Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra psychologie

RIGORÓZNÍ PRÁCE

Smrt v Benátkách: psychoanalytický přístup

Death in Venice: A psychoanalytical approach

Jan Sácký

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Kučera CSc.

Obor: Psychologie

2022

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra psychologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Smrt v Benátkách: psychoanalytický přístup

Death in Venice: A psychoanalytical approach

Jan Sácký

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.

Studijní program: Psychologie

Studijní obor: Psychologie

2021

Odevzdáním této práce „*Smrt v Benátkách:* psychoanalytický přístup“ potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 08. 06. 2021

Děkuji vedoucímu své práce, doc. PhDr. Miloši Kučerovi, CSc., za jeho vedení, podněty, inspiraci, a především za to, že mi otevřel dveře k psychoanalýze.

Děkuji svým blízkým za veškerou podporu, kterou mi při psaní práce poskytovali.

ABSTRAKT

Tato práce si klade za cíl nabídnout psychoanalytické porozumění novele německého spisovatele Thomase Manna *Smrt v Benátkách.* Tohoto porozumění dosahuje skrze rozbor motivu božství a rozuzlením dvou dominantních témat novely, lásky a smrti. Práce také srovnává děj novely s Platónovým dialogem *Faidros* a načrtává paralelu mezi myšlenkovým poselstvím novely a statí Sigmunda Freuda *Mimo princip slasti* a dvou zlomků Hérakleita z Efesu. V závěrečné části nabízí stručnou rešerši toho, co bylo o novele dosud napsáno a srovnání práce s interpretací novely od Heinze Kohuta z roku 1957.

KLÍČOVÁ SLOVA

bůh, božství, antika, erós, láska, smrt

ABSTRACT

The goal of this thesis is to offer a psychoanalytical understanding of Thomas Mann's short story *Death in Venice.* This understanding is achieved through analysis of motive of godhood and the explanation of two dominant themes of the story, love and death. This thesis also compares the story of novella with Plato's dialogue *Phaedrus* and draws paralels between message of the novela and Sigmund Freud's work *Beyond the pleasure principle* and two of the fragments from Heraclitus of Ephesus.

Thesis also offers brief research of what was already written about *Death in Venice.* The findings of my interpretation are compared to Heinz Kohut's interpretation of *Death in Venice* from 1957.

KEY WORDS

god, godhood, antiquity, eros, love, death

OBSAH

Předmluva **9**

1. Úvodní část **13**

1.1 O novele 13

1.1.1 Podrobnější představení děje 14

1.2. Okénko do Řeckého Pantheonu 25

2. Interpretační část **29**

2.1. Motiv božství 30

2.1.1. Úvod 30

2.1.2. Numinózní rovina 30

2.1.3. Prožívání Boha Aschenbachem napříč kapitolami 32

2.1.4. Tadzio a božství 34

2.1.5. Závěry 35

2.2. Scény narážející na Platónův dialog *Faidros* ve Smrti v Benátkách 40

2.2.1. První scéna 40

2.2.2. Druhá scéna 42

2.3. *Faidros* – expozice 46

2.3.1. Sókratova Palinódie Erótovi 46

2.4. Rozdíly mezi Platónovým a Mannovým pojetím 56

2.4.1. Rozdíly a podobnosti 56

2.4.2. Problém vztahovosti 57

2.4.3. Shrnutí a závěry 60

2.5. Bohové 63

2.5.1. Hádes 63

2.5.2. Dionýsos 65

2.5.3 Závěry 67

2.6. Analogie s dalšími díly 70

2.6.1. Freudovo *Mimo princip slasti* ... 70

2.6.2. Hérakleitovy zlomky – B15 ... 73

2.6.3. Hérakleitovy zlomky – B98 ... 74

2.7. Závěr – Kým je Gustav Aschenbach? ... 76

3. Literární rešerše ... 79

3.1. Psychoanalýza a *Smrt v Benátkách* ... 80

3.1.1. Přehled psychoanalytických interpretací do roku 1955 ... 80

3.1.2. Heinz Kohut: „Smrt v Benátkách od Thomase Manna – Příběh o rozkladu umělecké sublimace“ ... 81

3.1.3. Šedesátá a ranná sedmdesátá léta ... 88

3.1.4. Psychoanalytické interpretace po roce 1975 ... 90

3.1.5. Psychoanalytické práce o *Smrti v Benátkách* z přelomu 20. a 21. století. ... 93

3.1.6. Shrnutí ... 94

3.2. Antická témata ve *Smrti v Benátkách* ... 96

3.2.1 Platónův *Faidros* a *Smrt v Benátkách* ... 96

Závěr – od božského šílení po žitou vztahovost ... 101

Seznam literatury ... 104

Primární literatura ... 104

Sekundární literatura ... 105

Předmluva

Tato práce je výsledkem mého přibližně ročního úsilí o dosažení hlubšího porozumění známé novele Thomase Manna *Smrt v Benátkách.* Jakožto člověka, který má co do zájmů a teoretického založení velice blízko k literatuře a zároveň k psychoanalýze, mě fascinuje představa možnosti propojení těchto dvou fenoménů – jednoho kulturního, druhého vědeckého s řadou přesahů. Touto prací navazuji na svou bakalářskou práci, *Tolstoj a smrt* (Sácký, 2018), ve které jsem se snažil porozumět motivu smrti v Tolstého *Vojně a míru.* O porozumění se snažím i nyní. Snažím se však porozumět jedné konkrétní novele, a to v jejím celku. Tato práce by tím tak měla získat větší zacílení, předložit úplnější porozumění literárnímu dílu, a především být oproti mé bakalářské práci více autorská. Ta totiž do značné míry spoléhala na čistou expozici Tolstého textu.

V této práci se dílo Thomase Manna snažím zařadit do širšího kontextu. Pracuji s myšlenkou, že Thomas Mann skrze *Smrt v Benátkách* vede polemiku s Platónovým dialogem *Faidros* a rozebírám i další antická témata, která novelou silně rezonují. Soustředím se především na motiv božství a témata lásky a smrti. Ta jsou pro *Smrt v Benátkách* ústřední a skrze ta je možno novele porozumět. Porozuměním mám pak na mysli odhalení jedné obecné myšlenky, která prostupuje celým dílem. Toto porozumění pak v tomto případě není exaktním odhalením, nýbrž daleko spíše odhadem, který si klade nárok na přívlastek „poučený“. Věří přitom ovšem v platnost tvrzení Jacquese Lacana, že „exaktnost se liší od pravdy, a odhad nevylučuje přesnost.“ (Lacan, 2016, s. 143)

Načrtávám také jisté analogie mezi Hérakleitovými zlomky B15 a B98 a Freudovou prací *Mimo princip slasti.*

Tato práce hledá ukotvení primárně v psychoanalýze. Vycházím z předpokladu, že v situaci psaní literárního díla do značné míry působí nevědomí spisovatele, ba že je nevědomí těžištěm této situace. Můj možná troufalý osobní názor je, že spisovatel při autorském procesu své dílo kontroluje jen v omezené míře a skryté významy díla lze odhalit až po jeho dokončení. Není tak vůbec garantováno, že mu autor sám nejlépe porozumí – i proto společnost potřebuje literární kritiky. Tím pádem je ale pro porozumění literárnímu dílu relevantní i psychoanalytický přístup a poznatky. Tato relevance však platí i v opačném směru – pro psychoanalytika nebo psychoanalytického terapeuta je relevantní porozumění literárnímu dílu. Sigmund Freud ostatně zařadil „historii literatury a literární vědu“ na seznam věd, které jsou ideálním doplněním psychoanalytického vzdělání (Lacan, 2016, s. 145). Já osobně vidím

podobnosti mezi porozuměním člověku v psychoanalytické situaci a porozuměním literárnímu dílu – nikoli jako věci, nýbrž jako živému výsledku lidské činnosti.

Nemohu ale opomenout ani svůj zájem o filosofii, konkrétně fenomenologií Martina Heideggera. Ač v této práci nezazní citace žádného jeho výroku, nemohu popřít že jsem jeho prací implicitně ovlivněn.

Struktura práce

Kromě této předmluvy a závěru je tato práce strukturována do třech velkých celků. Jedná se o **Úvod**, který zahrnuje představení novely a také krátké okénko do určitých oblastí Řeckého pantheonu, odkud si *Smrt v Benátkách* bere několik významných symbolů.

Interpretační část zahrnuje mé vlastní snahy o porozumění textu, které jdou od zkoumání mého prvotního zájmu v novele, čímž byla přítomnost numinózní roviny, až po pojmenování problému, na kterém novela stojí. Obsahuje také krátkou analýzu Platónova dialogu *Faidros,* díla, na které se Thomas Mann odkazuje a ve kterém jsem nalezl rozřešení Mannem prezentovaného problému.

Závěrečná část patří **literární rešerši**, kterou jsem čerpal z monografie Ellise Shookmana *Novella and its critics.* Zvláštní postavení v této rešerši má také práce Heinze Kohuta, kterou jsem podrobil detailnějšímu čtení, analýze a kritice, a to proto, že je Kohut pravděpodobně nejvýznamnější figurou v rámci dějin psychoanalýzy, která se *Smrtí v Benátkách* zabývala. Jeho interpretaci jsem tak považoval za hodnou zvláštní pozornosti.

Literární rešerši jsem umístil až nakonec proto, že jsem k interpretaci novely chtěl přistoupit jako nepopsaná deska. O novele toho bylo napsáno mnoho a já chtěl dosáhnout porozumění, které by bylo mé vlastní. To se mi povedlo ovšem jen částečně, vzhledem k tomu že podstatnou část práce jsem byl nucen přepsat, a to až v době, kdy jsem měl literární rešerši již hotovou. Bazálnímu ovlivnění jsem tím pádem nebyl s to se vyhnout a některé postřehy jsou tak inspirovány tím, co bylo napsáno jinými v minulosti. Kontext, ve kterém jsou uvedeny je ale můj vlastní, stejně tak argumentace, kterými jsou podloženy a implikace, které jsou z těchto postřehů vyvozeny. Na všechny tyto inspirace uvádím v textu upozornění.

Je také třeba zmínit Shookmanův (2003, s. 181) poukaz na to, že jednotliví psychoanalytičtí interpreti této novely nejsou zpravidla příliš obeznámeni s ostatními psychoanalytickými interpretacemi. Zdá se tedy, že má snaha přistupovat k této novele takto není mezi psychoanalytiky rozhodně ojedinělá.

Edice a překlad

Ve své interpretaci pracuji s překladem Jitky Fučíkové, který vyšel v roce 1979 v souboru Mannových kratších děl nazvaném *Novely a povídky* v edici *Galerie klasiků* nakladatelství Odeon. Pro větší přesnost sahám na některých místech po originálním německém textu, *Der Tod in Venedig,* který poprvé vyšel v roce 1913 v nakladatelství FISCHER. Já pracuji s výtiskem z 27. vydání této novely z prosince roku 2017.

Pro pasáž, kde se věnuji Platónově dialogu *Faidros* čerpám z českého překladu Františka Novotného z roku 1948, který v úpravě vydalo nakladatelství OIKOYMENH v roce 2014.

Citace

Za normálních okolnosti cituji podle klasického formátu APA, tedy „(Jméno autora/autorky, rok vydání, strana)“, Např. – (Shookman, 2003, s. 181); v případě sekundární literatury „(Jméno autora/autorky sekundární literatury, rok vydání sekundární literatury in Jméno autorka/autorky primární literatury, rok vydání primární literatury, strana) např. (Sachs, 1914 in Shookman, 2003, s. 31-32). Toto odvolání ke zdroji je umístěno jak k parafrázím, tak k přímým citacím, které umisťuji do uvozovek „“.

Jsou zde ale dvě výjimky. Abych od ostatních citací odlišil citace ze samotné interpretované novely, umisťuji je do uvozovek s kurzívou, za tím pak následuje v závorce číslo stránky – např. „*Aschenbach*“ (s. 126). Na některých místech za ně umisťuji stejným způsobem zvýrazněnou citaci z německého originálu. Za tyto přímé citace pak neumisťuji odvolání ke zdroji, to viz výše.

Do uvozovek s kurzívou umisťuji také přímé citace z Platónova *Faidra,* za nimi však následuje vždy do závorky umístěná zkratka názvu dialogu – „Faidr.“ - a stránka a odstavec, na kterém je výrok umístěn. V případě delších citací značím, na jaké stránce a odstavci výrok začíná, i kde končí. Postupuji dle tradičního stránkování Henrika Stephana[1]. Ani v tomto případě neumisťuji za tyto výroky autora a rok vydání.

Názvy veškerých literárních pramenů uvádím *kurzívou.*

[1] Pro více informací viz Ediční poznámku vydání českého překladu *Faidra* nakladatelství OIKOYMENH z roku 2014

1. Úvodní část

1.1 O novele

Smrt v Benátkách začíná v Mnichově, kde všeobecně uznávaného, stárnoucího spisovatele Gustava von Aschenbacha na jedné z procházek přepadne náhlá touha cestovat. Je to ryzí, impulzivní popud a Aschenbach se po krátkém přemýšlení rozhodne jej následovat a vyrazit do ciziny. Konkrétně do Benátek, které již shodou okolností v mládí jednou navštívil. Zde se setkává s okouzlujícím, asi čtrnáctiletým blonďatým Polákem jménem Tadzio. jehož krásu obdivuje a přes špatný vzduch, který mu zpočátku nedělá dobře, se rozhodne v Benátkách zůstat, ne tolik kvůli krásám severoitalského města, ale především kvůli chlapci, vedle kterého je spisovateli dobře a jehož krása se mu stává zdrojem inspirace. Aschenbachova láska k chlapci je tak silná, že je odhodlán v Benátkách zůstat i přes to, že ve městě řádí zákeřná tropická choroba, na kterou nakažený zpravidla umírá, a jejíž existenci Benátské úřady i obyvatelstvo ze zištných důvodů popírají. Do tohoto tajemství je Aschenbach postupně zasvěcen, ve městě ale setrvává i přes to, že je s tímto rizikem obeznámen – jen proto, že je zde přítomen i onen okouzlující chlapec. Na samém konci příběhu Aschenbach ovšem umírá, a sice v ten samý den, kdy hoch s celou svou rodinou Benátky opouští. Umírá na pláži, při pohledu na Tadzia, který se prochází podél mořského pobřeží.

Toto je velmi zhuštěná, a záměrně poněkud romantizovaná rekapitulace děje novely, kterou se tato práce bude zabývat. Smrt v Benátkách napsal Thomas Mann v roce 1913 a lze bez nadsázky tvrdit, že jde o jedno z nejznámějších a nejvlivnějších děl tohoto autora. Jako takové bylo od té doby probíráno ze všech možných úhlů a mnoha způsoby interpretováno, vykládáno a adaptováno. Na motivy novely vznikl například stejnojmenný film Luchina Viscontiho z roku 1971, kde Aschenbach není představen jako spisovatel, nýbrž jako hudební skladatel. O dva roky později, v roce 1973, adaptoval Benjamin Britten *Smrt v Benátkách* do operní podoby. Libretto napsala Mary Myfanwy Evans.

Novela se dotýká řady různých témat, které by bylo možné označit za zneklidňující nejen před více než stoletím, ale i dnes – jedná se především o pederastii, vyobrazenou v podobě platonické lásky stárnoucího kmeta k dospívajícímu chlapci, se kterým navíc ani jednou nepromluví. Vskutku, Aschenbach celou dobu Tadzia pouze sleduje a mezi postavami nedochází k žádné komunikaci mimo pohledy a úsměvy.

Mezi další důležitá témata novely patří smrt a úpadek[2], což jsou otázky, které Mann zkoumá v řadě svých děl, dále problematika antiky, umělectví nebo estetiky či etiky.

1.1.1 Podrobnější představení děje

Smrt v Benátkách je rozdělena na pět kapitol, přičemž pátá kapitola obsahuje i krátký epilog, který je od zbytku kapitoly odsazen a liší se od ní náladou a atmosférou. Tyto dvě vlastnosti, tedy nálada a atmosféra, jsou ostatně zároveň něčím, co kapitoly navzájem odlišuje a zvlášť čtvrtá a pátá kapitola se nesou velmi specifickém duchu. Kapitoly je také možné odlišit od sebe dějově – **první kapitola** zahrnuje představení hlavního hrdiny a také jistý nástin toho, co se bude v průběhu novely odehrávat. Události se v této kapitole dávají do pohybu. V **druhé kapitole** se čtenář podrobněji seznámí s Aschenbachovým původem, životem a dílem a dostává hlubší náhled do jeho přemýšlení a osobnosti. **Třetí kapitola** zahrnuje příjezd do Benátek a seznámí s Tadziem, chlapcem, do kterého se Aschenbach zamiluje. Dalo by se říci, že jde o jakýsi přelom mezi dvěma pomyslnými světy, ve kterých se novela odehrává. Až do třetí kapitoly je totiž velice zřetelně akcentována racionalita, důstojnost. Aschenbach velmi přemýšlí a pečlivě plánuje. Ve třetí kapitole se hrdina rozhoduje, zda v Benátkách zůstat nebo ne, ale výsledek tohoto vnitřního konfliktu nevzejde z žádného Aschenbachova jednoznačného a vědomého rozhodnutí, nýbrž ze shody okolností – dalo by se dokonce říci, že jde o velice příhodné kouzlo.

Čtvrtá kapitola se nese na křídlech euforie, stavu Aschenbachova vrcholného okouzlení a inspirace, který se však v určitý moment zvrátí a zvrhne. Tím už se dostáváme ke **kapitole páté**, která je prostoupena akcentací a odhalením úpadku, jak na Aschenbachově osobní rovině, tak na úrovni celých Benátek. V onom krátkém epilogu se pak dozvídáme, že Tadzio s rodinou Benátky opouští. Celý příběh je uzavřen Aschenbachovou smrtí.

Níže následuje podrobnější představení děje, kapitola po kapitole.

I. kapitola

Smrt v Benátkách začíná v Mnichově, kde zde sídlící, stárnoucí spisovatel Gustav von Aschenbach vyjde na odpolední procházku k Severnímu hřbitovu. Je unavený, jeho práce se nehne z místa a on proto doufá, že mu čerstvý vzduch dodá sil. Přestože je teprve květen, je venku dusno a velice horko.

[2] Viz například Mannovu prvotinu, *Buddenbrookovi* z roku 1901, která má podtitul „Úpadek jedné rodiny“ (Mann, 1980). Britský germanista T. J. Reed (1996) dokonce naznačuje, že Mann smrt v kontextu své rané tvorby nadužívá.

Docela sám čeká Aschenbach na tramvajové zastávce poblíž hřbitova, který si prohlíží. Nejprve si čte nápisy na hřbitovní kapli („*Vešli v příbytek boží*“ – s. 127), pak si ale všimne, že v bráně hřbitova stojí člověk. Celé jeho vzezření naznačuje, že jde o cizince. Tento muž má v sobě na první pohled něco „*divokého*“ (s. 127) a jeho zuby evokují Aschenbachovi šelmu. Po krátké výměně pohledů sejde muž velice rychle z Aschenbachovy mysli, přesto ale rozvíří jeho fantasii a spisovatele zachvátí velice živá představa, vidina exotické a divoké krajiny, bažinaté džungle s tygry, kterou si vyloží jako touhu po cestování.

Dozvídáme se, že Aschenbach není právě dobrodruh a že cestování pro něj není nic jiného než „*hygienické opatření*“ (s. 128). Dozvídáme se také, že nechce opouštět svou rozdělanou práci, o jeho tajném strachu, že své dílo nestihne dokončit a o úzkosti, kterou v něm vzbuzuje představa léta stráveného v jeho venkovském sídle v horách. Aschenbach si přeje zestárnout, neboť je přesvědčen, že umělec potřebuje zažít všechna období života, aby své dílo dovedl k vrcholu. Jeho úvahy ukazují, jak moc si zakládá na své disciplíně, důstojnosti, vzdělanosti, na svém ušlechtilém umělectví, na svém „*Já evropského člověka*“ (s. 128). Připadá mu ale, že se z jeho psaní vytrácí „*cit*“ (s. 129) a napadá ho, že několikatýdenní dovolená by mu vytouženou ohnivost mohla navrátit.

Na konci jeho úvah je tedy rozhodnutí, že si skutečně vyrazí. A tu si Aschenbach všimne, že po cizinci, který v něm před chvíli vzbudil onu podivuhodnou živou vidinu, se dočista slehla zem.

II. kapitola

Druhá kapitola je celá o podrobnějším náhledu do Aschenbachova myšlení a minulosti. Dozvídáme se, s kým vlastně máme tu čest – po otci jde o příslušníka rodu německých úředníků, vojáků či soudců. Je zdůrazněno, že jeden z jeho předků byl kazatel. Jeho matkou byla „*dcera českého kapelníka*“ (s. 130), která do Aschenbachovy krve vnesla živelnost, smyslnost a temperament.

Aschenbach je v momentě, kdy se novela odehrává, již padesátníkem, uznávaným autorem řady význačných děl. Novela zmiňuje konkrétně román o Bedřichovi Pruském nebo román „*Maja*“, novelu s názvem „*Ubožák*“ či stať „*O Duchu a umění*“ (všechno s. 130).

K věhlasu měl Aschenbach nakročeno již od mládí. Do veřejného povědomí vstoupil už na gymnáziu. V dospělosti je již adresátem řady dopisů z mnoha zemí. Již od jinošských let pracoval do té míry, že nikdy „*nepoznal zahálku*“ (s. 130) ani „*bezstarostnou nezávaznost mládí*“ (s. 131). Jistý kritik jej přirovnává k pěsti, která je bez ustání sevřená a nikdy nepovolí.

Jako takový je Aschenbach ovšem fyzicky slabý, jak říká novela – „*k ustavičnému vypětí sil pouze povolán, nikoli zrozen.*“ (s. 131). Tato fyzická nedostačivost je taktéž něčím, s čím se Aschenbach potýkal již od dětství. Jejím následkem bylo, že byl Aschenbach v dětských letech oproštěn od školní docházky a vyučován doma. Vyrůstal tak sám a bez přátel.

Aschenbachovým oblíbeným slovem je „*vydržet*“ (s. 131), v čemž se odráží jeho důraz na disciplínu a téměř vojenskou kázeň, se kterou píše všechny své romány. Ta se projevuje v brzkém ranním vstávání a každodenních studených sprchách a odráží se i v jeho autorském stylu, který spočívá v pomalé, trpělivé a úporné každodenní práci. Dalším z jakýchsi pomyslných hesel Aschenbacha i jeho díla je slůvko „*navzdory*“ (s. 132). Právě to jej spojuje s příslušníky jeho generace, právě nazírání světa, které se v tomto slůvku odráží, je důvod, proč je Aschenbach tolik čten. Je to myšlenka, že vše krásné a ušlechtilé lidé vytváří právě „*navzdory*“ okolnostem, „*navzdory*“ nepříznivému osudu – fyzické slabosti, utrpení nebo osamělosti. Jeho romány jsou vystavěny na takových postavách, které se skrze úmorné a pilné úsilí navzdory osudu alespoň na chvíli vyšvihnou a dosáhnou svých cílů. V těch se pak Aschenbachovi vrstevníci poznávají, cítí se jimi být uznáni a potvrzeni a z vděčnosti jejich autora ctí.

Navzdory své slávě a úspěchům se však Aschenbach sám nebojí problematiky, nebojí se samotné umění zpochybňovat. Aschenbach chce poznávat, a to mu pomáhá neustále se vyvíjet. Vzpírá se psychologismu, vzpírá se zásadě, že pochopení duše morálně zkaženého člověka by mělo vést k odpuštění. Vyzdvihuje morální a etické zásady jako imperativ, kterému je za každou cenu potřeba dostát – právě toto nazírání se odráží v již zmíněné novele „*Ubožák*“. Aschenbach se tak obrací nejen k morální důstojnosti vnitřní, ale také k důstojnosti vnější. Jeho styl se postupně mění, odvyká cynismům, kterých se nebál v mládí, i problematickému zpochybňování umění a vědění. Naopak přijímá pocty, přijímá šlechtický přídomek „*von*“ (s. 127), který obdržel darem ke svým padesátým narozeninám. Jeho styl nabývá pedantství a formulkovitosti, naopak se z něj vytrácí subtilnost a smělost a je nyní prezentován školákům jako vzor ušlechtilé spisovatelské formy. A Aschenbach si je vědom svého mistrovství a přijímá je.

Dozvídáme se, že byl v minulosti velmi krátce ženatý a že záhy ovdověl. Z jeho manželství vzešla dcera, nyní dávno dospělá a provdaná.

Poslední řádky druhé kapitoly patří popisu Aschenbachova fyzického vzezření a jeho fyziognomie. Lze říci, že Aschenbach je ošklivý – je malý, oproti zbytku těla má poněkud

velkou hlavu a jeho vlasy jsou již místy prořídlé a notně prošedivělé. V jeho zvrásněném obličeji se odráží život umocněný uměním. Jako by na vlastní oči viděl a zažil všechny tragédie a osudy, o kterých ve svých dílech psal.

III. kapitola

Dva týdny po setkání s cizí postavou u hřbitova Aschenbach konečně vyráží na cestu. Míří nejprve na Jadran, kde se mu ale nelíbí a záhy se rozhodne změnit destinaci. Stačí krátký pohled na lodní řády a hned mu svitne, kam že má doopravdy jet. Proč ho to jen nenapadlo dřív? Tak se Aschenbach nalodí na plavbu do Benátek.

Na palubě starého, nepřívětivého italského plavidla mu zvláštní člověk s kozí bradkou vystaví lodní lístek. Aschenbachův záměr vypravit se do Benátek chválí s přehnanou horlivostí, jako by se bál, aby si cestující svůj záměr nerozmyslel. Není to však jediný zvláštní zjev, se kterým se Aschenbach na své cestě setkává. Dalším takovým je nalíčený staroch s mašlí, umělým chrupem a nabarveným knírem, který se takto snaží zapadnout mezi skupinu mladých obchodníků. Aschenbach ho pozoruje s hrůzou, cítí se podivně, omámen, cítí, jako by se cosi začalo „*komolit*“ (s. 137). Loď vyplouvá a Aschenbach v tomto zvláštním zmatení usíná na palubním lehátku.

Příjezd do Benátek není příjemný. Nebe i moře jsou tmavé a do toho lehce prší. Aschenbach vzpomíná na dobu, kdy do Benátek přijel poprvé a doufá, že mu město nachystá nějaké „*pozdní citové dobrodružství*“ (s. 138).

Jak se loď blíží k přístavu, objevuje se na palubě znovu skupina mladých obchodních cestujících i s nalíčeným starochem. Mladíci jsou notně ovínění, jejich starý společník je ovšem přímo „*žalostně opilý*“ (s. 138). Aschenbacha při pohledu na něj a jeho výstupy znovu zachvacuje onen pocit, že se cosi zvrhává, „*pocit tupého omámení, jako by se svět nezadržitelně chystal jaksi se podivně a úšklebně zpitvořit*“ (s. 138). To už loď ale vplouvá do Benátského přístavu. Na chvíli je Aschenbachova pozornost upřena na divy Benátského města, před nástupem do gondoly jej však zachytí onen nalíčený stařec a vyblekotá podivně oplzlé přání příjemného pobytu.

Tím zvláštnosti Aschenbachova příjezdu nekončí. Gondola, do které nasedá, je černé plavidlo evokující rakev a její pohodlí je omamující. Aschenbach si téměř přeje, aby plavba trvala věčně. Jen s námahou si proto všimne, že jej gondoliér veze kamsi jinam, než pasažér chtěl a že je na lodivodovi vůbec cosi podivného. S veslem sice zachází dovedně, jeho plavé vlasy a zrzavé

obočí však rozhodně nedávají tušit, že jde o Itala a také nepříjemný, hrubý, téměř nepřátelský tón, se kterým s Aschenbachem hovoří, je v úlisném a k turistům přívětivém městě čímsi naprosto neočekávaným. Aschenbach, vydaný na milost a nemilost tomuto zvláštnímu gondoliérovi, přemýšlí, co s ním bude. Padne i myšlenka, že jej gondoliér chce okrást a usmrtit, že jej veze „*do Hádu*“ (s. 141). Přesto dochází k závěru, že mu nezbývá nic jiného než se situaci, která mu ostatně skýtá i výhodu šálivého pohodlí gondoly, poddat. Odmítne však gondoliérovi zaplatit, pokud jej nedoveze tam, kam si přeje.

Jejich tichou plavbu přeruší loď s muzikanty. Aschenbachovy obavy z gondoliéra se nepotvrdí a je mu umožněno na příslušném místě vystoupit. Odchází si rozměnit bankovky, aby mohl gondoliérovi zaplatit, ten se ale mezitím vytratí. Vysvětlení je takové, že nemá licenci a že by neměl jako lodivod vůbec působit.

Už v hotelu po krátkém přemýšlení nad celou cestou a podivnými událostmi, které se mu při ní přihodili, sestupuje Aschenbach ze svého pokoje ke společné večeři s ostatními hotelovými hosty. Zde spisovatel poprvé spatřuje krásného chlapce, asi čtrnáctiletého Poláka, jehož jméno prozatím nezná. Nad jeho krásou se ovšem okamžitě pozastaví. Začíná ji obdivovat, jde však o obdiv chladný, pod rouškou racionálního, odbornického odstupu – staví se k chlapci jako kritik obdivující umělecké dílo. Je zdůrazněn zřetelný rozdíl mezi tím, jaké volnosti ve výchově se chlapci dostává oproti jeho starším sestrám, které jsou popisovány jako hotové puritánky. Veškerá Aschenbachova pozornost je tak upřena právě na něj. Velice zřetelně také zaznívá, že ve výchově hocha i jeho sester musí mít hlavní slovo jejich matka, naopak o otci, jeho možném vlivu či vůbec přítomnosti nepadne ani zmínka. Kromě toho Aschenbacha poprvé napadne, zda chlapec nemá chatrné zdraví. Ještě před přechodem ze salónu do jídelny se pohledy Tadzia a Aschenbacha setkají a po večeři Aschenbach odchází spát, inspirován a rozjitřen.

Ráno se Aschenbachovi zdá, že vzduch v Benátkách není nejlepší a přemýšlí, zda by neměl odjet. Den je však příjemný, především proto, že jej Aschenbach již od snídaně až po celodenní lenošení na pláži tráví pozorováním krásného chlapce. Následuje řada velice obrazných popisů scén plážového dění, přičemž středobodem těchto líčení je vždy onen pohledný chlapec. Je popsáno, jak si hraje s ostatními dětmi, které se mu v očích Aschenbacha koří a jak jej jeden z těchto pomyslných dětských služebníků, chlapec jménem Jašu, políbí na tvář. Eféb také dává velice okatě najevo národovecké opovržení nad přítomností Rusů na pláži a tento projev vlastní vůle Aschenbacha nebývale potěší, neboť uvádí onen „*božsky netečný zjev do lidských vztahů.*“ (s. 147). Spisovatel také odposlechne chlapcovo jméno – říkají mu Tadzio, v mluvené řeči znějící jako „*Tadziu*“ (s. 148), a jde o domáckou variaci polského jména Tadeusz.

Tadzio si hraje ve vodě a ženy na něj volají jménem, s protáhlým „úú“ na konci. V jednu chvíli, když Tadzio leží na zemi opodál a odpočívá, připadá si Aschenbach, jako by na něj dohlížel, Pociťuje k němu „*otcovskou laskavost*“ (s. 149). A když se s ním posléze setkává ve výtahu plném lidí, všímá si chlapcových nažloutlých zubů a dochází k závěru, že skutečně Tadzio neoplývá pevným zdravím a že pravděpodobně nezestárne.

Při procházce městem na Aschenbacha opět dolehne špatný benátský vzduch a dusno a on se definitivně rozhodne, že mu Benátky nedělají dobře a že musí odjet. Ráno svého rozhodnutí sice zalituje, zrušení současného pobytu a všechny ostatní náležitosti však domluvil již minulý večer a ráno proto odjíždí, přestože si to nepřeje. Vzduch se zdá být o něco lepší a Aschenbach svůj odjezd co možná nejvíce zdržuje. Na snídani otálí, čte si noviny a odchází skutečně až na poslední chvíli. Jízda na nádraží je potom „*žaluplná*“ (s. 152), ovšem na jejím konci přichází vysvobození – na nádraží se totiž Aschenbach dozvídá, že jeho zavazadlo bylo z hotelu odesláno jinam, než mělo. A s předstíraným pohoršením, ovšem vnitřně rozradostněn, se vrací do hotelu, kde hodlá počkat, dokud se jeho zavazadlo nevrátí. Tam při pohledu z terasy spatří Tadzia, jak se prochází po pláži. A bolestně, ale zároveň nadšeně a vzrušen si uvědomuje, že příčinou jeho nerozhodnosti byla neochota krásného chlapce opustit.

IV. kapitola

Čtvrtá kapitola se nese v duchu blaženosti. Je protkána nejen řadou výrazných posunů děje, ale také líčeními, které nám ukazují, kolika zvláštními a osobně významy naplněnými událostmi je Aschenbachův život nyní prostoupen. Východ slunce nebo večer strávený v parku se stává čímsi na hranici posvátnosti.

Pochyby, které měl o svém pobytu v Benátkách na konci třetí kapitoly, jsou zcela pryč, a přestože se jeho zavazadlo po několika dnech vrátí, je Aschenbach již plně ponořen do života dovolenkáře na Benátském ostrově Lido. Lenoší na pláži, sní, obdivuje Tadzia – a jen občas zavzpomíná na klopotnou práci, která provázela celý jeho život. Vedle představy svého horského sídla, kde panují bouřky a havrani, mu benátská pláž připadá jako ráj, jako „*země elysejské*“ (s. 155), kde neexistují trable ani starosti. Tadzia vídá Aschenbach často, vyplývá to ze společného režimu hotelových hostů. Každý den tak poskytuje záruky, že se spisovatel se svým mladistvým idolem setká.

Tadzio si hraje na pláži a obdiv Aschenbacha, který jej pozoruje, k němu je vydrážděn do nejvznešenějších výšin. Spisovatel se nemůže nabažit pohledu na chlapce, jehož tělo díky každodennímu pozorování nyní důvěrně zná. To vše v Aschenbachovi vyvolává proud

inspirace, při kterém přirovnává Tadziovo tělo k soše, kterou vytesala jakási pomyslná metafyzická síla a vytvořila tak na světě obraz samotné krásy a dokonalého tvaru. Zde se pracuje již s velice zřetelným odkazem na Platónovo myšlení o idejích, v tomto případě jde konkrétně o ideu krásy, kterou Aschenbachovi na světě ztělesňuje Tadzio. Je potřeba zdůraznit, že idea v tomto pojetí není něčím chladným, vzdáleným, ale čímsi živým, nabitým významem, něčím dokonce sexualizovaným. Pohled na Tadzia jako ztělesnění samotné krásy v Aschenbachovi vyvolává opojení.

