď, pociťovat jakousi teplou náklonnost a touhu...“¹¹⁷

Přesto *Utrpení knížete Sternenhocha* zůstává pevně zakořeněné v tradici fantastické literatury 18. a 19. století, která je závislá na pojmu skutečnosti a o níž Todorov výstižně říká, že je špatným svědomím pozitivismu¹¹⁸. To je patrné především na zprostředkovatelské roli nálezce a vydavatele Sternenhochových deníků, který svým nadhledem jednak vytváří rozumový protipól Sternenhochova blouznění, jednak představuje rámeček racionality, který čtenáři signalizuje, že se může a má čemu divit, že má nad čím váhat. To je totiž podle Todorova hlavní charakteristika fantastična: „fantastično se zakládá hlavně na váhání čtenáře – čtenáře, který se ztotožňuje s hlavní postavou –, pokud jde o povahu podivuhodné události.“¹¹⁹ Podstatné navíc je, zda toto váhání hlavní postavy – a čtenáře – vydrží až do konce, nebo ne, případně jak se vyřeší: událost se skutečně stala, nebo se jednalo o iluzi. „Pokud se rozhodne, že zákony skutečnosti zůstávají nedotčeny a dovolují popsané jevy vysvětlit, pak říkáme, že dílo spadá pod jiný žánr: pod podivuhodno. Jestli se naopak rozhodne, že musíme připustit nové zákony přírody, jimiž může být jev vysvětlen, vstupujeme do žánru zázračna.“¹²⁰

Klímovu novelu můžeme na škále podivuhodno–fantastično–zázračno zařadit pod podivuhodno, protože – i díky vypravěči-vydavateli, který Sternenhochovo fantazírování koriguje – můžeme události vysvětlit jako důsledek Sternenhochových halucinací a jeho nešťastný konec nijak zákonům empirické skutečnosti neodporuje. I Sternenhochova setkání s věštkyní a jeho talismany jsou zjevně vysvětlitelné jako blud a podvod. V tomto smyslu Klíma v *Utrpení knížete Sternenhocha* z tradice fantastické literatury (do níž zahrnujeme i sousedící podivuhodno, reprezentované i gotickým románem, a zázračno) nijak nevybočuje. Na tomto místě je zajímavé srovnání s povídkou Franze Kafky *Proměna*, o níž píše ve své knize i Todorov. (Nepodstatný není fakt, že původ *Utrpení knížete Sternenhocha* pravděpodobně spadá – jak dovozuje Erika Abrams – přibližně do období, v němž vznikala i *Kafkova Proměna*.¹²¹) Kafkův text po váhání modelového čtenáře odporuje, protože již v první větě je exponována eponymní proměna hlavní postavy v hmyz. Po celou dobu však není problémem ani tak to, že se Řehoř Samsa proměnil v hmyz, ale spíše to, jaké s tím mají všichni nepříjemnosti. Nadpřirozené se tak v průběhu povídky stává prostě jen podivuhodným, a nakonec vlastně normálním. Tím se

¹¹⁷ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 31.

¹¹⁸ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, 142.

¹¹⁹ Tamtéž, 133.

¹²⁰ Tamtéž, 39.

¹²¹ KLÍMA, Ladislav. *Hominibus*. Praha: Torst, 2006, s. 870.

vymyká metafyzice skutečnosti, kterou je fantastická literatura 19. století podle Todorova posedlá.

Stalo se něco hrůzného, nemyslitelného, nemožného: gotika

Dvě předcházející kapitoly nás vedou k další distinkci, nebo alespoň jednomu důležitému a relevantnímu pojmu. Tím je gotika. Gotika ve smyslu gotické literatury náš předmět z literárněvědného hlediska zužuje, protože konkretizuje výše zmíněnou fantastiku a vymezuje ji motivicky i z hlediska narativní struktury. Relevantní je však gotika i ve smyslu uměnovědném, či ještě šířeji kulturním, která kontext rozšiřuje o některé zásadní principy, na které navážeme v další kapitole, týkající se protikladu klasického a manýristického.

