

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Jakub Fráňa

Romány o umění čtyřicátých let 20. století a jejich postavy

1940s Novels About Art and Their Protagonists

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A., za vedení mé práce, podnětné rady a doporučení inspirativní literatury.

Jsem vděčný také celému sboru vyučujících na Ústavu české literatury a komparatistiky, jejichž semináře, přednášky i vedení dílčích prací výrazně formovaly nejenom tento text.

V neposlední řadě děkuji svým rodičům a celé mé rodině za jejich nepřetržitou podporu mého studia.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 8. května 2024

Jakub Fráňa

Klíčová slova (česky)

román, modernismus, postava, umění, intermedialita, reflexivnost, ironie

Klíčová slova (anglicky):

novel, modernism, character, art, intermediality, reflexivity, irony

Abstrakt (česky)

Práce analyzuje především dva romány o umění napsané a vydané ve čtyřicátých letech 20. století, Doktora Fausta [1947] Thomase Manna a Hru se skleněnými perlami [1943] Hermanna Hesseho. Ve třech částech je postupně představeno metodologické východisko, prominentně zaměřené na postavu ve vyprávění v jejím hodnotovém rozměru a v podobě umělce, dále intermediální aspekt románů, charakteristický především hudebností a intertextualitou a denotující širší kulturní pole, a reflexivní prvek, který jak typ postavy, tak její kulturní svět zpochybňuje, a tak aktualizuje. Text tedy podává ucelený rozbor způsobů, jak románové texty tematizují umění a jeho roli ve společnosti, což je analyzováno jako historicky podmíněný fenomén „krizové“ doby, ale také jako univerzální princip kontinuity kultury.

Abstract (in English):

The thesis analyses mainly two novels about art written and published in the 1940s, Thomas Mann's Doctor Faustus [1947] and Hermann Hesse's The Glass Bead Game [1943]. In three parts, I gradually present a methodological ground, prominently focused on the character in the narrative considering its dimension of values and in the form of the artist; then the intermedial aspect of the novels, characterized mainly by musicality and intertextuality and denoting a wider cultural field; and the reflexive element, which both questions the character type and its cultural world and thus actualizes it. The text thus presents a comprehensive analysis of the ways in which fictional texts thematise art and its role in society, which is analysed as a historically conditioned phenomenon of the period of "crisis", but also as an universal principle of cultural continuity.

Obsah

PŘEDZNAMENÁNÍ KRIZE	7
1. KONSTRUKCE	10
1.1 HODNOTY, KAM SE ČTENÁŘ PODÍVÁ?	13
1.2 TYP, ŽÁNŘ	21
1.3 AUTOR A JEHO MASKY	33
1.4 VYPRAVĚČ	42
1.5 MOST.....	45
2. KONTEXT	47
2.1 KULTURA SEBEVZNIKAJÍCÍ A SEBENIČÍCÍ?	48
2.2 KRIZE KULTURY	52
2.3 SMÍŠENÉ POCITY Z OVLIVNĚNÍ	56
2.4 ŘÁD, KTERÝ SI HRAJE, NEZLOBÍ	65
2.5 MOST.....	74
3. DEKONSTRUKCE, REKONSTRUKCE	77
3.1 „A JÁ ZAVRŽENEC MUSÍM SE SMÁT“	78
3.2 TAKTNÍ K SMRTI.....	96
3.3 KRUH SE UZAVÍRÁ, KRUH ZAČÍNÁ	104
PŘEDZNAMENÁNÍ ZRODU	107
SEZNAM LITERATURY	109
PRIMÁRNÍ LITERATURA	109
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	111

PŘEDZNAMENÁNÍ KRIZE

„Já věřím jen v jedno: v zánik. Ujíždíme ve voze nad propastí a koně se splášili. My všichni jsme podrobena zániku, všichni, musíme zemřít, musíme se znovu zrodit, nadešel pro nás velký zvrat. Všude je to stejné: velká válka, velká proměna umění, velké zhroucení západních států. U nás ve staré Evropě zemřelo všechno, co u nás bylo dobré a bylo naše vlastní; z našeho krásného rozumu se stalo šílenství, z našich peněz papír, naše stroje už dokážou jen střílet a vybuchovat, naše umění je sebevraždou. Jsme v zániku, přátelé, tak je nám určeno, rozeznává se tónina tching-cche“ (Hesse 2016, 176).

Čtenář románu Hermanna Hesseho *Hra se skleněnými perlami* [1943] si možná vybaví, že v úvodní eseji o vzniku Hry vypravěč připomíná výsadní úlohu hudby ve státě a jeho hodnocení, kdy úroveň hudby úměrně odpovídala úrovni mravů i stavu říše, a proto přední hudebníci dvora dbali na „čistotu“ tónin, aby se do nich nevloudila „hudba zániku“ (viz Hesse 2012, 30nn.) – která se ozývá už v poválečné povídce „Klingsorovo poslední léto“ [1919].

Hudba v Hesseho románu zaznívá sice ještě jako ta „stará, dobrá“, ovšem na jakousi krizi upozorňují faktory jiné; a hudbu Adriana Leverkühna z románu Thomase Manna *Doktora Faustus* [1947] už v některých ohledech za „hudbu zániku“ označit lze, a to nejenom kvůli démonickým glissandům, na nichž některé skladby staví. Právě tyto dva romány představují základní materiál pro následující text.

K románům zde přistupuji z několika hledisek, která zrcadlí také struktura textu. Jeho horizontální členění prominentně sestává ze tří částí. V první části, nazvané „Konstrukce“, se věnuji problematice literární postavy, a to jednak s patrností na její hotnototvorný potenciál (v němž se přidržují naratologické linie obohacené např. o přístupy hermeneutické či takové, které se zaměřují na roli čtenáře), jednak s důrazem na analýzu kulturního (stereo)typu umělce. Výklad tedy nabídne zásobárnu obrazů, témat, z nichž se tvoří postavy umělců, tedy postav, které posléze vytváří umění a kulturní pole, i nástroje, kterými lze tyto postavy – a světy, v nichž se pohybují – analyzovat, přičemž důraz kladu právě na etický rozměr těchto protagonistů. Jak se ukáže, románoví umělci často realizují komplexní proces (sebe)reflexe, čímž ovšem odkazují i mimo sebe – a tím se dostávám ke druhé části práce, již jsem pojmenoval „Kontext“. V tomto oddíle se věnuji způsobům podchycení (fikčního) světa, v němž tyto postavy žijí, ale také tomu, jak tento fikční svět může korelovat s aktuálním světem, tj. jeho kulturou. Zde užívám především intertextuálních, resp. intermediálních rozměrů obou románů, jež se projevují jednak