Přímý odkaz na Platónův dialog *Faidros* je pak Aschenbachova vidina či velice živá fantasie, která by se svou intenzitou dala přirovnat jeho vidině tropické krajiny z první kapitoly, obsahově je však zcela jiná. Jde o vidinu rozmluvy mezi Sókratem a krásným chlapcem Faidrem, kteří spolu leží pod platanem. Podobně jako je tomu v dialogu samotném, jde spíše než o rozmluvu o Sókratovo poučování, monolog, ve kterém Faidrovi vypráví o kráse a vysvětluje mu, že jde o jedinou smysly vnímatelnou formu duchovna. Na závěr vysloví Sókrates myšlenku, že ne v milovaném, nýbrž v milujícím je ve skutečnosti bůh a ten, kdo miluje, je tak božštější než ten, který je milován.

Aschenbachovi cit a myšlenka splývají v jedno a jeho mysl plodí. Je dopisem vyzván, aby se jako mnoho jiných význačným kulturních pracovníků vyjádřil k jakémusi ožehavému problému a výsledkem je krátké, leč přesné a zároveň okouzlující pojednání, které ve světě brzy upoutá nebývalou pozornost. Aschenbach poznává, že „*ve slově je Erós*“ (s. 159). Psaní je pro něj rozkoší, poté ale odchází z pláže vyčerpaný a připadá si jako prostopášník.

Den na to Aschenbach potká Tadzia na pláži osamoceného. Napadne jej, že by mohl chlapce doběhnout, oslovit jej a seznámit se s ním. Už-už se k tomu chystá, v poslední chvíli jej však zadrží strach a Aschenbachův pokus o seznámení tak selže. Uvědomuje si, že o seznámení s chlapcem ve skutečností nestojí – to by totiž mohlo přinést vystřízlivění z jeho opojného citu. Aschenbach se cítí na jednu stranu ponížený, zároveň se sobě a svému strachu v duchu vysmívá.

Aschenbachovo opojení graduje. Při úsvitu vidí nebeský průvod antických bohů a při tomto pohledu šeptá Tadziovo jméno. Takové dny jsou celé nabyté posvátností a Aschenbach si při pohledu na Tadzia, který si večer hraje v parku, představuje umírajícího Hyacinta, krásného chlapce, do kterého se zamilovali dva bohové a kterého jeden z nich ze žárlivosti usmrtil.

Napětí mezi Aschenbachem a Tadziem je v tuto chvíli již vzájemné. Dále je rozvíjena myšlenka, načrtnutá při Aschenbachově neúspěšném pokusu o seznámí se s Tadziem, totiž že láska a touha je založená na nepoznání, na nemožnosti protějšek blíže posoudit. Aschenbach s Tadziem se

znají pouze očima, a to vzájemné napětí pouze vyostřuje. Je naznačeno několik okamžiků, kdy Tadzio jako by Aschenbachův zájem opětoval vlastní zvědavostí, ve kterých jako by svými pohledy pokládal Aschenbachovi nevyřčené otázky.

Při jednom takovém zvláštním, zdánlivě nahodilém blízkém shledání se Tadzio na Aschenbacha usměje. A je to úsměv tak líbezný, že spisovatelem do morku kostí otřese a přiměje ho odkvapit ze scény. Svalí se na osamělou lavičku, pomyslně hubuje Tadziovi, že takto se nelze na nikoho usmívat a celá čtvrtá kapitola končí pronesením slov za těchto okolností směšných, absurdních a zároveň posvátných. „*Miluji tě.*“ (s. 163) – takto vyznává Aschenbach lásku nepřítomnému Tadziovi.

V. kapitola

Během čtvrtého týdne svého pobytu si Aschenbach začíná všímat několika zneklidňujících podivností týkajících se města. Hostů navzdory přicházejícímu létu nepřibývá, ba dokonce jich ubývá (vzpomeňme, že děj novely začíná v květnu) a z hotelu se vytrácejí Němci. Holič se Aschenbachovi mezi řečí omylem zmíní o nemoci, okamžitě to ale zamluví. Spisovatel si všímá pachu dezinfekce v ulicích, všímá si úředních varování, které však očividně cosi zamlčují, a článků v německy psaném tisku, které výroky benátských úřadu zpochybňují. Aschenbach si přeje, aby se mlčelo a zároveň pociťuje radost nad dobrodružstvím vnějšího světa, které dobře koresponduje s jeho vnitřním citovým rozdrážděním.

Z tohoto obluzujícího zdroje inspirace se nyní stává posedlost, při které Aschenbachovi již nestačí náhodná setkání, která jsou zprostředkována sdíleným životním řádem návštěvníků hotelu. Spisovatel nyní krásného chlapce aktivně pronásleduje. Sleduje jej v kostele svatého Marka, kam se svou rodinou chodí na bohoslužby a poté je pronásleduje uličkami i kanály města. Je zpitý, pomatený, přeje si promlouvat k pouhému chlapcovu stínu. Jednoho večera stojí na hotelové chodbě, s čelem přitisknutým ke dveřím Tadziova pokoje beze strachu, že by takto mohl být přistižen.

Mívá ale i momenty jasnosti, při kterých vzpomíná na své předky. Co by mu jen řekli? Ale co by vlastně řekli celému jeho životu, životu zasvěcenému umění, které sám v mládí kdysi popíral. A přesto žil podobně jako oni, žil „*navzdory*“ (s. 166), žil život zasvěcený kázni a disciplíně. „*Umění je válka*“ (s. 166) a takový život je neudržitelný. Erós se ostatně i u udatných Řeků těšil úctě a tomu, kdo jím byl posednut, nebyly pouze odpouštěny činy prostopášné ba dokonce šílené, nýbrž za ně byl veleben a ctěn.

Takto se Aschenbach snaží uchovat si ve vlastních očích důstojnost, ruku v ruce s tím však jde opojení a touha odhalit a dále proniknout do tajemství, které před ním Benátky dosud skrývají, které je mu však nyní poodhaleno. Až později se čtenář dozví, že za tím vším je představa, že by s chlapcem zůstal v mrtvém městě dočista sám.

Bližší náhled do skrytého dění v Benátkách poskytne Aschenbachovi vedoucí skupiny muzikantů, která jednoho večera producíruje v hotelové zahradě. Muzikanti hrají jakési lidové odrhovačky, které se v jednom bodě zvrhnou do dvojsmyslných vulgarit, a celé vystoupení doprovází všelijakými kejklířskými kousky. I Tadzio jejich vystoupení přihlíží, a jeho blízkost vzbuzuje v Aschenbachovi napětí.

Onen vrchní kejklíř není zdejší. Působí cizokrajně a Aschenbach si jej spojuje s neapolskou oblastí. Je nazrzlý, v jeho popisu je zdůrazněn zřetelný ohryzek a zlobné rýhy podél obočí a táhne z něj pach dezinfekce. Je tak nápadně podobný cizinci, kterého Aschenbach spatřuje ve hřbitovní bráně v první kapitole, a jistou podobnost lze spatřovat i s falešným gondoliérem ze třetí kapitoly.

Když po vystoupení své kapely vybírá od hotelových hostů do klobouku peníze, Aschenbach jej osloví – a zeptá se ho na důvod, proč se Benátky dezinfikují. Zeptá se ho na nemoc, ale komediant se mu vysměje a všechno popře. Je ale zcela očividné, čtenáři i Aschenbachovi, že lže a touto záměrně očividnou lží domněnku o řádící nemoci spisovateli potvrdí. Na závěr přidá ještě kapela ještě přídavek, na jehož konci se začne divoce, nezkrotně smát a tento smích záhy zaplaví i obecenstvo. Nesměje se pouze Tadzio a Aschenbach, omámený kouzlem podivného večera. Sleduje vážně se tvářícího chlapce a uvažuje nad tím, že hoch nebude dlouho žít. Při tomto pomyšlení jej prostoupí směs starostlivosti a podivného uspokojení.

Na druhý den se Aschenbach dovídá celou pravdu od úředníka v britské cestovní kanceláři. Angličan spisovateli vypoví, že ona nákaza, příčina všech opatření a zabezpečení, kterou se zároveň úřady snaží udržet pod pokličkou, je ve skutečnosti „*indická cholera*“ (s. 172), která se z místa svého vzniku – z tropických bažin podél řeky Gangy – rozšířila do středomoří a zasáhla i Benátky. Na nemoc umírá osm nakažených z deseti, přičemž nejčastější je suchá forma, kdy nemocný vypudí všechnu vodu a následně se udusí vlastní ztuhlou krví. Průběh může být ale i mnohem nenápadnější – při této formě upadne nemocný po lehké nevolnosti do bezvědomí, ze kterého se již neprobere.

Úředník vysvětlí, že s příchodem choroby prostupuje město i úpadek obecných mravů. Nejprve je z funkce představitele benátského zdravotnictví vystrnaděn schopný a zasloužilý muž, aby

byl nahrazen poslušnou figurkou, která půjde na ruku úředním snahám nemoc ze strachu z finančních ztrát ututlat. Brit hovoří o korupci ve vedení města a o „*znemravnění spodních vrstev*“ (s. 173). Vzrůstá kriminalita, narůstá obecná nestřídmost a opilectví a objevují se dokonce i vraždy, kdy oběť, která měla zemřít na choleru, je místo toho ve skutečnosti otrávena příbuznými.

Angličan na konci své promluvy Aschenbachovi doporučuje, aby z Benátek co nejrychleji odcestoval, neboť každým dnem budou nuceni benátští představitelé vyhlásit karanténu. Aschenbach se dívá na náměstí plné nevědomých cizinců a vyvstává mu představa očistného aktu, při kterém by oslovil Tadziovu matku, důrazně ji upozornil na panující nebezpečí a přiměl ji k co nejrychlejšímu odjezdu. Uvědomuje si ale, že to neudělá, vzpomíná na poutníka na hřbitově a dospívá k rozhodnutí, že bude mlčet.

Tu noc se mu zdá sen, který je zároveň čímsi významnějším než běžným snem – jde o „*tělesně duchovní zážitek*“ (s. 174), který se odehrává v Aschenbachově duši, která je zvenčí nalomena a narušena událostmi, které lámou její odpor, projdou jí a zanechávají jí zpustošenou.

Sen se odehrává v noci, v krajině podobné Aschenbachovu letnímu sídlu v horách, na které několikrát s jistým odporem vzpomínal. Průvod dětí na kozlech, divokých nahých žen a rohatých mužů za omamujících zvuků flétny a za skandování slova s protáhlou hláskou „ú“ na konci přikvačí do krajiny a zvuk toho všeho omámí i Aschenbacha. Provolávají slávu „*Cizímu bohu*“ (s. 175), o kterém Aschenbach ví, že je nepřítelem „*usebraného a důstojného ducha*“ (s. 175) a přestože se jeho mámení brání, i on podlehne. Ve vzduchu je cítit obcházející nemoc a je vztyčen obrovský dřevěný falus, pod kterým pak odstartují bezuzdné orgie, jejichž součástí je i Aschenbach.

Po probuzení Aschenbachova posedlost dosahuje vrcholu a jasně mu vyvstává přání zůstat v mrtvých a opuštěných Benátkách s chlapcem o samotě. Chce se líbit, připadá si starý a navštěvuje holiče, který mu obarví vlasy, nanese na pleť pudr a stává se tak tím samým směšným, falešně mladým starcem, nad kterým se při plavbě do Benátek pohoršoval.

Naposledy pronásleduje Tadzia benátskými ulicemi, polská rodina se mu ale ztrácí a on následkem slabosti a únavy jejich hledání brzy vzdává. Dorazí na náměstí, kde se před mnoha týdny rozhodl Benátky opustit a s tichým šeptáním Tadziova jména upadá do blouznivé polodřímoty, ve které se mu znovu vyjevuje obraz Sókrata a Faidra pod platanem.

I tentokrát Sókrates Faidra poučuje, ovšem nyní mu vyjevuje, co jsou ve skutečnosti básníci zač. Vysvětluje mu, že básník nemůže být ani moudrý, ani důstojný a je mu zapovězeno i poznání, neboť veškeré usilování básníka je napnuto ke kráse, která však vede jen ke „*strašlivé citové svévoli.*“ Básník nemůže „*vzlétnout*“, dovede jen „*vybočit.*“ (vše s. 179). Na samém konci této vidiny Sókrates prohlašuje, že odchází – nabádá Faidra, ať též odejde, ale teprve až jeho, Sókrata, nebude vidět.

Tím je pátá kapitola završena a následuje krátký epilog. Ten se opět odehrává v hotelu a na přilehlé pláži. Zde se ustrašený Aschenbach dozvídá, že polská rodina dnes odjíždí, načež se zvláštním klidem zamíří k moři. Nebe je zamračené, pláž opuštěná mimo Tadzia s několika málo kamarády. Jašu, který se Tadziovi ještě nedávno kořil, nyní hocha přepere a div jej v písku nezadusí. Tadzio se zvedá a odchází vstříc k mořské mělčině, až na samý její okraj. Odtud vyšle pohled vstříc Aschnebachovi, který sedí na lehátku na pláži, a tomu připadá, že se Tadzio, „*půvabný psychagog*“ (s. 180), vznáší a že přitom Aschenbachovi kyne. A ten se za ním vydává.

Chvíli trvá, než zhroutivšímu se Aschenbachovi přispěchají na pomoc a odnesou jej do jeho pokoje. Ale ještě ten samý den obletí svět zpráva o spisovatelově smrti.

1.2. Okénko do Řeckého Pantheonu

Níže zmiňuji a krátce pojednávám o antických božstvech, která jsou relevantní v kontextu interpretované novely. Čerpal jsem z knihy Lea Františka Sasky *Mythologie Řekův a Římanův*, která vyšla v roce 1915. Tuto publikaci jsem zvolil především proto, že se na ni v řadě případů odkazují české překlady Platóna, když v poznámkách vysvětlují antické reálie. I přes její stáří jsem ji tedy bral jako platný a relevantní zdroj.

Erós

Erós je řecký bůh lásky, syn Afrodity, který se poprvé objevuje u Hésioda, tedy až po Homérovi. Řekové mu přisuzovali nesmírnou moc, lstivost, ba dokonce ukrutnost, a to navzdory tomu, že byl zobrazován jako pohledný jinoch. Jeho šípům, které přinášejí lásku a všechny žaly i radosti s ní související, neodolá žádný člověk ani Bůh, ba dokonce ani samotná jeho matka jich není ušetřena (Saska, 1915, s. 47). Saska používá formulaci, že Erós „vládne“ – na zemi, na nebi i v podsvětí. V souvislosti s novelou je relevantní, že v Athénách byl Erós uctíván jako bůh „přátelství a lásky mezi muži a jinochy“ (Saska, 1915, s. 47) a že měl bratra jménem Anterós čili „protiláska“ (Saska, 1915, s. 47).

V souvislosti s Erótem je potřeba alespoň zmínit existenci známé báje o Erótovi a Psýché (Saska, 1915, s. 48). Ta však není pro níže předkládané porozumění novele podstatná.

Dionýsos

Dionýsos je cizí, importovaný bůh pravděpodobně z Thrákie. Slovo „Dionýsos“ doslova znamená „Diův syn“ (Saska, 1915, s. 101), v Thrákii byl pravděpodobně znám jako Sabazios nebo Bassareus a pravděpodobně také Bakchos (Saska, 1915, s. 101). Pod posledním ze zmíněných jmen jej uctívali Římané.

Navzdory Thráckému původu se kult Dionýsa po převzetí velice rychle, v rozmezí jednoho století[3] rozšířil po celém Řecku, kde se původně z boha polní úrody stal bůh vína. Dionýsos se objevuje již u Homéra, ale sporadicky (Saska, 1915, s. 101).

Dle bájí je Dionýsos synem Dia a Semele, dcery Kadma, zakladatele Théb. Semele Dia prosila, aby se jí ukázal tak, jako se ukazuje Héře, své božské manželce. To Zeus udělal, ovšem plamen z jeho blesků Semele zachvátil a ta v něm uhořela, ještě předtím ale stihla porodit nedonošené

[3] Saska hovoří o 7. a 6. století př. n. l.

dítě, Dionýsa, kterého Zeus zachránil tím, že jej zašil do svého vlastního boku, kde jej donosil (Saska, 1915, s. 101).

Později Dionýsos opájel vínem nymfy, které jej vychovávaly, stejně jako jiné lesní bůžky, zvířata a chodíval s tímto průvodem „po horách i údolích“ (Saska 1915, s. 102). Jeho průvod sestával z „žen opojených, ozbrojených berlou, ovinutou révovím a břečťanem“ (Saska, 1915, s. 103) nebo satyrů. Mezi jeho posvátná zvířata patří například tygři, oslové nebo kozli.

Mezi lidmi měl však pro tyto průvody a omamování Dionýsos řadu nepřátel, kteří většinou dopadli neslavně – Homér hovoří například o králi Lykurgovi, který se Dionýsovi postavil do cesty s bičem v ruce. V Homérově verzi byl Lykurgos potrestán slepotou, podle pozdějších bájí tento král zešílel a zabil svého syna, kterého považoval za vinnou révu (Saska, 1915, s. 102).

Podobný osud postihl Penthea, thébského prince. I ten byl nepřítel Dionýsův a byl zabit ženami z Dionýsova průvodu, v němž byla i Pentheova vlastní matka. Jinde zase přivedl k šílenství ženy, které se bránily jeho uctívání a přiměl je, aby „v zuřivosti vlastní děti pobíjely a pojídaly“ (Saska, 1915, s. 102–103).

Všimněme si, jaká moc a vliv byla Dionýsovi, personifikaci veselí a přirozenosti, přikládána. Jeho zneuctění, zpravidla zástupci civilizace (Lykurgos – král, Pentheas – princ), má za následek šílenství a násilí.

Je třeba se také zmínit o slavnostech Dionýsa. Ty byly údajně zpočátku prosté a byť veselé, tak spíše poklidné. Dle Sasky byl však Řeky z Thrákie postupně importován divoký a násilný způsob oslav tohoto boha – „Účastníci slavnosti těkali v divokém rozčílení z místa na místo, ..., pak v divém záchvatu vrhali se na zvířata k oběti určená, rozsápali je za živa a pojídali vášnivě syrové, ještě teplé jejich maso.“ (Saska, 1915, s. 105-106)

S Dionýsem byl posléze ztotožněn Zagreus, bůh, jehož uctívala sekta Orfiků (Saska, 1915, s. 106). Odlišný byl mýtus o jeho původu – Zagreus byl nejprve roztrhán titány, Zeus jej ale zachránil tím, že snědl jeho srdce a posléze jej porodil. Šlo o „přírodního boha“ (Saska, 1915, s. 106), který byl ctěn nejprve hlučným veselím, po kterém ale bezprostředně následoval veliký smutek. Dionýsos Zagreus měl zobrazovat osud lidského života krátkého jako „život rostlin“ (Saska, 1915, s. 106). Orfici však doufali, že stejně jako Dionýsos Zagreus, i člověk se posléze znovuzrodí k „životu novému a lepšímu“ (Saska, 1915, s. 106).

Hádes

Ve starořečtině psán jako „Aidés“. Jde o vládce říše zesnulých neboli podsvětí (Aidos, Aidao) (Saska, 1915, s. 127). Jakožto podsvětní bohu jsou Hádovi přisuzovány přívlastky „neviditelný“, protože dlí podzemí, nebo „nelítostný“, neboť s ním nepohne žádná oběť ani modlitba a do své říše přijme každého člověka (Saska, 1915, s. 128).

Hádes je však také původcem života, především rostlinstva, které raší ze země. Údajně se mělo za žádoucí, aby byl Hádes vzýván při orání (Saska, 1915, s. 128). Z tohoto aspektu pochází také jeho druhé jméno, pod kterým byl posléze převzat Římany, a to jméno Plutón, v překladu Obohacovatel (Saska, 1915, s. 128).

2. Interpretační část

Interpretační část jsem rozdělil do sedmi kapitol. Jejich konkrétní obsah je potom následující:

V **první** kapitole se věnuji motivu, který mne na novele zaujal jako první – motivu božství, přesněji numinózní roviny, ve které se Aschenbachovo vnitřní rozpoložení po určitou část příběhu pohybuje. Popisuji, o co vlastně jde a navrhnu také prvotní hypotézu o významu novely, kterou v dalších kapitolách rozvíjím.

Následující tři kapitoly se věnují podobnostem mezi novelou a Platónovým dialogem *Faidros.* V **druhé** kapitole se věnuji dvěma scénám z novely, které na dialog přímo odkazují – postavami, zasazením, tématy. **Třetí** kapitola zahrnuje expozici dialogu, konkrétně Palinódie, omluvné řeči, kterou Sókratés pronáší, aby si udobřil Eróta, jehož svými předchozími slovy dle vlastního mínění urazil. **Čtvrtá** se potom věnuje srovnání přístupu a závěrů Platóna a Manna či lépe řečeno postav, jejichž ústy promlouvají – Sókrata a Aschenbacha. Již v této kapitole je také nabídnuto řešení problému, který stojí na pozadí novely, přestože ten je plně odhalen až v následujících kapitolách.

Tomu se především věnuje kapitola **pátá**. V té dále rozpracovávám antické motivy, které novelou rezonují a skrze které také nalézám porozumění ústředním tématům novely – otázce lásky a smrti.

Do kontextu psychologie, respektive psychoanalýzy, potom tyto závěry vztahuji v **šesté** kapitole, kde načrtávám paralely mezi myšlenkami, které interpretace odhalila ve *Smrti v Benátkách*, a textem Sigmunda Freuda *Mimo princip slasti.* Stejně činím také s dvěma zlomky od Hérakleita, konkrétně zlomkem B15 a B98. Jejich výklad, který čerpám z monografie Zdeňka Kratochvíla *Délský potápěč k Hérakleitově Řeči,* ukazuje na nápadnou podobnost témat i motivů zlomků a interpretované novely.

Celou interpretační část uzavírá **sedmá** kapitola, kde své myšlenky shrnuji v úvaze o Aschenbachových osobních patologiích a jejich významu pro příběh a poselství novely.

2.1. Motiv božství

2.1.1. Úvod

V následující pasáži se budu zabývat motivem božství v novele. Vzal jsem si tři poměrně volně související témata – postřeh o přítomnosti numinózní roviny, otázku po tom, o jakém Bohu se v novele vlastně hovoří a konečně demonstraci faktu, že božství je ve valné většině případů spojeno s postavou Tadzia.

Tato témata, vždy oddělená nadpisem, rozvádím a všechny tři dávám do souvislosti v pasáži označené nadpisem **Závěry**, načež bude následovat i úvaha o tom, co z toho všeho vyplývá.

Chci se také krátce vyjádřit k problematice toho, jak se slovem „Bůh“ nakládá překlad oproti originálu. V češtině totiž „Bůh“ evokuje *jednoho* Boha, konkrétního, monoteistického, křesťanského nebo židovského Boha. Problém ale je, že takto jednoznačný německý originál není. Všechna podstatná jména v němčině začínají velkým písmenem a je to člen, který určuje, zda jde o konkrétního nebo jednoho Boha (člen určitý – der/des/dem/den dle pádu) nebo o „nějakého“ Boha (člen neurčitý – ein/eines/einem/einen). Překlad toto bohužel nezohledňuje a poměrně volně přechází mezi uváděním slova „Bůh“ s velkým a malým písmenem na začátku. V této práci jsem se proto rozhodl se od překladu odchýlit a do určité míry napodobit němčinu a „Boha“, „Bohyni“ či „Bohy“ zmiňovat vždy s velkým písmenem na začátku, přestože jde zpravidla o antická Božstva.

Pokaždé, když budu z textu novely citovat formulaci se zmínkou tohoto slova, připojím i originální formulaci v němčině, aby bylo vidět, s jakým členem se pracuje.

2.1.2. Numinózní rovina

Před analýzou samotného textu bych chtěl upozornit na svůj prvotní zájem v souvislosti s touto novelou, na motiv numinózna. Napříč novelou si můžeme všimnout řady scén, ve kterých působí něco božského, něco, co povyšuje obyčejný přírodní jev nebo shodu náhod na událost, jež je s to mocně působit na člověka. Uvádím jednu za všechny:

> „*... lehce zahalen proti ranní zimomřivosti usedl k otevřenému oknu, aby vyčkal, až bude vycházet slunce. Tato divukrásná událost plnila zbožností jeho duši, posvěcenou spánkem. Nebe, země a moře byly dosud přízračně šeré, skelně bledé, v mátožném prázdnu dosud plula zapadající hvězda. Ale blížil se van, okřídlená zvěst z nepřístupných příbytků, že Erós se zvedá od boku své choti, nejvzdálenější pásy nebes i moře se vzňaly prvním sladkým ruměncem, který ohlašuje smyslové zhmotnění*

stvořeného světa. Blížila se Bohyně[4]*, únoskyně jinochů, která uloupila Kleita, Kefala a která navzdory závisti celého Olympu požívala lásky spanilého Oriona. Na okraji světa se rozsypaly růže, nevýslovně líbezné záření a vzkvétání, dětské obláčky, zjasněné, prosvícené vznášely se jako posluhující andělíčci v růžovomodravé vůni, nach padl na moře, které jako by jej před sebou valilo a odplavovalo, odzdola k výšinám nebes šlehala zlatá kopí, zář se proměnila v požár, neslyšně, s božskou mocí valily se vzhůru oheň a zář a plápoly plamenů a hrabajíce kopyty hnali se bratrovi posvátní běžci přes okrsek země. Ozářen nádherou Boha*[5] *seděl osaměle bdící Aschenbach se zavřenýma očima a dal si tou slávou celovat oční víčka.*" (s. 160-161)

Jedná se o rovinu vnímání, která převyšuje rovinu běžné zkušenosti, o rovinu, která běžnou zkušenost posouvá, ozvláštňuje ji, dává jí mystický, magický význam. Tato rovina se nazývá numinózní nebo noumenální. Abych si tento pojem blíže objasnil, rozhodl jsem se sáhnout po *Slovníku analytické psychologie* (Müller et Müller, 2003), neboť z povahy věci jde o téma spřízněné s analytickou, jungiánskou psychologií.

Dle tohoto slovníku s tímto pojmem přišel v roce 1917 německý religionista Rudolf Otto a v odkazu na něj hovoří Müller a Müller o numinóznu jako o zážitku „božské moci a vydanosti, zkušenosti děsu, nicotnosti a bezmoci." Numinózum v sobě „nemá nic lidského" ve smyslu čehokoli, co by člověk mohl sám „vytvořit nebo připravit". Tímto se dle mého názoru myslí, že numinózum v sobě postrádá cokoli, co by mohl člověk ovlivnit a jde tím pádem o cosi, co je mu seslané, co jej takříkajíc uchvátí, ovládne nebo posedne. Ve *Slovníku* se ostatně v souvislosti s numinóznem dávají do souvislosti také fyziologické projevy, jako je „třesení" nebo „chvění". Otto také dle slovníku v souvislosti s tímto fenoménem hovoří o „bázni". C. G. Jung popisuje numinózum jako „to neovladatelné v člověku." (Jung in Müller et Müller, 2006, s. 236).

Přestože jde o pojem, který byl popsán křesťanským religionistou a ve zmíněném *Slovníku* je uváděn především v křesťanském, respektive v monoteistickém kontextu, jde o fenomén vnímání, který byl součástí každodenního života antických Řeků. Všechny ze *Slovníku* citované aspekty popisu *numinózna* navíc nasedají na způsob, jakým vnímá Aschenbach svět poté, co potká Tadzia. Je čímsi navštíven, čímsi, co se vymyká jeho kontrole a vůli – Aschenbach ostatně několikrát uvažuje nad způsoby, jakými by se mohl „*vrátit k sobě samému*" (s. 174), vždy ale dochází k uvědomění, že něco takového pro něj jednoduše není možné, že to neudělá. Jinými

[4] *„die Göttin"*
[5] *„des Gottes"*

slovy, nedokáže se vlastní vůlí z oné (až náboženské) posedlosti vyvázat, nedokáže „*to* neovladatelné“ dostat pod kontrolu a nezbývá mu než se nechat postupně zaplavovat. Krom toho Aschenbach prožívá také onu zmíněnou bázeň nebo děs, a to vždy v souvislosti s Tadziem[6] – například v jedné scéně se Aschenbach „*ulekne*“ (s. 146) Tadziovy krásy. Podobně ve scéně ze čtvrté kapitoly, kdy se Aschenbachovi nabídne příležitost hocha oslovit při tomto pokusu Aschenbach „*dostane strach*“ (s. 159). A konečně v závěrečné scéně čtvrté kapitoly, kdy Tadzio věnuje básníkovi onen úžasný, odzbrojující úsměv, Aschenbach uteče „*hluboce otřesen*“ (s. 163). Nepochybně je především rozrušen a vzrušen, scéna ale působí dojmem, že alespoň v nějaké míře pociťuje také právě bázeň.

2.1.3. Prožívání Boha Aschenbachem napříč kapitolami

V této pasáži jsem si vzal všechny zmínky o Bohu, které se v novele vyskytují, roztřídil si je podle kapitol a pak se nad jednou každou z nich zamýšlel. Základní otázka, kterou jsem si přitom kladl, se týkala toho, o jakého Boha zde vlastně běží. Je to jeden a ten samý? Jsou to antická božstva? Je to platónský Bůh, Dobro? Je to židovsko-křesťanský Bůh, Bůh otec? Bůh stvořitel – jediný Bůh, Bůh s velkým B? Hovoří se pořád o jednom a tom samém Bohu? Je jich víc? Nebo jde o proměnu jednoho a toho samého?

S tím, jak se mění atmosféra textu napříč kapitolami, mění se i způsob, jakým Aschenbach Boha prožívá. Jediná zmínka o Bohu v první kapitole se týká textu na hřbitovní kapli, „*Vešli v příbytek Boží*“ („*Sie gehen ein in die Wohnung Gottes*“ – s. 127/ s. 11). To evokuje myšlenku na křesťanský kontext. Aschenbach se ale tomuto a ostatním nápisům lehce vysmívá, ironizuje ho, hovoří se o totiž o jejich „*průhledné mystice*“ („*Durchscheinenden Mystik*“ – s. 127/ s. 11). Celkově navíc nelze příliš tvrdit, že za motivem božství v tomto případě rezonuje nějaké výrazné téma – Aschenbachovu pozornost upoutají tyto nápisy a tím pádem mu unikne příchod prvního podivného cizince. Když si ho pak Aschenbach konečně všimne, působí to, jako by se vandrák z ničeho nic zjevil vprostřed hřbitovní brány. Je to tato postava, která celý děj odstartuje, nápisy jsou zde pravděpodobně spíše od toho, aby umetly cestu jeho zjevení.

Úplně jinak je tomu ve třetí kapitole[7]. Motiv božství zde rezonuje mnohem více a význam tohoto slova je výrazně posunut k antice – poprvé je zmíněn antický Bůh Erós. Navíc jsou

[6] Aschenbach má nejpozději od páté kapitoly spoustu důvodu se bát o svůj život, například kvůli řádící nemoci, ale toho se jeho strach netýká.
[7] Ve druhé kapitole zmínka o Bohu není

božské vlastnosti přisouzeny lidskému chlapci, Tadziovi, kterému je přiznána „*božská krása*“ („*gottänhliche Schönheit*“ – s. 146/ s. 57).

Zde je potřeba se zastavit, neboť narážíme na omezenost překladu. Přídavné jméno „*gottänhliche*“ by pro naše účely bylo lepší přeložit jako „Bohu podobná“. Původní překlad evokuje představu, že Tadzio je krásný Bůh, na rozdíl od originálu, který říká, že pro Aschenbacha je Tadzio krásný *jako* Bůh. Tadzio sám není Bohem, nýbrž božský obrazem.

Ve čtvrté kapitole se tato antická rovina dále prohlubuje, neboť Aschenbach vidí božstva všude kolem sebe. Ve slunci vidí „*Boha s rozpálenými kadeřemi*“ („*Den Gott mit den hitzigen Wangen*“ – s. 154/ s. 77), v parku si živě představuje Boha Zefýra, jak drží v náručí chlapce Hyacinta a často je také zmiňován Bůh Erós (nebo Amor), ba se dostává dokonce do popředí. Od něj totiž přichází Aschenbachova inspirace při psaní jeho mistrovské, krátké stati. Aschenbach pociťuje, že ve „*slově je Erós*“ (s. 159) a stejně tak „*barvy lidské mladosti*“ (s. 157), prostřednictvím kterých „*Bůh*[8] *zviditelňuje lidem věci duchovní*“ (s. 157) patří mezi aspekty přisuzované Erótovi, který je synem Afrodity, Bohyně krásy a který je zobrazován mimo jiné také jako jinoch (Saska, 1915, s. 47). Aschenbach tak v této kapitole božství prožívá jako antický Řek, přičemž Bohem, ke kterému se vztahuje především a který v jeho vidění nabývá výlučnosti, je Erós.

V páté kapitole je stále zřetelně cítit přítomnost Boha Eróta, který však již nepřináší Aschenbachovi inspiraci, nýbrž na něj „*uvaluje ponížení*“ (s. 167). Aschenbach také hledá způsoby, jak se z Erótových otěží vyvázat. Má fantasie o tom, že by mohl Polskou rodinu varovat před nákazou, která v Benátkách řádí a „*nástroji jakéhosi vysněného božstva*[9]„ („*dem Werkzeug einer höhnischen Gottheit*“ – s. 174/ s. 123) položit Tadziovi ruku na hlavu v symbolickém gestu smíření a návratu k sobě samému. Uvědomuje si ale, že to stejně neudělá a že bude mlčet. Záhy přichází živý Aschenbachův sen, který se odehrává v jeho vlastní duši a zároveň v krajině podobné horám, ve které stojí jeho letní sídlo. „*Cizí Bůh!*“ („*Der Fremde Gott!*“ – s. 175 / s. 125), provolává v onom snu průvod divokých lidských postav, „*chorovod Boha*“ („*der Reigen des Gottes*“ – s. 175 / s. 127) za doprovodu flétny. Přestože „*kozlové*“ (s. 175), rohatí muži a divoké ženy mohou evokovat Boha Dionýsa, je možné, že tento „*Cizí Bůh*“ je stále Erós.