The Castle of Otranto: A Gothic Story Horace Walpole, jenž je důležitý už kvůli tomu, že poprvé používá přímo slovo gotický, vyšel v českém překladu Jaroslava Hornáta až v roce 1970. Není tedy úplně jasné, zda se Klímovi mohl alespoň v originálním znění dostat do ruky. Už v jeho předmluvě z druhého anglického vydání je však formulován program toho, co se postupně promění v žánr gotického románu, jenž bychom mohli vztáhnout i na výše rozebíranou fantastickou literaturu:

[Otrantský zámek] byl pokus o sloučení dvou typů románu, starého a moderního. Ve starém bylo všechno samá fantazie a nepravděpodobnost, moderní román se naopak vždycky snaží věrně držet přírody, což se mu někdy i daří; netrpí nedostatkem vynalézavosti, ale bohatý zdroj fantazie je podvázán přísným přidržováním se reálného života. Ovšem i když příroda v moderním typu románu fantazii spoutala, pouze se tím pomstila, neboť ze starých románů byla vymýcena úplně. Jednání, city, rozmluvy hrdinů a hrdinek starých dob byly stejně nepřirozené jako prostředky, použité k rozvíjení děje.¹²²

Walpolova recepčně-estetická předmluva ukazuje zásadní žánrové štěpení na poli narativní literatury 18. století. Walpole je konfrontován s romány, jejichž tendence jsou v jeho podání realistické (realismus opírá o pravděpodobnost a korespondenci s empirickou skutečností),

¹²² WALPOLE, Horace. Otrantský zámek. In: HORNÁT, Jaroslav, ed. Anglický gotický román. Praha: Odeon, 1970, s. 23.

v nichž mu však chybí pravidly a skutečností nespoutaná imaginativní složka. Obrací se proto na předchozí tradici „nezkaženou“ osvícenskou metafyzikou skutečnosti. Zároveň tato tradice díky poměrně dobrodružným a vzrušujícím zápletkám představovala znatelný posun od sentimentálních románů, jak je psal například Samuel Richardson. Ještě jeden záměr Walpole ve své předmluvě naznačuje – nápodobu Williama Shakespeara. K tomu se hlásí, aby se vymežil proti Voltairovu oplošťování dramatických žánrů (tragédie nemůže být ani místy úsměvná, komedie vážná), ale i Racinově racionalitě: „Nešťastný Shakespeare! Kdybys byl nechal Rosencrantze popsat svému druhu Guildensternovi půdorys kodaňského paláce, místo abys nám předložil morální dialog mezi princem dánským a hrobníkem, mohl se osvícený pařížský parter podruhé dočkat komentáře, doporučujícího tvůj talent jeho obdivu a přízni.“¹²³ Z Walpoleova sarkastického komentáře je patrné, že spor racionality a imaginace nenachází pouze ve vlastní době, ale i ve století předcházejícím. Jako by se tedy mělo jednat o konkurenci některých tendencí, která trvá neustále, ale v nějaké době převládá jedna, v jiné druhá. Je třeba dodat, že jedna z Walpolových dalších, nepřiznaných motivací byla i komerční. Gotický žánr, jak se i později ukázalo, byl komerčně úspěšný, mimo jiné i proto, že mísil vyšší a nižší styl, ale i témata známá z rytířských románů s tématy atraktivními pro nižší třídy.¹²⁴

Nezanedbatelná je však i společenská funkce gotického románu. Ten stejně jako v Todorovově pojetí fantastika přináší tabuizovaná témata, která spojuje přímo či nepřímo s exotickými destinacemi, psychologickou patologií, sexualitou, d'áblem, či obecně řečeno s transgresí, která je připisována jinému, čímž se docílí její přijatelnosti. Do výbavy gotického románu patří mimo jiné zápletky se záhadou, odlehlá panství, krypty, kláštery, laboratoře, monstra, duchové, padouši, ale také ženy v nesnázích. Gotický román tedy můžeme označit za protožánr, z něhož se později vyvíjí žánry jako horror, thriller a detektivka, v nichž jsou tradičně exponována témata nebezpečí, strachu a smrti, která jsou zpravidla amplifikována objektivizovanou femininitou ženy v nesnázích.

Walpoleův text je formován ještě jedním podstatným zdrojem. Tím je pojetí vznešena („sublime“) Edmunda Burkea, navržené v traktátu *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*. Důsledkem vznešena je ohromení („astonishment“), stav psychické paralýzy.¹²⁵ Nejtypičtější a nejsilnější příčinou takového ohromení je strach, který může nabývat fyziologického charakteru:

¹²³ WALPOLE, Horace. Otrantský zámek, s. 30.

¹²⁴ HOGLE, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 8.

¹²⁵ BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*, s. 53.

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror be endued with greatness of dimensions or not.¹²⁶

Vnímání bolesti nebo smrti, jakožto extrémních příkladů příčin strachu, rozostřuje hranici mezi subjektem a vnímaným objektem.