„obsesí“ kulturou, opulentním odkazováním na plody (nejenom) evropského umění, jednak interakcí literárních a hudebních postupů. Důležité však je, že se nevěnuji intermediálnímu rozboru těchto děl, což již učinili jiní (byť tím se jistě tato cesta interpretace nevyčerpala), nýbrž formuluji, k jakému výsledku tyto interdisciplinární hry vedou, tj. jaké sdělení sledují – má výchozí teze zde je, že se oba romány pokouší vypořádat s krizí, jež od počátku 20. století kumulovala a jež se katastrofickým způsobem projevila právě ve třicátých a čtyřicátých letech, zejm. právě v Německu (zároveň již zde konstatuji, že v tomto textu se *explicitnímu* popisu této krize věnuji pouze okrajově – i to bylo důkladně popsáno v jiných pracích; *implicitně* však, domnívám se, tomuto diskurzu také přispěje). A tento princip tematizace umění, tj. reflexe umění a jeho tvůrců, mě posouvá k závěrečné části, „Dekonstrukce, rekonstrukce“. V té představuji některé strategie tvorby, jež sebereflexi umožňují a jež v průběhu textu opakovaně shrnuji pod pojem (estetické) „distance“; především to jsou takové postupy, které umocňují ambivalentnost vyprávění i vyprávěného (což opět posiluje hodnotový rozměr literatury a aktivuje pozornost čtenáře). Především zde pak završuji popis procesu, který musí radikálně zpochybnit dosavadní tradici, aby na ni mohl adekvátně navázat – a to i v tak „pohnuté“ době, resp. právě v ní. Totiž, takový proces je možná nezbytný, aby bylo možné doufat, že i „po Osvětlení se budou psát básně“.

Stručně řečeno, předkládaný text na případu především dvou nadzmiňovaných románů zmapuje, jak literatura distribuuje uvažování o hodnotách zprostředkovaných kulturou a jak vybízí k jejich reflexi. Právě jako „romány o umění“, kontemplující místo umění ve světě, se k tomuto záměru *Hra se skleněnými perlami* i *Doktor Faustus* výjimečně hodí, mj. proto, že – jak dále popíši – „umělci“ v těchto dílech jsou buď pochybné povahy, nebo zcela chybí.

Chronologie výkladu tedy kopíruje tento proces, jenž se má – v návaznosti na zde velmi důležitý koncept *autopoiesis* – zase vrátit na začátek; zároveň však – jak snad dostatečně zřetelně vyplyne – tento proces není postupný, jeho jednotlivé etapy jsou pouze pomyslné a často mohou existovat ve stejný čas (tedy by mělo být možné vstoupit do tohoto mého textu kdekoliv a plynule pokračovat). Rozdělení na tři části je tedy do jisté míry svévolné, což symbolizují také závěry kapitol pojmenované „Most“, které představují jakési styčné body dvou sousedních oddílů. Důležitá potom je také „vertikální“ rovina textu, realizovaná (možná na první pohled přebujelým) poznámkovým aparátem, který nemá zatěžovat hlavní výkladovou linii, nýbrž ji pouze rozvíjet – tuto volbu jsem učinil především z toho důvodu, abych kompenzoval skutečnost, že hlavní pozornost je upínána pouze na dva romány. V poznámkách tedy řeším především další relevantní prozaická či esejistická díla či důležité literárněvědné či

společenskovedné koncepty, které by vlastní stať ve stávajícím plánu a rozsahu spíše znepřehlednily.

Závěrem pouze komentář k citování z děl v původních jazycích: překlady pasáží jsou mé; v případech užívání termínů, které nemají ekvivalent v češtině, připojuji do závorky i originální znění – stejně tak v případech, kdy můj překlad nevystihuje originál zcela uspokojivě.

1. KONSTRUKCE

Úběžník celé práce se nachází v pojmu „postava“. Z něj vychází jak dvě její další části, tak řada dílčích specifíků, jimž se budu věnovat oddíle tomto, a v něm se zároveň posléze setkávají výkladové linie, které sledují funkce postav ve vyprávění, jejich širší kulturní mohutnost a potenci, původ a podoby jejího určitého typu (podstatného pro téma mého zkoumání) i limity.

Koncept postavy jako jeden z klíčových a také nejobširnějších aspektů vyprávění a jeho teorie zahrnuje značně široké pole přístupů.¹ Ty determinují některé z určujících otázek studia postavy, např. problematiku jejich podřazenosti či nadřazenosti ději, čímž se zabýval již Aristoteles ve své *Poetice*,² či jejich statusu jako textové, či mimetizující entity – v obou případech je také tematizována existence „os“ mezi jednotlivými póly. Na tyto „osy“ upozorňují také autoři publikací částečně „shrnujícího“ charakteru, např. Bohumil Fořt ve své práci *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, kde vytyčuje „dvoudomé založení tak komplexních entit, jakými literární postavy jsou“ (2008, 8) a v dalším výkladu sleduje jejich zkoumání jako fenoménů textového založení (k čemuž slouží „nástroje lingvisticky naratologické“) i jako entit referujícím k reálným lidem,³ a to do jisté míry i za

¹ Přehled (historický i tematický) odlišných přístupů k pojmu postavy jsem sestavil v seminární práci „Postava jako magnet hodnot“ (jíž jsem absolvoval kurz „Literárněvědný pojem či koncept ve srovnávacím kontextu“ na FF UK v letním semestru 2023). Vzhledem k tomu, že jsem tuto seminární práci koncipoval jako přípravnou fázi k práci diplomové, některé vývody – upravené a přeformulované, s poněkud odlišným argumentačním postupem – z ní přebírám sem.

² Viz také studii Tzvetana Todorova „Lidé-vyprávění: *Tisíc a jedna noc*“, v níž polemizuje s Henry Jamesem zastávajícím v eseji „The Art of Fiction“ (1884) názor, že děj je určován vlastnostmi výrazné postavy (2000, 142 nn.). Todorov oproti tomu tvrdí, že „postava je virtuální příběh, příběh jejího života. Každá nová postava znamená novou zápletku. Jsme v říši lidí-vyprávění“ (tamtéž).

Ve studii „Poetika“, v oddíle „Verbální aspekt. Modus. Čas.“ pak popisuje princip vnímání postav čtenáři: „[N]enenamlouvejme si, že je napřed nějaká realita a pak její textová reprezentace. Co je dáno, je literární text; z něho vycházíme a konstrukčním úsilím – které se realizuje v myslí toho, kdo čte, není však nikterak individuální, neboť u různých čtenářů jsou tyto konstrukce analogické – dospíváme k onomu univerzu, kde žijí románové postavy, srovnatelné s osobami, které potkáváme ‚v životě‘“ (tamtéž, 41). Tato pasáž vykazuje problematičtější rys kýženě univerzální gramatiky vyprávění, která spočívá nikoliv v analogičnosti, nýbrž právě v pluralitě čtení (postav) a v tendenci vztahovat jednání a charakter (étos) postav k sobě samému – resp. tento „problém“ spíše odkazuje k neúplnosti toho či onoho přístupu spočívající v nevybalancované a nepohyblivé hranici individuality a obecnosti (aneb prostě řečeno – „obojí má něco do sebe“).