[8] *„der Gott“.* Myslí se Amor (Erós), protože je v textu předtím jmenovitě zmíněn.
[9] Kontext dává tušit, že jde o jiné božstvo než Erós. Je to božstvo *„jakési“,* jiné, které na rozdíl od Eróta může přinést návrat k sobě

„*Tu noc měl strašný sen – lze-li označit za sen jakýsi tělesně duchovní zážitek, který se mu sice přihodil v pevném spánku nezávisle a jakoby v smyslové přítomnosti, aniž však Aschenbach viděl sebe samého přecházet a pobývat v prostoru mimo události; dějištěm oněch událostí byla spíše jeho duše, a* ***události přikvačily zvenčí, mocí zlomily jeho odpor – odpor hluboký, duchovní – prošly jím a zanechaly jeho bytí, zanechaly kulturu jeho života zpustošenou, zničenou****.*“ (s. 174)

Tato pasáž z novely, kterou je celý sen uveden, a především slova označená tučně, navíc nenaznačuje, že sen představuje něco nového v Aschenbachově životě, naopak dává spíše tušit, že je sen rekapitulací, shrnutím něčeho, co bylo, neboť „*kultura jeho života*“ je v tomto bodě již zničena (což je už předtím vyjádřeno například ve scéně, kdy Aschenbach opírá čelo o dveře Tadziova pokoje). Je zde tak jen málo místa pro to, aby tento „*Cizí Bůh*“ byl jakýmsi novým Bohem, který se v ději novely objevuje poprvé až nyní, na samém jejím konci. Formulaci „*Cizí Bůh*“ můžeme naopak vztáhnout k Erótovi proto, že Aschenbach jej až do svého příjezdu do Benátek nezná. Vzpomeňme na jeho výchovu a mládí, které je popsáno v druhé kapitole. V té se dovídáme, že Aschenbach vyrůstá bez přátel, bez kamarádů. Druhá kapitola je náhledem do Aschenbachovy duše a jeho přemýšlení, stejně tak do jeho osobní historie, postrádá ale zmínku o jakékoli lásce či afekcích. Aschenbachovo manželství, které kvůli brzké smrti jeho manželky nemělo dlouhé trvání, je zmíněno pouze okrajově a podobně je odbyt i umělcův vztah k vlastní dceři. Tohle vše nasvědčuje tomu, že Erós, láska, je čímsi Aschenbachovi neznámým, čímsi cizím – do chvíle, než v Benátkách potká Tadzia[10].

2.1.4. Tadzio a božství

Všechny zmínky o božství ve třetí kapitole jsou svázány s Tadziem. „*Výraz líbezné božské vážnosti*“ („*der Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst*“ – s. 143/ s. 50) náleží chlapcově tváři, jeho „*hlava*“ je přirovnává k Erótově a Aschenbach nad ní pociťuje úlek nad její „*Bohu podobnou krásou*“ (*gottähnliche Schönheit* – s. 146/ s. 57). Když později vidí, jak chlapec vybíhá z vody, napadá ho, že je Tadziova „*postava krásná jako útlý Bůh.*“ („*Gestalt schön wie ein zarter Gott*“) a celý výjev mu evokuje představy o „*zrození Bohů*“ („*der Geburt des Götter*“ – obojí s. 149/ s. 64).

Podobně, přestože ne stejně, je tomu i v dalších kapitolách. Zmínky o božství se ve většině případů buď objevují v souvislosti Tadziovou fyzickou přítomností v Aschenbachově blízkosti, nebo je na Tadzia různým způsobem poukazováno. První případ nastává, když okouzlený

[10] Tato hypotéza, že v novele působí pouze Erós a nikoli zmíněný Dionýsos, bude později upravena.

Aschenbach pln inspirace píše své krátké, velkolepé pojednání, a přitom přetéká úvahami o „*tvaru*“ a „*kráse*“ (s. 157). Druhou situaci můžeme pozorovat v Aschenbachově divokém snu v páté kapitole, kdy se mu zdá o příchodu „*Cizího Boha*“*:*

> „*A všichni s nadšeným vytím provolávali slovo, skládající se z měkkých souhlásek a protahovaného „u“ na konci, slovo sladké a zároveň divoké jako žádné jiné kdy slýchané slovo.*“ (s. 175)

Přestože není explicitně řečeno, o jaké slovo jde, můžeme si to odvodit od způsobu, kterým ženy ve třetí a ve čtvrté kapitole na pláži volají na Tadzia.

> „*Ale z kabin už po něm volaly ženské hlasy, ženy o něho měly zřejmě strach, vyrážely ono jméno, které ovládlo pláž skoro jako nějaké heslo, s jeho měkkými souhláskami, s tím protahovaným ú na konci, v němž bylo něco sladkého a zároveň divokého. ‚Tadziu! Tadziu!‘*„ (s. 149)

> „*... hlídán a volán z plošinky ženami, vyrážejícími fistulí jeho jméno „Tadziu! Tadziu!“ a k nimž s horlivými posunky přibíhal, aby jim pověděl, co zažil, ukázal, co našel, co chytil…*“ (s. 156)

2.1.5. Závěry

Dosud jsem tedy načrtl několik postřehů – blíže jsem popsal numinózní rovinu, ve které se Aschenbach pohybuje a ilustroval jsem její propojenost s postavou Tadzia, prostřednictvím kterého je do ní Aschenbach vtahován.

Dále jsem demonstroval, že Božstva, se kterými se napříč novelou pracuje, jsou antická a že hlavní roli mezi nimi hraje Erós, Bůh lásky a krásy. Ten se navíc proměňuje. Aschenbach nejprve prožívá jeho vstřícnou, laskavou podobu, ze které mu prší inspirace, okouzlení a poznání. Toto se však zlomí a v závěru Eróta vnímá jako „*Cizího Boha*“ (s. 175), který ničí kulturu jeho života.

Ve třetí pasáži jsem dále zdůraznil propojenost Tadzia a motivu božství. Zmínil jsem, že je několikrát přímo přirovnán k Erótovi, že většina zmínek o božství v novele se neobejde bez Tadziovy fyzické přítomnosti, což jsem doložil mimo jiné na scéně se vztyčováním falického idolu v Aschenbachově snu, jež doprovází skandování chlapcova jména.

Co to ale všechno znamená?

Domnívám se, že Tadzio slouží Aschenbachovi jako podobenství Boha Eróta na zemi. Tento Bůh jej navštíví a způsobí jeho oblouznění. Aschenbach je posednut láskou samou. Toto je ilustrováno v Aschenbachově vidině Sókrata hovořícího ke krásnému chlapci Faidrovi ze čtvrté kapitoly novely, konkrétně v myšlence pronesené tímto Aschenbachovým vybájeným Sókratem v závěru vidiny a která je popsána jako myšlenka „*ze které prýští veškeré šelmovství a nejtajnější rozkoš touhy.*“ (s. 158) Jde o myšlenku, že „*člověk, který miluje, je božštější než člověk, který je milovaný, protože v milujícím je Bůh*[11]*, ale v milovaném ne.*“ (s. 158) Jak uvidíme v následujících kapitolách, tato myšlenka Aschenbachova fantasijního Sókrata se zásadně odchyluje od myšlenky Platónova Sókrata.

Z tohoto pohledu by tedy Tadzio byl, nehezky řečeno, Aschenbachovi primárně prostředkem vnímání Boha Eróta v sobě samém. Šlo by o lásku, která by ke své realizaci nepotřebovala kontakt. Tak tomu mezi Aschenbachem a Tadziem skutečně je. Aschenbach se s ním odmítne seznámit a dlouho mu stačí, že se na chlapce může jen zdálky dívat, díky řízeným, očekávaným náhodám na něj narážet a v takových chvílích jej obdivovat. Celé je to pak vyjádřené v Aschenbachově přání zůstat s Tadziem v mrtvých Benátkách o samotě. Toto přání v sobě zdánlivě neobsahuje žádnou touhu po vztahu, po kontaktu nebo po jakékoli blízkosti s chlapcem. Jisté blízkosti by mohl dosáhnout, když by varoval Tadziovu matku před postupující nemocí a „*položil chlapci ruku na hlavu*“ (s. 174). Ale upozornit Tadziovu rodinu spisovatel odmítne, neboť se domnívá, že by šlo o čin, který by jej „*vrátil k němu samému.*“ (s. 175) – vrátil by mu příčetnost, a to Aschenbach nechce.

Tato myšlenka, že Tadzio není cílem Aschenbachových tužeb, však zároveň neplatí úplně. Neboť v jiných scénách Aschenbach chlapce pronásleduje. Lichotí mu a vzrušuje ho, že Tadzio jeho zájem opětuje a že se mezi nimi vytváří choulostivý vztah založený na vzájemných pohledech. A konečně jej vrcholně rozdráždí, když se na něj Tadzio na konci čtvrté kapitoly tak nádherně usměje.

V případě Aschenbacha tak nejde o lásku, která by toužila po naplnění ve vztahu. Jedná se spíše o jakési Bohem způsobené opojení, v němž je chlapec stavěn do role modly. Při šanci o navázání opravdového, lidského vztahu s Tadziem však Aschenbach cukne.

Celkový fenomén Aschenbachova prožitku, který vrcholí v samotném závěru novely, kdy je Tadzio s Erótem definitivně ztotožněn. Poté, co je chlapec svým silnějším kamarádem Jašuem povalen do písku, odchází Tadzio k moři a kráčí v mělčině. Aschenbach jej přitom pozoruje ze

[11] Der Gott

svého lehátka, a protože mu spadne hlava, vidí postavu chlapce zespodu, „*odzdola*“ (s. 180). Scéna dále pokračuje takto:

> „*Připadalo mu* (Aschenbachovi)*, že onen ubledlý, půvabný psychagog*[12] *tam v dáli se na něho usmívá, že mu kyne; že sňal ruku s boku, ukazuje před sebe a vznáší se napřed, do mnohoslibné nezměrnosti. A jako tolikrát, vydal se za ním.*“ (s. 180)

Jako „*tolikrát*“ předtím, co chlapce následoval Benátskými ulicemi, následuje jej Aschenbach i nyní, když se v jeho očích stává Erótem, který vede jeho duši kamsi „*do nezměrnosti*“. Tato scéna podtrhuje i Tadziovu celkovou nejednoznačnost, na kterou narážíme skrze celou novelu. Čtenáři totiž nikdy není jasné, kým je. Jaké je jeho pozadí, odkud vlastně vzešel. Je svým způsobem nereálný, neskutečný. Například tím, že má pouze matku. Nikdy se nedozvíme nic o jeho otci, ba o něm nepadne ani zmínka, dokonce se po něm nikdo neptá ani se nikdo nepodiví se nad jeho nepřítomností. Jako by jeho otec nemusel, nepotřeboval existovat, jako by to po vzoru starořeckých mýtických hrdinů, kteří měli často za otce některého z Bohů.[13]

Podobně podivuhodný je i do očí bijící rozdíl mezi způsobem, jakým je vychováván on a jeho sestry. Ty jsou totiž vedeny velice přísně, což v novele odrážejí především jejich šaty, které Aschenbach zhodnotí jako „*až hyzdivě strohé a puritánské.*“ (s. 143) Oproti tomu hlavními aspekty přístupu k Tadziově výchově jsou „*něha a měkkost*“ (s. 143). A stejně tak samotný vztah Aschenbacha a Tadzia je nejednoznačný. Je velice pravděpodobné, že se mezi nimi v průběhu děje vytvoří nějaký choulostivý vztah, čtenář pro to zároveň ale dostává jen velice málo důkazů a ty jsou navíc vágní. Je tím pádem neustále držen na pochybách, co mezi nimi vlastně vzniká a na několika místech jej může napadnout, zda Tadziův zájem o Aschenbachovu osobu není ve skutečnosti pouze domnělý, zda nejde o výplod představ choromyslného básníka.[14]

Jinými slovy, z určitého pohledu bychom mohli číst Tadzia jako Aschenbachovu svého druhu halucinaci. Tak tomu ve skutečnosti pravděpodobně není, protože se k Tadziovi nějak vztahují i ostatní postavy – jsou popsány jeho hry s kamarády a ženy na pláži na něj volají. Tadzio tedy nejspíš v Aschenbachově realitě fyzicky existuje, okolnosti ale poskytují spoustu podmínek proto, aby jej Aschenbach ve svém vnímání dotvořil k obrazu svému. Aby si z něj vytvořil modlu, kterou potom může uctívat – nebo aby jej Tadziovým prostřednictvím posedl Erós.

---

[12] Průvodce duší

[13] Viz například legendu o Perseovi, jehož matka počne s Diem, který je k ní snese v podobě zlatého deště. zatímco je uvězněná v jeskyni (Safka,1915, s. 146-149)

[14] Zdůrazňuji – pravděpodobně není. Zároveň je ale možné nad tím takto uvažovat.

Tadzio ovšem není jedinou postavou z novely, která je tímto způsobem divná. Která má v sobě cosi nadpřirozeného, jakýsi prvek neskutečnosti, neuvěřitelnosti. Narážím teď na postavy tří cizinců, se kterými se Aschenbach postupně setká. Prvního z nich potká spisovatel v bráně hřbitova v první kapitole. Tento cizinec v něm probudí představu tropické džungle, která je vyjádřením touhy po cestování a jakémsi dobrodružství[15]. Druhý z těchto cizinců je gondoliér, který Aschenbacha ve třetí kapitole odveze z přístavu do hotelu, a který se nakonec ukáže jako falešný. A konečně, třetí z těchto podivných cizinců je kapelník z páté kapitoly. Ten Aschenbacha zvláštním způsobem zasvětí do Benátského tajemství o epidemii, která město obchází.

Tito tři mají do určité míry společné fyzické a fyziologické znaky – všichni tři jsou plaví, zrzaví a mají v sobě cosi „*divokého*“ (s. 127), „*brutálního*“ (s. 140) „*nebezpečného*“ (s. 169) – jakési šelmovství. Dále mají všichni tři jakousi magickou, nadpřirozenou sílu. Všichni tři omamují, vzbuzují zvláštní, živé představy či mocně působí na své okolí. První z cizinců v Aschenbachovi vyvolá živou představu tropů. Plavba v gondole druhého zase spisovatele omamuje. A třetí vyvolá v obecenstvu na úplný závěr svého čísla svým vlastním vysmíváním „*jakési bezpředmětné, jen ze sebe sama žijící veselí*“ (s. 170-171), které zachvátí všechny kolem – všechny krom Tadzia a Aschenbacha. Především jsou ale tyto tři postavy asociovány se smrtí. První cizinec stojí na hřbitově. Gondola druhého připomíná „*rakev*“ (s. 139). A třetí potvrzuje Aschenbachovi jeho tušení o nemoci, kterou jsou Benátky zasaženy. Navíc poté, co veškeré obecenstvo i kapelníci odejdou, Aschenbach stále sedí u stolu a vybavuje se mu obraz přesýpacích hodin v jeho rodném domě. Jde o „*křehounký, důležitý přístrojek*“ (s. 171) a Aschenbach vidí, jak v jeho horní polovině už téměř došel všechen písek.

S Tadziem tyto tři postavy pojí především ona podivuhodná neskutečnost a neuvěřitelnost, našli bychom ale i další podobnosti. I on je fyzicky bledší typ, je cizincem a několikrát je asociován se smrtí, ovšem jiným způsobem – Aschenbach totiž chlapci prorokuje brzkou smrt.[16] Netřeba dodávat, že podobně jako tito tři cizinci, i on jaksi magicky působí, přestože mnohem intenzivněji a výlučně na Aschenbacha.

Má **prvotní hypotéza** tedy zní takto:

Přítomnost těchto divných, magických, se smrtí spojených postav naznačuje, že napříč dějem novely působí jakási zvláštní, možná Božská, mocnost, která Aschenbacha vede ke smrti. Není

[15] Aschenbach netouží po dobrodružství ve smyslu vzrušujících zážitků, nýbrž po *„citovém dobrodružství“*
[16] Přestože nakonec nezemře Tadzio, ale on.

to smrt okamžitá, je to jakési zvláštní zasvěcení, které zahrnuje setkání s několika různými posly – třemi cizinci, a především Tadziem, který v Aschenbachovi vyvolá výbuch citu a je jeho prostřednictvím uveden do numinózní roviny. Jako by to byl nějaký osobní Aschenbachův patron, Bůh, psychagog, průvodce jeho duše. A vše nasvědčuje tomu, že tímto Bohem je pro Aschenbacha Erós. Právě Erós je totiž božstvo, ke kterému se Aschenbach napříč textem vztahuje a kterého v různých podobách zakouší, kterého vidí v Tadziovi a který mu dává inspiraci.

Za motivem božství se skrývá téma lásky.

K této hypotéze se v pozdějších kapitolách bude nutné vrátit a podrobit ji revizi. Otázka pro následující úvahy ovšem zní – odkud se bere myšlenka Eróta jakožto psychagoga, průvodce duší?

2.2. Scény narážející na Platónův dialog *Faidros* ve Smrti v Benátkách

V tomto bodě mohu zmínit svou domněnku, že Mann ve své Smrti v Benátkách alespoň do určité míry polemizuje s Platónem a jeho pojetím lásky a krásy, které prezentuje ve svém dialogu *Faidros.* V tomto dialogu jsou mimo jiné představeni bohové jakožto průvodci duší a Erós sám v něm hraje významnou roli.

Tuto svou domněnku zakládám především na faktu, že Mann ve Smrti v Benátkách na *Faidros* otevřeně naráží – a sice ve formě dvou snových scén, které se obě odehrávají v Aschenbachově vnitřním světě, replikujících situaci zmíněného Platónova dialogu – první z nich zachycuje scénu, kdy Sókratés leží s Faidrem pod platanem, druhá z nich proud řeči, který Sókratés pronáší k Faidrovi.

Co se týče psychologické povahy těchto scén, je první z nich uvedena jako „*jakýsi rozkošný obraz*“, který Aschenbachovi „*vyvstal*“ (... „*spann sich ihm eines reizendes Bild*“ – s. 157/ s. 85). Jde tedy o živou Aschenbachovu fantasii, ne nepodobnou jeho fantasii o tropické indické džungli v první kapitole. Povaha druhé scény je poněkud odlišná, nejde totiž o vizuální představu, o „*obraz*“, ale o proud řeči ve stavu polodřímoty. Její uvedení v textu novely je následovné: „*jeho ochablé, přelíčené rty utvářely jednotlivá slova z toho, co v divné snové logice spřádal jeho polodřímající mozek*“ („*seine schlafen Lippen, kosmetisch aufgehöht, bildete einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsammer Traumlogik hervorbrachte*“ – s. 178/ s. 133). Aschenbach se při něm projikuje do Sókrata hovořícího k chlapci Faidrovi.

Rád bych tedy použil tuto kapitolu jako přemostění mezi diskusí o Bohu z předchozí kapitoly a odhalením souvislostí *Smrti v Benátkách* a *Faidrem.* Obě zmíněné scény, kde svou roli stále hraje motiv božství, představím a rozeberu, a pokusím se vystihnout hlavní myšlenky, které nesou.

2.2.1. První scéna

> „*Starý platan, nedaleko zdí athénských – ono posvátně stinné, vůní drmkových květů prosycené místo, ozdobené na počest nymf a boha Achelóa votivními sochami a zbožnými dary. Pod rozvětveným stromem se řinul přes oblázky průzračný potok; cvrčci cvrkali. Na trávníku, který se mírně svažoval, takže bylo možno zvednout vleže hlavu, odpočívali dva lidé, kteří se tu skryli před denním žárem; postarší muž a mladík, šereda a krasavec, mudrc vedle roztomilého jinocha. A při způsobně zdvořilém a duchaplně vemlouvavém žertování Sókrates poučoval Faidra o tom, co je touha a ctnost. Mluvil o*

horoucím úleku, jaký utrpí vnímavý člověk při pohledu na podobenství věčné krásy; promlouval o žádostivosti člověka bez posvěcení, člověka špatného, který nedovede pomyslně chápat krásu, jakmile uzří její obraz, a který není schopen úcty; hovořil o posvátné bázni, jaká se zmocní člověka ušlechtilého, zjeví-li se mu tvář podobná Bohu, zjeví-li se mu dokonalé tělo – jak se zachvěje a je celý bez sebe, skoro se ani neodvažuje na ně pohlédnout a zbožňuje toho, kdo onu krásu vlastní, ba byl schopen mu obětovat jako nějaké soše, kdyby se nebál, že lidé ho budou považovat za blázna. Neboť krása, milý Faidře, jen krása je roztomilá a zároveň viditelná; krása – dobře si to pamatuj! – je jedinou formou duchovna, kterou vnímáme smysly, kterou jsme s to smysly unést. Nezašli bychom, neshořeli bychom láskou jako kdysi Semele před Diem? A tak je krása pro cítícího člověka cestou ducha – pouhou jen cestou, jenom prostředkem, milý Faidře… A pak vychytralý, do přízně se vemlouvající Sokrates vyřkl slovo nejbystřejší: že člověk, který miluje, je božštější než člověk milovaný, protože v milujícím je Bůh, ale v milovaném ne – vyřkl snad nejněžnější i nejposměšnější myšlenku, kterou si kdy kdo pomyslil, a ze které prýští veškeré šelmovství a nejtajnější rozkoš touhy.“ (s. 157-158)

Rozbor a interpretace scény

Tato scéna se nese v duchu, který dobře koresponduje s celou čtvrtou kapitolou. Aschenbach je na vrcholu blaha, pozoruje Tadzia na pláži, tvoří. Je okouzlen až obluzen, větší blaženost, než v tomto bodě příběhu již neprožije. Do tohoto stavu dobře zapadá tato scéna. Nese se v laškovném duchu, dalo by se tvrdit, že Sókratés s Faidrem flirtuje – například když před tímto „*roztomilým jinochem*“ hovoří o tom, jak reagují lidé při pohledu na „*tvář podobnou bohu*“ či „*dokonalé tělo*“. Za zásadní však považuji především poslední souvětí[17] a myšlenku, kterou nese.

„*člověk, který miluje, je božštější než člověk milovaný, protože v milujícím je Bůh, ale v milovaném ne.*“

Jinými slovy, *Bůh* je přítomen v milujícím subjektu, nikoli v milovaném objektu. Dle této scény je to tedy výhradně subjekt, který je požehnán a který je také veden Erótem[18]. Znění celého posledního souvětí vyvolává dojem, že jde o uvědomění nadšené, uspokojující, což se dá částečně ukázat na slovech, která jsou použita – „*nejbystřejší*“, „*nejněžnější*“, „*nejtajnější rozkoš*“.

[17] „A pak vychytralý… nejtajnější rozkoš touhy.“
[18] Viz předchozí kapitolu DP, kde byly zmínky o Bohu v novele ztotožněny s bohem Erótem

Závěr této scény v podobě zmíněného posledního souvětí však nekoresponduje s jejím předchozím dějem. V něm se hovoří především o kráse – až v závěru se začne mluvit o poměru „*milovaného*“ a „*milujícího*“. Je zde tím pádem vytyčena asociace krásy s láskou a s touhou. Mann v této scéně říká, že po tom, kdo je krásný, toužíme a toho milujeme. Špatný člověk je veden žádostí, ale ušlechtilý člověk by mu byl schopen i „*obětovat*“. Přestože je ale „*milovaný*“ objekt přirovnáván k bohu – nepřímo zmínkou o „*obětování*“, přímo tím, že má „*tvář podobnou bohu*“, je to „*milující*“ subjekt, který má v sobě Boha. U něj je Bůh přítomen, a právě on se může těšit z jeho darů. Milovaný by pak byl pouhým prostředkem, prostřednictvím kterého milující boha v sobě zakouší – podobně jako je tomu u Aschenbacha a Tadzia, jak jsem zmínil v předchozí kapitole. Dalo by se říct, že milovaný je milujícímu subjektu personifikací krásy, i ta je však „*pouhou cestou, jen prostředkem*“. V tomto pojetí tak nejde o to, aby se subjekt přiblížil k objektu, ale aby se subjekt prostřednictvím objektu přiblížil k sobě samému, k duchu a prostřednictvím něj se nějakým způsobem (duchovně) povznesl.

2.2.2. Druhá scéna

„*Krása totiž, to si dobře pamatuj, Faidře, jenom krása je božská a zároveň viditelná a je tudíž cestou smyslovosti, malý Faidře, umělcovou cestou k duchu. Domníváš se snad, že ten, pro něhož cesta k duchovnu vede skrze smysly, může nabýt moudrosti a pravé mužné důstojnosti, můj milý? Nebo máš spíše za to (ponechávám ti to k volnému rozhodnutí), že je to jakási nebezpečně půvabná cesta, cesta vpravdě bludná a hříšná, která nutně zavádí na scestí? Musíš totiž vědět, že my, básníci, nemůžeme jít cestou krásy, aby se k ní nepřidružil Erós a neujal se vůdcovství; ano, i když po svém jsme hrdinové a počestní válečníci, jsme jako ženy, neboť vášeň je naším povýšením a naší touhou musí zůstat láska – to je naše slast a naše hanba. Je ti nyní jasné, že my, básníci, nemůžeme být moudří ani důstojní? Že nevyhnutelně zacházíme na scestí, že nevyhnutelně zůstáváme lehkomyslníky a dobrodruhy citu? Mistrovská vyrovnanost našeho slohu je lež a bláznovství, naše sláva a naše čestné postavení je fraška, důvěra davu k nám vrcholně směšná, výchova lidu a mládeže skrze umění je troufalé podnikání, mělo by se zakázat. Jak se může hodit za vychovatele ten, komu je od přírody vrozeno směřovat nenapravitelně k propasti? Rádi bychom tento sklon zapírali a nabyli důstojnosti, ale ať se obrátíme kam obrátíme, vábí nás propast. Byť jsme se i odřekli rozkladného poznání, neboť poznání, Faidře, nezná důstojnosti a přísnosti; poznání je vědoucí, chápající, odpouštějící, bez důstojnosti a bez tvaru; sympatizuje s propastí,* je *propastí. Proto je rozhodně zavrhujeme a naše usilování platí nadále už jedině kráse, to jest prostotě,*

vznešenosti a nové přísnosti, druhotné nestrannosti a tvaru. Ale tvar a nestrannost, milý Faidře, vedou k opojení a ctižádostivosti a zavedou ušlechtilého ducha možná k strašlivé citové svévoli, svévoli, kterou duch ve své krásné přísnosti sám zavrhuje jako podlost, vedou k propasti, protože my nedovedeme vzlétnout, dovedeme jenom vybočit. A teď půjdu, Faidře, ty zůstaň; a teprve až už mne nebudeš vidět, odejdi i ty.“ (s. 178-179)

Rozbor a interpretace scény

Druhá scéna začíná tematicky tam, kde předchozí scéna skončila. V ní byla vytyčena krása jako prostředek, kterým se „*cítící člověk*“ dostává k duchu, jako jediná forma duchovna, která je viditelná a která je personifikovaná milujícímu subjektu milovaným objektem. Tato druhá scéna se obšírněji zabývá tím, co vzejde člověku (básníkovi) z následování cesty krásy jakožto cesty k duchu.

Na začátku je položena otázka:

„*Domníváš se snad, že ten, pro něhož cesta k duchovnu vede skrze smysly, může nabýt moudrosti a pravé mužné důstojnosti, můj milý? Nebo máš spíše za to (ponechávám ti to k volnému rozhodnutí), že je to jakási nebezpečně půvabná cesta, cesta vpravdě bludná a hříšná, která nutně zavádí na scestí?*“

Sókratés, do kterého se Aschenbach projikuje, sice říká – „*ponechávám ti to k volnému rozhodnutí*“, ve skutečnosti jako by šlo spíše o otázky řečnické, neboť v průběhu této řeči Sókratés-Aschenbach prezentuje poměrně jednoznačnou odpověď v podobě druhé nabízené možnosti – je to cesta „*hříšná, která nutně zavádí na scestí*“. V dalším průběhu řeči ji rozvijí a odůvodňuje.

Stále se pracuje s myšlenkou, že „*krása je cestou k duchu*“, je však rozvinuta o aspekt umělectví – „*krása je **umělcovou** cestou k duchu.*“, nyní je zde ovšem dovětek, že není možné kráčet „*cestou krásy*“, aniž by se k ní „*nepřidružil Erós a neujal se vůdcovství*“. Stejně jako v první scéně, je tedy i zde přítomen Bůh-Erós, uvědomění jeho přítomnosti však tentokrát postrádá onu laškovnost a nadšení. Daleko spíše to působí, jako by si Aschenbach uvědomil, co přítomnost tohoto Boha plně obnáší.

Básníkům je odepřena „*moudrost*“ i „*důstojnost*“, to proto, že tím, o co jim jde je „*láska*“. S tou je asociována „*vášeň*“ a „*touha*“ a ve světle toho jsou potom výsady, které má básník ve

společnosti[19] nesmyslem a falší. Je odmítnuta možnost, že umělec by mohl být schopen kohokoli vzdělat, neboť - „*Jak se může hodit za vychovatele ten, komu je od přírody vrozeno směřovat nenapravitelně k propasti?*“

Co je tato „*propast*“ není ve scéně vysvětleno. Je čímsi, co básníka vždy „*vábí*“ a stejně tak je asociována, ba ztotožněna s „*poznáním*“[20], které je „*vědoucí, chápající, odpouštějící, bez důstojnosti a bez tvaru*“ a z těchto důvodů je zavrženo. A je-li na základě těchto svých vlastností ztotožněno s propastí, můžeme předpokládat, že minimálně některé z nich budou vlastní i „*propasti*“ – minimálně beztvarost se v tomto případě nabízí. K „*propasti*“ je do protikladu postavena „*krása*“, neboť je jí přisouzen „*tvar*“, stejně jako „*prostota*“, „*vznešenost*“, „*nová přísnost*“ a „*druhotná nestrannost*“. Nejdůležitějšími se zde jeví právě „*tvar*“ a „*(druhotná) nestrannost*“, neboť právě s nimi se pracuje v následující větě:

> „*Ale tvar a nestrannost, milý Faidře, vedou k opojení a ctižádostivosti a zavedou ušlechtilého ducha možná k strašlivé citové svévoli, svévoli, kterou duch ve své krásné přísnosti sám zavrhuje jako podlost…*

Tím je popřena myšlenka, která stojí na začátku scény, totiž že „*krása je umělcovou cestou k duchu*“. Zde se totiž dovídáme, že krása (jakožto „*tvar*“ a „*nestrannost*“) vede k „*citové svévoli*“, kterou duch zavrhuje.

Formulací „*citová svévole*“ se do problému lásky vnáší otázka hranic. Jsme tím upomenuti na Aschenbachovu transgresi, na fakt, že se zamiloval do čtrnáctiletého chlapce. Tento chlapec mu personifikuje krásu, chce jej využít, aby se jeho prostřednictvím dostal „*k duchu*“. A právě snaha využít Tadzia, který je Aschenbachovým milovaným objektem, jako jeho cestu k duchu je onou „*citovou svévolí*“, kterou „*duch*“ zavrhuje.

Případně se zde poprvé objevuje potenciální problém Aschenbachova narcismu[21].

Souvětí pokračuje:

> … (Tvar a nestrannost) *vedou k propasti, protože my nedovedeme vzlétnout, dovedeme jenom vybočit.*“

Celá scéna tak sama sebe popírá. Prezentuje „*cestu krásy*“ jako jedinou cestu umělce k duchu, zároveň ale tuto cestu představí jako nemožnou, řekne, že skrze krásu k duchu dojít nelze, neboť

---

[19] mistrovský sloh, *„sláva a čestné postavení“, „důvěra davu“*
[20] *„(*Poznání*) sympatizuje s propastí,* je *propastí.“*
[21] Dále rozvedeno v 2.4.2

vede k "*citové svévoli*", kterou duch opovrhuje. Jako by básník „*k duchu*" dojít nemohl a nemohl tím pádem být ani „*moudrý*" ani „*důstojný*", což se v této scéně prezentuje jako přání, či jako iluzorní aura, kterou básník buduje pro sebe a pro ostatní. Ve skutečnosti se však nedovede povznést – „*vzlétnout*" (k duchu), dokáže jen uhnout – „*vybočit*" k propasti, která ho vábí, kam se podívá. Vede k ní totiž jak „*poznání*", tak i „*krása*". Schematizovat se to dá takto:

Moudrost a důstojnost – (vzlet) – duch

Poznání – bez důstojnosti a bez tvarů – propast

Krása – tvar – opojení – citová svévole – (vybočení) – propast

Básník tak není hoden následování, což shrnuje poslední věta celé scény – Faidros smí odejít teprve v okamžiku, kdy bude tento Aschenbach-Sókratés, který není filosofem, nýbrž básníkem, z dohledu.

O co tu vlastně jde? Co zde Mann rozehrává? Tato scéna naznačuje jakousi nedostačivost, předem určenou ztracenost existence umělce, která je odsouzena k tomu, aby směřovala k propasti. Pro teď ponechávám tyto otázky otevřené s tím, že se k nim vrátím v závěrečných kapitolách interpretační části.

Podívejme se nyní na již zmíněný Platónův dialog Faidros, na který je oběma těmito scénami odkazováno. Po expozici části, která se zdá být relevantní ve vztahu s Mannovou novelou, se pokusím načrtnout vzájemné souvislosti mezi dialogem a *Smrtí v Benátkách* a odhalit, jakou pomyslnou diskusi Thomas Mann s Platónem vede.

2.3. *Faidros* – expozice

Přestože se ve *Smrti v Benátkách* naráží na několik dalších skutečných literárních děl[22], žádná z těchto narážek není tak přímá jako právě tyto odkazy na Platónova *Faidra*. Mann přesně zachycuje situaci, ve které se dialog odehrává – tedy Sókrata ležícího spolu s chlapcem Faidrem pod platanem, zatímco spolu rozmlouvají o lásce. Druhá scéna má zase formu monologu, který Aschenbach pronáší, zatímco sám sebe projikuje do postavy Sókrata. Stejně tak i pasáž v dialogu *Faidros*, která je pro účely této práce relevantní, celá sestává ze Sókratovy řeči pronesené právě k chlapci Faidrovi.

Tato pasáž[23] sdílí řadu témat a motivů se *Smrtí v Benátkách.* Zachycuje Sókratovu „Palinódii" (Faidr., 243b), neboli obhajobu, boha Eróta, který byl dvěma řečmi, jež jsou předneseny na předchozích místech tohoto dialogu, dle hlasu Sókratova „*daimónion*" (Faidr., 242c) uražen a znectěn. Ony dvě zmíněné dříve přednesené řeči si kladou za cíl podpořit tvrzení, že člověk by neměl následovat toho, kdo jej miluje a tuto lásku mu vyjadřuje, ale naopak toho, kdo jej nemiluje a tráví s ním čas z jiných důvodů. V Palinódii, která je oproti nim delší, obšírnější a také mystičtější, Sókratés přednese argumenty, proč by měl člověk následovat spíše toho, kdo jej miluje a nedávat přednost tomu, kdo k němu lásku nepociťuje. Jedním z témat Palinódie je právě provázení duší Bohy. Krom toho se v ní ale hovoří o kráse, tělesnosti nebo o Erótovi čili lásce a přitažlivosti a o jejich blahodárném vlivu na duši.