K výkladu literární gotiky z psychoanalytických pozic přispěla velkým dílem Julie Kristeva se svým konceptem abjektu.¹²⁷ Abjekt není ani subjekt, ani objekt; je to vše, co vše, co narušuje systém, identitu a řád, co nerespektuje hranice, pozice a pravidla, vše, co poukazuje na jejich křehkost.¹²⁸ Abjekty jsou oblíbenými a produktivními tématy právě gotické literatury a na ni navazujících žánrů. Projevuje se samozřejmě různě, ale většinu ze základních motivů transgrese a rozrušování řádu můžeme najít již v gotické literatuře, která subverzivně pracuje s řádem nastoleným racionalitou. Upíří jako Drákula, monstra jako výtvar dr. Frankensteina rozrušují hranici lidského a nelidského, duchové a přízraky zase hranici života a smrti. Křehkost morálního a zákonného řádu se ukazuje na věznění, vraždách a sexualizovaném násilí. Podivuhodno, fantastično a nadpřirozeno obecně v různé míře znejist'ují spolehlivost striktně racionálních modelů světa.

Jak bylo řečeno, jednou z detabuizačních strategií je spojit odsouzeníhodné a nemorální s něčím cizím a vyloučeným. Jedině tak je totiž možné zachovat vlastní identitu neporušenou. Snad i proto volí Horace Walpole v prvním gotickém románu pro své fantastické vyprávění narativní topos nalezeného rukopisu, který pochází z temné doby křížáckých výprav:

Hlavní události připomínají svým charakterem ty, jaké se připisovaly nejtemnějším dobám křesťanství; v jazyku i ději však není nic, co by zavánělo barbarstvím. Styl je ryze italský. Jestliže byl příběh vypsán blízko doby, kdy se údajně odehrál, pak

¹²⁶ „Žádná emoce nezbavuje mysl všech jejích schopností jednat a rozvažovat tak účinně jako strach. Protože strach je předtuchou bolesti či smrti, jeho působení připomíná skutečnou bolest. Cokoli je tedy strašné na pohled, je také vznešené, nehledě na to, zda je hrůza způsobena velikostí rozměrů, nebo ne.“ Vlastní překlad podle BURKE, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful, s. 53.

¹²⁷ Srov. HOGLE, Jerrold E. a MILES, Robert, eds. The Gothic and Theory. An Edinburgh Companion. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019, s. 17.

¹²⁸ KRISTEVA, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982, s. 4.

se tak musilo stát v rozmezí let 1095 až 1243, to jest v období mezi první a poslední křižáckou výpravou, nebo o málo později.¹²⁹

Právě „zavrženíhodné“ období středověku se svou pověřivostí, barbarskými návyky, extravagancí a divokostí, které se staly kontrastními prvky k aktuálnímu období silně ovlivňovanému „starými“, se v anglickém kontextu, z něžž žánr pochází především, nazývalo pejorativně „gotika“.¹³⁰

Podobně negativně smýšlí o gotice i historik umění Wilhelm Worringer: „Nebyla snad gotika se svou chorobnou diferencovaností, se svými extrémy a se svým neklidem časem puberty evropského člověka?“¹³¹ Worringer postuluje dva póly uměleckého stylu – naturalismus, jenž je touhou po vcítění a zalíbením v organických formách, a abstrakci, vzniklou pudem k abstrahování („Abstraktionsdrang“) a zalíbením ve formách abstraktních. Svými koncepty reaguje na dominanci z antiky a renesance zděděných představ o umění, které má napodobovat skutečnost. Abstrakce, kterou do diskuse přináší, má v takovém případě osvobozující funkci:

V nutkání abstrahovat je intenzita tohoto pudu [potřeby zbýt se sebe sama] nepoměrně větší a důslednější. Na rozdíl od potřeby vcítění se v tom případě neprojevuje jako touha zbýt se individuálního bytí, nýbrž jako touha osvobodit se pozorováním nutného a nezpochybnitelného od nahodilosti lidského bytí obecně, tedy ze zdánlivé libovlnosti obecně organické existence.¹³²

Svou disertací, vydanou poprvé v roce 1907, do jisté míry vyznačuje cestu avantgardním směrům, jako je expresionismus, které jednak tíhnou k abstrakci a exponování formy, jednak znovuobjevují tematiku excesu a transgrese. Nad avantgardními snahami mohla vlát Worringerova známá formule: „Estetický prožitek je objektivovaný sebepožitek.“¹³³

Zde je však podstatné hlavně to, že Worringer spojuje gotiku a její abstrakci s nadmyslovým a spirituálním. V jeho pojetí se jedná o reakci na svět zakoušený jako

¹²⁹ WALPOLE, Horace. Otrantský zámek, s. 17.