³ Zde se hodí poukázat na antropocentrický rozměr studií postavy – ta pochopitelně nemusí být „lidská“; byť ku příkladu v novele *Petr Camenzid* (1904) Hermanna Hesseho její vypravěč a protagonista, když zvažuje své dílo, kterým chce „přiblížit dnešním lidem větší básnickou skladbou velkolepý, němý život přírody, aby si ho zamilovali“ (Hesse 2010, 126) a pro kterého „byl příběh nějakého stromu, život zvířete či putování oblaku sdodstatek zajímavý i bez lidské štafáže“ (tamtéž, 128), dochází k závěru, že „větší dílo, v němž se nevyskytují vůbec žádné lidské postavy, je absurdnost“ (tamtéž, 129). Tuto úvahu sice podmiňuje Camenzidem řešený rozpor mezi jeho romantický (či rousseauovský) fundovanou, „sedláckou“, z přírody vzniknuvší povahou a misantropií a jím postulovaná „absurdnost“ se tak týká spíše způsobu řešení tohoto jeho problému, k němuž přistupuje také v dlouhodobém nadšení z odkazu sv. Františka z Assisi, než úvahy nad povahou literárního textu, i tak se zde ukazuje banální, ale také fundamentální fakt, že vyprávění se týká světa lidského.

využití přístupů, „kterými zkoumáme sami sebe“ (tamtéž, 9). Dále Fořt zmiňuje také „komparativní“ studium postav, které se zaměřuje na jejich roli ve vyprávění, např. „plochost a plastičnost“, „statičnost a dynamičnost“, „hlavní a vedlejší postavy“ apod. (tamtéž, 19).

Fluidní (ontologická?) povaha a mnohočetná funkcionalita literární postavy se pak projevuje jak v jednotlivých „školách“, tak především v konkrétním výzkumném záměru. Kýžené zpřesnění a zúžení záběru i metodologického podlaží tedy poskytne další nosný směr analýzy této práce, který lze shrnout jako zaměřený na hodnotový aspekt literatury,⁴ jemuž se budu věnovat následně (a paralelně budu komentovat a porovnávat zásadní koncepty i to, jak jsou schopné různorodě a efektivně přispět k ucelenému a smysluplnému analytickému plánu). Tento etický aspekt jednak představuje jednu z oblastí zájmu naratologie posledních několika desetiletí,⁵ jednak mi umožní ilustrovat již naznačenou komplexnost a multiparadigmatičnost kategorie postavy, v níž současně a symbioticky pracují teze o agentnosti, rétorické situaci textu a jeho autora, kontextuálnosti, žánrovosti nebo o tom, že umění napodobuje život i že život napodobuje umění.⁶ Zároveň zde také vznikne aparát jakýchsi hodnotových „markerů“ pro vyprávění, jichž budu využívat dále a jež se hojně objevují právě ve sledovaných románech o umění a kultuře. Tak toto teoretické podloží posléze výklad posune k dalším prvkům výstavby konkrétních postav v daných prózách, jejich (historickému/žánrovému) typu i fikčnímu světu,

Odlisný přístup mohou nabídnout např. některé impulsy animal studies (viz třeba kolektivní monografii *Polidštěně zvíře: Kapitoly ke středoevropskému myšlení o literatuře* [2017]) či Gillesse Deleuze a Félix Guattari s jejich termínem *devenir-animal*, který uplatňuje ku příkladu Holt Meyer ve studii „Čtení Haška s Deleuzem: *Devenir-animal* a česká autofilologická deterritorializace“ (2010).

⁴ S pojmem „hodnoty“ zde musím zacházet poněkud volněji; „reprezentativními“ a vymežujícími rysy, které mám při jeho užívání na mysli, mohou být určitý společný (a společenský) význam, jenž motivuje jednání a postoje, kontinuita, širší hodnotové rámce, ale také nestálost, média jeho komunikace apod., k čemuž se s větší či menší mírou konkrétnosti budu vracet – domnívám se také, že v tomto případě obsah tohoto pojmu taktéž podléhá interpretaci, již budu dále provádět, a tedy právě jí se také zpřesní.

K řešení vztahu hodnot a literatury viz např. studii Annette Simonis „Ethics and Aesthetics in Modern Literature and Theory: A Paradoxical Alliance?“. V té mj. řeší linii nároků na literaturu působit eticky, počínaje Horáciem a jeho *prodesse et delactare*, předpokládající úzkou vazbu mezi estetickým a sociálním či morálním rozměrem literatury (jejž – právě v kontextu antického *ars poetica* aktualizovaném pro moderní dobu – pak reviduje Brochův Vergilius v rozhovoru s císařem Augustem). Významně se věnuje posunu této problematiky, jak ji zastupuje Shelleyho text „Obrana básnictví“ („*A Defence of Poetry*“): „Básníci [...] jsou však nejen tvůrci jazyka a hudby, tance, architektury, sochařství a malířství, ale také tvůrci zákonů, zakladateli občanské společnosti, vynálezci umění života a učitelé, kteří přivádějí do jisté podobnosti s krásným a pravdivým to neúplné chápání dějů neviditelného světa, které se nazývá náboženství“ (Shelley 1909, 4). A posléze předkládá i další, pozdější přístup, formulovaný emblematicky Oscarem Wildem, mj. některými aforismy z *Obrazu Doriana Graye*: „Není nic takového jako morální nebo nemorální kniha. Kniha jsou buď dobře napsány, nebo špatně napsány. Toť vše“ (Wilde 1958, 15). Srov. Simonis 2008, 317nn.

⁵ Mj. v souvislosti s tzv. „etickým obratem“ (*ethical turn*); k širším souvislostem odkazují ke studii Lukáše Holečka „Etika v literární vědě a pojem ‚zkušenost‘. Několik poznámek ke studii Ryszarda Nyczze“ (*Slovo a smysl* 20 [42], s. 245–255), v níž komentuje i dále citovanou Nyczovu esej, či heslo „Narrative Ethics“ v *Living Handbook of Narratology* Jamese Phelana (viz <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/108.html>).