Otázku položenou na začátku této kapitoly, tedy – odkud se bere myšlenka Eróta jakožto průvodce duše, můžeme tedy zodpovědět poukázáním na tento dialog, přičemž spojitost mezi ním a Mannovou novelou je nesporná. Rád bych tudíž následující řádky věnoval shrnutí a rozboru Sókratovy Palinódie Eróta z platónského dialogu *Faidros* a následně poukázal na podobnosti a odlišnosti v Platónově a Mannově pojetí tématu lásky.

2.3.1. Sókratova Palinódie Erótovi

Druhy božských šílenství

Základním argumentem, na kterém Sókratova Palinódie stojí, je tvrzení, že láska je sice nerozumná, ba že jde o šílenství, ovšem zároveň jde o cosi dobrého, neboť jde o šílenství pocházející od Bohů, konkrétně od Boha Eróta. Takové šílenství totiž pro člověka není

[22] Viz 3. část této práce
[23] Dle tradičního stránkování začíná na straně 244 a končí na straně 257b.

prokletím, nýbrž darem, ze kterého se člověku dostává „*největších dober*“ (Faidr., 244) – a to se netýká pouze lásky.

Platón naopak ústy Sókrata zmiňuje další tři podoby takového šílení. Jedná se za prvé o věštecké umění, „*mantiké*“ (Faidr., 244d), což má být zkomolenina původního slova „*maniké*“ (Faidr., 244c) pocházející ze slova „*mánia*“[24] (Faidr., 244c). Za druhé je božské šílení vysvobozením pro ty, kteří trpí nemocí vlivem zátěže na jejich rodu[25] a kteří se kvůli této nemoci uchylují k náboženským obřadům a očistným rituálům. Do třetice pak Platón zmiňuje „*šílenství pocházející od Mús*“ (Faidr., 245).

Přirozenost duše

Sókratés dále míní pro toto své základní tvrzení míní nalézt důkaz, jehož hledání začíná popisem „*pravdy o přirozenosti božské a lidské duše.*“ (Faidr., 245c)

Každá duše je dle Platóna/Sókrata nesmrtelná. To proto, že se neustále pohybuje a že se pohybuje sama ze sebe. Tím pádem je duše „*počátkem*“ pohybu věcí, které se samy od sebe nepohybují – příkladem takové věci, která se sama ze sebe nepohybuje, je tělo. Věčný pohyb duše je potom počátkem „*vzniku*“ a „*zániku*“ (vše Faidr., 245d). Duše je tedy v tomto pojetí čímsi věčným, z čehož se až druhotně rodí vznik a zánik, sama však stojí mimo tuto dualitu. Duše je „*jsoucno nevzniklé a nesmrtelné*“ (Faidr., 246).

Platón dále přirovnává duši k “*srostlině okřídleného spřežení a vozataje*“ (Faidr., 246). Duší je ovšem vícero druhů, přičemž v této řeči se nejobšírněji hovoří o lidské duši, která je srovnávána s duší božskou. „*Koně i vozatajové bohů jsou všichni sami dobří i dobrého původu, ale u ostatních je to smíšeno*“. Oproti nim je lidská duše podobna „*dvojspřeží*“ [26], které krom vozataje sestává z bílého, ušlechtilého, poslušného koně, a z černého, ošklivého a vzpurného koně. Následkem této protikladnosti je řízení takového spřežení „*nutně nesnadné a trapné*“ (vše Faidr., 246b). V této řeči Platón nezmiňuje, co přesně jedna každá součást dvojspřeží symbolizuje, je to však blíže specifikováno v poznámce překladatele: vozataj je „*rozum*“, bílý kůň „*thymos*“, čili „*vznětlivá*“[27] část duše, a černý kůň „*žádostivost*“.

[24] Dle dodatku překladatele a editorů jde však spíše o „etymologické hříčky“
[25] *„Při nemocech a svrchovaných útrapách, které lpějí na některých rodech pro staré hněvy odněkud vzniklé…“*
[26] U božské duše počet koní takto jasně určen není
[27] Viz *Faidr.,* poznámka překladatele

Perutě a Jsoucnost vskutku jsoucí

Platón se v této řeči opakovaně vrací k významu, které pro duši mají pomyslné „*perutě*“ (poprvé Faidr., 246c). Nutno podotknout, že tato metafora nerozvíjí přirovnání duše k dvojspřežení a vozatajovi, v Sókratově řeči jdou tyto dvě metafory spíše paralelně. Ta duše, jejíž opeření je silné, se dokáže vznést do nadsvětního prostoru nad nebeskou klenbou, který vyplňuje „*jsoucnost vskutku jsoucí*“ (Faidr., 247c), neboli „*jsoucnost idejí*“, jak specifikuje poznámka překladatele. Ovšem duše se slabým opeřením padá dolů, dokud se nezachytí „*něčeho pevného*“ (Faidr., 246c), čili těla, které osídlí. Spojení nesmrtelné duše a smrtelného těla se nazývá „*živok* (živočich) *smrtelný*“ (Faidr., 246c). V tom samém odstavci Platón odmítá pojetí boha jako „*živoka nesmrtelného*“ (Faidr., 246d), čili boha jako spojení nesmrtelné duše s nesmrtelným tělem.[28] I následující text naznačuje, že pro Platóna je bůh něčím čistě metafyzickým.

Zmíněné perutě duši slouží, aby ji vznesly „*tam, kde bydlí rod bohů*“ a právě vše, co je božské, perutě duše vyživuje – „*krásné, moudré a dobré*“ (obojí Faidr., 246d) a skrze to sílí. Opačnými věcmi, „*tím, co je ošklivé a zlé*“ (Faidr., 246e), potom perutě slábnou a umírají.

Zde Platón/Sókratés poměrně náhle přechází v líčení svého pojetí průvodu bohů, který vykonává pouť „*k vrcholu nebeské klenby*“ (Faidr., 247b). Právě tyto „*nadsvětní*“ (Faidr., 247c) prostory jsou vyplněny onou „*jsoucností idejí*“ a pohledem na ně se všechny duše vyživují – „*rozumem a čistým věděním*“ (obojí Faidr., 247d). Toto je pro duši božskou i lidskou pokrm, v dialogu se v této souvislosti užívají opakovaně slova jako „*kvas*“ a „*hostina*“ (Faidr., 247).

Bohové však necestují sami, nýbrž v průvodech, jejichž součástí jsou právě lidské duše. I ty se vyživují pohledem na ideje a všechny touží dostat se až nahoru a zahlédnout z nich co nejvíce, na rozdíl od bohů však pro ně ona cesta není jednoduchá. Lidské duše do sebe cestou vrážejí, perou se, strhávají si perutě a mnohá vrcholu ani nedosáhne, a často se tak stane, že se nasytí pouhým „*míněním*“ (Faidr., 248b).

Jak bohové, tak i lidské duše, které je následují, vykonávají koloběhy, kdy vystoupají nad svět do říše idejí a pravdy, tam mají svou hostinou a poté opět sestoupí[29]. Bohové ani duše však nepostupují nezávisle na sobě, nýbrž jsou seřazeny do oddílů, takže každá duše následuje nějakého boha. V dialogu se o těchto duších mluví jako o „*průvodkyních*“ (Faidr., 248a) bohů. Nejsou to však ony, kdo vedou boha, nýbrž naopak bůh je ten, kdo vede je. Toto následování

[28] „*… avšak pojem živoka nesmrtelného nevznikl z žádného rozumového úsudku…*“ (Faidr, 246c)
[29] „*Do nitra světa*“ (Faidr., 247e)

je důležité, neboť dostane-li se duše na svět, přebírá své vlastnosti právě od toho boha, kterého následuje a na základě toho tíhne i k protějšku, do kterého se zamiluje.

Pád duše k zemi

Pokud se duši podaří spolu s bohem pohlédnout na jsoucna a nasytit se tak, zůstává až do dalšího koloběhu „*prosta obtíží*“. Pokud se jí však tohoto pohledu nepoštěstí a naplní se „*zapomenutím a špatností*“, tak se „*zatíží*“ (vše Faidr., 248c) – ztratí perutě a následuje pád k zemi. Takováto je vždy vsazena do těla člověka. Na následujících řádcích Platón udává, jaký osud takovou duši na světě čeká čili jakým člověkem tato duše bude, a to na základě toho, kolik toho viděla z čirých idejí – první duše toho viděla nejvíce, devátá nejméně.

1. „*Filosof, milovník moudrosti nebo milovník krásy nebo milovník mús a Eróta*“

2. „*Zákonný král nebo válečník a vladař*“

3. „*Politik*“, „*hospodář*“, „*peněžník*“

4. „*Gymnastik*“, milovník „*námah, nebo někdo, kdo se zabývá léčením těla*“

5. Věštec či zasvěcovatel[30]

6. „*Člověk básnivý nebo někdo jiný z těch, kteří se živý napodobováním*“

7. „*Řemeslník nebo rolník*“

8. „*Sofista nebo demagog*“

9. „*Tyran*“

(Faidr., 248d-e).

Duše se neopeřuje po „*deset tisíc let*“ (Faidr., 248e) a po tuto dobu se tedy nevrací na nebesa a nemá možnost vykonat se svým bohem cestu do říše idejí. Jedinou výjimku tvoří duše toho, kdo „*nezáludně filosofoval neb filosoficky miloval*“ (Faidr., 249). Pokud si duše třikrát po sobě zvolí filosofický život[31], vrací se zpět k nebesům. Ostatní odcházejí buď do „*podzemních káznic*“ nebo je jim určeno místo na nebi, kde „*tráví život způsobem hodným toho života, který prožily v lidské podobě.*“ (obojí Faidr., 249)

[30] Jde o parafrázi původního textu.
[31] Duše si volí nový život co tisíc let. Duše filosofa tak odchází na ona pomyslná nebesa po třech tisících letech, běžná duše se opeřuje až po deseti tisících letech.

„*Náležitě nabývá perutí jen mysl filosofova*“ (Faidr., 249) a to díky „*eidos*“ (Faidr., 249b). To je v poznámce překladatele vysvětleno jako „*spojovati pozorované jednotliviny v jeden druh, nalézati v nich ideu.*“ Právě toto „*eidos*“ v sobě nese rozpomínání na ta čistá jsoucna, která duše viděla a ze kterých se sytila předtím, než spadla na svět – „*když konala cestu spolu s bohem, když se povznesla nad ty věci, o kterých říkáme, že jsou a pozdvihla hlavu ke skutečnému jsoucnu.*“ Díky tomu, že filosof svou myslí prodlévá u božských věcí, je neustále „*zasvěcován dokonalými způsoby*“ a stává se sám „*vskutku dokonalým*“ (obojí Faidr., 249c). Filosof tak opomíjí věci lidské proto, že se stýká s věcmi božskými – „*je kárán od lidí, jako by byl pomatený, ale lidem je skryto, že má v sobě boha.*“ (Faidr., 249d).

Krása pozemská a krása pravdivá

Zde už Platón/Sókratés dle svých vlastních slov hovoří o čtvrtém šílenství, které nastává, napne-li takto prodlévající člověk svou pozornost ke kráse pozemské a rozpomene se přitom „*na tu pravdivou*“. Duše takového člověka „*nabývá perutí, snaží se vzlétnout*“ (obojí Faidr., 249d), ale nemůže, neboť je stále vázána k zemi. Ostatními lidmi je pak takový člověk považován za šíleného, dle Platóna/Sókrata je však toto „*ze všech božských vytržení to nejlepší a nejlepšího původu i pro toho, kdo jím je zachvácen, i pro toho, kdo v něm má podíl.*“ – a člověk, který toto vytržení prožívá, označuje jako „*milovníka.*“ (Faidr., 249d-e). Platón hovoří o paměti, o schopnosti vzpomenout si na pravá jsoucna a je jen málo těch, kteří se na ně dovedou rozpomenout. Ale ty duše, které to i na zemi dovedou, „*jsou vzrušeny a již nejsou své,*“ a nedovedou říci, co je původcem tohoto jejich stavu. Toto neplatí pouze o kráse – platí to i o rozumnosti, spravedlnosti a dalších idejích, mezi nimi ovšem krása vyniká. „*Krásu bylo tehdy vidět zářící*,“ (obojí Faidr., 250b) říká Platón ústy Sókrata – slovem „*tehdy*“ se odkazuje na dobu, která předcházela pádu duše na svět. „*Duše uviděly blažené vidění a podívání a byly zasvěcovány zasvěcováním, které sluší nazvati ze všech nejblaženějším; to jsme slavili, sami jsouce celství a prosti utrpení, která nás v pozdějším čase čekala, a celistvá, jednoduchá, neochvějná a šťastná byla i ta zjevení, v která jsme byli uváděni a na která jsme se dívali v čisté záři, jsouce čisti a nepoznamenáni tím, co s sebou nyní nosíme a co jmenujeme tělem, jsouce k němu připoutáni na způsob škeble.*“ (Faidr., 250b-c)

Je zde tedy naznačeno, že krása má mezi ostatními ideami zvláštní postavení. Je „*zářící*“ a jako taková sebou přináší vzpomínku na onen blažený stav duše před pádem. Je „*zářící*“, čili viditelná, zřetelná, a přináší sebou blaženost. Je také potřeba zmínit zvláštní konotaci, kterou má v originále slovo „*tělo*“, a na kterou upozorňuje poznámka překladatele. Překladatel zde totiž tuší podobnost mezi slovem *sóma* - „*tělo*“ a slovem *séma* – „*znamení, hrob, náhrobek*“.

Krása ale samozřejmě nezáří pouze v říši čistých jsoucen, ale také ve světě smrtelníků. To je další z jejích výsad oproti jiným idejím, totiž fakt, že ji můžeme vidět, pozorovat, upřít na ni zrak - „*postihli jsme ji* (krásu) *nejjasnějším z našich smyslů, nejjasněji se třpytící.* „ - „*jediná krása dostala tento úděl, že je nejpatrnější a nejmilostnější.*“ (Faidr., 250d)

Platón dále načrtává rozdíl mezi člověkem „*který není nově zasvěcen*“ (Faidr., 250e) – čili takovým, jehož duše se s krásou ve světě idejí setkala již dávno nebo z ní zahlédla málo, a člověkem, který byl zasvěcen nedávno či se jeho duše hojně nasytila pohledu na čistá jsoucna.

Rozdílem mezi nimi je úcta, kterou projevují při jednání s milovanou osobou. Prve zmíněný „*nepociťuje úcty*“ a je přirovnán ke zvířeti, ke „*čtvernožci*“ (obojí Faidr., 250e), neboť se bude hnát za uspokojením své rozkoše, a to proti své „*přirozenosti*“[32] (Faidr., 251). Tím Platón implikuje, že přirozené pro člověka není v tomto kontextu sexuální uspokojení. Reakce člověka, jemuž se zasvěcení dostalo v hojné míře a nikoli dávno, je jiná a je popsána mnohem obšírněji.

Ten při setkání s krásným člověkem nejprve pocítí „*cosi z tehdejších hrůz*“, načež krasavce uctívá jako boha a byl by mu obětoval jako „*soše a bohu*“ (obojí Faidr., 251), kdyby se nebál, že jej lidé budou považovat za šílence. Setkání s krásou způsobuje v zasvěceném člověku „*proměnu*“:

> „*Přijav totiž očima výron krásy, jímž se zavlažuje ústrojí peruti, zahřeje se, a když se zahřeje, roztají obaly kolem puků, které byly dříve tvrdostí sevřeny a bránily pučení, ale když nastal příliv potravy, brky peří nabobtnají a vyrazí z kořenů po celém povrchu duše; byla totiž dříve všecka opeřena. A přitom celá vře a pučí, a jako vzniká dětem bolest, když jim rostou zuby, svrbění a píchání v dásních, tutéž bolest cítí duše toho, komu počíná narůstati peří; vře a má píchání a svrbění, vyrážejíc peruti.*“
>
> (Faidr., 251b-c)

Vztah milovníka k miláčkovi

Duše milovníka tedy zažívá bolest a nepříjemné pocity, odměnou ale je pučení perutí, které ji pomáhají vznést se ke světu čirých idejí. Platón hovoří o tom, že milovník od milovaného při setkávání přijímá částečky, řecky „*meré*“ (Faidr., 251c), na základě čeho v něm vzniká „*himeros*“[33] – touha – díky které duše pozbývá bolesti, „*zavlažuje se a … má radost*“ (obojí

[32] … „(Špatný člověk) *přátele se s bujností, nebojí se ani nestydí se honit se za rozkoší i proti přirozenosti.*“ (Faidr., 251)
[33] Dle poznámky překladatele opět jde opět spíše o etymologickou hříčku

Faidr., 251d) . Není-li však milovaný přítomen, duše zasychá a průchody, jimiž vyrážejí perutě, se uzavírají. Perutě se však dále derou ven a zevnitř duši bodají, milující je proto neustále podněcován být na blízku svému milovanému, od kterého přijímá částečky touhy, vyvolávající v něm „*nejsladší rozkoš*“ (Faidr., 251e).

Milovník tak nic nedbá na své příbuzné, své statky, své povinnosti, ba dokonce „*pohrdne všemi zásadami o zákonitosti a slušnosti.*“ Motivací mu není pouhá přítomnost krásného člověka, ale především fakt, že jeho duše „*nalezla jediného lékaře největších útrap.*“ (obojí Faidr., 252). Tento stav se nazývá mezi lidmi láska – erós[34], mezi bohy je však znám jinak, jak uvádějí dva verše z jisté „*zastrčené básně*“ (Faidr., 252b), jež má být oslavou boha Eróta.

> „*lidí smrtelných plémě mu říká létavý Erós, / bozi však Pterós[35] jej zvou pro sílu rostící peří.*“ (Faidr., 252b)

Milovník žije, jedná a i miluje na způsob toho z bohů, kterého v nebeském průvodu následovala. Je například zmíněno, že následovníci Area kdykoli mají pocit, „*že se jim od milovaného činí nějaká křivda, mají chuť vraždit a mají chuť zabíjet i sebe i své miláčky.*“ (Faidr., 252c) I své milované si lidé vybírají podle toho, aby byli podobni bohu, jehož jejich duše následovala. Filosofický založený člověk následuje dle Platóna Dia a tak i jeho milovaný musí být „*dios; jasný svou duší*“ (Faidr., 252e) a milovník sám dělá dále vše pro to, aby ve svém miláčkovi tuto povahovou stránku rozvíjel. Také prohlubují svou vlastní podobnost se svým bohem, „*hledíce pak nalézti sami u sebe přirozenou povahu svého boha*“ (Faidr., 252e-253), dotýkají se ho „*vzpomínáním*“ a tím pádem od něj přejímají „*zvyky a činnosti*“ (obojí Faidr., 253), jsou mu tedy více podobni jak povahou a sami jsou pak také zřejmě jaksi božštější – a co je božské, nemůže být zlé.[36]

Milovník se tak stává přítomností miláčkovou lepším skrze svého Boha, na kterého „*vzpomíná*“, za příčinu však pokládá svého milovaného, čímž pádem láska k němu ještě více sílí. „*A co čerpají z Dia[37] jako bakchantky, to vlévají do duše milovaného, a tak jej činí co možno nejpodobnějším svému bohu.*“ (Faidr., 253) Milovník svého milovaného „*vede*“ a „*přitom si nepočíná[38] vůči svému miláčkovi se závistí ani nedůstojnou nepřízní, nýbrž jednají tak, že se pokoušejí co nejvíce ho přivésti úplně k úplné podobnosti sami se sebou i s tím bohem, kterého*

---

[34] „erós“ = láska / Erós = Láska (Bůh lásky je tedy personifikací lásky)
[35] Od slova *„Pterón“ (πτερόν)* – Pero (Faidr., Poznámka překladatele)
[36] *„Jestliže pak jest, jakože jest, Erós bůh nebo něco božského, nemohl by být nic zlého…“* (Faidr., 242e)
[37] Či právě z toho boha, kterého duše následovala.
[38] V původním textu je použito množné číslo –„ (milovníci) *si nepočínají vůči svému miláčkovi… „* - Pro plynulejší tok textu jsem toto pozměnil.

uctívají.“ (Faidr., 253b) – „*Takto se tedy dostává milovanému, … , od toho, kdo zešílel láskou, krásného a šťastného zájmu a zasvěcení, jaké dávají pravdivě milující ….*“ (Faidr., 253c)

Konflikt vozataje, bílého koně a černého koně ohledně milovaného

V tomto bodě se Sókratés ve své řeči vrací ke dřívějšímu přirovnání duše k dvojspřežení a v duchu tohoto podobenství popisuje, co se v duši odehrává, když se setká s krásnou bytostí. Vozataj a ušlechtilý bílý kůň se zastydí a zdráhají. Černý kůň, který se k ní vydá se záměrem „*zmiňovat se mu* (miláčkovi) *o vděku milostné rozkoše*“ (Faidr., 254b). Zbylí dva, tedy vozataj a bílý kůň, se jím nechávají vláčet.

Při setkání s krásným člověkem se však vozataj-rozum rozpomene na pravdivou krásu ve světě idejí, ba ji dokonce „*opět uvidí stojící s uměřeností na posvátném podstavci*“ a „*padne na znak*“ (Faidr., 254b), přičemž strhne otěže a oba koně klesnou k zemi, bílý ochotně, černý neochotně. Z textu vyplývá, že se vozataj i bílý kůň při blízkém setkání s milovaným stydí, jsou bázliví, a přejí si jej spíše zpovzdálí pozorovat a je to právě onen černý kůň, žádostivost, který duši neustále táhne do blízkosti milovaného, a to s milostnými záměry, nad kterými ale u ušlechtilé duše vždy zvítězí vozataj-rozum, který zatáhne za uzdu a srazí koně k zemi. To se děje až do té doby, dokud černý kůň nezkrotne ve strachu z bolesti, kterou mu působí vozatajovy otěže – „*Takže tehdy již se stává, že duše milovníkova chodí za miláčkem ve studu a strachu.*“ (Faidr., 254e)

Časem nutně nastane situace, kdy se milovník s milovaným seznámí a tráví spolu čas – neboť „*není přirozeným řádem dovoleno, …, aby dobrý dobrému nebyl přítelem*“ (Faidr., 255b). Milovaný sezná, že nikdo z jeho přátel ani příbuzných jej nemiluje tolik, jako bohem posedlý milovník a milovníka plní při setkávání se svým miláčkem touha. V dialogu je to formulováno konkrétně takto:

> „*Když pak to koná delší čas a bývá v jeho blízkosti a potom se ho dotýká i v gymnasiích i v jiných společnostech, tu již pramen onoho proudu, jejž Zeus, …, pojmenoval* himeros, *touha, bohatě plyne k milovníku…*“ (Faidr., 255c)

Himeros nejenže plní milovníka, ale z něj začne posléze plynout i do milovaného – Platón to přirovnává k „*ozvěně*“ (Faidr., 255c). I milovanému „*zavlažuje průchody peří*“ a i on začíná milovat, „*ale je v nejistotě, koho*“. Platón to vysvětluje tak, že milovaný „*jako v zrcadle vidí v milujícím*“, aniž by si to však uvědomoval. A podobně jako milujícího, i původně milovaného zaplavuje blaženost, když má milujícího nablízku a stejně jako on pociťuje i on bolest, není-li

v jeho přítomnosti. „*Je v něm Anterós, obraz Eróta*“, Anterós však není prožíván jako „*láska*“, nýbrž jako „*přátelství*“ (vše Faidr., 255d) – „(Milovaný) *touží pak podobně jako milovník, ale slaběji, viděti, dotýkati se, líbati, spolu líhati; a pak, jak lze čekati, to také dělá.*“ (Faidr., 255e)

Platón/Sókratés dále popisuje situaci, kdy spolu milovník s milovaným leží na loži a černý kůň milovníkův „*požaduje za mnoho útrap malý požitek*“ (Faidr., 255e) – sexuální uspokojení. V tomto bodě by ani tento miláček neodepřel svému milovníkovi „*co na něm jest*“, ale přání tohoto koně se znovu „*studem a rozumem*“ (obojí Faidr., 256) vzdorují jak vozataj – rozum, tak i ušlechtilý bílý kůň.

Ideální vyústění dle Platóna je, že tyto dvě „*lepší složky duše*“ (Faidr., 256) zvítězí a k pohlavnímu styku nedojde. Milovník a milovaný v tomto případě žijí svůj pozemský život „*blaženě a ve svornosti, když si podrobili to, čím vznikala špatnost duše*[39]*, a osvobodili to, čím vzniká zdatnost*[40]*.*“ Jejich duše po smrti „*nabudou perutí a lehkosti*“ a také mají zajištěno „*vítězství v jednom ze tří zápasů vpravdě olympských*[41]„ – většího dobra nad toto vítězství se člověku nedá ani „*lidská rozumnost*“ ani „*božská šílenost*“ (vše Faidr., 256b).

Platón/Sókratés představuje i druhou variantu, která nastává v případě, že tito dva žijí život „*hrubší a nefilosofický*“ (Faidr., 256b) – ty dříve nebo později svedou jejich černí koně dohromady a oni si „*zvolí i provedou to, co bývá od obyčejných lidí pokládáno za blaho; a když to provedou, v ostatním čase toho sice již užívají, ale zřídka, protože dělají věci, které nejsou rozhodnutím celé duše.*“ (Faidr., 256c) Tato dvojice žije taktéž v přátelství a svornosti, ale v menší než dvojice, u které k sexu nedojde. Tito dva odcházejí po smrti „*sice bez perutí, ale s náběhem k opeřování*“*,* neboť dle „*zákona*“ nemají odejít „*do tmy a na cestu pod zemí*“*,* nýbrž žít „*jasný život*“ (Faidr., 256d) a poté pokračovat na „*společné cestě*“ s tím, že se jim jednoho dne za vzájemnou lásku „*dostane perutí.*“ (Faidr., 256e)

Tolik tedy Sókratova řeč omluvná řeč Erótovi, kde vyzdvihává důvody, proč by měl milovaný trávit čas s člověkem, který jej miluje – naproti tomu „*důvěrné styky nemilujícího*“, které v duši rodí „*dary lidské a skrovné*[42]*, … , způsobí, že se ta duše bude devět tisíc let nerozumná kolotat po zemi a pod zemí.*“ (Faidr., 256e-257)

[39] Čili černého koně, žádostivost
[40] Čili vozataje a bílého koně, rozum a thymos
[41] Dle poznámky překladatele se tato trojice zápasů vztahuje k trojici životů, které duše filosofa musí odžít, než se opět opeří (viz výše)
[42] Kontrast oproti předchozí myšlence, že styky s milovníkem přinášejí duši dotek božského, který je nadevše lidské.

Celá řeč končí Sókratovou modlitbou k Erótovi:

> „*... buď mi přízniv a milostiv a to erotické umění, které jsi mi dal, mi v hněvu ani neodnímej ani nekaz, nýbrž dej, abych byl u krasavců ještě více vážen nežli nyní. A jestliže jsme ti v předešlé řeči řekli něco nepříjemného, Faidros a já, dávej vinu Lysiovi, otci toho námětu; zdržuj ho od takových řečí a obrať ho k filosofii, jako je k ní obrácen jeho bratr Polemarchos, aby také zde tento jeho milovník již nebyl rozdvojen, nýbrž aby, jsa oddán filosofickým řečem, šel ve svém životě přímo k Erótu.*“ (Faidr., 257b)

2.4. Rozdíly mezi Platónovým a Mannovým pojetím

2.4.1. Rozdíly a podobnosti

Na první pohled by se snad mohlo zdát, že *Smrt v Benátkách* je tato Palinódie převyprávěná ve formě novely – mohli bychom říci, že se Aschenbach, básník, následovník Eróta, vydává do exotických Benátek, kde potká zpodobnění krásy, Tadzia, zamiluje se do něj, stává se tedy milovníkem a jeho prostřednictvím se přibližuje ke svému Bohu, k Erótovi. Stejně jako v Palinódii, je i v Mannově novele láska představena jako šílenství, navíc i objekt zájmu hrdinů obou literárních děl, tedy Sókrata i Aschenbacha, je krásný mladý chlapec. Spatřit lze ale řadu různých rozdílů, přičemž jako nejzásadnější se mi jeví vzájemnost, které se dostává lásce u Platóna, a která je postrádána v pojetí lásky, které Mann prezentuje v novele. Platónův Sókratés vypráví Faidrovi o tom, jak milovník nabývá prostřednictvím krásy milovaného perutí, které mu mají umožnit vznést se až do světa idejí, který je nad nebeskou klenbou, který je nadzemský. Plní se v přítomnosti milovaného touhou a když je jí naplněn, plyne zpět do milovaného. Oba ze vztahu něco mají. V obou je Bůh, ať už Erós nebo Anterós, oba se stávají více podobni tomu z Bohů, jehož jejich duše následovala a duše obou se opeřují. Tato vzájemnost je přítomná nezávisle na tom, zda mezi nimi dojde k pohlavnímu styku nebo ne, to totiž rozhoduje pouze o pevnosti jejich pouta. Platón sice jako adekvátní scénář představuje situaci, kdy k pohlavnímu styku nedojde, ale i když tato situace nenastane, oba si odnáší alespoň „*náběh k opeřování*“ (Faidr., 256c), a co je důležité, odnášejí si jej oba. V Platónově pojetí je mezi milovaným a milujícím vzájemné pouto.

U Manna je to ovšem jinak. Vzájemnost zde chybí – vztah mezi milujícím subjektem a milovaným objektem je jednostranně nakloněn ve prospěch milujícího. Jen v něm je Bůh, nikoli však v milovaném. Mannův milující subjekt svůj milovaný objekt pouze používá jako prostředek, jak zakoušet Boha v sobě nebo jak dojít k duchu. Milovanému objektu jsou připuštěny božské vlastnosti, je hoden uctívání, jako by mu však bylo odepřeno právo na existenci jako osoby. Je redukován na úroveň náboženského objektu – fetiše, totemu nebo sochy, který zprostředkovává subjektu svět v božské, numinózní rovině, odkud pak pramení umělecká inspirace.

O spjatosti Tadzia a numinózní roviny, o tom, že do ní chlapec Aschenbacha uvádí, jsem již hovořil v první kapitole interpretační části. Umělecká inspirace je vyjádřena ve čtvrté kapitole, poměrně záhy po první scéně se Sókratem a Faidrem ležícími pod platanem. Aschenbach píše

na pláži své vrcholné pojednání a pozoruje přitom Tadzia – píše se explicitně. že psal své pojednání „*před tváří své modly*“; že je „*formoval dle Tadziovy krásy*“ (s. 158-159).

Rozdíl je samozřejmě i v osudu, který Platónova milovníka a Aschenbacha čeká. Prve zmíněný tráví spolu se svým milovaným „*vezdejší život blaženě a ve svornosti*“ (Faidr., 256). Aschenbach, jak víme, umírá na indickou horečku. Rozhodně se navíc nedá říct, že zbytek svého života tráví v blaženosti – naopak, celá pátá kapitola se nese mimo jiné v duchu toho, jak Aschenbach prožívá svůj osobní úpadek, na jehož konci je smrt. Jako vysvětlení této odlišnosti se nabízí právě výše zmíněný nesoulad mezi vzájemným vztahem platónského milovníka a jeho miláčka a mezi Aschenbachem a Tadziem.

2.4.2. Problém vztahovosti

Vztahovost u Sókrata

Platón ve svém dialogu pracuje s dvěma situacemi – buď mezi milujícím a milovaným k pohlavnímu styku dojde nebo k němu nedojde, a to prezentuje jako výsledek dění v duši milujícího, jako výsledek zápasu mezi vozatajem a bílým koněm proti černému koni. Aschenbach však k tomuto vnitřnímu konfliktu nedojde. Nepatří ani k žádostivým, nezasvěceným duším, jeho chování mnohem spíše odpovídá zasvěcené duši, neboť při pohledu na Tadzia pociťuje bázeň, vnímá jej jako modlu, jako onu sochu, které by ze všeho nejradši obětoval. Aschenbachovu situaci v Platónově dialogu nejlépe vystihuje tato věta:

> „*vždyť přeci není přirozeným řádem dovoleno, aby byl zlý přítelem zlému, ani aby dobrý nebyl dobrému přítelem.*“ (Faidr., 255b)

Platón zde hovoří o situaci, kdy se milovník a miláček seznamují; myslí se tím, že jejich bližší setkání a seznámení je nevyhnutelné, že k němu v důsledku zmíněného „*přirozeného řádu*“ musí dojít. U Aschenbacha s Tadziem jako by ale byl tento „*přirozený řád*“ porušen.

Platónův milovník miluje ještě předtím, než dostane příležitost se s milovaným seznámit, a ještě předtím také touží být v přítomnosti svého miláčka. Ale toto vede platónského milovníka k tomu, aby se stával podobnější svému Bohu – stával se tedy dokonalejším. Skrze interakci s ním pak posléze přispívá ke zdokonalování i svého miláčka – „*... svým vlastním napodobováním boha i tím, že působí na svého miláčka a dávají mu směr, vedou ho, ..., k činnosti a podobě onoho boha.*“ (Faidr., 253b) Milující tak skrze svou lásku jednak zdokonaluje sám sebe, jednak v rámci jejich vztahu pedagogicky působí na svého miláčka. Toto se dle mého názoru stále vejde pod onen „*přirozený řád*“.

Aschenbach je na tom podobně v tom smyslu, že miluje a touží být v Tadziově přítomnosti, ovšem s tím rozdílem, že příležitost navázat vztah se svým milovaným Tadziem propásne, či odmítne – ve čtvrté kapitole potká Aschenbach Tadzia na pláži. Chce se s ním seznámit, ale zalekne se, a nakonec to neudělá, pouze kolem chlapce projde. Důvod sobě samému opomene vysvětlit.[43] Odmítne tak být s Tadziem jako s osobou, a chlapec zůstává v Aschenbachově vidění symbolem – zpodobněním Eróta na zemi.

Platón na několika místech ve svém dialogu naznačuje, že úloha filosofa spočívá jednak v tom, že poznává pravdu, jednak v tom, že ji šíří, že k pravdě a moudrosti vede své okolí. Demonstrovat to lze například na již zmíněném pedagogickém působení milujícího na miláčka, kdy se oba stávají podobni svému Bohu. Je to navíc vedení přímé, působení člověka na člověka. V tomto Platónově pojetí je tak pro filosofa podstatná nejen moudrost, ale také vztah. Láska (ke krásnému člověku) je pak prostředkem, skrze který milující nabývá moudrosti, vstupuje do vztahu a svou moudrost předává dál.