¹³⁰ BOTTING, Fred. Gothic. London: Routledge, 1996, s. 15.

¹³¹ WORRINGER, Wilhelm. Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu. Praha: Triáda, 2001, s. 105.

¹³² Tamtéž, s. 40.

¹³³ Tamtéž, s. 25.

nepřátelský, o snahu vysvobodit lidský život a nechat ho spočinout v abstrakci. I proto někteří spojují Worringerovo puzení k abstrakci s pudem smrti¹³⁴.

Pro rozlišení *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* jsou podstatné obě gotické tradice, jak Walpolovská literární, tak Worringerovská psychologicky-estetická. Ty spolu sdílejí dvě podstatné vlastnosti. Zaprvé je to excentričnost a transgresivita. Walpole má větší tendenci k její abjekci, Worringer se jí snaží rehabilitovat jako uměleckou reakci na určitý stav světa. Zadruhé se jedná o odklon od napodobování smyslově vnímatelného, a naopak příklon spiritualitě a imaginaci. Werther je ve svém fikčním světě agentem excentrického citu, jenž se postupně odklání od viditelného světa. Ten je však pro něj jako pro malíře, který se snaží vystihnout podobu, určující: „Lottinu podobiznu jsem třikrát začal a třikrát jsem se blamoval. Což mě mrzí tím víc, že jsem před nějakou dobou dovedl náramně šťastně vystihnout podobu.“¹³⁵ Celý Goethův text je určován pravděpodobností žitého světa podpořenou skutečnými událostmi a snahou o maximální autentizaci. Naopak Klímova spektrální spiritualita, literárnost a excentričnost má mnohem blíže ke gotickému pólu. Je však ještě třeba rozlišení metodologicky upřesnit. Mimetičnost, tedy víceméně to, co nazývá Worringer naturalismus, neznamena dokumentární znázorňování vnímatelné přírody. Jedná se spíše o variantu stylu, která pracuje s živoucími formami, ale také taková, která se jako realistická prezentuje:

Tvrzení, že naturalismus jako druh umění nemá s čistým napodobováním přírody zhola nic společného zní snad jako paradox, nicméně z dalších zkoumání to jasně vysvitne. [...]

Co je naturalismus? „Odpověď zní? Přiblížení organické přesvědčivosti, nikoli však proto, že by někdo chtěl podle živé skutečnosti znázornit přírodní objekt v jeho tělesnosti a podat iluzi života, nýbrž proto, že se probudil cit pro krásu organicky přesvědčivé formy, a proto, že tento cit, který ovládl absolutní umělecké chtění, měl být uspokojen. Cílem snad bylo blaho z organicky živoucího, nikoli blaho pocházející z přesvědčivosti. Od obsahovosti jakožto sekundárního jevu každého uměleckého znázornění bylo v těchto definicích přirozeně odhlédnuto.“¹³⁶

¹³⁴ LANG, Sigfried K. „Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung*. Entstehung und Bedeutung“ In: BÖHRINGER, Hannes a SÖNTGEN, Beate, eds. *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. Leiden, The Netherlands: Brill-Fink, 2002, s. 101.

¹³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 36.

¹³⁶ WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu*, s. 43.

V uvedené citaci nás Worringer přivádí na poslední významnou dichotomii – organické a anorganické. Je totiž na snadě ptát se, jak je možné, že Worringer s naturalistickým spojuje přírodu, ale na druhé straně s abstraktním spojuje krystalicitu. Nejsou snad krystaly a jejich abstraktní formy součástí přírody? Proto přichází se zmíněným rozlišením. Vcítění chová náklonnost k organickým formám a abstrakce k anorganickým.