⁶ „Je tedy zapotřebí to, co ty říkáš, jen trochu poměřit se skutečností, a projeví se to v nejlepším případě jako literatura!“ Ulrich připustil: „Jestliže mi dovolíš, abych tím rozuměl i všechna ostatní umění, učení o životě, náboženství atakdále, pak ovšem hodlám tvrdit něco, co se tomu podobá, totiž že by náš život měl naveskrz sestávat z literatury!“ (Musil 1980, 332).

jež obývají a spoluutváří, a tím se také završí popis „konstrukce“, k níž se pak budou vztahovat další pasáže.⁷

⁷ Tak se také pokouším zohlednit zjevnou skutečnost, že postava nefiguruje v textu samojedině – krom dalších na ní i autonomních prvků dále udávám příklady aspektů, které se podílí i na podobě samotné postavy. Mimo to považuji za podstatné zdůraznit, že postava vzniká (či trvá) dynamicky, v pohybu, s tím, jak se vyprávění vyvíjí (a dalo by se uvažovat, že i s tím, jak se vyvíjí recipient – ať už během procesu chronologického čtení, či v případě, kdy se k postavě vrací ve čtení opakovaném, nebo v jeho paměti dojde změny s tím, jak se on sám změnil). Výběr dalších relevantních prvků románu je nevyhnutelně eklektický, i z rozsahových důvodů (v *Doktoru Faustovi* např. významnou roli hraje čas, zjevně už jenom tím, že se odehrává minimálně na třech časových rovinách – v čase vyprávěného, vyprávění, tj. psaní, v čase Mannova psaní, případně pak také v čase čtení; Hesseho prózy se zase vyznačují pestrým prostorovým plánem, jenž vybízí např. ke zkoumání topologickému, od konkrétních prostor škol, klášterů apod., po vertikální rozměr daný kontrastem často se objevujících hor a jezer, či obecně vodstva).

1.1 Hodnoty, kam se čtenář podívá?

Čtenářská perspektiva hraje v případě výzkumu hodnotového rozměru literatury, a postav možná zejména, významnou roli – snad už jen kvůli tomu, že obyvatelé vyprávění jsou při recepci častěji nejvíc „na ráně“, ale také proto, že právě k jejich hodnocení a (ne)identifikaci s nimi primárně inklinuje mnoho čtenářů, resp. recipientů.⁸

Forť po výkladu o strukturalistické vědě, inspirované lingvistikou, dospívá do bodu, v němž se jako aktuální a potřebné objevuje téma autonomie postav na textu, tedy postav, které jsou již spolehlivě chápány jako „sémiotické konstrukty založené fikčními texty“, a to právě zejm. v souvislosti s aktem recepcí (tamtéž, 57). Jinými slovy, přichází otázka relativnosti rozdílu literárních postav a skutečných osob, což v důsledku souvisí také s tendencemi rozšiřovat nástroje „klasické“ naratologie. Forť mimo jiné zmiňuje význam přístupů kognitivních, reprezentovaných např. Alanem Palmerem, které se orientují na výzkum kognitivních rámců při interpretaci textu. Palmer např. konstatuje (nutnou) neúplnost fikčních světů a tvrdí, že „rámce, scénáře a preferenční pravidla nařizují, jak doplnit to, co bylo opomenuto a co zaplní mezery v diskurzu a poskytne předpoklady, které čtenáři umožní konstruovat myšlení z textu“ (Palmer, cit. dle Kubíček 2013, 61). Na výkladu kognitivních rámců staví také Liesbeth Korthals Altes, jež např. v odkazu na Ervinga Goffmana staví na pojetí rámců jako „správných nástrojů“, jež slouží k určení schémat a prostoru interpretace, a zmiňuje také důležitý koncept „rámcujících klíčů“ (*framing keys*), což v případě textů mohou být markery signalizující fikčnost, ale také třeba žánry atd. (Korthals Altes 2014, 33–34).⁹

Další podnětná oblast výzkumu postavy, jež souvisí také s analýzou distribuce hodnot (nejenom) v literatuře, se označuje jako rétorická naratologie. Se svými kořeny v teorii mluvních aktů si všímá takových promluv, jež vzbuzují v recipientovi jisté postoje a jednání, a také způsobů, jak tyto promluvy text (či jeho autor) cíleně vytváří – Tomáš Kubíček v této souvislosti píše o „textem řízené recepci“ (2013, 62). Jeden z řekněme kanonických teoretických konceptů rétorické naratologie je pojetí postavy Jamese Phelana (1989; 2022),¹⁰ jež má sestávat ze tří složek: *syntetické* (tj. její textový rozměr, umělost), *mimetické* (tj.

⁸ Viz emblematický příklad z populární kultury ze ságy *Stmívání*, kde se její fanoušci dělí na „Team Edward“ nebo „Team Jacob“, či některé diváčky velmi nepopulární postavy, jež fanoušci „ztotožňují“ s jejich představiteli, jako je tomu v případě postavy Cersei ze série *Hry o trůny*, která se vyznačuje intrikářstvím, sadismem či incestním vztahem se svým dvojčetem a k jejíž herečce Leně Headey se někteří lidé staví s despektem, jako by šlo o právě o tu postavu.

⁹ Autorka také poznamenává, že existence těchto rámců, jež v důsledku figurují jako vědění uložené v „standardizovaných mentálních strukturách“, a jež tak jsou sdílené, resp. podobné či shodné, posléze tvoří podmínku vzniku kultury (Korthals Altes 2014, 32).

¹⁰ Odkazy na tento koncept a práci s ním viz také in Kubíček 2013 či Korthals Altes 2014.

schopnost evokovat čtenářovu zkušenost s aktuálním světem) a *tematické* (tj. funkce postavy, její charakteristika). Další přínos tohoto rozdělení postavy přitom spočívá v jednotlivých realizacích, kdy některé tyto dimenze mohou být akcentovány – jako příklad Kubíček uvádí prioritizaci tematické složky postavy v experimentální či existenciální literatuře a její rozvíjení směrem k ambivalenci a pluralitnosti.¹¹ Zvýrazní-li se mimetický rozměr, může se umocnit výzva k identifikaci čtenáře s postavou, či pracuje-li autor se syntetickým aspektem, dochází tak často k „tematizaci aktu psaní“ (tamtéž, 64).

Koncept postavy tedy nadále zároveň leží v textu a zároveň vzniká v mysli čtenáře (ať už jako výsledek kognitivních procesů, nebo jako impuls k jeho zkušenosti); podobně Monika Fludernik nedefinuje postavy (aktanty) primárně jejich rolí v ději, ale jejich fiktivní existencí (tj. jejich statusem existentů): „Vzhledem k tomu, že jsou prototypicky lidské, existenty mohou vykonávat akty fyzického pohybu, mluvní a myšlenkové akty, a jejich jednání nutně krouží kolem jejich vědomí, jejich mentálního centra sebe-uvědomění, myšlenek, vnímání a emocionalit“ (Fludernik 1996, 26). Sjednocení tohoto dialogu textu a mysli umožní např. pojem „zkušenosti“ (mj. i díky tomu, že díky svému pragmatickému rozměru umožňuje nezohledňovat jinak závažnou otázku ontologie textu, která má dopad i na metodologické nástroje).