To, co je dle Platóna v tomto případě podstatné, vyjadřuje již lehce archaické české slovo **obcovat**, což v jedné významové rovině znamená „střetávat se“, zároveň je lze ovšem použít jako synonymum pro „souložit“. [44] První z těchto významů je více žádoucí než ten druhý, milující nicméně vždy musí se svým miláčkem *obcovat***,** jinak k pomyslnému opeřování nedochází.

Vztahovost u Aschenbacha

Aschenbachova vztahovost je obecně problematická věc. Již na začátku novely se čtenář dozvídá, že vyrůstal bez kamarádů. Jeho vztah s nyní již zemřelou ženou i s provdanou dcerou je smeten ze stolu dvěma strohými větami. Nikde nepadne ani slovo o tom, že by měl jakéhokoli blízkého přítele ani důvěrníka či důvěrnici. Přesto je však ve druhé kapitole zmíněno, že musí „*dennodenně zdolávat poštu se známkami všech zemí*“ (s. 130), což je podpořeno i tím, že jej v Benátkách poměrně často vidíme s dopisem v ruce – ve třetí kapitole vyřizuje na pláži korespondenci, zatímco pozoruje Tadzia. Ve čtvrté kapitole je zase podnětem k napsání jeho vrcholné krátké statě dopis. Aschenbach navíc vnímá, že si jej na ulici všímají a že jej poznávají. Jinými slovy, Aschenbach je celebrita, nemá ale nikoho blízkého.

[43] Aschenbach je sice Němec a Tadzio Polák, jakožto příslušníci vyšších vzdělanějších vrstev ale oba mluví francouzsky – v novele je to na několika místech zmíněno. Jazyková bariéra tak není překážkou interakce.
[44] viz Ústav pro jazyk český ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Akademie věd České republiky, [cit. 18.06.2021]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc (heslo – „*obcovati*“)

Na tom se nic nezmění ani v průběhu novely. Ponecháme-li stranou Tadzia, zjistíme, že s jinými postavami Aschenbach prakticky neinteraguje nad rámec snahy získat nějakou informaci či využít službu, kterou mu zprostředkovávají. To by se jistě dalo vysvětlit dobovým kontextem, konkrétně tím, že většina postav, se kterými přijde Aschenbach do styku nejsou na jeho společenské úrovni v rámci společenské hierarchie. Jedinou takovou postavou je Tadzio – ovšem ani ten mu není rovnocenný, neboť jde o nedospělého chlapce. To ukazuje na zajímavou Aschenbachovu tendenci jednat jen s postavami, které jsou nějakým způsobem pod ním. Zdravý, rovnocenný vztah nenaváže.

Aschenbachovy vztahy v sobě nesou silné prvky instrumentality – v jeho jednání s ostatními je často patrný nevědomý záměr využít je k nějakému účelu. Například s gondoliérem by Aschenbach pravděpodobně neinteragoval, kdyby si nevšiml, že jej veze někam kam nechce. Úředník v Anglické kanceláři, který Aschenbacha seznámí s okolnostmi indické nákazy má v novele význam jen potud, pokud sděluje informace. Takto se dá číst každá Aschenbachova interakce, dokonce i jeho vztah s Tadziem a to navzdory všem specifikům tohoto vztahu. Přidržíme-li se čtení z první kapitoly, zprostředkovává Tadzio Aschenbachovi numinózní rovinu. Skoro by se dalo říci, že Aschenbach chlapce užívá jako drogu, kterou si přivádí určitý změněný stav vědomí, vyjádřený bezmála halucinačními fantasiemi.

Podíváme-li se ovšem na to, co lze v novele zahlédnout z **Tadziových** vztahů, zjistíme, že chlapec má tendenci jednat s ostatními úplně stejně. Tadzio má na rozdíl od Aschenbacha řadu kamarádů, taktéž se ovšem o rovnocennosti nedá mluvit – „(Tadziovo) *jméno se ozývalo nejčastěji. Byl zřejmě žádoucí, obletovaný, obdivovaný.*“ (s. 148) Jeho nejbližším vazalem je černovlasý hoch Jašu, který se Tadzia v jednom momentě pokusí políbit, za což mu Aschenbach v duchu vyčiní. Tadzio jej ovšem nepolíbí nazpět. I to naznačuje Jašuovo porobenství vůči Tadziovi, stejně jako to, že Jašua Aschenbach v duchu označí za Tadziova „*vazala*“ (s. 148). V epilogu se Jašu s Tadziem pere – „*jako by se ve chvíli loučení zvrátil* ***služební cit bezvýznamnějšího*** *hocha* (Jašua) *v krutou surovost a jako by se chtěl pomstít za* ***dlouhé otroctví****…*“ (s. 180) Podobně výsadní je i postavení Tadzia v jeho rodině. Je nejmladší, smí ráno vyspávat a v jeho výchově obecně vládne „*něha a měkkost*“ (s. 143), oproti jeho sestrám, které jsou oblečené jako puritánky. Tadzio není žádný nevinný hošík, nýbrž člověk, který umí velmi umně a subtilně zacházet s vlastní krásou[45], kterou ohromuje ostatní, mezi jinými i

[45] Tento postřeh přebírám od E. L. Marsona (1979 in Shookman, 2003, s. 153-155), Marson zachází ještě dál – podle něj je Tadzio homosexuál a v žádném případě není nevinný, naopak je jeho chování zákeřné a místy vyloženě zlé – viz 3.2.1.

Aschenbacha. Podotkněme, že Tadzio tak zřejmě není žádný pasivní příjemcem Aschenbachovy lásky a pozornosti, nýbrž že je promptně přiživuje svými tázavými pohledy a okouzlujícími úsměvy. Jako příslušník polské šlechty musí Aschenbacha znát a pozornost známého spisovatele mu nepochybně dělá dobře.

Lze se tak domnívat, že Aschenbach v Tadziovi miluje sám sebe[46]. Aschenbachova láska k chlapci je vyloženě **narcistní**, neboť krom zmíněných podobností ve způsobu, jakým nakládají s ostatními lidmi, vidí v chlapcově fyzické kráse vyjádřené přesvědčení o své vlastní vnitřní ušlechtilosti. O narcistní povaze jeho lásky svědčí i řada dalších indicií – například to, že velká část jeho vztahu k chlapci se odehrává ve spisovatelově fantasii, nebo v tom, že chlapce v mnoha místech devalvuje – popře jeho osobnost tím, že v něm alespoň zpočátku vidí pouhou sochu. Stejně tak ve své fantasii o Sókratovi mu odepře božství, které přisoudí výhradně sobě jako milujícímu. Až sadistický podtón mají pak Aschenbachovy fantasie o tom, že chlapec nezestárne. Ty by se ovšem daly vyložit také jako projekce Aschenbachova vlastního přání zemřít.

Narcistní je ale pravděpodobně i Tadzio, který získává sebepotvrzení prostřednictvím pozornosti ostatních.

2.4.3. Shrnutí a závěry

Pokud bychom se měli přiklonit k hodnocení vzájemné diskuse na základě osudů postav, jejichž ústy promlouvají oba autoři, vychází z toho před Aschenbachem nepochybně lépe Sókratés, respektive jeho myšlený milující. A je možné, že základem diskuse, kterou Thomas Mann vede s Platónem, stojí právě odlišné povolání obou představitelů jejich děl – tedy básník a filosof. Ostatně, již na několika místech výše jsem naznačil, že Sókratés, jehož ústy pronáší Aschenbach v páté kapitole řeč o nemožnosti básníka dojít k duchu, není filosofem, jak tomu bylo u skutečného Sókrata, nýbrž básníkem, a na jeho povolání je v druhé scéně s Faidrem a Sókratem ve *Smrti v Benátkách* kladen poměrně silný důraz. Roli však může hrát i jejich patologie, respektive absence této patologie u Sókratova milujícího.

Je otázkou, zda jde o odlišné povolání nebo duševní založení obou protagonistů. Podstatné ale je, že onen zásadní rozdíl v osudu obou hrdinů leží už v tom, jak se staví ke **vztahům**. V tom,

[46] Inspirace u Pumpian-Mindlin, Slochower (oba 1969 in Shookman, 2003, s. 118, s. 117); naopak Tarbox (1969 in Shookman, 2003, s. 117-118) hovoří spíše o masochistických tendencích – viz 3.1.3.

že navázání vztahu je pro Sókratova milujícího přirozeností, Aschenbach však v tomto úkonu selhává už tím, že o žádný reálný vztah nestojí.

Vraťme se nyní k přirovnání, které jsem zmínil na samém začátku této kapitoly – totiž že se může zdát, že je *Smrt v Benátkách* převyprávěním Sókratovy Palinódie. Podobnost spočívá v tom, že *Faidros,* respektive Palinódie, se zabývá stejným problémem jako novela, totiž problémem lásky, kdy ovšem Palinódie nabízí cosi na způsob ideálního rozřešení tohoto problému v podobě navázání vztahu a následném duševním zápase v nitru milujícího. To však Aschenbach nedovede, protože je narcistní.

Stále ovšem přetrvává otázka – Proč? Proč musí být Aschenbach jakožto literární postava vykreslen jako narcis, který není s to navázat reálný vztah? Proč není možné toto ideální řešení, prezentované ve *Faidru,* uskutečnit i ve *Smrti v Benátkách?* Čím to, že Platón je s to problém lásky ve čtvrtém století před naším letopočtem rozřešit, ale Thomas Mann ve dvacátém století nikoli? Jak je možné, že se v jeho pojetí jeví tento problém jako nevyřešitelný? Domnívám se, že odpověď leží v podobě, v jaké je láska, Erós, ve *Smrti v Benátkách* představena.

Již v první kapitole jsem, byť spíše náznakem, poukázal podivuhodné stínové zatížení, které téma lásky v novele nese – tímto zatížením je smrt. Nyní dodávám svůj předpoklad, že smrt je něco, s čím Aschenbach koketuje od samého začátku. Neustále se setkává s motivy smrti – významné setkání s cizincem na hřbitově, opakované fantasie blízké smrti Tadziově nebo představy, že ho falešný gondoliér ve třetí kapitole okrade, zabije a hodí do vody. Ještě v první kapitole se však staví ke smrti s vědomým odporem, s akcentovaným přáním dožít se stáří. I přesto však lze hovořit o fascinaci smrtí, nejspíš související s jeho fascinací utrpením, která se odráží tématech, o kterých píše ve svých románech. Tato fascinace pak dosahuje svého vrcholu v páté kapitole, kdy vyplouvá na povrch Aschenbachova představa nemocí pokosených Benátek, ve kterých zůstal naživu jen on a jeho milovaný eféb. Vezměme v úvahu, že je to nejspíš tato představa, která v konečném důsledku zapříčiní smrt samotného Aschenbacha – v páté kapitole totiž přemýšlí také o tom, jak na řádící nákazu upozorní Tadziovu matku a pak, stejně jako Polská rodina, Benátky opustí. Dochází ale k závěru, že by tento čin přinesl osvobození z jeho opojných představ a proto jej neudělá – a tím přivodí sám sobě zkázu, neboť se sám nemocí nakazí.

Spjatost Aschenbacha se smrtí je další zásadní rozdíl oproti situaci Sókrata, který svému milujícímu a jeho miláčkovi prorokuje šťastný život nezávisle na tom, zda k nim dojde či

nedojde k pohlavnímu styku. Aschenbach nicméně směřuje k tomu, že se jako narcis utopí ve vlastním odraze, ve své vlastní fantasii.

O tom, jak významně, leč skrytě rezonuje téma smrti napříč novelou a o její spjatosti s tématem lásky pojednává další kapitola.

2.5. Bohové

2.5.1. Hádes

Působí-li v příběhu novely láska jakožto Erós, pak bude obdobně působit smrt jakožto Hádes. Tomu nasvědčuje i podoba, jakou na sebe smrt v novele bere – neboť jako má Hádes přídomek „neviditelný“ (Saska, 1915, s. 128 – viz 1.2.), působí i smrt napříč novelou skrytě. Přítomnost smrti v podobě nemoci, která Benátkami postupuje, je například předznamenána ve špatném vzduchu, který Aschenbach vnímá ve třetí kapitole a který ho málem přiměje město předčasně opustit. Jde konkrétně o „*odporné dusno*“ (s. 150) a tak zhoustlý vzduch, že v něm pachy „*z bytů, z krámů, z kuchyní, … , výpary oleje, mračna parfémů*“ (s. 150) zůstávají viset. Při cestě na nádraží cítí „*onen lehce hnilobný pach moře a bažin*“ (s. 152), pro Benátky zřejmě typický vlivem díky jejich geografické polohy, nyní však tento pach vdechuje „*hlubokými, něžnými, bolestnými doušky*“ (s. 152), protože je mu v tuto chvíli líto, že město opouští. Podstatné nicméně je, že už v tuto chvíli smrt Benátkami obchází, že doslova *visí ve vzduchu.*

Později Aschenbach smrt už v pravém slova smyslu cítí, respektive cítí marnou snahu Benátčanů její působení zakrýt – zkraje páté kapitoly vnímá na několika místech „*pach dezinfekčního prostředku*“ (s. 164), což ve spisovateli vzbuzuje podezření, že s děním ve městě není vše v pořádku. V této fázi však považuje stupňující se chaos v Benátkách za něco vítaného, neboť jde ruku v ruce s chaotickým Aschenbachovým citem k Tadziovi, který jej zaplavuje.

Smrt jde ovšem *cítit* nejen smyslově, Aschenbach ji tuší také intuitivně, a to nejen v Benátkách. Už jsem se zmínil o jeho fascinaci smrtí, která se projevuje již v první kapitole tím, že se zdrží u hřbitova a ve druhé kapitole tématy, o kterých píše ve svých románech. Zdá se, že Aschenbach je smrtí od začátku přitahován[47], jde jí naproti, a to do té míry, že ji spatřuje i tam, kde reálně nemusí být – například gondola s oním falešným gondoliérem evokuje Aschenbachovi rakev. Ovšem jen tato jedna jediná – Aschenbach se v gondolách plaví opakovaně, myšlenka o rakvi mu však již nikdy nevyvstane. A přestože je gondoliér něčím divný a nemá licenci, nijak Aschenbacha neohrozí, přestože spisovatele napadá, že by jej mohl gondoliér „*poslat do Hádu.*“ (s. 141) Jinými slovy, láska i smrt spolu působí na stejné úrovni – přicházejí z nevědomí.

Aschenbach tedy je smrtí obklopen, nejprve v podobě nenápadných předznamenání, například v podobě špatného vzduchu. Později cítí pach dezinfekce a až v závěru novely se o jejím

[47] O Aschenbachově spjatostí se smrtí hovoří (McLean, 1938; Menninger, 1938; Dettmering, 1965 všichni in Shookman, 2003, s. 53; s. 53; s. 119; Kohut, 1957, s. 220) – viz kap. 3.1.1.; 3.1.2.; 3.1.3.

působení v Benátkách explicitně dozvídá. Jak děj novely postupuje, je Aschenbach smrtí obklopen čím dál více. Ovšem směřuje k ní od samého začátku.

Velmi zřetelně se pak smrt manifestuje v souvislosti s postavami cizinců, na které Aschenbach naráží. To jsem sice již předeslal v první kapitole, rád bych však tento postřeh nyní podrobněji rozpracoval.

Smrt a postavy cizinců

S **prvním cizincem**, kterého Aschenbach potká v první kapitole, je spjat jednak s **hřbitovem**, jednak v Aschenbachovi vyvolává **fantasii džungle.** Pakliže bychom džungli v této fantasii považovali za indickou, což dost dobře lze díky tomu, že jde tropickou krajinu, s tygry a mokřady, můžeme načrtnout spojení *indická džungle – indická nemoc – smrt.* Představa by navíc mohla představovat i Benátky a s nimi související pach „*bažin*“ (s. 152), který Aschenbach cítí při svém marném odjezdu, město však zdánlivě postrádá přítomnost tygrů.

Druhým podivuhodným setkáním je **falešný mladík** přítomný na lodi, která se plaví do Benátek, jehož jsem ve výčtu v první kapitole opomenul. Ten z trojice cizinců vzhledově vybočuje, setkání s ním má však pro Aschenbacha podobnou kvalitu. Je podivné, nepochybně dokreslené Aschenbachovou fantasií. Na tohoto namaskovaného starce se Aschenbach zpočátku dívá s nechutí, v závěru se v něj ale promění, poháněn představou, že se bude líbit Tadziovi. Symbolickou spojitost falešného mladíka s tématem smrti spatřuji v jeho falešných zubech, které mu vypadnou z pusy. Tato asociace se může zdát poměrně volnou, podobně si ale ve své intepretaci počíná například i Heinz Kohut (1956). Na jiných místech novely je navíc špatný chrup Tadzia asociován s fantasií o chlapcově blízké smrti, platnost pro tuto asociaci tak čerpám i odtud.

Třetí z těchto setkání zosobňuje **falešný gondoliér**, který Aschenbacha převeze z parníku do Benátek. Je to první postava, se kterou se Aschenbach v Benátkách setká. Aschenbacha při plavbě gondolou napadají podobnosti mezi benátským plavidlem a rakví a v souvislosti se samotným lodivodem vyvstane spisovateli pocit ohrožení v podobě představy, že by ho mohl gondoliér zabít, okrást a jeho tělo hodit do řeky – že by ho mohl „*poslat do Hádu*“ (s. 141).

Sérii těchto střetů pak završuje rozhovor, který má Aschenbach se zvláštním **kapelníkem** v hotelové zahradě v páté kapitole. Ten Aschenbachovi nepřímo potvrdí řádění nemoci ve městě. Krom toho se kolem něj vznáší „*pach karbolu*“ (s. 169), dezinfekce.

Setkání s těmito čtyřmi postavami cizinců jsou důležitá, neboť Aschenbacha posouvají dějem. První iniciuje touhu cestovat, třetí jej dopraví Benátkami za Tadziem, čtvrtý potvrdí tušení o řádící nemoci. Poněkud stranou stojí druhý, který zosobňuje Aschenbachovu vlastní budoucnost.

Děj vede ke smrti, nezbytnou zastávkou na této cestě je ovšem Aschenbachova láska. Je to právě způsob, jakým Tadzia miluje, co Aschenbachovi zabrání z Benátek odjet, čímž pádem zemře na indickou nemoc. Podobně jako je Aschenbach fascinován smrtí, touží také po lásce, neboť už při plavbě do Benátek doufá, že ho v italském městě čeká nějaké „*pozdní citové dobrodružství*“ (s. 138). Jeho láska se však odehrává především na úrovni fantasie, nerealizuje se ve vztahu, a tím je destruktivní.

Nemyslím si, že láska a smrt je v Aschenbachově případě něco, co lze oddělit. Ukazuje se to na fantasiích, které má o Tadziovi. Na jednu stranu jej obdivuje, miluje, na druhou stranu jej těší představa, že chlapce nečeká dlouhý život.

Hádes, kterého jsem vykreslil nyní, a Erós, který byl odhalen už v kapitole první, jdou tak v případě Aschenbacha ruku v ruce. Nejde však o jediné antické bohy, kteří v novele působí.

2.5.2. Dionýsos

Na přítomnost Dionýsa upomíná nejprve zmínka o jeho matce Semele, kterou pronese v Aschenbachově vizi Sókratés k Faidrovi – „*Nezašli bychom, neshořeli bychom láskou, jako kdysi Semele před Diem?*“ (s. 158) Ta je však dosud poměrně nenápadná. Mnohem výrazněji a zřetelněji vyplyne jeho přítomnost v Aschenbachově živém snu, který se mu zdá v páté kapitole.

> „*Tu noc měl strašný sen – lze-li označit za sen jakýsi tělesně duchovní zážitek, který se mu sice přihodil v pevném spánku nezávisle a jakoby v smyslové přítomnosti, aniž však Aschenbach viděl sebe samého přecházet a pobývat v prostoru mimo události; dějištěm oněch událostí byla spíše jeho duše, a události přikvačily zvenčí, mocí zlomily jeho odpor – odpor hluboký, duchovní – prošly jím a zanechaly kulturu jeho života zpustošenou, zničenou.*
>
> *Začátkem všeho byl strach a slast a strašlivá zvědavost na to co se chystá přijít. Byla noc, jeho smysly naslouchaly; z dálky se totiž blížila vřava, ryk, směsice hluku; rachot, hlaholení a temné hřmění, k tomu ječivý výskot a jakési vytí s protahovanou hláskou u – všechno děsivé prosáklé sladkostí, přehlušované hlubokou, vrkavou, bezstarostně nepřetržitou hrou na flétnu, která nestoudně dotěrným způsobem okouzlovala útroby.*

Ale on znal jedno slovo, slovo sice nejasné, ale přesto označující to, co se blíží: „Cizí Bůh!“ Zadoutnal čadivý žár: a vtom už Aschenbach rozeznal horskou krajinu, podobnou krajině kolem svého letního domu. A v rozervaném světle se to mezi kmeny a mechovitými troskami balvanů valilo a vířivě řítilo ze zalesněné výšiny: lidé, zvířata, houf, běsnící tlupa – a zaplavilo svah těly, plameny, vřavou a vrávorajícím chorovodem. Ženy, klopýtající přes příliš dlouhá roucha z kožešiny, která jim visela od pasu, potřásaly zvonkovými bubínky nad sténavě zvrácenými hlavami, mávaly dýkami a pochodněmi, z nichž se rozlétal oheň, držely v půli těla hady se šlehajícími jazyky, nebo nesly s rykem v obou rukou své prsy. Muži, rohy nad čelem, opásáni kožešinou, chlupatí, ohýbali šíje a zvedali paže i stehna, řinčeli kovovými puklicemi a zuřivě tloukli na tympány, kdežto chlapci s hladkou pletí popoháněli a bodali holí, ovinutou listím, kozly, přidržovali se jich za rohy a nechávali se s jásotem smýkat jejich skoky. A všichni s nadšeným vytím provolávali slovo, skládající se z měkkých souhlásek a protahovaného „u“ na konci, slovo sladké a zároveň divoké jako žádné jiné kdy slýchané slovo: v jednom místě zaznělo, jako by je troubili říjící jeleni, odjinud se zase vracelo, mnohohlasně, s pustou vítězoslávou, tím slovem se navzájem povzbuzovali k tanci, vymršťovali nohy, údy, nedali tomu slovu umlknout. Ale tím vším pronikal a všechno ovládal vábivý tón flétny. Nevábil s nestoudnou vytrvalostí i jeho, který to s odporem spoluprožíval, k slavnosti a nezměrné krajní oběti? Aschenbachův odpor byl nesmírný, nesmírný byl jeho strach, měl poctivou vůli chránit všechno své před tímto cizincem, nepřítelem, usebraného a důstojného ducha. Ale ten hluk, to vytí odrážející se mnohonásobnou ozvěnou od horské stěny vzrůstalo, nabývalo převahy, sílilo až k struhujícímu šílenství. Mysl tísnily výpary, štiplavý zápach kozlů, supějících těl a závan jakoby zahnívajících vod a k tomu ještě jiný, známý puch: puch ran a obcházející epidemie. Jeho srdce dunělo spolu s údery kotlů, mozek mu vířil, zmocnila se ho zloba zaslepením, omamující vilnost, a jeho duše žádostivě toužila přidružit se k chorovodu Boha. Odhalili a vyvýšili obscénní symbol, obrovský, ze dřeva: všichni zavyli bezuzdně heslo, s pěnou na rtech, běsnili, vydražďovali se navzájem smilnými posunky a chlípnýma rukama, smějíce se a sténajíce, vráželi jeden druhému do těla bodce a lízali s údů krev. Ale s nimi a v nich byl nyní i snící Aschenbach a patřil tomu cizímu Bohu. Ano, oni byli on sám, když se zuřivě a vražedně vrhali na zvířata a hltali kusy kouřícího se masa, když na rozváleném mechu započalo neomezené tělesné obcování, Bohu za oběť. A jeho duše zakoušela smilství a běsnění zániku.“ (s. 174-176)

O tom, že tento přicházející „*Cizí Bůh*“ je ve skutečnosti Dionýsos svědčí řada indicií. Jednak už samotný přívlastek „*cizí*“ odkazuje na Dionýsa, neboť ten byl do Řecka importován z Thrákie (Saska, 1915, s. 101, viz 1.2.). Dále je to zvuk flétny, kozlové, pojídání syrového masa na způsob Athénských oslav, taktéž zmíněných v první kapitole (Saska, 1915, s. 105-106). Velmi specifickým motivem v této řadě odkazů na boha Dionýsa je potom zvedání obscénního symbolu, dřevěného falu. O tom se Saska sice nezmiňuje, i ono nicméně patřilo ke způsobům, jakým byl Dionýsos v Řecku oslavován.

Dle Zdeňka Kratochvíla (2006, s. 319) dřevěné faly upomínají na Dionýsův styk s fíkovou větví vyrašivší na hrobě muže jménem Prosymnos, který poradil Dionýsovi cestu, když se ubíral do podsvětí. Jako odměnu za tuto službu si Prosymnos na Dionýsovi údajně vyžádal, aby se mu nabídl. Dionýsos jej nalezl sice po svém návratu z Hádu již mrtvého, to mu však nebránilo v tom, aby se Prosymnovi dle dohody odvděčil.

Je třeba mít na paměti, že ono „*slovo sladké a zároveň divoké*“ je slovo „*Tadzio*“, které se čte „*Tadziú*“ (s. 148) – odtud protáhlé „*ú*“ na konci. Podobným způsobem je navíc popsáno, jak ženy na pláži ve třetí kapitole volají Tadzia z vody – „*ženy o něho měly zřejmě strach, vyrážely ono jméno, které ovládlo pláž* ***skoro jako nějaké heslo****, s jeho měkkými souhláskami, s tím protahovaným ú na konci, v němž bylo něco sladkého a zároveň divokého ‚Tadziu! Tadziu!‘*„ (s. 149)

Všimněme si, že je to právě Tadzio, který je ve snu takto oslavován. Jemu je zdvižen falus, jeho jméno je provoláváno – Tadzio, kterého Aschenbach vnímá zpočátku jako ztělesnění Eróta na zemi.

Erós, tak jak ho vnímá Aschenbach, je velice kultivovaný. Často jej spisovatel vztahuje k idejím, především ke kráse, ovšem zpodobněné vysokou, ušlechtilou kulturou – jmenovitě k sochám, dále k ukázněnému a vznešenému Sókratovi. Tento sen ale jako by ukazoval pravou povahu jeho lásky, která se nezakládá v „*odbornicky chladné chvále*“, s jakou Tadzia při prvním setkání hodnotí, nýbrž v divokém, pohanském opojení.

2.5.3 Závěry

Stále si myslím, že Erós v novele působí. To v této fázi již zřejmě nejde vyvrátit. Domnívám se ale zároveň, že v tomto snu se ukazuje jakási jeho propojenost s Dionýsem. Jinými slovy, Erós je jakýsi kultivovaný, možná i individualizovaný Dionýsos. V tom, že toto Aschenbach nevidí pak podle mého názoru leží jeho pomyslný „prvotní hřích“, příčina jeho osudu, který se v novele rozehraje.

Aschenbach je totiž postava, která ze svého života od samého počátku opojení odvrhuje. Touží po participaci na ušlechtilé kráse, staví na ukázněnosti a řádu, je hrdý na své osvícenecké „*Já evropského člověka*“, napříč dějem ale zažívá chatrnost a neopravdovost takového života. Mann jako by sděloval, že se v pravé tvorbě se nelze vzdát problematiky, chaosu, bahna – pojídání syrového, „*kouřícího se masa*“. Krásná a ušlechtilá Láska, Erós, má v sobě opojného, v tomto podání také temného Dionýsa.

Ušlechtilý cit a vznešené dílo vychází z divokého, chaotického nevědomí a nezbytně si v sobě nese prvek tohoto chaosu, možná dokonce ve své podstatě není ničím jiným než tímto chaosem, obaleným zdáním čistoty a majestátu.

Tento sen však v sobě má ještě jeden aspekt, a to aspekt smrti, opět symbolizovaný pachem - „*puch ran a obcházející epidemie*“. Pokud platí, jak bylo řečeno, že je Láska, Erós, v novele zatížen smrtí, Hádem, a pokud je Erós svázán s Dionýsem, musíme nutně hovořit také o propojení Dionýsa a Háda, smrti a opojení. A tato věta v Aschenbachově snu to dokládá. A dokládá to i fakt, že Aschenbach se do náruče smrti vžene sám.

To je tedy láska, jak ji Mann ukazuje – cosi složitého, mnohavrstevnatého, zatíženého opojným prožitkem, ale také smrtí. Umění, opojení, smrt, láska – vše se dere z Aschenbachových nevědomých fantasií. Stále jsem ale přesvědčen, že řešení tohoto problému je vztah jakožto něco, co ustavuje reality. Jak jsem říkal, upozorňuje na to již Sókratés, že je přirozené, aby se milovník a milovaný setkali. Aschenbach však tuto přirozenost poruší, oddá se svým nevědomým popudům, fascinacím a fantasiím, které nakonec přivodí jeho zkázu.

Aschenbachova láska, která sice připouští možnost vztahu, neboť Aschenbacha napadne Tadzia oslovit, zároveň k němu ale nesměřuje primárně – neustále totiž milujícího strhává dovnitř, do vlastní fantasie, kde se jí milující opájí. Tak by bylo možno číst onu „*propast*“ (s. 179), k níž básník dle Aschenbachova-Sókratova monologu z páté kapitoly nenapravitelně směřuje. Naproti tomu vztah v podobě nejprostšího kontaktu, interakce, je způsob, jak se z tohoto opojení osvobodit. Napříč novelou na několika místech padne, jak by oslovení Tadzia nebo varování jeho matky před nemocí přineslo vystřízlivění, návrat Aschenbacha k sobě samému[48]

[48] *„V mysli před ním vyvstával očistný, řádný čin. Dnes večer by se mohl přiblížit k dámě zdobené perlami* (Tadziově matce) *a promluvit k ní, jak si to doslova připravoval: „Madame, dovolte cizinci, any vám posloužil radou, varováním, které vám upírá sobecká zištnost. Odjeďte bez meškání s Tadziem i s vašimi dcerami! Benátky jsou zamořené.“ … Ale zároveň cítil, že má daleko k tomu, aby se vší vážností zamýšlel takový krok učinit. Ten krok by ho zavedl zpátky, vrátil by ho k němu samému; jenže kdo je bez sebe, ten se ničeho víc nehrozí, než vrátit se zase do sebe.* (s. 174)

– jinými slovy jak by mezilidský vztah či pouhý kontakt vysvobodil Aschenbacha z jeho subjektivního opojení, které je nesdělitelné a které v sobě nese prvky pekla i ráje zároveň.

Nesdělitelné. V tom smyslu, že v této fázi u umělce Aschenbacha již chybí umělecká tvorba, ale přetrvává něco na způsob uměleckého vnímání erotického numinózna, které však nelze předat dál. Ve čtvrté kapitole, kdy Aschenbach okouzlení prožívá, píše své krátké, vrcholné pojednání, nad kterým posléze užasne celý svět. Dosáhne uměleckého vrcholu. Ovšem poté, co odmítne seznámení s Tadziem, už napříč novelou nic nevytvoří. Fantasie, které prožívá, však gradují – vidí například jako vrcholnou duchovní událost, kdy se po nebi honí Bohové, posléze zdá se mu sen o Cizím Bohu a tak dále[49]. Extatičnost, ve které se Aschenbachovo opojení ve čtvrté kapitole nese, je však vykoupena blížící se smrtí. V páté kapitole je jediným Aschenbachovým přáním Tadziova blízkost a jeho život celý je svázán s chlapcovou přítomností – „*Zamilovaný Aschenbach se totiž ničeho jiného nebál, než aby Tadzio neodejel, a uvědomoval si nikoliv bez zděšení, že odjede-li Tadzio, nebude on už s to žít.*“ (s. 164)

Zajímavá situace nastane, pokud část zmíněného propojení **opojení** – **smrt** převrátíme na **smrt** – **opojení**. Pak totiž dostává smrt kontury orgiastického zážitku. Není to ztráta, nýbrž splynutí, které má formu náboženské extáze – vytržení. Ničím jiným ostatně není než finálním vytržením člověka ze života. Tato úvaha ovšem vychází z novely jen částečně. Aschenbachova vlastní smrt, která celý děj završuje, má totiž formu náboženského zážitku, spíše než orgiastická je však smířlivá.

Oproti temnému tónu, ve kterém se celá poslední kapitola nese, je tato závěrečná scéna až překvapivě poklidná. S tichou akceptací Aschenbach přijme fakt, že Tadzio s rodinou z Benátek odjíždí. Pláž je téměř opuštěná, pochmurná, panuje na ní ale klid – jako by se přes ni přehnala drásavá bouře a zůstala jen holá krajina. Aschenbach leží na lehátku a vidí, jak Tadzio, předtím málem udušený silnějším kamarádem, přechází po mořském pobřeží, odkud se v Aschenbachových očích vznáší k nebesům a kyne mu, aby jej následoval do dálky, což spisovatel ochotně udělá. Není náhoda, že Tadzio ukazuje dál do moře – to je totiž už ve třetí kapitole představeno z Aschenbachova pohledu jako symbol dokonalosti. Je to oslava dovršení životního údělu Aschenbacha. A k tomuto finálnímu kroku jej vede „*psychagog*[50]„ (s. 180), vyjádření života samotného – Erós-Tadzio.

[49] Vracím se ke své analogii s drogami, kterou jsem už použil výše. Efekt, který má Tadzio na Aschenbacha je skutečně dost možná podobný efektu některých drog – prožitek opojný a návykový, prožitek, který je zakoušen výhradně na osobní rovině a je přitom narušen smysl pro realitu

[50] Průvodce duší

2.6. Analogie s dalšími díly

V této fázi bych rád jen krátce poukázal na některé podobnosti mezi výše zmíněnými myšlenkami, které spatřuji v díle Thomase Manna, a myšlenkami dvou myslitelů – Sigmunda Freuda a Hérakleita z Efesu. Jak se ukáže v literární rešerši, hádat přímou spojitost mezi *Smrtí v Benátkách* a *Mimo princip slasti* má své opodstatnění, neboť někteří autoři se domnívají, že Freud se Mannovi v době, kdy psal *Smrt v Benátkách*, díval takříkajíc přes rameno[51]. Protože *Mimo princip slasti* vyšlo až v roce 1920, dalo by se v takovém případě spekulovat o tom, zda neměl Freud myšlenky rozvinuté v *Mimo princip slasti* nachystané takříkajíc v šuplíku už v době před První světovou válkou.

Hérakleitovy zlomky zde zmiňuji pouze proto, že analogie mezi nimi a novelou považuji za pozoruhodné. Případné závěry o možné Mannově obeznámenosti s Hérakleitem či o tom, zda těmito zlomky mohl být Mann při psaní *Smrti v Benátkách* přímo ovlivněn, si ovšem vyvodit netroufám.