Připomeňme si motivy používané k metaforizaci Wertherova a Sternenhochova utrpení: na jedné straně déšť, oživující zeleň, pláč, spojující milence, na druhé anihilace těla v krychlovitém očištění. Lotta obstarávající mládež, Helga jako automat. Fikční světy *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* se tedy v mnohém liší. Motivy smrti, pudu k abstrakci jakožto pudu k smrti a svou excentricností a imaginativní citovostí je však spojuje Werther, jenž stojí na hranici sentimentálního realismu a imaginativního romantismu: „[Ó], když tato nádherná příroda přede mnou stojí mrtvě jako barvotisk [...]! [...] Tolikrát jsem se vrhl na zemi a prosil Boha o slzy, jako rolník o déšť, když nebe nad ním je olověné a země kolem něho umírá žízni.“¹³⁷

Rozhodli jsme se postupovat zcela laxně a instinktivně, pohrávavě a bláznovsky, libovolně a grandiosně: klasické a manýristické

Rozdíly, které texty *Utrpení mladého Werthera* a *Utrpení knížete Sternenhocha* a jejich hlavní hrdiny odlišují, můžeme vystihnout i opozicí klasického a manýristického, a to v podobě, již navrhuje Curtius. Neobejdeme se však bez domyšlení a rozpracování jeho východisek. Curtius píše: „Manýrista nechce říkat věci normálně, nýbrž abnormálně. Dává přednost umělému a vyumělkovanému před přirozeným. Chce překvapovat, ohromovat, oslňovat. Zatímco říkat věci přirozeně lze jen jedním způsobem, má nepřirozenost tisíce způsobů.“¹³⁸ Dovožeme tedy, že klasika, k níž je manýrismus protikladnou a komplementární literární tendencí¹³⁹, představuje to normální a přirozené. Pokud však připustíme, že normalita a přirozenost jsou v kultuře

¹³⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 71.

¹³⁸ CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 303.

¹³⁹ Tamtéž, s. 292.

diskurzivně konstruovány, začne se daná definice jevit poněkud vágní na to, abychom s ní mohli smysluplně pracovat.

Přece ji ale nemůžeme zavrhnout. Nebudeme hodnotit a posuzovat, zda Goethe nebo Klíma mluví normálně či abnormálně. Tím se chceme vyhnout mimetickému pojetí díla, které by nás vedlo k příliš těsnému spojení s domněle zobrazovanou skutečností, ale také symptomatickému pojetí tvorby, které zaměňuje dílo a podmínky vzniku¹⁴⁰. Klasické a manýristické se pro nás stanou dvěma póly uměleckých možností. Můžeme tak shrnout, jak texty své motivy konceptualizují, a pokusit se narativní strategie a afektivní figury utrpení¹⁴¹ rozčlenit na škále klasického a manýristického.

Pro upřesnění můžeme navázat na dichotomii navrženou historikem umění Heinrichem Wölfflinem – uzavřená a otevřená forma. Tento protiklad můžeme zjednodušit a shrnout jako symetrii a opozici horizontál a vertikál na jedné straně a asymetrii a diagonálu na druhé. Tím jsme ale ještě příliš svázáni s plošností výtvarného umění. Klasické budeme pojímat jako vše centrické a uměřené, manýristické jako excentrické a neuměřené. Nikoliv však ve smyslu hodnocení, ale ve smyslu vnitřních, kombinatorických možností textu. I to si žádá doplnění. Nemůžeme nepoložit následující otázku: je možné označit nějaký text (či jiné umělecké dílo) za manýristický tak vůbec? Jinými slovy – můžeme se podívat na dějiny literatury a bez dalšího vybrat některé texty, o kterých pak budeme říkat, že jsou manýristické? K něčemu takovému bychom snad potřebovali výčet znaků, které text dělají manýristickým. Jejich nacházením bychom nakonec možná získali manýristické texty prototypické a takové, které splňují některá z vybraných kritérií. Mám za to, že nastíněná analýza by si měla vzít mnohem méně ambiciózní cíl. Při srovnávání totiž operujeme s komparativy: Ten a ten text je manýrističtější než jiný, protože ve srovnání s ním využívá excentričtější prostředky a témata.

Jak ale převést principy geometrie a rámu do narativního umění? Abychom takto postihli afektivní figury a narativní strategie textu, je nutné se zaměřit spíše na obsah – v podobně jednání a vnímání postav – a formu – v podobě práce se syžetem a stylem.

Najít střed v jednání je – jak píše Aristoteles v jednom z textů zařazených do Etiky Níkomachovy – těžké. Navrhuje proto postup negace. Pokud se varujeme špatného, blížíme se k dobrému. Naneštěstí ale na špatné můžeme narazit i na druhé straně. Dobré, střední, se totiž nachází mezi krajnostmi – mezi nadbytkem a nedostatkem, mezi málo a příliš. Ve svém posuzování jsme řízeni libostí a právě na tu si musíme dát největší pozor. Za příklad Aristotelés

¹⁴⁰ Srov. ZYMNER, Rüdiger. Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn: Schöningh, 1995, s. 55.