Alice Jedličková, mapující pestrou oblast zájmů naratologie, komentuje pojetí narativu v rétorickém přístupu jako „promluvy, jejíž působnost je zásadně určována vztahem mluvčího a příjemce“, vedle pojetí kognitivního, kde narativ figuruje jako „jedna z forem dokládající způsoby konceptualizace naší zkušenosti“ (Jedličková 2012, 877), přičemž dokládá, že experiencialita (jež, jak dále ukážu, představovala validní téma i dříve) se prosazuje v odborném diskurzu i díky své ukotvenosti právě v kognitivní vědě. Jako emblematický výsledek tohoto směru uvažování připomíná projekt „přirozené naratologie“ (*natural narratology*) Moniky Fludernik, jež se má věnovat „mimezi zkušenosti“, která zohledňuje jak narativní reprezentaci, tak proces rozumění narativu, jeho „naturalizaci“ (tamtéž, 879). Fludernik určuje rámec své teorie jako „konstruktivistický“ (*constructivist*), neboť předpokládá, že „čtenáři aktivně konstruují významy a na své interpretace textů vkládají rámce, stejně jako musí lidé interpretovat zkušenosti z reálného života v mezích dostupných

¹¹ „[A]by jednání postav nebylo v tomto smyslu jednoznačně určené či interpretovatelné. V jejich případě pak funkční určení postavy směřuje k tomu, aby se postava stala nositelem více témat, která proti sobě mohou stát i ve vzájemném napětí či rozporu, která nejsou jednoduše rozhodnutelná a která ponoukají k novým interpretacím“ (Kubíček 2013, 64).

schémat“ (Fludernik 1996, 12) a narativnost definuje právě experiencialitou, tedy „kvazimimetickou evokací zkušeností z reálného života“ (tamtéž).¹²

Výzkum výše zmíněných autorů (a také mnohých dalších) funduje mj. (neo)hermeneutika, jež staví právě na aktivitě výkladu, interpretaci. Hanna Meretoja ve své publikaci *Ethics of Storytelling* označuje svůj přístup jako narativní hermeneutiku, neboť „zachází s narativy jako kulturně mediovanou praxí (re)intepretování zkušenosti“ (2018, 2), již chápe také eticky, což vede k takové funkci a rozměru interpretace, jež se netýká pouze textů, ale také celé existence ve světě (tamtéž). Podobně Korthals Altes považuje hermeneutiku za oblast prominentně se věnující hodnotám a interpretacím motivovaným eticky: „Hermeneutická reflexe se vždy provádí z nějaké pozice hodnot“ (2014, 43). Právě Korthals Altes zajímavým způsobem kombinuje hermeneutiku – či také metahermeneutiku,¹³ rétoriku (a to zejm. s odkazem na „originální“, antické pojmosloví¹⁴) a kognitivní vědu¹⁵ – čímž sleduje (již zde traktovanou) také aktualizaci záběru naratologie.

Otázku tedy, kterou si čtenáři mohou (nevědomky) klást při recepci příběhů, ba která je k recepci příběhů motivuje, lze vyjádřit jako např. „jak žít?“ (dále uvádím některé strategie a aspekty příběhů, které etický rozměr této otázky pro svou nejednoznačnost odlišují např. od přímočařejšího rozměru didaktického či ideologického).¹⁶ Tato otázka zohledňuje potřebu adekvátně (mj. v kontextu vztahu jednotlivce k okolí) chápat svět a úspěšně v něm existovat, tj. funkčně a efektivně realizovat vztah jednotlivce k okolí. K tomu napomáhá řada schémat vzniknuvších na základě zkušenosti, znalostí sociálních a kulturních kódů. Toto kompendium schopností posléze umožňuje interpretovat prostředí a porovnávat jej s dostupnými kognitivními schématy (a na základě toho patřičně jednat) (srov. Hallet 2008, 203). Podobně

¹² Experiencialitu narativu z hlediska kognitivních vět zkoumá i Marco Caracciolo mj. ve své práci *The Experientiality of Narrative*, kde se věnuje pojmu enaktivismus (*enactivism*), tj. mechanismu interagování mysli (čtenáře) s jeho prostředím (mj. příběhy) (srov. Caracciolo 2014, 4). Jeho přístup vychází z pojetí experienciality založené na interakci textu a čtenáře, přičemž důraz klade na imaginativní rozměr příběhů a jejich potenci rekonstruovat čtenářovu zkušenost (tamtéž).

¹³ Která má podchytit společensky ustanovené způsoby interpretování, v nichž interpretující určuje mj. étos (Korthals Altes 2014, ix), a tak přesunout pozornost čtenářů na proces „zaujímání perspektiv na zaujímání perspektiv, posuzování hodnot hodnot“ (tamtéž, viii).

¹⁴ „V antickém Řecku étos odkazoval na povahu nebo charakteristického ducha, tón či přístup osoby nebo společenství. Aristoteles slavně rozlišil étos jako jeden ze tří způsobů přesvědčování, společně s patosem a logem“ (tamtéž, vii). Étos se přitom váže ke snaze „etablování“ mluvčího, jeho obrazu, a umožňuje jej propojit s recipienty i „diskurzem samotným“ (tamtéž, 3). Jinými slovy, étos představuje „obraz, který mluvčí musí budovat, aby získal důvěru a náklonnost publika“ (Šebek 2022, 156). V pojetí autorky jde také o jeden z (kognitivních) rámců, které se podílejí na rozumění daných textů před, během i po čtení.

¹⁵ Intenzivně se věnuje také analýze diskurzu a přístupům sociologického ražení, např. Pierru Bourdieuovi či Jérômu Meizozovi, jež s tématem této eseje také souvisí a jež budou dále zmíněny, zejm. v souvislosti s „postavou“ autora, tj. posturou.

¹⁶ Zároveň právě tato nejednoznačnost textu, či ambivalentnosti étosu, jež vzniká z „důvodu cenzury, provokace či čirého potěšení“, může čtenáře přitahovat (Korthals Altes 2014, viii).

uvažoval i Uri Margolin, dle kterého čtenáři za účelem pochopení těch kterých akcí formulují předběžné porozumění o myslích agentů (postav) a přisuzují jim schopnost běžného lidského vnímání – což vede k rozšíření schopnosti experienciality a „posiluje, na základě praxe spíše než teorie, naše povědomí o tom, co může znamenat být člověkem“ (Margolin, cit. in Hallet 2008, 207).