2.6.1. Freudovo *Mimo princip slasti*

Freud se v této stati obšírně zabývá myšlenkou, zda existují v psychickém životě hnutí, které se vymykají principu slasti ve smyslu toho, že by v organizaci duševního života byly prvotnější než sám princip slasti. Vychází přitom z úvah o tendenci (nejen) neurotiků opakovat jisté scénáře, které mají počátek v dětství a které jsou charakteristické tím, že jejich opakování nepřináší slast, nýbrž trápení. Prostřednictvím toho, že přisoudí těmto opakováním pudový původ, dochází Freud k závěru, že pud je jakýmsi všem „organismům vlastní nutkání k nějakého dřívějšího stavu.“ (Freud, 1999, s. 32)[52]

Tyto pudy, které pudí k obnovení prvotního, nazývá Freud konzervativní. Přestože k nim v té samé stati později připojí i pudy opačné povahy, rozvíjí v tomto bodě myšlenku, co by znamenalo, kdyby všechny pudové tendence života byly právě konzervativní. Dle Freuda by tím pádem veškerá změna, kterou organismy prochází, byla výsledkem vnějšího působení a

[51] Najdi u (Beharriell, 1962; Finck, 1973; Bloom, 1987; Dierks, 1990; Berlin, 1992 všichni in Shookman, 2003, s. 120; s. 120-121; s. 182-183; s. 181; s. 188)

[52] Já osobně si myslím, že tato tendence k opakování by ovšem šla docela dobře vysvětlit i ze samotného principu slasti. Freud sám právě v této stati zmiňuje, že princip slasti se může projevovat i jako dlouhodobá tendence, která k naplnění slasti snese i dlouhé okliky – tento způsob je ostatně dle samotného Freuda žádoucí pro člověka žádoucí pro zdravé a zralé fungování ve světě. V takovém případě by se i tato tendence k opakování dala vysvětlit jako touha po tom, získat v situacích, které jsou opakovány a ve kterých je opakovaně prožívána frustrace, slast. Tyto scénáře vytváří jakýsi „osud“, kterým subjekt domněle pasivně trpí, ve skutečnosti však vycházejí z jeho povahy. Účelem tendence k opakování může být přání tento osud zlomit a na místo trápení získat v dané situaci slast.

cílem všech živých organismů by byl návrat do prvotního stavu čili do stavu neživé hmoty. Jinými slovy, pokud by organismy byly poháněny výhradně konzervativními pudy, bylo by jejich cílem zemřít.

Není to však tendence k co nejrychlejší sebedestrukci, nýbrž tendence zemřít jaksi postupně, přirozenou cestou, „svým vlastním způsobem“ (Freud, 1999, s. 34) – tím Freud vysvětluje existenci pudu sebezáchovy, který má chránit organismus před smrtí, která by přišla zvnějšku. Právě v této oklice spatřuje Freud jednu z vlastností „pudového úsilí“, které je odlišné od „úsilí inteligentního“ (Freud, 1999, s. 35).

Protikladem ke konzervativním pudům[53] tak není pud sebezáchovy[54], který je i z nich vysvětlitelný, Freud však přesto tento protiklad nalézá – a to v pudech sexuálních. Právě ty nazývá poněkud metaforicky Erótem a jejich smyslem je dle jeho tvrzení „spojovat organické do stále větších celků.“ (Freud, 1999, s. 37)

V souvislosti s novelou mi přijdou zajímavé i Freudovy úvahy o významu pohlaví, které vrcholí jeho citací Platónova Symposia (Freud, 1999, s. 49). Ten zde ústy Aristofana hovoří o tom, že na počátku existovalo kromě ženského a mužského pohlaví ještě pohlaví třetí, mužsko-ženské, které však bylo Diem rozetnuto vedví. A právě odtud se bere vzájemná přitažlivost muže a ženy, konkrétně z touhy po opětovném srůstu.

Jak sám říká, uchovává Freud ve svém dělení přísný dualismus. Není mi ovšem zcela jasné, a ostatně ani Freud v tomto ohledu nepřichází s jednoznačným závěrem, jak se k sobě mají oba tyto pudy navzájem. Freud sám totiž do jisté míry připouští, že úlohou Erótu může být na jednu stranu snaha život zachovat v podobě neustálého plození, na druhou stranu prostřednictvím spojení muže a ženy může být jeho snahou obnova jakéhosi prvotního stavu v podobě jednotné prahmoty. Na několika místech statě se Freud pozastavuje nad tím, že zřetelné jsou v lidském fungování především pudy života a na přítomnost konzervativních pudů ke smrti lze poukázat pouze velice nepřímo. „Pudy života mají o tolik více co do činění s naším vnitřním vnímáním, protože vystupují jako kazimíři a přinášejí sebou ustavičné napětí, jehož uvolnění je pociťováno jako slast, zatímco pudy smrti se zdají konat svou práci nenápadně.“ (Freud, 1999, s. 53)

S jistotou tak můžeme říci, že nelze mluvit o jednoznačném manichejském dualismu, kdy proti sobě stojí dvě jednoznačně určené síly půlící svět na dvě poloviny, které se spolu neustále sváří

[53] Která Freud nazývá také „Pudy Já“ (Freud, 1999, s. 37)
[54] Byť je i ten v této samé stati z řad konzervativních pudů vyjmut a přidružen k pudům k nim protikladných

a kde je výhra jedné z nich žádoucí. Mnohem spíše jde o propletenec slepých dějů[55], kdy je v pozadí působící pud smrti pudící k obnově původního stavu anorganické hmoty neustále přerušován pudy života, které člověka vedou ke spojování, k interakci, prostřednictvím které je život prodlužován, obnovován a snad i zachováván, skrze množení.

Podobnosti

Podobnost spočívá samozřejmě v tom, že obě díla polemizují s myšlenkou lásky, či dokonce přímo Eróta[56], která jde ruku v ruce se smrtí, či k puzením ke smrti, které působí na pozadí, jaksi ve skrytu. Freud na existenci pudu smrti ukazuje skrze tendenci k opakování, kterou vyděluje z principu slasti, kterým se řídí zjevné, pozorovatelné, libidinózní pudy. Podobně i smrt v Mannově novele působí skrytě, minimálně tedy zpočátku. Čtenář její přítomnost napříč dějem zpočátku jen velice obtížně zaznamená, je na ni poukazováno velice nenápadně, v podobě cizinců a pachu dezinfekce a pozornost mnohem spíše poutá Aschenbachovo zamilované dobrodružství. Až v páté kapitole je její přítomnost zřetelnější, což vyvrcholí v odhalení řádění indické horečky. A až podrobnější analýza ukazuje, že je Aschenbach smrtí skrytě fascinovaný a že si ji do značné míry přivodí sám tím, jak jí jde naproti.

Závěr novely by se navíc dal číst jako splynutí s mořem, tedy s vodou jakožto s vyjádřením anorganické hmoty.

[55] Všimněme si také, jak těžké je vůbec určit, kde jeden končí a začíná druhý.
[56] či Erótu

2.6.2. Hérakleitovy zlomky – B15

„[Mystickou připomínkou tohoto zážitku jsou fally, které se po obcích pozvedávají Dionýsovi na počest.]
Kdyby to nebylo Dionýsovi,
pro kterého konají průvod a zpívají píseň pro pohlaví
zaměstnávali by se nanejvýš nestydatými věcmi [říká Hérakleitos];
Hádes a Dionýsos je však tentýž,
kterému šílí a běsní.
[Ne tolik kvůli opilosti těla, řekl bych,
jako kvůli zavrženíhodné hierofanii bezuzdnosti.]“[57]

Interpretace zlomku a naznačení podobností

U tohoto zlomku považuji za podivuhodné, jak je obsah tohoto zlomku podobný Aschenbachovu snu z páté kapitoly. „Hádes a Dionýsos jsou však tentýž“ – stejně tak Aschenbach vidí vztyčování falického symbolu Tadziovi, pod kterým odstartují zběsilé orgie a on zakouší „*smilství a běsnění zániku*“ (s. 176). Mann pak do této dvojjedinosti přidává ještě Eróta, tak se vytváří řetěz Erós – Dionýsos – Hádes, kteří jsou jedním.

Mimo jiné tímto zlomkem se ve svých komentářích k Hérakleitovi zabývá český filosof Zdeněk Kratochvíl[58], který také přeložil Hérakleitovy zlomky do češtiny. Oním mystickým zážitkem, na který dřevěné faly upomínají, by měl být dle Kratochvíla Dionýsův styk s mrtvým Prosymnem prostřednictvím oné fíkové větvičky.

Kratochvíl zdůrazňuje, že jméno „Prosymnos“ je možno číst jako „pros-hymnos“, čili „předzpěv“ (Kratochvíl, 2006, s. 319). To dále naznačuje vztah mezi Dionýsem a hudbou (či písní), který je již vyjádřen v samotném zlomku, konkrétně ve zmínce o „písni pro pohlaví“ – v originále „ásma aidoíoisin“[59] (Dostupné z: http://www.fysis.cz/presokratici/22/Bbi.pdf, s. 14, transkribováno do latinky).

---

[57] Jedná se o zlomek B15, v překladu doc. Zděnka Kratochvíla. Veřejně dostupné na Kratochvílově webu www.fysis.cz (http://www.fysis.cz/presokratici/22/Bbi.pdf, s. 13). Publikováno mj. v Kratochvílově knize *Délský potápěč k Hérakleitově Řeči* (Kratochvíl, 2006, s. 319).
Zlomek nacházíme u Klemense Alexandrijského, v dílech Klemense Alexandrijského *Protrepikos* a *Plutarchós* (Kratochvíl, 2006, s. 319). V hranaté závorce jsou uvedeny Klementovy dodatky, mimo hranaté závorky jsou pak uvedena vlastní Hérakleitova slova.
[58] V již zmíněné publikaci *Délský potápěč k Hérakleitově Řeči* (Kratochvíl, 2006)
[59] Hudba a její působení má analogii i v novele – čtvrtý cizinec, kapelník, způsobí svým výstupem hromadnou nekontrolovanou emoci v přihlížejících, konkrétně divoký smích. A zároveň zní zvuk flétny v Aschenbachově snu o Cizím Bohu.

Slovo „aidoíoisin“ má řadu významů. Jde zároveň o „pohlavní ústrojí“, „dionysakální relikvie“ (dřevěný falus). Navíc je zde etymologická vazba aidoíoisin (už zmíněné pohlaví) – aidos (stud, ostych) – Aidés (Hádes). Kratochvíl tedy čte slovo „aidoíoisin“ také vyloženě jako „Hádovy symboly, věci Hádovy.“ (Kratochvíl, 2006, s. 320)

Naopak slovo použité na následujícím řádku, „anaidéstata“, vyjadřuje pravý opak – jednak „věci nanejvýš nestydaté“ (v tomto významu je použito v českém překladu zlomku), zároveň ale „věci Hádovy nejvzdálenější“. (Kratochvíl, 2006, s. 320)

Dle Kratochvíla se zde střetává bezmála náboženská úcta k „životadárnému tajemství“ (vyjádřená tedy ve slově „aidos“, stud, od kterého je odvozené slovo „aidoíoisin“ ve významu pro pohlavní ústrojí) a „naprosto bezuzdná prostopášnost“ (vyjádřená zase ve slově „anaidéstata“), to vše navíc na pozadí „podsvětní moci Hádovy.“ Jak bezuzdnost, tak cudnost jsou ovšem pouze projev plodivých životních sil, které jsou však skrze tento zlomek vztaženy k Hádovi, k podsvětí. (Kratochvíl, 2006, s. 320)

Cudnost by pak mohla ve Smrti v Benátkách být povýšena na estetiku, kterou vyjadřuje lidská socha Tadzio. V souvislosti s ní ostatně Aschenbach zažívá bázeň, s jakou prožívá numinózní rovinu. Sdělení by pak mohlo být, že hranice mezi cudností a bezuzdností může být neskutečně tenká, a to, co se navenek vyjadřuje jako vzdálený, opatrný a náboženský obdiv, se kterým se Aschenbach vztahuje k Tadziovi, může být jen transformovaným vyjádřením bezuzdného smilství, symbolizované v Aschenbachově snu o Cizím bohu.

2.6.3. Hérakleitovy zlomky – B98

„Duše jsou cítit po Hádu.“

Nebo

„Duše čichají k Hádu.“[60]

Interpretace zlomku a naznačení podobností

Tento zlomek zde uvádím pro asociaci čichu s Hádem, tedy s personifikací smrti. Tato asociace je velmi silně zřetelná i ve smrti v Benátkách – přítomnost smrti je totiž nejčastěji vyjádřena právě v pachu – v pachu dezinfekce nebo přímo v „*puchu obcházející epidemie*“ (s. 175). Vzduch v Benátkách je ostatně celkově takto zvýznamněn – obsahuje cosi hnilobného, nekalého, špatně se dýchá a jde z něj cítit podezření.

[60] Jedná se o dva alternativní překlady. Oba (Kratochvíl, 2006, s. 164)

V Kratochvílově čtení tento zlomek znamená, že duše sice směřují vzhůru k nebesům, ovšem nemohou se zcela odpoutat od vazby k pozemskému, respektive k podzemskému. Platí, že zároveň „čichají k Hádu“ a „jdou cítit po Hádu“. Dle Kratochvíla je tento zlomek „znevážením mínění běžných lidí o protikladnosti životních sil a říše Hádovy“. (Kratochvíl, 2006, s. 165) Je zde tedy významová vazba na výše zmíněný zlomek B15.

Ukazuje se, že mezi těmito dvěma Hérakleitovými výroky a *Smrtí v Benátkách* jsou podobnosti, ať už ve scénách, které zobrazují, tak i ve významech, které jsou těmito scénami symbolizovány. Mann však zdá se nezachází tak daleko jako Hérakleitos, totiž že životadárným silám přiřkne podsvětní původ. Vnímám spíše, že hovoří o jejich propojenosti.

Je také potřeba poznamenat, že oba tyto zlomky, ač jsou od Hérakleita, nacházíme zmíněny u Plutarcha (Kratochvíl, 2006). Hledání spojitostí mezi dílem Plutarcha a *Smrtí v Benátkách* by tedy jistě byl zajímavý námět pro další studie, stejně jako podrobné prozkoumání vazeb mezi novelou a Hérakleitovými zlomky.

2.7. Závěr – Kým je Gustav Aschenbach?

Na tomto místě je třeba začít stručnou rekapitulací dosavadního postupu.

Mým prvním krokem bylo, že jsem v první kapitole analyzoval motiv, který mne zaujal jako první, motiv božství. V této fázi jsem dospěl k názoru, že jde o Boha Lásky, Eróta, kterého Aschenbach prožívá. Už zde jsem ovšem naznačil jistou spojitost, kterou má Erós v novele s tématem smrti. Pro tuto chvíli jsem jí ale dále nerozváděl, neboť jsem se zaměřil na dvě scény, které *Smrt v Benátkách* spojují s dialogem *Faidros.* Ty jsem taktéž zanalyzoval a pokusil se zachytit, co přesně se snaží sdělit, načež jsem navázal rozborem Palinódie Erótovi z již zmíněného Platónova dialogu. Zásadní rozdíl mezi přístupem Aschenbacha a Sókrata se ukázal být ve způsobu, jakým nakládají se vztahem v tom nejbanálnějším a nejobecnějším slova smyslu, ve smyslu prosté interakce. Určil jsem, že *Faidros* nabízí cosi na způsob optimálního řešení situace, do které se dostává Aschenbach ve *Smrti v Benátkách,* zároveň však tohoto řešení nedosáhne, protože je narcistní a protože v Tadziovi miluje především sám sebe.

Tyto dvě myšlenky jsem ovšem dále nerozváděl, neboť jsem považoval za důležité věnovat se rozboru podoby lásky ve *Smrti v Benátkách*, spjatosti Eróta s dalšími antickými Bohy a následně srovnání témat novely s dalšími texty, se statí *Mimo princip slasti* od Freuda a Hérakleitovými zlomky.

Ovšem závěry o tom, že Aschenbach je narcis a dalekosáhlé rozbory povahy lásky zobrazované skrze jejich personifikaci v podobě antických božstev jako by k sobě nepasovaly. Mohlo by se říci – „Aschenbach je narcis“ a touto diagnózou skončit. Jenže tím bychom opomenuli celou jednu rovinu jeho prožívání, na kterou naopak novela samotná klade důraz. Nelze si dovolit být takto selektivní. Nelze zůstat u toho, že Aschenbach je narcis, co neumí navazovat vztahy – je třeba dodat, že to je postava s bohatým vnitřním životem, tak silným, že ho nakonec přemůže. Jinými slovy, je to básník. Na rovině jeho osobní psychologie je Aschenbach citově nevyzrálý a tím pádem ho nešťastné zamilování přivede do hrobu. Na jeho básnické rovině mu však tato láska zprostředkuje bohaté podněty, inspiraci, ba dokonce jakési zasvěcení, které je nakonec završeno smrtí takřka slavnostní. Aschenbach jako postava je v prvé řadě odlišný, mnohovrstevnatý až rozporuplný, portrét člověka s údělem a specifickým životním příběhem. Spokojit se s pouhým tvrzením, že je to narcis, by bylo výsměch celé této nejednoznačnosti, kterou se Mann zřejmě snaží ukázat[61].

[61] Tuto myšlenku inspiroval (Finck, 1973 in Shookman, 2003, s. 120-121); viz 3.1.3

Ovšem to, že Aschenbach selhává v navázání vztahu, se zdá být jednoduchý fakt, stejně tak to, že by ho to zřejmě zachránilo před smrtí. Žádné opojení ani z něj pramenící inspirace nemůže trvat věčně, básníka neustále „*vábí propast*“ (s. 179). Jako záchrana před touto propastí se však nabízí vztah. Vztah se zde zdá být čímsi, co ustavuje realitu – to proto, že jeho absence ve *Smrti v Benátkách* znamená, že se realita rozpadá.

Novela také poskytuje zajímavý náhled na lásku. Ten jsem rozvedl především v páté kapitole. Vidět ji propojenou nejen se smrtí, ale také s čímsi opojným, divokým – ovšem v pravém slova smyslu plodivým, je zajímavým náhledem, dle mého názoru dobře zapadajícím do náhledu psychoanalytického. Milovat dle novely znamená riskovat, zavdávat si s „*propastí*“.

Na úplný závěr je také třeba zastavit se u tématu, o kterém dosud nepadla ani zmínka, u kterého se ale jistě řada čtenářů pozastaví – totiž do jaké míry je *Smrt v Benátkách* jako literární dílo svou tématikou „gay“. Jinými slovy, jak moc je podstatné, že *Smrt v Benátkách* pojednává o zamilovanosti příslušníka mužského pohlaví k jinému příslušníku mužského pohlaví. Dle mého názoru by novelu a její poselství samo o sobě nezměnilo, pokud by Tadziovu roli zastoupila dívka. Dovedu si navíc představit, že by novela fungovala i ve chvíli, kdy by Aschenbach a jeho protějšek byli věkově rovnocenní. Musely by se ovšem jednak pozměnit kulisy novely, tedy odbourat odkazy na Antiku, i dynamika protagonistovi adorace, která by v takovém případě nejspíš nemohla být postavena na identifikaci. [62].

[62] Přesně toto se dle mého názoru děje v Mannově románu *Kouzelný vrch* (v originále 1924, česky 1975), konkrétně ve vztahu protagonisty Hanse Castorpa a Klaudie Chauchautové

3. Literární rešerše

Závěrem bych rád představil výběr z literatury, která o novele pojednává. Za více než století od doby, kdy novela vyšla, bylo sepsáno nepřeberné množství interpretací a způsobů, jak novelu číst. Pro potřeby této práce bylo tedy více než nutné toto množství nějakým způsobem zúžit a být v poměru ke kvantu prací o novele napsaných vysoce selektivní. Vybral jsem si proto jen několik určitých témat, korespondujících s obsahem mé vlastní práce, které jsem do své literární rešerše a diskuse zahrnul.

V prvé řadě mne zajímalo, jak s novelou nakládali psychoanalytičtí autoři**.** Zvláštní důraz jsem v tomto případě položil na práci Heinze Kohuta, který se novelou zabýval v roce 1957. Rozhodl jsem se tak jednak proto, že jeho práci považuji za relativně známou a významnou[63] a také protože mi přišlo zajímavé vysledovat, jak s novelou nakládá na poli psychoanalýzy tak důležitá figura, jakou Kohut bezpochyby je.

V tomto kontextu jsem chtěl také zjistit, zda někdo již přede mnou viděl souvislost mezi dějem *Smrti v Benátkách* a Freudovým *Mimo princip slasti.*

Dále se věnuji studiím, které jakýmkoli způsobem srovnávaly Thomase Manna s Platónem, především s dialogem *Faidros*.

Základním referenčním rámcem pro celou literární rešerši je mi anglicky psaná kniha od amerického germanisty Ellise Shookmana z Darthmouth Colledge, *Thomas Mann's Death in Venice: A Novella and Its Critics* z roku 2003. Monografie pracuje s více než sedmi sty články, studiemi a dalšími reakcemi na tuto Mannovu novelu napříč téměř stoletím, které uplynulo od publikování novely a napsáním této knihy. Předkládá jejich kondenzovaný přehled, setříděný do pěti kapitol podle časových období, ve kterých byly tyto studie sepsány (Shookman, 2003, s. 2).

Není-li řečeno jinak, jsou v poznámkách pod čarou v této kapitole uvedeny mé vlastní poznámky k jednotlivým dílům nebo jejich částem.

[63] Shookman (2003, s. 116) zmiňuje, že byla přeložena do třech jazyků.

3.1. Psychoanalýza a *Smrt v Benátkách*

3.1.1. Přehled psychoanalytických interpretací do roku 1955

První psychoanalytickou interpretaci publikoval v časopise *Imago* Hanns Sachs (Sachs, 1914 in Shookman, 2003, s. 31-32) v říjnu roku 1914. Sachs se domnívá, že se novela nese ve „snovém duchu", psychoanalytik by tím pádem měl být s to jí porozumět. Sachs ve své interpretaci aplikuje na novelu řadu principů pro výklad snů – blízkost prvního cizince ke hřbitovu například značí jeho propojenost s tímto místem, tím pádem se smrtí. Často se také dle Sachse v novele pracuje s vyjádřením něčeho opakem. Například Aschenbachova návštěva holiče a fakt, že z této návštěvy vyjde jaksi „omlazen" (Sachs, 1914 in Shookman, 2003, s. 31-32) naopak odkazuje na jeho blížící se smrt. Na novele jako takové pak především vyzdvihuje to, že je psána „jako by šlo o sen" (Sachs, 1914 in Shookman, 2003, s. 31-32) a že se přitom drží psychoanalytického pojetí snu.

Kromě toho se Sachs zabýval tím, jak se v novele pracuje s homosexualitou. Sachs ji vykládá nikoli jako odchylku, nýbrž jako všudypřítomnou latentní homosexualitu, kterou Aschenbach neudrží pod kontrolou. Láska má být dle Sachse „proti-téma" (Sachs, 1914 in Shookman, 2003, s. 31-32) ke smrti jako hlavnímu tématu novely[64].

Dalším psychoanalytikem, který se touto novelou zabýval, byl Eduard Hitschmann (1915 in Shookman, 2003, s. 50–51). Ten interpretuje Aschenbacha jako homosexuála s vytěsněným libidem, přičemž zdůrazňuje sadistické prvky jeho lásky k Tadziovi (na příkladu Aschenbachova podivu nad chlapcovými špatnými zuby, od kterých odvozuje, že brzy zemře). Dle Hitschmanna je novela sérií záblesků denního snění homosexuála, jehož homosexualita je nevědomá – a tuto homosexualitu přisuzuje Mannovi, nikoli Aschenbachovi. Dle Hitschmanna Mann o této své orientaci nevěděl, psychoanalytik ji ovšem rozpozná[65].

Adlerovskou interpretaci zpracoval v roce 1926 D. E. Oppenheim (in Shookman, 2003, s. 51-53), který akcentuje Aschenbachův komplex méněcennosti projevující se ve snaze starce Aschenbacha navrátit si skrze lásku k chlapci mládí. Oppenheim také zdůrazňuje přítomnost Eróta a posléze Dionýsa v novele[66]. Také si všímá podobností mezi Gustavem Aschenbachem a německým romantickým básníkem Augustem von Platenem a dochází dokonce k závěru, že

[64] V tomto pojetí se rozcházíme, mě naopak přijde důležité zdůraznění propojenosti témat smrti a lásky
[65] Hitschmannův postřeh je dle mého názoru zajímavý, přestože toto poslední tvrzení nejspíš není pravdivé a Thomas Mann si svých homosexuálních tendencí byl vědom, neboť je reflektoval ve svých denících. O denících však Hitschmann v roce 1915 nemohl vědět, neboť vyšly až po Mannově smrti (viz https://www.thomasmann.de/werk/verlag , poslední odstavec)
[66] na rozdíl ode mne mezi nimi ovšem nenačrtává spojitost

Thomas Mann formoval Aschenbacha podle tohoto básníka. Ukazuje to nejen na jejich společných charakterových rysech a podobnosti v životopisu, ale také na etymologické podobnosti jejich křestních jmen (Gustav a August). Příjmení „Aschenbach“ má být potom odkazem na místo von Platenova narození – Anbach.

V roce 1928 (in Shookman, 2003, s. 53) Menno Span poznamenal, že novela dokládá Freudovo tvrzení, že touha cestovat vychází z potlačených sexuálních přání.

Helen McLean (1938 in Shookman, 2003, s. 53) interpretuje novelu jako výpověď o rozpadu osobnosti, které následuje po zahlcení vědomého já nevědomými impulzy. Jediným východiskem je dle McLeanové nevědomá sebevražda, ať už psychická nebo fyzická. Dle Menningera novela ukazuje vnitřní tendence suicidálních lidí ospravedlňovat své úmysly vnějšími okolnostmi[67] (1938 in Shookman, 2003, s. 53).

F. J. Hoffman (1945 in Shookman, s. 53) zase upozorňuje, že novela vykresluje obraz osobnosti umělce jakožto osobnosti neurotické.

Numa Praetorius (1919 in Shookman, 2003, s. 54) zdůrazňuje pohled na novelu jakožto na vykreslení literárního portrétu univerzální lidské vášně, nikoli tedy výlučně homosexuální[68].

3.1.2. Heinz Kohut: „Smrt v Benátkách od Thomase Manna – Příběh o rozkladu umělecké sublimace“[69]

Na začátku svého eseje dává Kohut krátký exkurz do vybraných biografických reálií Thomase Manna. Zmiňuje se o jeho rodičích, otci senátorovi a místostarostovi Lübecku, který zemřel relativně mlád v době, kdy Mannovi bylo patnáct let, a matce narozené v Riu de Janeiru[70]. Kohut se dále zmiňuje, že Mannovo dětství bylo do značné míry ovlivněno ženami a hovoří také o homosexuální zamilovanosti, které Mann během svých školních let prožil ke svému spolužákovi. Tento „crush“ (Kohut, 1957, s. 206) byl dle slov Kohuta použit jako materiál v románu *Der Zauberberg*[71].

---

[67] Tyto interpretace mne přivedly na myšlenku, že je Aschenbach fascinován smrtí.
[68] Můj náhled je s tímto v souladu (viz 2.7.)
[69] Heinz Kohut (1957) ‘Death in Venice’ by Thomas Mann, The Psychoanalytic Quarterly, 26:2, 206-228, DOI: 10.1080/21674086.1957.11926056
Následující řádky zahrnují především expozici Kohutovy interpretace. Přímé citace z Kohuta textu jsou uvedeny v uvozovkách, zbytek je parafrází. Není-li uvedeno jinak, poznámky pod čarou opět obsahují mé vlastní postřehy.
[70] Již zde si můžeme všimnout podobnosti s jeho hrdinou Aschenbachem, jehož otec je úředník, matka dcera českého kapelníka.
[71] Česky *Kouzelný vrch* (1975) / *Čarovná hora* (2016).

Je zmíněno popálení, které Mann utrpěl v roce 1901, kdy se při pečetění balíčku obsahujícího jeho prvotinu *Boodenbrokovi,* již se chystal odeslat nakladateli, popálil o svíčku, stejně jako fakt, že Mann byl ze zdravotních důvodů (neurocirkulační astenie – srdeční neuróza) přijat do povinného vojenského výcviku až napotřetí, aby byl po třech měsících se zanícenou šlachu propuštěn.

Dozvídáme se také o jeho zasnoubení a svatbě v roce 1905 s Katjou Pringsheimovou, německou židovkou. Z manželství vzešlo šest dětí. Význačným bodem v Mannově životě je sebevražda jeho sestry Carly v roce 1910, rok před napsáním *Smrti v Benátkách.* Později stejným způsobem ukončila život další Mannova sestra, Julia, konkrétně v roce 1927.

Kohut na tomto místě upozorňuje na jisté podobnosti mezi Thomasem a Carlou, kterých si všímal jak sám Mann, tak i jeho životopisci. Jde konkrétně o tendenci uchylovat se ke spánku[72] v období napětí a jakousi „mentální lenost“ (Kohut, 1957, s. 207) spočívající v sebeujišťování o tom, že jakákoli práce, kterou před sebou má, bude snadná a krátká. Mann se také domníval, že zemře ve stejném věku jako jeho matka. Kohut z těchto drobných projevů iracionality a pověrčivosti vyvozuje, že Mannovo silně racionální ego se v okamžicích napětí podřizovalo nevědomým „archaickým magickým přesvědčením.“ (Kohut, 1957, s. 207)

Na dalších stránkách shrnuje Kohut děj novely. To jsem v této práci již učinil a tak místo toho uvedu pouze několik postřehů, které Kohut k příběhu a některým specifickým zvláštnostem má.

Mezi první patří Kohutův výklad Aschenbachova setkání s cizincem na hřbitově. Síla Aschenbachovy emoční reakce na něj je nepřiměřená, stejně tak detailnost cizincova popisu neodpovídá důležitosti této postavy pro děj. Dle Kohuta tím Thomas Mann podtrhuje mystický význam, který Aschenbach „zjevení“ (Kohut, 1957, s. 208) onoho muže přikládá. Aschenbach má potřebu před ním utéct, jeho dosud fungující racionalita však toto přání mění v touhu po cestování.

Kohut si dále například všímá podobností mezi životem Aschenbacha a jeho autora – oba mají německého otce a zároveň matku s exotickým rodinným pozadím, které je však u Aschenbacha vyjádřeno „pouze“ slovanským původem matky[73]. To je však poměrně očividné. Poněkud skrytější podobnost mezi Aschenbachem a Mannem je ve sdílení „zápasu s vnitřními silami, které narušují jejich uměleckou tvořivost.“ (Kohut, 1957, s. 209) Tento zápas se u Manna projevuje v oné zmíněné „mentální lenosti“, u Aschenbacha zase Kohut zdůrazňuje jeho

[72] Aschenbach také v novele poměrně často spí, sní nebo dříme.
[73] Významné ale nejspíš je, že slovanský původ sdílí Aschenbachova matka s Tadziem

každodenní studené sprchy ráno a následné psaní ve světle svící, což je ve druhé kapitole zmíněno jako Aschenbachův každodenní rituál. Tyto svíce Kohut později spojí s obrazem pohřebních voskovic.

Důležité ale je, že řadu svých vlastností Aschenbach s Mannem nesdílí. Jednak je to jeho pozdní věk, dále především fakt, že Aschenbachova žena je po smrti a jeho jediná dcera dávno provdána. Kohut polemizuje s nápadem, zda nejde o Mannovo ospravedlnění rozpadu Aschenbachova ratia a jeho propadnutí archaickým tendencím nevědomí – Aschenbach nemá jinou odpovědnost než k sobě samému, může si to tedy dovolit.

Kohut také upozorňuje na v jeho době již dobře známou podobnost mezi v textu popsaném vzhledu Aschenbacha a fyzickým vzezřením Gustava Mahlera, s nímž Aschenbach navíc sdílí křestní jméno a původ dědečka z matčiny strany. Gustav Mahler také zemřel jen několik měsíců předtím, než byla Smrt v Benátkách napsána (Kohut, 1957, s. 210).

Na tento postřeh týkající se rakouského hudebního skladatele Kohut později navazuje. Na základě literatury dochází k předpokladu, že Mann se s Mahlerem s nejvyšší pravděpodobností osobně neznal a spojitost mezi Aschenbachem a Mahlerem ponechává otevřenou s tím, že odhalení důvodů těchto podobností mezi hudebním skladatelem a literárním hrdinou by mohlo být zajímavým podnětem pro další zkoumání.

Je zajímavé, že Kohut ve své eseji prakticky nepracuje s myšlenkou Aschenbachovy (a Mannovy) homosexuální orientace. V této souvislosti se zmiňuje o tom, že Thomas Mann ve stejné době, kdy psal *Smrt v Benátkách*, uvažoval o jiném námětu, založeném na skutečnosti – totiž o zamilovanosti čtyři-a-sedmdesátiletého Johanna Wolfganga von Goetha do sedmnáctileté Ulrike von Levetzow, což básníka vedlo k napsání *Mariánskoláženských elegií.* Dle Kohuta byl toto moment, kdy se Goethe dokázal s finální platností „poddat nutnosti odpoutat se od svých vášní.“[74]

Tento Goetheho vnitřní konflikt byl tedy úspěšný v tom smyslu, že z něj vzešlo tvůrčí dílo a Goetheho vlastní přežití. Thomas Mann měl naopak tendenci přisuzovat hrdinům svých děl mnohem větší afinitu ke smrti. Smrt jako opakující motiv Mannových děl dokládá Kohut například na tom, že jedno z jeho prvních děl, které Mann napsal v šestnácti či sedmnácti letech, nese titul „*Smrt*“ (Kohut, 1957, s. 219). Na základě obecné tendence Thomase Manna vnášet

[74] Byl tedy postaven před podobný problém jako Aschenbach, na rozdíl od Aschenbacha v něm však neselhal a vyřešil jej způsobem, který pro něj nebyl destruktivní. Mnohem podstatnější než pederastie i mě připadá univerzální téma vyrovnání se se svým citem, který je o to výraznější v případě lásky, která je transgresivní.

do osobnosti a minulosti svých hrdinů autobiografické prvky a na základě postojů těchto fiktivních hrdinů ke smrti dochází Kohut k závěru, že se především v rannějších Mannových dílech vyskytuje jakási autorova „sympatie pro smrt“, vycházející z představy „aristokratické negace života.“ nutné pro uměleckou tvůrčí činnost.

Nejinak je tomu i u Aschenbacha. Kohut v tento moment zmiňuje, že voskovice, při jejichž světle Aschenbach tvoří, působí „pohřebním dojmem“ a nabízí k tomu přesvědčení, který vyznával německý romantismus – že krása a smrt k sobě mají blízko[75] a jen umělec, který je na symbolické rovině mrtvý[76], může tvořit krásná díla.