¹⁴¹ V gymnastickém pojetí, jak ho navrhuje Roland Barthes ve Fragmentech milostného diskurzu.

dává postoj Trojanů a Achájců k řecké femme fatale: „Jak se tedy starší lidu zachovali při pohledu na Helenu, tak se i my musíme chovat vzhledem k rozkoši a ve všem stále opakovat jejich slova; tak totiž odpuzující ji, pochybíme nejméně.“¹⁴² Tak se Werther stává impotentním a absolutním ctitelem středu, protože z vlastní vůle pachá sebevraždu – mohl by však také projevit málo citu a na Lottu zapomenout, či příliš a Lotty se zmocnit. Sternenhoch se Helgy zmocňuje a týrá ji – a stává se tak excentrikem nadbytku. Nemusíme posuzovat, co je a není přirozené. Důležité jsou pro nás možnosti jednání postav, afektivní figury, nikoli např. mimetický vztah k případné preliterární skutečnosti. Některé další prvky, které poukazují na různost obou textů, jsme probrali výše. Jsou to mimo jiné Sternenhochovy extrémní a proměnlivé názory na Helgu, očištcové sny, v nichž dochází k opakované likvidaci lidského těla, Sternenhochovy nucené postupy pro boj s psychickou chorobou, ale i exotické prostředí jeho zámků či obrovská síla Helžina milence srovnatelná se silou antických polobohů či soudobých komiksových superhrdinů.

Manýristické tendence v *Utrpení knížete Sternenhocha* se projevují i na formální rovině. Werther svou sebevraždu dramaticky anticipuje, už když se u Alberta poprvé setká se zbraněmi, z nichž jedna se na konci knihy stává předmětem doličným: „a náhle jsem prudkým posunkem přiložil hlaveň pistole k čelu nad pravým okem.“¹⁴³ Právě takovým způsobem později ukončí svůj život: „Když doktor přišel k nešťastníkovi, viděl, že mu na zemi už není pomoci: Tep ještě bil, ale údy byly vesměs ochrnuty. Nad pravým okem se střelil do čela; mozek vyhřezl.“¹⁴⁴ Výstřel však není jediným způsobem, který by mohl splnit Wertherovu touhu zemřít: „Ach, stokrát jsem už popadl nůž, abych ulevil svému stísněnému srdci. – Slyšel jsem o ušlechtilém druhu koní, kteří, když jsou nejvíc uštvaní a rozehřátí, sami si z pouhého pudu prokousnou tepnu, aby popadli dechu. Mně je často jako těm koním: nejraději bych si otevřel žílu a vplynul do věčné svobody.“¹⁴⁵ Všechna předznamenání nakonec vyvrcholí v konečném činu sebevraždy.

Oproti přímočarému vývoji Wertherovu se Sternenhochovy zápisy točí ve spirálách a blíží se k labyrintickému modelu manýrismu, s nímž ve své knize rozvíjející Curtiovo pojetí manýrismu pracuje Hocke.¹⁴⁶ Sternenhoch se ve svém deníku neustále vrací k 19. srpnu 1912, kdy Helga zmizela. Opakovaně se odhodlává navštívit kobku, v níž má Helga ležet, a přitom ho nepřesvědčí, když 12. prosince v noci narazí na její ostatky. Jeho jednání není postupnou

¹⁴² ARISTOTELÉS. *Etika Níkomachova*. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Petr Rezek, 2013, s. 60.

¹⁴³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 40.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 97.

¹⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*, s. 62.

¹⁴⁶ Srov. HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, 2001.

snahou dosáhnout nového stavu, jako tomu je u Werthera, který se nejprve snaží s Lottou sblížit, a poté se jí klidit z cesty. Ani *Sternenhochův* konec není událostí, ale nehodou.