Princip (specifického) zakoušení prostřednictvím literárního díla má v literární teorii (a to v podobných „schématech“) delší a bohatou tradici.¹⁷ David Skalický např. připomíná otázku formalistů „jaká je role umění v lidském životě?“ (2016, 65) a v širším plánu, jenž se dotýká pražského strukturalismu, sémiotiky, pojmu reference a pragmatiky, odkazuje na vztah mezi „dílem *věcí* a dílem *znakem*“ (tamtéž, 66) a shrnuje, že „je to právě tato [recipientova] zkušenost, která je fikčním znakem umělecké povahy oslovována. Až ta je, píše Mukařovský, konečným referentem uměleckého díla, jehož je fikční svět pouhým prostředníkem“ (tamtéž, 71). Podobně se lze také odvolávat na trojí mimésis Paula Ricœura,¹⁸ kde právě mimésis III jako refigurace operuje se čtenářovou zkušeností a obrací se na „schopnost díla vyvádět čtenáře z jeho očekávání, přit se s ním, utvářet nová očekávání a tak rekonstruovat čtenářův svět. [...] Nejde tu ovšem o reprodukci reality, nýbrž o restrukturuaci čtenářova světa konfrontací se světem díla“ (Ricœur, cit. dle Skalický 2016, 72).

Při diskuzi o zkušenosti v umění autoři často referují k pragmatické filozofii Johna Deweyho, dle kterého „báží veškeré zkušenosti je [...] interakce organismu s jeho prostředím“ (Kaplický 2016, 104), přičemž tato interakce se projevuje dynamikou ztracení a znovunabývání rovnováhy jedince s jeho habitatem – a „výsledkem této interakce je zkušenost“ (Skalický 2016, 74). Podobně jako u ruských formalistů určuje do značné míry i Deweyho zkoumání role umění kontrast (automatické) každodennosti, kdy literární dílo figuruje jako objekt od běžné zkušenosti oddělený, a takové funkce umění, která „recipientovi umožňuje prožít zkušenost v novém kontextu“ (Kaplický 2016, 107). Kaplický ve své studii pak klade

¹⁷ A v nevědecké literatuře, tj. v kontextu „žánru“ sebetvorby, snad ještě bohatší: „Báseň není pouze slovesnou skutečností: je to také čin. Básník hovoří, a když hovoří, jedná. Toto jednání zaměřuje především sám na sebe: poezie není jen sebepoznáním, nýbrž také sebetvorbou. Čtenář pak znovu zakouší básníkovu sebetvorbu a tak se poezie vtěluje do dějin. V základu této myšlenky přežívá prastará víra v moc slova: poezie, pojímaná a prožívaná coby magická operace, jež má přetvořit skutečnost. Analogie mezi magií a poezií je téma, které se během devatenáctého a dvacátého století vynořuje znova a znova, rodí se však u německých romantiků. Chápeme-li poezii jako magii, vyplývá z toho aktivní estetika; jinými slovy, umění přestává být výhradně reprezentací a kontemplací: stává se také působením na skutečnost. Je-li umění zrcadlem světa, pak je toto zrcadlo magické: proměňuje jej (Paz 2023, 57).

¹⁸ Ale také práce jiných hermeneutiků; Skalický v kontextu umění, jež „překračuje svět, který zobrazuje, i prožitky, které bezprostředně vzbuzuje, a rezonuje v našich životech, v našich vzpomínkách, ve způsobu, jímž vnímáme náš svět, jímž mu rozumíme a jednáme v něm“ připomíná také Gadamerův pojem „aplikace“ či Jaussovu „katharsis“ (Skalický 2016, 78).

Deweyho filozofii do souvislosti s teorií Wolfganga Isera, dle kterého „aby [čtenář] mohl rozehrát svět literárního díla, ve kterém nežije, musí ho propojit se zkušenostmi ze svého vlastního žitého světa“ (tamtéž, 110), což vede ke „zdvojení světů, mezi kterými se čtenář literárního díla pohybuje“ (tamtéž), a také k decentralizaci čtenářovy pozice (srov. s dynamikou Deweyho interakce).

S vědomím této schopnosti literatury jako celku angažovat čtenáře a rozehrát jeho interakci s hodnotovým rejstříkem (jeho vlastním či širším, kulturním, sdílením), je dále vhodné se zabírat tím, nakolik (a jak) zkušenost zasahuje hodnotové rámce recipientů a nakolik schopnost jejím prostřednictvím (re)produkovat a (re)konstruovat hodnoty realizují literární postavy. Lze uvažovat, že (nejen) literární postavy mají na reálné osoby vliv:¹⁹ vzbuzují soucit, smutek, pobouření či jiné emoce; přičemž se lze také domnívat, že řada z nich vzniká na základě preexistujících hodnotových rámců. To ilustruje recepce některých „provokativních“ románů, na něž autoři zabírající se etickým rozměrem literatury často odkazují, jako jsou *Elementární částice* [1998] Michela Houellebecqua (viz Korthals Altes 2014), *Laskavé bohyně* [2006] Jonathana Littella (viz Meretoja 2018) či *Mechanický pomeranč* [1962] Anthonyho Burgesse (viz Hallet 2008). Tyto romány obsahují takové postavy, které část čtenářstva ohodnotila jako „nepřijatelné“, přičemž je (také pro některé nápovědy vnětových – např. další činnost autora, ve veřejném prostoru formou více či méně politicky či jinak společensky motivovaných esejů, přednášek, vyjádřeními v rozhovorech apod. – i vnitrotextové – např. konstrukce vypravěče, dále pojednávání, či polyfonie hlasů s odlišným ideovým vyzněním) pravděpodobné, že autor je takové nevytvořil se záměrem propagovat či obhajovat to které jednání, např. nacistického důstojníka v případě *Laskavých bohyň*. Zároveň připadá v úvahu i efekt opačný, kdy čtenáři sahají k literárním postavám v situaci vlastního rozhodování či hodnocení, ba jejich „přínos“ do svého světového implementují, čehož si všimá např. Wolfgang Hallet (2008, 196). Ten navrhuje chápat postavy mj. jako jakési zkušební případy etického jednání a literární text potom

¹⁹ Liesbeth Korthals Altes uvažuje, že právě „reprezentace aktuálních či fiktivních lidských (či antropomorfních) zkušeností je vcelku obecně považována za ustavující klíčový zájem narativů“ a že „postavy jsou prvotními prostředky čtenářské účasti ve fiktivním narativu“ (Korthals Altes 2014, 128).