Jako klíč k této Mannově sympatie ke smrti, kterou jeho hrdinové vyjadřují, spatřuje Kohut identifikaci s jeho mrtvým otcem. Tato identifikace se projevuje i ve *Smrti v Benátkách,* a to konkrétně v podobě čtyřech setkání s podivnými cizinci, které Aschenbach prožívá jako ohrožující – na hřbitově, při plavbě do Benátek, v gondole, a nakonec v hotelové zahradě. Kohut tyto obrazy ohrožujících cizinců interpretuje jako obraz nebezpečného otce navracejícího se z hrobu.

V souvislosti s tím se opět zmiňuje o Mannově kompulzivním ladění, které se projevuje koexistencí archaických magických přesvědčení se silně racionálním egem. Další charakteristickou vlastností kompulzivních osobností je dle Kohuta ambivalentní vztah k otci. V Mannově případě to neilustruje na vztahu k jeho vlastnímu otci, ale ke Goethovi jakožto výsostné otcovské figuře všech německých literátů (Kohut, 1957, s. 221) – Mannův obdiv k tomuto výmarskému velikánovi má být vyvážen jeho přáním psát o Goethově transgresivním vztahu k náctileté. Obdobou tohoto vztahu je ve *Smrti v Benátkách* Aschenbachův vztah k Tadziovi.

Na základě všech těchto přímých i nepřímých vodítek dochází Kohut k závěru, že ústřední motiv ve *Smrti v Benátkách* je otcovský konflikt. Dochází k rozštěpení ambivalentních citů původně směrovaných k jednomu otcovskému objektu, přičemž „zlý, ohrožující a sexuálně aktivní“ (Kohut, 1957, s. 222) otec je vyjádřen v podobě čtyřech setkání s podivnými cizinci[77]. Naopak „dobrý“ otec, „který miluje pouze svého syna“ (Kohut, 1957, s. 222), vyjadřuje Aschenbach samotný, přičemž jeho láska, kterou si Mann/Aschenbach[78] přál dostávat od

[75] Tak tomu je v Aschenbachových představách u Tadzia, z čehož má Aschenbach nevysvětlenou radost.
[76] Smrt v tomto případě čtu jako odtrženost od světského, společenského. Aby takový umělec mohl tvořit, musí se vzdálit od celé jedné roviny lidského života.
[77] V případě falešného mladíka při plavbě do Benátek dochází k zesměšnění a devalvaci této ohrožující otcovské figury (Kohut, 1957, s. 222)
[78] Z textu není zcela jasné, zda Kohut píše o Aschenbachovi nebo o Mannovi.

vlastního otce, je namířena k Tadziovi. Kohut se sice zmiňuje o tom, že Aschenbach pociťuje jisté agresivní tendence a přání k oběma těmto figurám – k cizincům i k Tadziovi[79], ale to podstatné, co Aschenbacha přivede ke zkáze, je rozpad jeho obran a příval nesublimované homosexuální touhy.

Tento rozpad je dle Kohuta ilustrován především v Aschenbachově snu o Cizím Bohu. Kohut se domnívá, že tento sen vystavěn ze tří zdrojů – tím prvním jsou přetrvávající zbytky sublimace, které celou fantasii transformují do podoby mytologické báje. Druhým jsou nyní již neskryté a plnou silou vyjádřené vlastní homosexuální city k Tadziovi. Třetím je pak vytěsněná traumatická vzpomínka dítěte, které přihlíželo sexuálním aktivitám dospělých rodičů a dezinterpretovalo tyto aktivity jako sadistické – v pozadí prožitku tohoto dítěte-Aschenbacha/Manna stojí vršící se sexuální napětí pramenící z přání se na těchto aktivitách podílet a souběžně strach z anihilace, ke které by v případě participace došlo.

Právě z tohoto zážitku odvozuje Kohut i homosexuálně orientovaná přání Aschenbacha/Manna, neboť se dle něj musel identifikovat s matkou a toužit po „sexuální lásce" (Kohut, 1957, s. 223) ze strany otce. Tato přání však musela vzbudit také kastrační úzkost, která vedla k odklonění libidinózní energie a výstavbu Aschenbachovy asketické „kultury života"[80] (Kohut, 1957, s. 224).

Kohutovým cílem však není přednést jednoznačné a obecné vysvětlení původu umělecké tvorby. Spokojí se jednak s tvrzením, že Aschenbachova situace dobře odpovídá „starému a dobře podloženému psychoanalytickému tvrzení" (Kohut, 1957, s. 224), že umělecká kreativita je založena na ženském principu. Jeho druhou tezí je myšlenka, že tyto traumatizující „prvotní zkušenosti" (Kohut, 1957, s. 223–224), z nich vyplývající přehlcení a následná potřeba obnovit emoční rovnováhu jsou vhodnou živnou půdou pro přístup k umění, které se vyznačuje emočním odstupem, k umění, ve kterém spisovatel hraje roli „pozorovatele a zapisovatele", kterým se vyznačoval sám Thomas Mann. Nejen Kohut o Mannovi hovoří jako o ironikovi, ale patrné je to i na způsobu, kterým je *Smrt v Benátkách* vyprávěna – neutrálně, s emočním odstupem. (Kohut, 1957, s. 224)

Kromě toho spatřuje Kohut v Mannově tvorbě tendenci ke „sjednocení s matkou" (Kohut, 1957, s. 225), která je však potlačena silněji než ambivalentní city k otci a vyjadřuje se tedy jen ve

[79] U cizinců se s nimi Aschenbach vyrovnává tím, že sklouzne do snění, u Tadzia jde o jeho tiché nadšení z představy, že chlapec brzy zemře (Kohut, 1957).
[80] Je-li tato analýza pravdivá, potom dává smysl, že se vynoří právě v podobě snu, který symbolizuje rozpad Aschenbachovy kulturní osobnosti.

velice sublimované formě – jako je tomu například u slovanských rysů Tadzia, které chlapec sdílí s Aschenbachovou matkou[81]. Jinak se toto přání vyjadřuje jen velice symbolicky a bývá spojeno s nemocí a smrtí – například ve zmínce samotného Manna, že zemře ve stejném věku jako jeho matka.

Sám Kohut (1957, s. 211) si všímá, že o samotných Benátkách se v novele na určitých místech hovoří jako by šlo o ženu[82]. Dochází k závěru, že mateřský objekt ve *Smrti v Benátkách* je symbolizován právě městem samotným, a nejen jím – dále mořem, které přináší nicotu, která je v jisté formě dokonalostí. S mořem je zase spjat Tadzio, který je zase prostřednictvím svých slovanských rysů spjat s mateřským objektem[83].

Kohut dále uvažuje nad tím, jaké okolnosti tyto skryté konflikty mohly aktivovat a v důsledku tak vést k napsání *Smrti v Benátkách.* Zmiňuje se o sebevraždě sestry Carly, jako podstatnější ale spatřuje respirační nemoc Mannovy manželky a její nepřítomnost v domácnosti, což mělo za následek jednak prohloubení vztahu mezi Mannem a jeho dětmi, zároveň ale sexuální abstinenci vedoucí k vynoření ranných homosexuálních přání.

Právě prohloubení vztahu s dětmi považuje Kohut za odklon spisovatele od „sympatie ke vznešenosti smrti“ a naopak příklon k „aktivní participaci na životě“ (Kohut, 1957, s. 226), které Kohut pozoruje v Mannově tvorbě po první světové válce[84].

---

[81] **Mannovo** přání je sublimováno, takže Tadzio sdílí rysy s **Aschenbachovou** matkou

[82] Například v blábolení falešného mladíka na plavbě (Kohut, 1957, s. 211). Shookman (2003, s. 116) ale upozorňuje, že jde o chybu v anglickém překladu. Je ovšem otázkou, zda Kohut jakožto rodilý Rakušan nepracoval s novelou v originále.

[83] Pokud bychom tuto úvahu přijali, lze *Smrt v Benátkách* číst jako vyjádření Oidipovské fantasie. Aschenbach *proniká* do města symbolizující mateřský objekt, za což je potrestán smrtí – kastrací. Jeho smrt je dvojznačná – na jednu stranu jí předchází osobní a morální úpadek, zároveň je ale ve vlastní scéně popisující jeho smrt vyzvednut do nebes, skoro jako řecký hrdina, kterého bůh-Tadzio odvádí na Olymp. Scéna se navíc odehrává právě u moře, symbol dokonalosti a jednoty, oné zmíněné emoční harmonie na počátku Na jednu stranu je tedy Aschenbach kastrován, na druhou však dosahuje kýženého sjednocení s matkou a zároveň harmonie.

Je třeba také zmínit, že stejně jako jsou ambivalentně vyjádřeny city k otci – na jednu stranu čtyři ohrožující cizinci, na druhou stranu přání dostávat od otce lásku, kterou Aschenbach dává Tadziovi – je se stejnou ambivalencí vyjádřena matka v podobě Benátek. Ty jsou sice krásné, okouzlující a inspirující (sem by se dalo připočíst i moře jako symbol jednoty a dokonalosti), zároveň jim ale vládne „*vydřidušský duch*“**,** strach z toho, že se jim turisté začnou vyhýbat, což má za následek rozmach epidemie. Aschenbach dosáhne souladu s oběma stranami tohoto mateřského objektu – je zasvěcen do tajemství nemocných Benátek (zlé matky) a dochází ve smrti souladu s mořem (dobrou matkou).

Zajímavé je, že na zasvěcení do nemocných Benátek se podílí tajemný cizinec (v zahradě s kytarou), čili zlá otcovská figura.

[84] Odlišnosti mezi Mannovou ranou tvorbou a pozdější tvorbou si snadno všimne i běžný čtenář. Sám Kohut (1957) ve svém eseji zmiňuje, že již *Kouzelný vrch*, Mannův velký román poprvé vydaný v roce 1924, se nese oproti dřívějším dílům nese mnohem silněji v duchu obhajoby života. Další významná Mannova díla z pozdější doby se pak zabývají otázkami manipulace (například *Mario a kouzelník*) nebo historickými náměty (*Josef a jeho bratři; Lotta ve Výmaru).* Smrt v nich bezpochyby nadále hraje roli, nezřídka nemalou, nikoli však ústřední. Toto ovšem není nic jiného než můj osobní postřeh jakožto čtenáře.

Kohut cituje esej Thomase Manna o Dostojevském, ve kterém se německý klasik srovnává s tím ruským – oba poháněl silný pocit viny, přičemž literární tvorba oběma sloužila jako způsob pokání. Dle Kohuta pak tento pocit viny u Manna pocházel ze sublimace silných femininních vlastností, které poháněly jeho tvorbu. Pocit viny pak platil za (maskulinní) úspěch – argumentem pro toto je popálená ruka. Celý esej končí tvrzením, že vnitřní obraz ohrožujícího otce Thomas Mann nikdy zcela nezpracoval, ale hrdinové jako Aschenbach, které Thomas stvořil, mu umožňovali žít a pracovat, neboť trpěli místo něj.

Diskuse

Tam, kde se ve své interpretaci snažím nabídnout rozvedení Mannových myšlenek a jejich vztažení ke kontextu (nejen) psychoanalytického myšlení, zasazuje Kohut obrazy novely do kontextu Mannovy osobní historie. Nabízí totiž odhalení a vysvětlení autorových intrapsychických dějů, které stály za materiálem Smrti v Benátkách. Tento materiál má dle Kohuta původ především v úzkosti týkající se otce a ve skryté identifikaci s matkou, přičemž obojí je vyjádřené v ranném svědectví sexuálního aktu rodičů.

V Kohutově práci nacházím několik postřehů, které se k porozumění novele dají použít. Jednak je to fakt, že jsou čtyři cizinci spjati s otcovskou figurou. Strach z oživlého mrtvého je bezpochyby archaickým lidským strachem, který se projevoval například v historických tradicích germánských a slovanských kmenů, které před pokřesťanštěním svazovaly mrtvému při pohřbívání končetiny[85]. Interpretace tohoto aktu je nasnadě – puzení k tomuto aktu vychází z úzkosti před oživnutím nebožtíka a jeho opuštěním hrobu.

Podobně děti v předškolním věku, tedy v čase, kdy má být rozřešen oidipovský konflikt, nemají dosud ukotvený koncept smrti a smrt je u nich považována za něco nestálého, přechodného, jak píše Říčan (2004)[86].

Pokud Mannova úzkost a pocit viny vycházejí z Oidipovské situace prožívané v tomto dětském věku, je bezpochyby možné uvažovat o propojení tohoto pocitu a možné fantasii o otcově smrti u Manna-dítěte s reálnou situací smrti jeho otce v období adolescence.

Ač tedy Kohutova práce prezentuje bezpochyby zajímavé podněty týkající se Mannova života, mám jisté pochybnosti o její hodnotě v souvislosti s porozuměním novele samé. Kohut se totiž

[85] Zdrojem je mi v tomto případě nahrávka přednášky profesora Milana Machovce 90. let

[86] Zajímavá je v tomto kontextu fantasie pětileté holčičky, kterou Říčan ve své monografii cituje: *„‘Až umřu … vyhrabu se z hrobečku, poběžím do nemocnice, vlezu pod prostěradlo, v tom prostěradle bude díra, tou dírou prolezu na koupaliště, přeplavu, poběžím na nádraží, pojedu vlakem … A půjdu domů.‘“* (Říčan, 2004). Nestálost konceptu smrti se ukazuje nejen v pohledu na smrt ostatních, ale i na smrt vlastní.

na mnoha místech spokojí s prostým návrhem kauzality mezi obrazem z novely a možnou Mannovou osobní minulostí. Zdá se sice, že porozumění novele samotné Kohutův záměr ani nebyl, já osobně v tom ale spatřuji minimálně nevyužitou příležitost. Osobně *Smrt v Benátkách* považuji za velmi silné literární dílo, které v sobě nese svébytné sdělení a Kohut se podle mého názoru dopouští jistého redukcionismu, když její čtení omezuje na hledání příčinností mezi obrazy z ní a autorovým osobním životem.

3.1.3. Šedesátá a ranná sedmdesátá léta

Zajímavý pohled na práci s novelou přinesla v roce 1964 Riva Novey (in Shookman, 2003, s. 116). Ta totiž přináší kazuistiku mladého muže (Roberta), kterého novela podnítila ke vstupu do psychoanalýzy (právě k Noveyové), neboť se zděsil řady podobností, které vnímal mezi sebou a Aschenbachem – byl podobným způsobem bez vášně, intelektuálně orientovaný, a navíc byl i on přitahován blonďatým chlapcem. Obával se, že podobně jako u Aschenbacha i u něj potlačená emocionalita povede k dezintegraci osobnosti. Novey uvádí, že i řada Robertových asociací byla provázaná s Mannovou novelou – asocioval například jahody, které Aschenbach jí[87], s jahodovým dortem, který dostal od svého otce. Na tuto asociaci navazovalo otrávené maso, které otec prodával v Robertově snu a také Robertův pes, který byl taktéž otráven. Novey k tomu přidává interpretaci, že je obraz jahod spojen s obrazem matčiných bradavek a indikuje přání preoidipovského spojení s matkou (Novey, 1964 in Shookman, 2003, s. 116). Novey uzavírá, že náhodné setkání s novelou a terapie vedly ruku v ruce ke zdravému rozvoji Robertova Já (Novey, 1964 in Shookman, 2003, s. 116).[88]

V jednom a tom samém čísle časopisu *American Imago* v roce 1969 vyšly dva články, které se zabývali *Smrtí v Benátkách.* Autor prvního z nich, Harry Slochower, interpretuje příběh jako „rozvoj dlouho potlačovaných nevědomých sil“. Závěrečnou scénu, Aschenbachovo umírání, interpretuje jako obnovení prvotního spojení s matkou, které Mann svým ironickým jazykem na jednu stranu oslavuje, na druhou shazuje. Hovoří také o tom, že Aschenbach je „androgynní“ a že Tadzio je Aschenbachův dvojník. Se Slochowerovým tvrzením, že tématika *Smrti v Benátkách* je „sensuální, nikoli sexuální“ (Slochower, 1969 in Shookman, 2003, s. 117) souhlasím.

[87] Novey zmiňuje, že byly otrávené, což ovšem není pravda – Aschenbach jí jahody ve dvou scénách, nejprve jsou zralé a sladké (III. Kapitola), podruhé přezrálé (V. kapitola). Právě v tomto druhém případě nejspíš došlo k záměně. (Novey, 1964 in Shookman, 2003, s. 116).
[88] Bylo by zajímavé podívat se na to, jak vypadaly Robertovy vztahy.

Raymond Tarbox (1969 in Shookman, 2003, s. 117-118), druhý ze zmíněných autorů, popisuje čtyři fáze, které vedou k Aschenbachově extatické sebevraždě. Dle Tarboxe je Aschenbach masochista[89], který si osvojí „manický ideál“ v podobě „hledání potěšení“, následně propadne depresi a zemře v závěrečné, vrcholné fantasii. Tarbox také nachází ve *Smrti v Benátkách* významnou mateřskou figuru, neasociuje ji však na rozdíl od Kohuta a Slochowera s mořem, nýbrž ji spatřuje v postavě Tadzia – ten je stejně jako mateřský prs „bílý, bledý, jemný, čistý a krémový[90].“ V řadě Aschenbachových projevů také spatřuje tzv. „orální triádu“ – jíst, být jeden, spát slastně na mateřských prsou.

Pumpian-Mindlin (1969 in Shookman, 2003, s. 118) spatřuje paralely mezi novelou a rodinnou situací, ve které se nacházel Thomas Mann v době jejího psaní. Dle Pumpiana-Mindlina se v novele odráží obava z možné ztráty manželky, která v době, kdy Mann psal *Smrt v Benátkách*, trpěla tuberkulózou. *Smrt v Benátkách* je potom Mannova fantasie o vlastní budoucnosti, sestávající z „prázdného, osamělého, sterilního úspěchu.“[91] Tadzio ve světle této interpretace není jen Tadzio, nýbrž narcistický obraz Aschenbacha samotného, mladého, nezatíženého závazky, znovuzrozeného.

Hunter G. Hannum (1974 in Shookman, 2003, s. 118-119) interpretuje *Smrt v Benátkách* skrze Jungiánský princip enantiodromie[92] v souvislosti s Aschenbachovou počáteční intelektuální jednostranností a následným vynořením opaku z hlubin nevědomí.

Německý autor Peter Dettmering (1965 in Shookman, 2003, s. 119) se zabýval problematikou sebevraždy v Mannových dílech, do které zahrnul i *Smrt v Benátkách.* Ve své interpretaci zdůrazňuje Aschenbachovy femininní rysy, které mají vycházet z jeho identifikace s mrtvou manželkou. Dle Dettmeringa se Aschenbach „stává ženou“ a potřebuje být doplněn jiným mužem. Jeho orgiastický sen má vyjadřovat přání být „dobyt, uchvácen a podmaněn“. V roce 1969 (in Shookman, 2003, s. 119) však přichází s odlišnou interpretací, kde taktéž akcentuje Aschenbachovy suicidální rysy, ty však mají pramenit z Oidipovské dynamiky. V této druhé interpretaci je Aschenbachův sen o cizím Bohu upřesněn jako vyjádření „podmaňujícího, násilnického otce“. I Dettmering v této interpretaci popisuje smrt u moře na konci novely jako sjednocení s matkou, znovuzískané ve smrti.

[89] Aschenbach má nejspíše jak masochistické, tak sadistické tendence.
[90] „Creamy“ – tuto asociaci v souvislosti s Tadziem nevidím.
[91] Tato interpretace Aschenbacha jako obrazu Mannovy budoucnosti mi přijde nesmírně zajímavá.
[92] Tendence nevědomí k vyrovnávání protikladů (Müller and Müller, 2006)

Lajos Székely (1973 in Shookman, 2003, s. 119) interpretuje novelu opět z jiného úhlu, a sice v kontextu autorského konfliktu Thomase Manna s jeho bratrem Heinrichem. Navíc podobně jako Novey předkládá kazuistiku své pacientky, která byla ovlivněna Viscontiho filmovou adaptací *Smrti v Benátkách.*

F. J. Beharriell (1962 in Shookman, 2003, s. 120) dochází k závěru, že *Smrt v Benátkách* byla napsána pod přímým Freudovým vlivem. K tomu však Jean Finck (1973 in Shookman, 2003, s. 120-121) dodává, že vztah Thomase Manna k psychoanalýze byl „extrémně ambivalentní." – na jednu stranu Freudův psychologismus totiž akceptoval, na druhou stranu se jej ale snažil překročit.

3.1.4. Psychoanalytické interpretace po roce 1975

S další jungiánskou interpretací přichází po v roce 1977 Louis Zinkin (in Shookman, 2003, s. 180-181). Podobně jako Novey a Székely, i on se zmiňuje o pacientech, kteří přinášeli materiál týkající se *Smrti v Benátkách* (ať už filmu nebo novely) do terapie. Někteří z těchto pacientů přitom byli pedofilní. Zinkin se dále domnívá, že novela pojednává o fragmentaci Já a rozpadu persony v souvislosti s procesem individuace. Aschenbachova smrt na konci může být pouze symbolická, neboť dle Jungova čtení po symbolické smrti v rámci individuace dochází k symbolickému znovuzrození[93]. Poukazuje také na to, že se Aschenbach napříč dějem setkává s řadou archetypálních obrazů, počínaje cizincem na hřbitově. Pro účely této práce je zajímavý fakt, že podobně jako jiní analytici před ním poukazuje na přítomnost mateřského archetypu v novele – znázorněném mořem, Benátkami samotnými, ale také smrtí.

Podobnou interpretaci předkládají Heidi Rockwood a Robert Rockwood v roce 1984 (in Shookman, 2003, s. 180-181). Dle jejich čtení je Aschenbach člověk, který se kompletně identifikoval se svou personou. Ta posléze umírá, neboť ji Já odmítá dále vyživovat psychickou energií.

Další z autorů, kteří stejně jako například Beharriell zdůrazňují přímý Freudův vliv na Thomase Manna v době kdy psal *Smrt v Benátkách,* je Manfred Dierks (1990 in Shookman, 2003, s. 151). Podle něj byl Mann obeznámen s Freudovou esejí o novele Wilhelma Jensena *Gradiva,* a jak tato esej, tak i přímo zmíněná novela pomohla Mannovi formulovat jeho vlastní potlačená

[93] Číst Aschenbachovu smrt jako znovuzrození je zajímavé v kontextu orfického Dionýsa Zagrea (viz 1.2.). Problematické ale je, že novela diskusi o tom, zda Aschenbach skutečně umírá, příliš nepřipouští – formulace „*ještě týž den zvěděl uctivě vzrušený smrt zprávu o jeho smrti*" se v tomto zdá být velmi explicitní v tom smyslu, že není vztažena jen k Aschenbachovu subjektivnímu prožitku, ale k obecnému povědomí „*světa*".

homoerotická přání. Stejně tak důraz, který *Smrt v Benátkách* klade na antickou mytologii, pak podle Dierkse pramení z Jensena a z Freuda[94].

Přímý Freudův vliv na Thomase Manna připouští také Allan Bloom (1987 in Shookman, 2003, s. 182-183). Na rozdíl od předcházejících autorů se Bloom ovšem k tomuto faktu staví s kritikou jak vůči Freudovi, tak vůči Mannovi. Freudova psychologie totiž podle něj „popírá duši" a redukuje vše vyšší na něco nižšího. Mannova novela má pak být jakýmsi testamentem takového redukcionismu[95].

Interpretace, kterou v roce 1985 předložil Jean Jofen (in Shookman, 2003, s. 182) je velmi podobné té Kohutově v tom smyslu, že na základě scén z novely interpretuje Mannovu osobnost, především jeho sexualitu. Dle Jofena má fyzický vzhled cizince, kterého Aschenbach zezačátku potká, odkazovat na Mannova otce. Aschenbachovo přání cestovat zase symbolizuje jeho přání navrátit se do mateřské dělohy. Naopak Aschenbachova fantasie o tom, že jej falešný gondoliér udeří veslem zase údajně implikuje jeho homosexuální přání po penetraci ze strany otce a sjednocení s otcovskou figurou. Shookman (2003, s. 182) dodává, že Jofenova interpretace v sobě má řadu nepřesností týkající se textu.

Velice zajímavou interpretaci předkládá v roce 1978 Peter von Matt (in Shookman, 2003, s. 183-184). Ten tvrdil, že na pozadí *Smrti v Benátkách* stojí Mannův ambivalentní vztah ke Goethovi, kterého von Matt podobně jako Kohut prezentuje jako Mannovu otcovskou figuru na poli literatury. Mann s ním svým předchozím úspěchem s románem *Buddenbrookovi* vstoupil do pomyslného konfliktu, neboť hrozilo, že Goetha nahradí na pozici německého národního autora. Von Matt tvrdí, že v postavě Aschenbacha se střetávají jak vlastnosti Goethovi, tak vlastnosti Mannovi a na jeho osudu si Mann odžívá jak své fantasie o Goethově smrti, tak svůj vlastní imaginární trest za tyto představy. Závěrem von Matta je, že skrze *Smrt v Benátkách* Mann svou agresi původně namířenou vůči Goethovi ovládl a později ji namířil tvůrčím způsobem vůči svým současným konkurentům na literárním poli – vůči svému bratru Heinrichovi a Gerhartu Hauptmannovi. Na rozdíl od některých jiných autorů von Matt nehovoří o ironii v Mannově jazyce, ale o tom, že Mannův jazyk vede čtenáře k tomu, aby s Aschenbachem sympatizoval.

---

[94] Rafinovanost a promyšlenost, se kterou Mann s antickými motivy v novele pracuje, dle mého předpokládají zájem, který jde mnohem dál než k ovlivnění dvěma jinými autory.

[95] Novela dle mého názoru není v žádném případě redukcionistická, může být tímto způsobem ovšem čtena – Bloom se tohoto omylu dle mého názoru dopouští.

Jiné studie se zabývaly interpretací Dionýského aspektu v novele. Podle Lillian Feder (1980 in Shookman, 2003, s. 184-185) je *Smrt v Benátkách* zobrazením „kulturního a psychického pouta umění s iracionalitou a šílenstvím[96].“ (Feder, 1980 in Shookman, 2003, s. 184). Podle ní novela popisuje prapůvodní kořeny náboženství a umění, které jsou stejně jako život samotný svázané s násilím, krutostí, destrukcí a smrtí.[97]

Jungiánský pohled na Dionýský aspekt v novele prezentuje Gary D. Astrachan (1988 in Shookman, 2003, s. 185), podle kterého je novela ukázkou degenerace dionýského zážitku v západní kultuře. Tato degenerace pak vychází z jeho dlouhodobého potlačování. Astrachan tvrdí, že Aschenbachovým Dionýským snem a osudem tohoto hrdiny předpověděl Mann výbuch násilí a sadismu v Německu, který vedl posléze až k druhé světové válce.

Interpretace Cynthie B. Bryson z roku 1992 (in Shookman, 20003, s. 185-186) zdůrazňuje motiv spánku. Podle Brysonové Aschenbach většinu novely prospí a podstatná část příběhu je Aschenbachův lucidní sen, který začíná v polovině novely a trvá s jednou krátkou přestávkou až do jeho smrti. Zatímco bdí, zažívá Aschenbach podivná setkání, která potom reprodukuje ve snu – Brysonová například zmiňuje setkání s falešným mladíkem. Toho Aschenbach potká za bdění, jen aby se do něj posléze mohl ve snu stylizovat. Dle Brysonové jde o fantasie, které mají osvobodit Aschenbachovu duši uzavřenou v přísném vědomí. Shookman (2003, s. 186) toto čtení považuje za podnětné, upozorňuje ale, že Brysonová vychází z anglického překladu novely Helen Tracy Lowe-Porter, který je podle něj na mnoha místech nepřesný. V řadě případů tak Brysonová opírá své poznatky o obrazy, které se objevují právě v tomto překladu, v Mannově originálním textu ale vyznívají jinak.[98]

Další z psychoanalytických interpretací, které se vymezuje vůči způsobu, jak s novelou nakládal Kohut, sepsal Ludwig Haesler v roce 1993 (in Shookman, 2003, s. 186-187). Haesler si všímá, jak Aschenbach nakládá s estetikou, což shrnuje slovy „Perversifizierung des Ästhetischen“ – „Perverzifikace estetického“ (Haesler, 1993 in Shookman, 2003, s. 186). Dle Haeslera rezonuje perverze v řadě aspektů Aschenbachovy osobnosti – jeho psychický vývoj, stejně jako jeho vztah k realitě a k umění je dle něj perverzní. Důvodem pro to je, že Aschenbach popírá smrt. Ovšem právě toto popření nakonec vede k jeho smrti v závěru novely.

[96] Možná by se tak dalo říci, že posouvá tvrzení Hoffmana (1945 in Shookman, 2003, s. 53) o spjatosti umění a neurózy ke spjatosti umění a psychózy.
[97] Tato interpretace je mi velice blízká. Mé poznatky o novele s ní do značné míry souzní, o interpretaci Federové jsem se však dozvěděl až ve chvíli, kdy jsem k těmto závěrům došel vlastní cestou.
[98] Domnívám se, že číst Aschenbachovo prožívání v Benátkách jako sen může být alternativou k tomu číst ho jako Aschenbachovo pohlcení numinóznem, které ve svém čtení prezentuji. Převedením na sen se nicméně ztrácejí paralely k antice, na kterou numinózní rovina dle mého názoru naopak odkazuje.

Estetické je v Aschenbachově vidění sexualizováno, idealizováno a postaveno na piedestal za účelem zakrýt realitu a popřít smrt. Haesler patří mezi autory, kteří považují Mannův jazyk ve *Smrti v Benátkách* za ironický. Také přirovnává Aschenbacha k Orfeovi, který sestupuje do podsvětí aby získal to, co ztratil, ovšem selhává, neboť je přemožen svými přáními.[99]

Leah Davidson v roce 1976 (in Shookman, 2003, s. 187) čte *Smrt v Benátkách* jako novelu o krizi středního věku, kterou vztahuje k Mannovu vlastnímu životu, podobným způsobem jako Kohut. I Kathleen Woodward (1988-89, in Shookman, 2003, s. 187) vztahuje novelu k problematice věku. Domnívá se, že novela zobrazuje přímo fobický strach ze stáří, což je podle ní charakteristický způsob, jakým se Západ staví ke stárnutí. Shookman (2003, s. 187) ale naznačuje, že určité části jejího textu se nevztahují k Mannově novele, nýbrž k Viscontiho filmové adaptaci.

James R. McWilliams v roce 1983 (in Shookman, 2003, s. 187) čte novelu jako výpověď o „selhávajícím vytěsnění".

J. B. Berlin (1992 in Shookman, 2003, s. 188) patřil k těm, kteří se zabývali přímým vlivem Freuda a psychoanalytického učení na Thomase Manna jako autora a dochází k závěru, že Mann psychoanalýzu jako „návod" pro psaní svých děl zavrhoval.

3.1.5. Psychoanalytické práce o *Smrti v Benátkách* z přelomu 20. a 21. století.

Carrie Zlotnick-Woldenberg interpretovala novelu v roce 1997 (in Shookman, 2003, s. 231) v duchu teorií o objektních vztazích. Zdůrazňuje Aschenbachovu tendenci štěpit, projevující se v jeho neschopnosti uznat ambivalenci a přisuzuje mu paranoidně-schizoidní charakter. Dle Zlotnick-Woldenbergové sestává Aschenbachovo Self ze dvou částí, které jsou od sebe navzájem odtrženy a nekomunikují spolu. Aschenbach ostatní buď démonizuje (například cizince, se kterými se setká) nebo idealizuje (Tadzia). Autorka se domnívá, že jahody, které Aschenbach jí, odkazují na matčiny bradavky, stejně jako rudá mašle na Tadziově plážovém úboru. Tyto jahody však podle ní odkazují také na falus a mají evokovat spojení lásky, nemoci, destrukce a smrti. Poselstvím novely je dle Zlotnick-Woldenbergové sdělení, že člověk se musí vztahovat k celým objektům, nikoli jen k jejich částem. I Zlotnick-Woldenberg se stejně jako např. Kohut (1957, s. 227) domnívá, že Mann jako autor toto dokázal naplnit lépe než Aschenbach, hrdina, kterého stvořil.

[99] Aschenbach se vrací do Benátek, na které má vřelé vzpomínky z mládí a zde potká Tadzia, po kterém zatouží. Nabízí se interpretace, že touží po vlastním ztraceném mládí, o které byl ochuzen. S tímto symbolem mládí se mu však nedaří navázat vztah a následkem toho umírá.

Rudolph Binion, taktéž v roce 1997 (in Shookman, 2003, s. 231) zmiňuje, že *Smrt v Benátkách* je výpovědí o zakotvenosti kultury v potlačení („repression“), což v sobě nese inherentní riziko regrese.

Ve světle konceptů navržených Jacquesem Lacanem četl novelu Rodney Symington (1998 in Shookman, 2003, s. 231-232). Aschenbachův osobní pád a následná fyzická smrt má dle Symingtona ukazovat nerozpoznatelnost Reálného.

Naopak Susane Widmaier-Haag (1998 in Shookman, 2003, s. 232) se připojuje k těm analytikům, kteří děj novely vztahovali ke kontextu Mannova života, především tedy ke vztahu s matkou. Postava Aschenbacha je dle jejího čtení znázornění Mannových vlastních psychických obran, které se týkali stárnutí a homosexuality. V Aschenbachově postupné regresi vidí přání po preoidipovské symbióze s matkou, vyjádřené v Aschenbachově fantasii džungle a v obrazu moře. Stejně tak jisté mateřské znaky nesou Benátky samotné. Podobnost mezi Mannem a Aschenbachem spočívá v tom, že ani jeden není s to navázat vztah a přiblížit se k objektu své touhy – pro Aschenbacha je to Tadzio, pro Manna je to jeho matka. Výsledkem je ale Mannovo odpoutání od ambivalentních pocitů, které Mann choval k oběma rodičům – atraktivní, ale emočně chladné matce a přísnému mrtvému otci. Shookman (2003) oceňuje, že na rozdíl od většiny ostatních analytiků Widmaier-Haag formuluje poznatky v podobě otázek a hypotéz, nikoli jako sdělení.

3.1.6. Shrnutí

Ukazuje se, že psychoanalytici interpretující tuto novelu mají jistou společnou tendenci zabývat se určitými tématy a vykládat určité motivy specifickým způsobem. Jmenovitě jde o zkoumání **vztahu Tadzia a Aschenbacha** (Hitschmann, 1915; Slochower, 1969; Tarbox, 1969; Pumpian-Mindlin, 1969 všichni in Shookman, 2003, s. 50-51; s. 117; s. 117-118; s. 118) a **Aschenbachova vztahu ke smrti** (McLean, 1938; Menninger, 1938; Dettmering, 1969; Tarbox, 1969; Haesler, 1993 všichni in Shookman, 2003, s. 53; s. 53; s. 119; s. 117; s. 186-187; Kohut, 1957, s. 220).