Také mírně upravený citát ze začátku *Utrpení knížete Sternenhocha* v názvu této kapitoly vykazuje stylistickou hypertrofii, protože vrší sémanticky související adjektiva, ale především protože formuluje program celého text: „Poněvadž však i nejmenší prohřešení proti empirické skutečnosti vleče za sebou nutně nová a nová další, rozhodli jsme se směle, ale jen co se týče inteligence knížete, postupovat zcela laxně a instinktivně, pohrávavě a bláznovsky, libovolně a grandiosně. A jsme přesvědčeni, že tím jádro neutrpí, ale získá.“¹⁴⁷ Vypravěč tedy výslovně přiznává a upozorňuje, že existuje nesoulad, mezi tím, co se mělo stát, a tím, co bude vyprávět. To se týká především celé první části, kterou Klíma koncipuje jako vydavatelovo převyprávění událostí mezi prvním setkáním Sternenhocha s Helgou a jejím zmizením. Klímův text ve srovnání s Goethovým se vyznačuje také mnohem větší lexikální i interpunkční expresivitou. Lexikální expresivita se vyznačuje velkým množstvím depreciativ: „Potomci velkých mužů byli přece skoro vždy úplná prasat...“¹⁴⁸ či „Kuš s vědou, trottle!“¹⁴⁹ Vyloženě vulgární slova jsou však často cenzurována: „Do pr– –e mně vskoč!“¹⁵⁰ Hypertrofované je použití interpunkčních znamének, a to hlavně řad pomlček a teček. Tečky zpravidla plní funkci signalizace nedokončené výpovědi. Pomlčky, jichž se na nachází v řadě až osmnáct, představují řeč přerývanou, ale jsou často také znakem její nevyslovitelnosti.¹⁵¹ Klíma také často k pozitivní evaluaci využívá prefixovaná substantiva s velkým počátečním písmenem jako *Nadslast*, *Nadzáře* či *Nadhudba*.¹⁵²

V *Utrpení knížete Sternenhocha* se Wertherova afinita k uměřenému a společensky přijatelnému proměňuje v nekontrolovanou výstřednost. Sebevražedné sklony přepisuje Klíma blouzněním a alkoholovými delirii. Atmosférická a senzuální emocionalita je nahrazena emocionalitou architektonickou a spirituální. Obecně vzato jsou tedy veškeré dostředivé tendence v *Utrpení mladého Werthera* vyhroceny v *Utrpení knížete Sternenhocha* do extrému. To můžeme číst nejen jako projev grotesknosti, kterou Klíma zmiňuje v podtitulu své knihy, ale i jako manifestaci manýristických postupů, které se odklánějí od funkce mimetické, a naopak exponují umělost a uměleckost. *Utrpení knížete Sternenhocha* je pak v takovém pojetí manýristickým pandánem ke klasicizujícímu *Utrpení mladého Werthera*.

¹⁴⁷ KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 20.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 126.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 137.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 121, 122, 135 a 149.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 63.

¹⁵² Srov. např. KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto*, s. 139.

Závěr: V hladomorně

Na intertextovém vztahu Goethova *Utrpení mladého Werthera* a Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*, který je vykazatelný jak díky explicitním zmínkám, tak díky implicitnímu přejímání témat a stěžejních strukturních prvků, se ukazují některé zásadní literární posuny a proměny typické období mezi vznikem obou děl. Postupný rozvoj psychiatrie a psychoanalýzy v dialogu s literaturou podnítil zájem o tabuizovaná témata a psychické fenomény jako sen a podvědomí. Na sklon společnosti cenzurovat tyto fenomény a držet se místo toho osvícenských mechanických rámců racionality reagovala fantastická literatura v čele s gotickým románem příklonem k imaginaci, která odmítá omezovat umělecké dílo na empirické pozorování každodenní skutečnosti. Přehodnocování se dotýká také etických a estetických kategorií. Na úkor společnosti se prosazuje individuum se svými osobními citovými potřebami. Jako alternativa estetiky krásy, uměřenosti a řádu se prosazuje modernistická estetika ošklivosti, výstřednosti a chaosu.

Epistemická a morální změna je doprovázena také centrifugální proměnou stylu. Upouští se od snahy o autentičnost, snahy přesvědčit čtenáře, že to, co čte, není fikce, konstrukt spisovatelovy imaginace, ale historický dokument psaný stejnou rukou, která držela corpus delicti. Tím se otevřel nový horizont pro zkoumání dalších stylistických možností textu. Taková změna není samozřejmě bezprecedentní, na zvoleném období a textech je však dobře pozorovatelná. V širším kontextu se projevuje jednak v období 19. století konkurencí realistického románu a fantastické fikce, jednak na počátku 20. století avantgardními postupy, které silně exponují a ozvláštňují formu. Tyto proměny pak slouží Ladislavu Klímovi jako ústřední zdroje pro ozvláštění wertherovské látky.