V poněkud odlišném směru odborného diskurzu lze poukázat na publikaci *Román a dějiny*, kde Pavel Barša píše, že „hrdinové tedy slouží obyčejným lidem k nápodobě jako modely, a zároveň je politicky reprezentují: na jedné straně řadovému člověku nabízejí mapu možných významů jeho života, na straně druhé mu vládou“ (Barša 2022, 15) a, odvolávaje se na Trillinga, přisuzuje románu, že „relativizuje rozdíl mezi menšinou, která má ukazovat základní možnosti lidské existence a vést společnost, a většinou, která jí má následovat. Otřásá rozdílem mezi sebe-překračováním života a jeho prostou reprodukcí, mezi poetickým uskutečňováním ducha a prozaickou starostí o tělo, mezi ideálními hodnotami, k nimž se život vzpomíná ve svých vybraných příslušnících, a jeho materiální základnou, o jejíž udržování se stará většina ostatních“ (tamtéž, 16). A konečně se lze i zde odvolat na Aristotelovu *Poetiku*, dle které se postavy podílejí na emočním efektu (kulminujícím v katarzii) čtenáře (posluchače).

jako případovou studii toho, jak hodnotové systémy těch kterých postav mohou obstát ve (fiktivních) testech (tamtéž, 197). Při analýze *Mechanického pomeranče* – který, jak Hallet poznamenává, však nedává příliš možností číst protagonistu jinak než za pomoci vlastního morálního kompasu – dokazuje, že čtenáři používají své vlastní etické rámce, aby zhodnotili jednání postavy, což pak má vést k potvrzení, nebo zpochybnění jejich vlastního přesvědčení.

K tomuto mechanismu (ne)ztotožnění se čtenáře s postavou se vyjadřuje koncept „identifikace“; Fotis Jannidis ji v hesle v *The Living Handbook of Narratology* věnovaném literární postavě člení do tří oblastí: 1. přenos perspektivy (*transfer of perspective*), spočívající ve zprostředkování vnímání postavy čtenáři (tj. její záměry, motivace, ale také přesvědčení, světonázor apod.); 2. citové vztahování (*affective relation*), jež se děje, zjednodušeně řečeno, konfrontací textového a aktuálního světa, aktivací kognitivních rámců a/nebo působením expresivnosti jazyka; 3. zhodnocení postav (*evaluation of characters*), jež právě operuje s pojmem (historicky a kulturně proměnlivé) hodnoty, vedoucí k zaujetí postoje či citové reakce, jako jsou obdiv či odpor (srov. Jannidis 2013, §27). V jiné své práci tento koncept rozvíjí, zejm. třetí oblast „hodnocení“, které se může dít na škále od explicitního zhodnocení postavy vypravěčem či jinou postavou přes čtenářovo „domýšlení“ až k zobrazení stereotypních postav, jako jsou „detektiv“ či „kriminálník“, jež v sobě implicitně, konvenčně nesou apriorní zhodnocení (Jannidis, cit. dle Hallet 2008, 201) – a to se pochopitelně může týkat také postavy umělce, byť, jak dále ukážu, tento typ je poněkud komplikovanější, v tomto kontextu by se akt identifikace týkal zejm. historicky podmíněnému čtení (k tomuto bude dále relevantní např. práce Ernsta Krize a Otto Kurze).

Zároveň však dle tohoto modelu zůstává do jisté míry nejasné, nakolik hodnocení postavy vyvstává ze čtenáře a nakolik je integrální částí textu – byť Hallet soudí, že „vzhledem k tomu, že postava i mentální etický model jsou obojí kognitivní konstrukty, dostačuje předpokládat, že čtenář inkorporuje textovou informaci z literárního textu do etického modelu, který přisoudil literární postavě“ (tamtéž), což je možné i díky tomu, že tento proces funguje na bázi možnosti, resp. schopností narativů v „rozšiřování našeho smyslu pro možnost“ (Meretoja 2018, 90), což tvrdí také Locatelli: „[...] literatura jako médium imaginace směřuje k tomu, že představuje doménu pro zkušenost jinakosti a různosti a může se stát zdrojem alternativních obrazů světa a tak podporovat alternativní pravidla a chování“ (2008, 25).²⁰

²⁰ Viz také: „Možný prožitek nebo možná pravda se nerovnájí skutečnému prožitku a skutečné pravdě minus hodnota smyslu pro skutečnost, nýbrž obsahují, alespoň podle názoru svých přívrženců, něco velmi božského, nějaký oheň, nějaký vzlet, nějakou konstruktivní vůli a vědomý utopismus, který před skutečností nezavírá oči, ale nakládá s ní jako s úkolem a výmyslem“ (Musil 1980, 17) – ale člověk, který není schopný možnost a skutečnost usouvztažnit, „však není v žádném případě záležitost zcela jednoznačná“ (tamtéž, 18).

Jinými slovy – mentální modely v tomto ohledu pracují stejně s představivostí čtenáře (např. sny, přání) jako s fiktivními světy, resp. mají ve své abstraktnosti a simulační povaze „stejný kognitivní status“, a tím pádem se mohou podobně podílet na akcích v reálném světě (tamtéž 203).

Návodným v této nejasnosti podílu role textu a čtenářových kognitivních rámců může být třeba koncept implicitního čtenáře (v pojetí Isera), jenž zohledňuje v textu obsaženou „sít struktur, které čtenáře vybízejí k odezvě a naléhají na něj, aby uchopil text“ (Kaplický 2014, 39). Iserův přístup počítá s tzv. repertoárem textu, který pracuje s aspekty reálného světa v literárním díle (resp. je modifikuje) a který napovídá, „co se má hrát“, a se strategiemi textu, které vychází z narativních technik a způsobů vystavění textu a které udávají, „jak se to má hrát“. Obě tyto složky a procesy, jež se k nim váží (selektce²¹ a kombinace) „vedou proces ustavování světa literárního díla a umožňují čtenářovu komunikaci s tímto světem“ (tamtéž, 39–40) – toto Iserovo schéma připomenu ve druhé části práci, kde jej ilustruji na funkci intermediality ve vybraných románech.

Vrátím-li se zde k rétorické naratologii, resp. Phelanově stratifikaci postav na mimetickou, syntetickou a tematickou stránku, završí se, myslím, pomyslný výkladový kruh postavy v teorii vyprávění. Předně se ukazuje, že Phelanovo pojetí umožňuje rozklíčovat, resp. prohloubit analýzu postavy i s ohledem na etické rámce čtenářstva. Phelan totiž vysvětluje zájem na fiktivních postavách tím, že ve čtenářích aktivují dvojité vědomí (*double-consciousness*), a ti je tak vnímají jako reálné postavy (to jest mimetický aspekt) a zároveň jako smyšlené (Phelan 2022, 259) – což připomíná výše zmíněné Iserovo zdvojení světů. Ona smyšlenost či lépe umělost postav posléze dle Halleta dobře koreluje s mentálními modely (tj. kognitivní aspekt), neboť dle něj spočívá v reprezentaci či značení, a tím pádem ji lze dobře transformovat a se stávajícími modely propojit (Hallet 2008, 204).