Pozastavují se ale také nad tím, **jaký vliv měl Freud na Thomase Manna** (Beharriell, 1962; Finck, 1973; Bloom, 1987; Dierks, 1990; Berlin, 1992 všichni in Shookman, 2003, s. 120; s. 120-121; s. 182-183; s. 151; s. 188)[100] při psaní novely a také nad **rolí jazyka**, respektive

[100] Žádný z těchto autorů si nevšímá tematických podobností mezi Mannovou novelou a Freudovou prací *Mimo princip slasti.*

ironie[101] (Slochower, 1969; von Matt, 1978; Heasler, 1993 všichni in Shookman, 2003, s. 117; s. 183-184; s. 186-187; Kohut, 1957, s. 224) ve způsobu Mannova vyprávění. Dva také nacházejí považují **narativní styl novely za snový** a tímto způsobem s ním také pracují (Sachs, 1914; Bryson, 1992 oba in Shookman, 2003, s. 31-32; s. 185-186)**.**

Časté je také **interpretování obrazu moře jako mateřského symbolu** (Slochower, 1969; Widmaier-Haag, 1998 všichni in Shookman, 2003, s. 117; s. 232; Kohut, 1957, s. 226) a celková **interpretace obrazů z novely v kontextu Mannova života a jeho vztahu k rodičům** (Hitschmann, 1915; Pumpian-Mindlin, 1969; Davidson, 1976; Jofen 1985 všichni in Shookman, 2003, s. 50-51; s. 118; s. 187; s. 182; Kohut, 1957). Podobné, leč nápaditější jsou dvě interpretace, které novelu vztahují k **životu Thomase Manna jakožto literáta** (Székely, 1973; von Matt, 1978 oba in Shookman, 2003, s. 119; s. 183-184).

[101] Já osobně se domnívám, že velkou roli ve *Smrti v Benátkách* hraje ambivalence, kterou odráží i jazyk, kterým je novela psána (jako např. Slochower, 1969 in Shookman, 2003, s. 117). Tuto ambivalenci dokládají i neshody na tom, zda je Mannův jazyk ironický nebo ne.

3.2. Antická témata ve *Smrti v Benátkách*

3.2.1 Platónův *Faidros* a *Smrt v Benátkách*

Jedna z prvních autorek, která dala do souvislosti odkazy v Mannově novele s Platónovým *Faidrem* byla Lorraine Gustafson (1946 in Shookman, 2003, s. 70-71). Ta odhaluje souvislosti mezi novelou a Xenofonovým dialogem *Memorabilia* (Shookman, 2003, s. 71). Paralelu v tomto dialogu má například postava Jašua[102], Tadziova vrstevníka, který se Tadziovi zpočátku koří, aby jej na konci povalil a málem zadusil.

Franz H. Mautner (1952 in Shookman, 2003, s. 71) si všímá, že Mann napodobuje styl Platónových dialogů a popisuje Tadzia jako ztělesnění Platónské ideje. Mautner hovoří i o dalších odkazech na Antiku – v původním textu novely je například slovo „Hádes" psáno jako „Aides"[103]. Mautner také uvádí, že věta přímo objevivší se v novele – „*A pak mu připadalo, že unikl do země elysejské…*" (s. 155) – „*Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land …*" (s. 79) je přímo převzatá z *Odysseji,* přičemž právě tato věta předjímá smrt krále Meneláa (Shookman, 2003, s. 71).

Dle Ernsta Schmidta (1974 in Shookman, 2003, s. 96-97) je ústředním motivem novely protiklad smyslnosti a intelektu. Aschenbach dle jeho čtení skrývá své city k Tadziovi za úvahy o čisté kráse a z platonismu tak dělá omluvenku pro „pohanskou smyslnost". Aschenbachovi se však přesto dle Schmidta podaří syntézy platonismu a pohanství čili intelektu a smyslnosti, dosáhnout, byť třeba jen na moment – a to v okamžiku, kdy Aschenbach píše své krátké vrcholné pojednání ve třetí kapitole.

Schmidt, stejně jako například Santoli (1966 in Shookman, 2003, s. 96-97) a Berger (1971 in Shookman, 2003, s. 96-97) se navíc domnívá, že Mann znal Platóna pouze zprostředkovaně, a to prostřednictvím Schoppenhauera.

Další autorkou, která pracovala se spojitostmi mezi *Smrtí v Benátkách* a Platónovým *Faidrem* byla Eva Brann (1972 in Shookman, s. 107-108). Ta se obšírně zabývá ironií v Mannově jazyce a dochází k závěru, že Mann ve *Smrti v Benátkách* Platónův dialog paroduje a převrací[104].

---

[102] Gustafson nachází souvislost mezi Jašuem a Kritobulem (Shookman, 2003), která je explicitně vyjádřena i v novele – když Jašu Tadzia políbí, myslí si Aschenbach „*Tobě však* ***Kritobule*** *radím, odeber se na rok na cesty, nejméně tolik času potřebuješ, aby ses uzdravil*" (s. 148).

[103] Jde o scénu s falešným gondoliérem, třetí setkání s podivným cizincem – „… *und mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des* **Aides** *schickst…"* (s. 45) – v českém překladu se tato konotace ztrácí, neboť je zvoleno klasické psaní - „*do Hádu"* (s. 141).

[104] Jisté převrácení Platónova dialogu jsem ve své práci vysledoval i já – například v tom, jak u Aschenbachovy vize je Bůh pouze v milovaném, naproti tomu u Platóna je v milovaném i milujícím. Tuto situaci jsem však

Další souvislost mezi novelou a Platónem, respektive jeho pojetím krásy, nachází Walter K. Stewart (1978 in Shookman, s. 140). Dle něj je novela o získávání „vhledu do propasti“ (Stewart in Shookman, 2003). Tato propast je dána do souvislosti právě s platónskou krásou – ta je v nějaké míře nutná pro uměleckou tvorbu, její přemíra však umělce strhává, žene do propasti. Stewart se také domnívá, že Aschenbachův úpadek je utvářen podle úpadku stárnoucího Goetha.[105]

Alice van Buren Kelley (1976 in Shookman, 2003, s. 152-153) říká, že novela pojednává o tom, jak se v jejím průběhu Aschenbach odvrací od Platónské cesty – to demonstruje na tom, že první scéna, kterou si Aschenbach z dialogu vybaví je správná, ve druhé dochází k úplně opačnému závěru než Platón[106]. V průběhu novely má Aschenbach čím dál víc propadat platonskému „temnému koni“[107]. Jejím závěrem je, že Aschenbach nikdy nepochopí Sókratův důraz na rovnováhu mezi vášní a intelektem.

Další práce, z přelomu 70. a 80. let, dávají do souvislosti *Smrt v Benátkách, Faidra* a Euripida, především tedy jeho *Bakchantky.* Dle Cedrica Wattse (1980 in Shookman, 2003, s. 153) jsou právě *Bakchantky* nejdůležitějším Mannovým zdrojem pro *Smrt v Benátkách.* Podstatným motivem pro Manna jsou podle Wattse „Dionysakální impulzy, které se podílejí na rozbití asketického potlačování.“ (Watts in Shookman, 2003, s. 153) Čtení *Bakchantek* a *Smrti v Benátkách* však dle něj odhaluje také limity – zastaralost jejího poselství (dle Wattse Mann příliš asociuje umění a dekadenci) a také Mannovu ambivalenci vůči Aschenbachovi – na jednu stranu jej kritizuje, na druhou stranu „je do něj napůl zamilován“ (Watts in Shookman, 2003, s. 153)[108].

---

interpretoval nikoli jako parodii, ale jako prezentaci jakéhosi optimálního řešení ústy Sókrata v podobě vztahu, kterého však Aschenbach nedosáhne, ať už proto že je umělec, nikoli filosof, či proto, že je narcistní.

[105] Vzpomeňme na Mannův původní záměr napsat novelu o Goethovi a jeho vztahu k sedmnáctileté (Kohut, 1957, s. 218).

[106] Což ale není pravda. Aschenbach se odchyluje už v té první, kdy prohlašuje, že v milujícím je Bůh, ale v milovaném ne.

[107] To se mi zdá opět problematické. Temný kůň je dán do souvislosti se sexuální žádostivostí, kterou ale Aschenbach neprožívá. Onen černý kůň v Platónovi předpokládá nějakou formu vztahu, černý kůň chce, aby člověk s miláčkem byl, aby s ním mohl mít pohlavní styk. Jenže Aschenbach o reálný vztah s Tadziem vůbec nestojí, on ho chce spíš jen následovat a uctívat. Aschenbachova touha po pohlavním styku je velmi, velmi sublimovaná (což se projevuje například v tom, že si připadá jako prostopášník, když píše pojednání o kráse a pozoruje přitom Tadzia) – konflikt koní u Platóna se mi vlastně jeví spíše jako konflikt sublimovaného libida (vyjádřené ušlechtilým bílým koněm) a nesublimovaného libida (vyjádřené černým koněm), to ale Aschenbach neprožívá.

[108] Nemyslím si, že ambivalence je něco, co by apriori vypovídalo o limitech – může také ukazovat na obtížnost tématu, které nemůže být popsáno jednoznačně, černobíle. Myslím si také, že zdůrazňování jednoho aspektu božství při čtení novely vždy vede k opomíjení ostatních. Mannovo sdělení zde podle mého názoru není o tom, že jedna síla (u Wattse Dionýsská) působí proti ostatním, nýbrž že jedna síla v sobě již obsahuje působení jiných (Erós má v sobě Dionýssa, Dionýssos Háda, všichni jsou spojeni).

Hned trojí pohled na novelu na novelu nabízí E. L. Marson (1979 in Shookman, 2003, s. 153-155). Dle něj jsou jak *Faidros,* tak i *Bakchantky* modely pro *Smrt v Benátkách* (Shookman, 2003, s. 153), přičemž *Bakchantky* se zdají být dokonce podstatnější. Marson uvádí hned dvanáct konkrétních příkladů, ve kterých jsou situace, motivy či postavy ve *Smrti v Benátkách* podobné těm v *Bakchantkách.* V obou dílech jde o střetávání se s bohem Dionýsem, podobnost je dokonce tak velká, že Marson interpretuje *Smrt v Benátkách* jako moderní analogii této hry.

Marson se také věnuje Aschenbachovi a jeho morálním kvalitám. Přirovnává jej ke špatným rétorům a sofistům tak, jak je popisuje Sókratés, například k Lysiovi (viz dialog *Faidros*). V tomto čtení pak novela popisuje úpadek „čistého literáta" a opět zaznívá, že novela je v tomto kontextu parodií na dialog *Faidros*[109] (Marson in Shookman, 2003, s. 153-154). Marson ale také zdůrazňuje, že přístup Aschenbachův není přístup Manna jako autora, který dosahuje „náhledu na sebe, který Aschenbach odmítá" (Marson, 1979 in Shookman, 2003, s. 154)[110].

Třetí způsob Marsonova čtení se od těchto analogií s Antikou odprošťuje a čte *Smrt v Benátkách* čistě jako fiktivní homoerotickou situaci. Odtud čerpám postřeh o Tadziovi jako prohnaném homosexuálním chlapci[111] (Marson, 1979 in Shookman, 2003, s. 154).

Dle Shookmana je Marsonova monografie co do rozboru odkazů na tyto antické autory, tedy Platóna a Euripida, nejpodrobnější (Shookman, 2003, s. 154).

Další autoři (Marcus-Tar, 1982; Reed, 1971; Schmidt, 1974 in Shookman, 2003, s. 155; s. 134; s. 97) zdůrazňují, že spíše než Platónem samotným mohl být Mann ovlivněn spíše esejem György Lukácseho *Sehnsucht und Form,* která se zabývá Sókratem, Erótem, krásou a touhou (Shookman, 2003, s. 97).

Consigny (1977 in Shookman, 2003, s. 166-167) potom zdůrazňuje rozdíl mezi Aschenbachem a Sókratem v tom, že Aschenbach na rozdíl od Sókrata ve *Faidru* preferuje psaný projev nad mluveným.[112]

---

[109] Aschenbach nepochybně selhává, dle mého názoru se k němu ale autor přiklání spíše se schovívavostí než s ironií. Má momenty prozření a jeho smrt je popsána téměř heroicky. Jde o svým způsobem odchod na nebesa.

[110] S tímto tvrzením souhlasím. Na psychické rovině je Aschenbachovo selhání vyjádřeno neschopností navázat vztah, což ovšem není Mannův případ. Rozdíl je v tom, že Aschenbach si přeje zemřít, proto vztah nenaváže.

[111] viz 2.4.2

[112] Tímto tvrzením je myšleno nejspíš to, které Sókratés pronáší na konci Faidra – *„Opakem takového spisovatele je ten, kdo soudí, že v psaném výkladu o každé věci je mnoho hravosti a že nikdy nebyla napsána žádná skladba, ani ve verších ani bez verše, která by stála za vážnou práci…"* Problém ale je, že toto souvětí končí takto *„ani žádná taková řeč že nebyla pronesena."* (Faidr., 277e). Z tohoto úryvku, ale i jeho kontextu se domnívám, že Sókratés zde nehovoří o preferencích mezi mluvenou a psanou řečí, jak se na první pohled zdá, ale že vyžaduje, aby vnitřní pochopení a porozumění věci předcházelo jakémukoli autorství – ať už mluvených či psaných projevů.

Shrnutí

Žádný z výše zmíněných autorů si nevšímá odlišnosti mezi Mannovým a Platónovým pojetím, které ve své interpretaci akcentuji, totiž podstatný rozdíl spočívající v tom, že pro Platónova milujícího je přirozené navázat s milovaným vztah, v čemž se ovšem odlišuje od Aschenbacha. Rozdíly mezi Mannem a Platónem jsou nejčastěji interpretovány jako parodie (Brann, 1972; Marson, 1979 in Shookman, 2003, s. 107-108; s. 153-155), já osobně se k této interpretaci nepřikláním. Marsonův důraz na to, že přístup postavy nerovná se přístupu autora, je mi nicméně blízký.

Pro další práci by bylo zajímavé podívat se, nakolik Mann Platóna skutečně znal z první ruky a nakolik je jeho obraz platonismu v novele zprostředkován, jak se domnívá (Santoli, 1966; Berger, 1971; Reed, 1971; Schmidt, 1974; Marcus-Tar, 1984 všichni in Shookman, 2003, s. 96-97; s. 96-97; s. 134; s. 96-97; s. 155) ať už Schopenhauerem nebo Lukácsem a zamyslet se, ke komu se Mann ve skutečnosti vztahuje. Stejně tak by bylo zajímavé obohatit práci o čtení *Bakchantek* a *Memorabilii* podobným způsobem, jakým jsem v této práci naložil s *Faidrem,* určit odlišnosti a podobnosti a snad zodpovědět otázku, které z těchto děl je ve vztahu ke *Smrti v Benátkám* ústřední.

Závěr – od božského šílení po žitou vztahovost

Ve své práci jsem se zabýval vlastní psychoanalytickou interpretací Mannovy *Smrti v Benátkách.* Korpus této práce a zároveň mého intelektuálního úsilí leží především v její druhé části, v interpretaci, kde jsem se pokusil nabídnout vlastní náhled na novelu a její děj.

Prostřednictvím rozboru a interpretace textu jsem dospěl k následujícím poznatkům:

- Thomas Mann v této novele načrtává významové paralely s Platónovým dialogem *Faidros* a skrze tyto paralely vede s Platónem pomyslnou diskusi.
- Podobnost spočívá především v dynamice lásky mezi krásným mladým chlapcem a starcem, která je v obou dílech líčena. Zásadní rozdíl spočívá v tom, že Platón zdůrazňuje nutnost navázání vztahu. Preferuje nesexuální, sublimovaný, spíše pedagogický vztah oproti sexuálnímu, i ten je ovšem brán jako něco akceptovatelného. Ve *Smrti v Benátkách* dochází k situaci, kdy je vztah takřka navázán, nakonec k tomu ale nedojde. Platón chce, aby milující se svým milovaným v jakékoli podobě *obcoval.* Toto slovo vyjadřuje jak neerotické mezilidské jednání, tak soulož. Právě obcování v jakémkoli významu tohoto slova je něčím, k čemu mezi Aschenbachem a Tadziem nedojde.
- Podobná je tato situace také v tom, že Platón hovoří o lásce jako o šílenství, které je nicméně dobré, neboť je darem od Bohů, konkrétně od Eróta. Podobným způsobem je s láskou nakládáno i ve *Smrti v Benátkách*, ovšem s tím rozdílem, že Erós je zde svázán s Dionýsem a Hádem, jinými slovy, Mann pracuje s myšlenkou provázanosti lásky, opojení a smrti.
- V tomto božském šílenství, lásce, se vztah jeví být něčím, co ustavuje realitu, co zabraňuje pádu do pomyslné „*propasti*“ (s. 179). Důvodem, proč se Aschenbach do této propasti propadne, čili se beznadějně zamiluje do efeba a posléze zemře, je jeho neschopnost navázat vztah.
- Na rovině psychologického rozboru postav se Gustav von Aschenbach zdá být citově nezralý a narcistní. Jeho láska k Tadziovi je do značné míry identifikační. Chlapcova krása nejenže reprezentuje spisovatelovu domnělou vnitřní ušlechtilost, obě postavy jsou si také velmi podobní ve způsobu, jakým nakládají s ostatními. Kromě toho jsem ale zdůraznil, že není žádoucí u tohoto výlučně psychologického čtení novely zůstávat. Je na místě brát charakter protagonisty i jeho patologie jako autorský záměr a ptát se, jakou roli v příběhu mají. V tomto případě jde pravděpodobně o to, že právě toto osobnostní založení přivede protagonistu ke smrti.

- Provázanost projevů života, tedy lásky a opojení, a smrti, je něco, co se objevuje již u Hérakleita – poukázal jsem tedy na podobnosti mezi *Smrtí v Benátkách* a dvěma z jeho zlomků, kde se s tímto motivem pracuje. Tyto poukazy se ovšem drží na rovině postřehů, které jsem považoval za zajímavé a tím pádem i za vhodné zmínění, a to i proto, že jsem při literární rešerši nenarazil na autora, který by je zohlednil. Žádné významnější paralely v tomto případě načrtnuty nebyly, ani jsem se nezaobíral možnými důsledky této potenciální spojitosti. Tyto postřehy by se nicméně mohly stát impulzem pro další bádání.
- Jinak je tomu u tematické spojitosti mezi *Smrtí v Benátkách* a Freudovou statí *Mimo princip slasti.* Sekundární literatura sice přímo tuto spojitost nezmiňuje, někteří autoři (Beharriell, 1962; Finck, 1973; Bloom, 1987; Dierks, 1990; Berlin, 1992 všichni in Shookman, 2003, s. 120; s. 120-121; s. 182-183; s. 151; s. 188) se ale domnívají, že Mann mohl být Freudem při psaní *Smrti v Benátkách* přímo ovlivněn. Pokud by to byla pravda, snad by se dalo o *Smrti v Benátkách* uvažovat jako o uměleckém předznamenání stati *Mimo princip slasti,* která vyšla o sedm let později.

Jedno téma, který silně vystupuje jak v Platónově *Faidru,* tak ve *Smrti v Benátkách,* jsem ve své interpretaci opomněl – jde o blízce svázané motivy krásy a těla. U Platóna je krása těla upomínkou na čistou krásu ze světa idejí, která byla potravou duším předtím, než spadly na zem a připojily se k tělu. I ve *Smrti v Benátkách* je tělo předmětem lásky, náleží mu krása a zároveň je tím, co umírá, co je postihováno nemocí a nad to je tělo zřejmě spjato s opojením[113]. Tělo se tak zdá být agentem božství ve světě, tedy tím, co zprostředkovává působení Bohů v žité realitě. Tento motiv by si rozhodně zasloužil podrobnější rozbor a hlubší úvahu.

Bylo by také možné opřít se o myšlenky některého (nejen) z psychoanalytických autorů a vypomoci si při interpretaci jeho myšlenkami. Zvlášť nosným se mi v tomto případě jeví dílo Jacquese Lacana.

Měl-li bych se *Smrti v Benátkách* znovu věnovat v budoucnu, byla by právě toto cesta, kterou bych se vydal – zahrnul bych do interpretace rozbor motivů krásy a těla a více bych se opřel o Lacanovy myšlenky.

[113] viz Aschenbachův dionýský sen, při kterém je vztyčován falus. V DP jsem interpretoval falus jako dionýskou relikvii, možná je ale nepochybně i interpretace falu jako symbolu odkazující na Tadzia, konkrétně na jeho tělo. Platit může obojí.

Seznam literatury

Primární literatura

1. Babich, B. E. (2006). *Words in blood, like flowers: philosophy and poetry, music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger*. State University of New York Press.
2. FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Přeložil Miloš KOPAL, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999, c1998. ISBN 80-86123-09-X.
3. HEIDEGGER, Martin. *Básnicky bydlí člověk: německo-česky*. 2., opr. vyd. Přeložil Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2006. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-165-X.
4. JUNG, Carl Gustav. *Psychologické typy*. Přeložil Karel PLOCEK, přeložil Petr BABKA. Praha: Portál, 2020. ISBN 978-80-262-1654-4.
5. Kitcher, P. (2016). *Deaths in Venice: the cases of Gustav von Aschenbach*. Columbia University Press.
6. KOHUT, Heinz (1957) 'Death in Venice' by Thomas Mann, The Psychoanalytic Quarterly, 26:2, 206-228, DOI: 10.1080/21674086.1957.11926056
7. KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann, 2006. ISBN 80-87054-00-8.
8. KUČERA, Miloš. *Freudův „Malý Hans" dle Lacana.* Dosud nepublikováno.
9. LACAN, Jacques. *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique*. Vydání I. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Academia, 2016. Společnost (Academia). ISBN 978-80-200-2520-3.
10. LÉVI-STRAUSS, Claude, The structural study of myth. The journal of american folklore. 68 (270), 428-444. Myth: A Symposium (Oct.-Dec.,1955).
11. MANN, Thomas. *Buddenbrookovi: úpadek jedné rodiny*. 3. vyd. Přeložil Pavel EISNER. V Praze: Melantrich, 1950.
12. MANN, Thomas (2016). *Čarovná hora.* Přeložil Vratislav SLEZÁK. Praha: Mladá fronta. ISBN: 978-80-204-3667-2
13. Mann, T. (2017). *Der Tod in Venedig*. FISCHER Taschenbuch.
14. MANN, Thomas. *Doktor Faustus: život skladatele Adriana Leverkühna : vypravuje jeho přítel*. Přeložil Pavel EISNER. Praha: Klub socialistické kultury, 1948.
15. MANN, Thomas. *Freud a budoucnost: přednáška proslovená ve Vídni a v Praze v květnu 1936 na oslavu osmdesátin Sigmunda Freuda*. Přeložil Pavel EISNER. V Praze: Julius Albert, 1938.
16. MANN, Thomas. *Josef a bratří jeho*. Vyd. 2., (V SNKLHU 1.). Přeložil Ivan OLBRACHT. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Knihovna klasiků SNKLHU).
17. MANN, Thomas. *Kouzelný vrch.* Přeložili Jitka FUČÍKOVÁ, Berta LEVITOVÁ, Pavel LEVIT. V Praze: Odeon, 1975.
18. MANN, Thomas. *Lotta ve Výmaru: [román o J. W. Goethovi a Ch. Kestnerové]*. 2. vyd., tohoto překladu 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. Knihovna klasiků (Odeon).
19. MANN, Thomas. *Novely a povídky.* Přeložily Jitka FUČÍKOVÁ a Dagmar STEINOVÁ. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1979.
20. MCWILLIAMS, Nancy. *Psychoanalytická diagnóza: porozumění struktuře osobnosti v klinickém procesu*. Přeložil Hana DRÁBKOVÁ. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0943-0.

21. MÜLLER, Lutz a Anette MÜLLER, ed. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7178-863-5.
22. PLATÓN. *Faidros*. 7., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-510-4.
23. Reed, T. J. (1996). *Thomas Mann: uses of tradition*. Clarendon Press.
24. ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem: [vývojová psychologie] : přepracované vydání*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2006, c2004. ISBN 80-7367-124-7.
25. SÁCKÝ, Jan. *Lev Nikolajevič Tolstoj a smrt*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra psychologie. Vedoucí práce doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.
26. SASKA, Leo František. *Mythologie Řekův a Římanův*. 6. opr. vyd. V Praze: I.L. Kober, 1915.
27. SHOOKMAN, E. (2003). *Thomas Mann's "Death in Venice": a novella and its critics*. Camden House.

Internetové zdroje:

28. Ústav pro jazyk český ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Akademie věd České republiky, [cit. 18.06.2021]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc (heslo – „obcovati“)
29. Zdeněk Kratochvíl, *Fysis* [online]. [cit. 20.06.2021] Dostupné z: http://www.fysis.cz/presokratici/22/Bbi.pdf
30. Thomas Mann: Autorenseite - Thomas Mann und sein Verlag | S. Fischer Verlage. *Thomas Mann: Autorenseite - Home | S. Fischer Verlage* [online]. Copyright © S. Fischer Verlag [cit. 20.06.2021]. Dostupné z: https://www.thomasmann.de/werk/verlag

Sekundární literatura

z:

Shookman, E. (2003). *Thomas Mann's "Death in Venice": a novella and its critics*. Camden House.

Seřazeno dle data publikování.

Psychoanalýza:

1. Hitschmann, E. “‘Der Tod in Venedig’: Novelle von Thomas Mann.” *Internationale Zeitschrift für ärtzliche Psychoanalyse* 3.2 (1915): 124–26.
2. Praetorius, Numa. “Die Bibliographie der homosexuellen Belletristik aus den Jahren 1913–1918.” *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 19.1–2 (January and April 1919): 75–81.
3. Oppenheim, D. E. “Thomas Mann’s Novelle: Der Tod in Venedig.” In Oppenheim’s *Dichtung und Menschenkenntnis: Psychologische Streifzüge durch alte und neue Literatur,* 142–71, 246–62. Munich: Bergmann, 1926.
4. Spann, Meno. *Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten.* Dortmund: Strauch, 1928.
5. McLean, Helen V. “Freud and Literature.” *Saturday Review of Literature,* 3 September 1938, 18–19.
6. Menninger, Karl. *Man Against Himself.* New York: Harcourt, Brace & World, 1938. Reprint, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

7. Hoffman, Frederick J. *Freudianism and the literary mind.* Baton Rouge: Louisiana State UP, 1945. 2d. ed. 1957.
8. Beharriell, Frederick J. "Psychology in the Early Works of Thomas Mann." *PMLA* 77.1 (March 1962): 149–55.
9. Novey, Riva. "The Artistic Communication and the Recipient: 'Death in Venice' as an Integral Part of a Psychoanalysis." *Psychoanalytic Quarterly* 33.1 (1964): 25–52.
10. Dettmering, Peter. "Die Problematik der Suizide im Werk Thomas Manns." *Psyche* 19.9 (December 1965): 547–69.
11. Dettmering, Peter. "Suizid und Inzest im Werke Thomas Manns." In his *Dichtung und Psychoanalyse,* 9–79. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1969.
12. Pumpian-Mindlin, E. "Thomas Mann's *Death in Venice." Journal of Nervous and Mental Disease* 149.2 (August 1969): 236–39.
13. Slochower, Harry. "Thomas Mann's *Death in Venice.*" *American Imago* 26.2 (Summer 1969): 99–122. Reprinted in *American Imago* 46.2–3 (Summer-Fall 1989): 255–79.
14. Tarbox, Raymond. "*Death in Venice*: The Aesthetic Object as Dream Guide." *American Imago* 26.2 (Summer 1969): 123–44.
15. Székely, Lajos. "Thomas Manns 'Tod in Venedig.'" Translated by Käte Hügel. *Psyche* 27.7 (July 1973): 614–35.
16. Anton, Herbert. *Die Romankunst Thomas Manns.* 2., erweiterte Auflage. Paderborn: Schöningh, 1972.[114]
17. Finck, Jean. *Thomas Mann und die Psychoanalyse.* Paris: Belles Lettres, 1973.
18. Hannum, Hunter G. "Archetypal Echoes in Mann's *Death in Venice.*" *Psychological Perspectives* 5.1 (Spring 1974): 48–59.
19. Beharriell, Frederick J. "'Never without Freud': Freud's Influence on Mann." In *Thomas Mann in Context: Papers of the Clark University Centennial Colloquium,* edited by Kenneth Hughes, 1–15. Worcester, MA: Clark UP, 1978.
20. Zinkin, Louis. "'Death in Venice' — A Jungian View." *Journal of Analytical Psychology* 22.4 (October 1977): 354–66. Translated by Doris Baldus as "'Der Tod in Venedig': Ein *Jung*scher Aspekt." *Analytische Psychologie* 13.3 (August 1982): 165–82.
21. Rockwood, Heidi M., and Robert J. R. Rockwood. "The Psychological Reality of Myth in *Der Tod in Venedig.*" *Germanic Review* 59.4 (Fall 1984): 137–41.
22. Dierks, Manfred. "Thomas Mann und die Mythologie." In *Thomas-Mann-Handbuch,* edited by Helmut Koopmann, 301–6. Stuttgart: Kröner, 1990.
23. Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind.* New York: Simon and Schuster, 1987.
24. Jofen, Jean. "A Freudian Commentary on Thomas Mann's *Death in Venice.*" *Journal of Evolutionary Psychology* 6.3–4 (August 1985): 238–47.
25. Matt, Peter von. "Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers: Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann." In *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik,* edited by Sebastian Goeppert, 82–100. Freiburg m Breisgau: Rombach, 1978. Reprinted in von Matt's *Das Schicksal der Phantasie: Studien zur deutschen Literatur,* 242–56. Munich: Hanser, 1994.
26. Feder, Lillian. *Madness in Literature,* 204–47. Princeton: Princeton UP, 1980.
27. Astrachan, Gary D. "Dionysos in Thomas Manns Novelle 'Der Tod in Venedig.'"

[114] Shookman zdůrazňuje, že první vydání (1. Auflage) Herbertovu poznámku o *Smrti v Benátkách* a Tadziově narcismu neobsahuje.

Translated by A. J. Ziegler. *Gorgo* 14 (1988): 45–62. Printed in English as "Dionysos in Thomas Mann's Novella, 'Death in Venice'" in *Journal of Analytical Psychology* 35.1 (January 1990): 59–78.
28. Bryson, Cynthia B. "The Imperative Daily Nap; Or, Aschenbach's Dream in *Death in Venice.*" *Studies in Short Fiction* 29.2 (Spring 1992): 181–93.
29. Haesler, Ludwig. "Gustav Aschenbach und sein Idol: Über die Perversifizierung des Ästhetischen in Thomas Manns Novelle 'Der Tod in Venedig.'" *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis* 8.2 (1993): 158–75.
30. Davidson, Leah. "Mid-Life Crisis in Thomas Mann's 'Death in Venice.'" *Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 4.2 (1976): 203–14.
31. McWilliams, James R. "Death in Venice." In his *Brother Artist: A Psychological Study of Thomas Mann's Fiction,* 147–58. Lanham, MD; London: UP of America, 1983.
32. Berlin, Jeffrey B., ed. *Approaches to Teaching Mann's "Death in Venice" and Other Short Fiction.* New York: Modern Language Association, 1992.
33. Zlotnick-Woldenberg, Carrie. "An Object-Relational Interpretation of Thomas Mann's 'Death in Venice.'" *American Journal of Psychotherapy* 51.4 (Fall 1997): 542–51.
34. Binion, Rudolph. "Death Beckoning: Thomas Mann's *Death in Venice.*" In his *Sounding the Classics: From Sophocles to Thomas Mann,* 135–44. Westport, CT: Greenwood, 1997.
35. Symington, Rodney. "The Eruption of the Other: Psychoanalytic Approaches to *Death in Venice.*" In Ritter, 1998, 127–41.
36. Widmaier-Haag, Susanne. *Es war das Lächeln des Narziß: Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des "Tod in Venedig."* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Faidros:

1. Gustafson, Lorraine. "Xenophon and *Der Tod in Venedig.*" *Germanic Review* 21.3 (October 1946): 209–14.
2. Mautner, Franz H. "Die griechischen Anklänge in Thomas Manns 'Tod in Venedig.'" *Monatshefte* 44.1 (January 1952): 20–26.
3. Santoli, Vittorio. Introduction to *Racconti,* by Thomas Mann, 25–59. Milan: Mondadori, 1966.
4. Berger, Willy R. "Thomas Mann und die antike Literatur." In *Thomas Mann und die Tradition,* edited by Peter Pütz, 52–100. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.
5. Reed, T. J. Introduction to *Der Tod in Venedig,* by Thomas Mann, edited by T. J. Reed, 9–51. Oxford: Oxford UP, 1971.
6. Brann, Eva. "The Venetian Phaedrus." *The College* 24.2 (July 1972): 1–9.
7. Schmidt, Ernst A. "Künstler und Knabenliebe: Eine vergleichende Skizze zu Thomas Manns *Tod in Venedig* und Vergils zweiter Ekloge." *Euphorion* 68.4 (1974): 437–46.
8. Reed, T. J. "The Art of Ambivalence." In his *Thomas Mann: The Uses of Tradition,* 144–78. Oxford: Clarendon, 1974.
9. Stewart, Walter K. "*Der Tod in Venedig:* The Path to Insight." *Germanic Review* 53.2 (Spring 1978): 50–55.
10. Van Buren Kelley, Alice. "Von Aschenbach's *Phaedrus:* Platonic Allusion in *Der Tod in Venedig.*" *Journal of English and Germanic Philology* 75.1–2 (January-April 1976): 228–40.
11. Watts, Cedric. "The Protean Dionysus in Euripides' *The Bacchae* and Mann's *Death in Venice.*" *Studi dell'Istituto Linguistico* [Florence, Italy], 3 (1980): 151–63.
12. Marson, E. L. *The Ascetic Artist: Prefigurations in Thomas Mann's "Der Tod in Venedig.*" Bern: Lang, 1979.

13. Marcus-Tar, Judith. *Thomas Mann und Georg Lukács.* Cologne: Böhlau, 1982.
14. Translated as *Georg Lukács and Thomas Mann.* Amherst: U of Massachusetts P, 1987.
15. Consigny, Scott. "Aschenbach's 'Page and a Half of Choicest Prose': Mann's Rhetoric of Irony." *Studies in Short Fiction* 14.4 (Fall 1977): 359–67.