Ačkoli Goethovo *Utrpení mladého Werthera* a Klímovo *Utrpení knížete Sternenhocha* vykazují rozdíly klasifikovatelné ve výše načrtnutých opozicích, můžeme na nich s větším odstupem demonstrovat v zásadě kontinuální linii extrémní tematizace tělesnosti, jejímž cílem není ani tak odrážet skutečnost, jako spíš vyčerpávat polohy. Od Wertherova melodramatického pláče a sebepoškození se přes Klímovy násilné a sexuální scény dostáváme k takovým hyperbolickým žánrům těla, jako jsou pornografie, včetně subžánrů jako torture porn, či horror v extrémních podobách, jakými jsou slasher, splatterpunk či tzv. found footage („nalezená videonahrávka“, filmová analogie nalezeného rukopisu).

Soupis literatury

Primární literatura

GOETHE, Johann Wolfgang. Utrpení mladého Werthera. Praha: Mladá fronta, 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang. Die Leiden des jungen Werthers. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

KLEIST, Heinrich von. „Der Neuere (glücklichere) Werther“. In: Werke und Briefe in vier Bänden. Band 3. Berlin und Weimar: Aufbau, 1978.

KLÍMA, Ladislav. Utrpení knížete Sternenhocha: groteskní romaneto. Vydání 3. Praha: Paseka, 1990.

KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Mea. Praha: Torst, 2005.

KLÍMA, Ladislav, ABRAMS, Erika, ed. Svět atd. Praha: Torst, 2017.

Sekundární literatura

- ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.
- ANDREE, Martin. *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- ARISTOTELÉS. *Etika Níkomachova*. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Petr Rezek, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. „Autor Dona Quijota Pierre Menard“. In: Týž. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 35-44.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*. New York: Oxford UP, 1998.
- CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.
- ČECHOVÁ, Kateřina. *Královský gambit Ladislava Klímy*. In: *Tvar*. Roč. 9, č. 3 (5. 2.), s. 12. [Cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z:
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1998/3/12.png>
- DOČKAL, Miroslav. *Klíma pro Klímu*. In: *Studentské listy*. Roč. 1, č. 16 (10.9.), s. 4 [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:06763a21-5309-11e4-90c9-005056825209?page=uuid:85c2c010-e863-11e9-be7d-005056820560&fulltext=utrpen%C3%AD%20kn%C3%ADžete%20sternenhocha>
- EISNER, Paul. *Der Roman des Philosophen*. Prager Presse [online]. Praha: Orbis. 8. 7. 1928, roč. 7, č. 188, s. 8. [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z:
www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:fb621c2d-4db9-4f05-baf9-236329b75361?page=uuid:abc4fd04-dc8a-11e6-b9c0-005056ba013a
- ENGEL, Ingrid. *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*. St. Ingberg: Röhrig, 1986.
- FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie*. Přel. Robert Svoboda. Praha: Malvern, 2013.
- GACH, John, WALLACE, Edwin R, eds. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in The Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- GUDEHUS, Christian, Ariane EICHENBERG a Harald WELZER, ed. *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2010.
- HEFTRICH, Urs. *Nietzsche v Čechách*. Přel. Věra Koubová. Praha: Hynek, 1999.
- HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, 2001.
- HOGLE, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HOGLE, Jerrold E. a MILES, Robert, eds. *The Gothic and Theory. An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- LACHMANN, Renate. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann, 2002.
- LETTAU, Reinhard. „Die Leiden des jungen Werther“. In: *Die Zeit*, 27. dubna 1979, č. 18 [Cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.zeit.de/1979/18/die-leiden-des-jungen-werther>
- MÜNZER, Jan, 1928. Ladislav Klíma: *Utrpení knížete Sternenhocha*. *Naše doba*. Roč. 35, č. 10, s. 643-644.
- PLATÓN. *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- RIFFATERRE, Michael, „La syllepse intertextuelle“ In: *Poétique*, č. 40, 1979, s. 496-501.
- RUYER, Raymond. *Paradoxy vědomí: Expresivita*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1994.
- SIEBERS, Tobin: „The Werther Effect. The Aesthetics of Suicide.“ In: *Mosaic* č. 26 (1993), s. 15-34.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: „Umění jako metoda.“ In *týž: Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, s. 8–25.
- WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. In: HORNÁT, Jaroslav, ed. *Anglický gotický román*. Praha: Odeon, 1970.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda, 2001.
- ZYMNER, Rüdiger. *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Paderborn: Schöningh, 1995.