V *Obyčejném životě* [1937] se tvrdí: „Člověk je zástup skutečných a možných osob“ (Čapek 1937, 214); Jan Mukařovský pak Čapkův román interpretuje tak, že autor za sebe řadí subjekty a pracuje právě s jejich možnostmi; přičemž dodává, že „básník nesplyvá beze zbytku se žádnou z jednajících osob, nýbrž s každou částečně a naopak zase v každé z jednajících osob, právě proto, že i ony jsou mnohonásobné, je ještě něco jiného a někdo jiný než jen básník“ (Mukařovský 1939).

Pozitivní efekt „možného“ prostřednictvím literatury dokládá také postava Davida Copperfielda, jemuž postavy z knih, kterými se obklopuje „poskytnou živé a mocné obrazy lidského života prostoupeného city a porozuměním podivuhodně schopných a lidských bytostí, které je napsaly. Právě díky tomuto druhu kontaktu se smyslem lidské možnosti je schopen uprchnout z ponižujících omezení svého lokálního prostředí. Neprchá před skutečností, ale z ochuzené skutečnosti do většího světa zdravé lidské možnosti. Pěčí a kultivací své vlastní osobní identity skrze literární představivost se mu podaří úspěšná adaptace na tento svět. Přímo tak zvýší svou vlastní zdatnost jako lidské bytosti a tím demonstruje druh adaptivní výhody, který může poskytnout literatura“ (Carroll, cit. dle Kolman 2023, 216).

²¹ Jež „soudobým čtenářům aktualizuje všední svět a následujícím generacím umožňuje pochopit realitu, v níž nikdy nežili“ (Kaplický 2014, 40).

Zároveň však do hry vstupuje faktor, který Phelanova koncepce ne zcela dobře zohledňuje, resp., jak si všímá Korthals Altes, tyto tři dimenze ne vždy koexistují „v míru“. Přivádí pozornost na konfliktnost rozličných rámců narativu, dobře patrných právě na postavě, kdy text může zdánlivě mimeticky budovat postavu, ale jeho úhrnná vypravěčská strategie může vést k tomu, že postava se ukáže jako zcela nejednoznačná (Korthals Altes 2014, 133). Zde tedy přichází ke slovu jak procesualnost interpretace, tak nutnost zohlednit výrazně širší perspektivu – příkladem může být postava „geniálního“ skladatele Adriana Leverkühna, který je předkládán jeho přítelem (vypravěčem) právě jako génius. Zhodnocením řady dílčích aspektů románu, jež však nejsou (záměrně) zcela zjevné – jak tomu napomáhá např. vypravěč Zeitblom (obsáhleji o tomto pojednávám dále) – se však ukazuje, že Leverkühn géniem není.

Dosavadní text tedy vyjevil sadu aspektů vyprávění, markerů, jež je při interpretaci postavy (zejm. z hodnotového hlediska) záhodno zohlednit; to konstatuje také Liesbeth Korthals Altes, jež zdůrazňuje balancování mezi předpokládaným autorským či vypravěčským étosem, získaným např. z předchozí znalosti autora, který může implikovat, jak rámcovat a číst dané dílo (tedy jaké interpretační a hodnotící nástroje využít), a zároveň strategiemi textu, které mohou diktovat odlišné způsoby čtení, a předpokládané přístupy tak pozměnit (Korthals Altes 2014, 7).

Věřím tedy, že předchozí výklad vytyčuje jakési hrací pole, v němž je možné (či nutné) se při analýze (re)produkce hodnot postavami pohybovat a z jehož možností lze vybírat (tedy ty které aspekty v konkrétním vyprávění zdůrazňovat či upozad'ovat) – a možný způsob takové práce se dále pokusím ještě konkretizovat a ilustrovat.

1.2 Typ, žánr

Nezamýšlím zde podat úplný přehled ani charakteristik jednoho typu postavy (zde tedy postavy v románech o umění), ani žánru, jež tento typ může vytvářet (tj. *künstlerroman*) – to není cílem této práce a také by to předpokládalo zcela odlišný přinejmenším rozsah výsledného textu. Nicméně pokusím se podat několik základních rysů, jež se, myslím, opakují a s nimiž zde sledovaní autoři (vědomě) vstupují do dialogu tím, že na nich staví, a posléze je buď zpochybňují, či potvrzují (což mohou být také fáze jednoho procesu). Budou to zejména takové rysy, které se týkají umění, tj. jeho systému či tvorby, posléze takové, které přistupují k tvůrčí činnosti a jejím výsledkům s kritickou, či lépe reflexivní perspektivou, jež posléze vede k hodnototvorným efektům.²² Spíše než stereotyp postavy umělce a jeho aktivit ve vyprávění (což by mohlo být právě výsledkem analýzy *künstlerromanu*) tak vznikne popis postavy jako představitele kultury, kulturního pole, a mechanismů, kterými lze s tímto polem komunikovat.²³

Tematizace umění, tvoření, má v krásné literatuře v (evropských) kulturních dějinách značnou tradici. Namátkou lze sáhnout po Ovidiových *Proměnách*, jež začínají verši „In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora“ („O tvarech změněných do nových těl mě zpívati pudí / nadšený duch“) – nehledě na samotné téma rozličných zpěvů této básnické skladby, jimiž je metamorfóza tvarů, vznik řádu z chaosu, vztah díla a přírody či „podobnost“, vyskytuje se v ní také řada agentů, již tyto proměny iniciují či je podstupují. Hned první kniha pojednává o obnovení po potopě takřka vyhynulého lidstva Deukaliómem²⁴ a Pyrrhou, kteří vytváří lidi házením kamenů, „kostí vznešené matky“, za sebe, až „kameny začaly ztrácet svou tvrdost, odkládat tuhost, / měknouti více a více a změkklé nabývat tvaru. / Narostly též, a jakmile vzrostly a zjemněly v nitru, / lze na nich viděti cos jak podobu lidského tvora, / ovšem nejasnou dosud, jak jeví se načatý mramor, / nedosti zpracovanou a hrubým podobnou sochám“ (Ovidius 1969, 25).²⁵ Deukalión před tímto stvořením konstatuje, že jsou „vzorem, jak vypadal člověk“

²² Tato pozice se pak snázeji vypořádá se skutečností, že ve dvou především sledovaných románech Manna i Hesseho se umělci vlastně nevyskytují; Josefa Knechta i Adriana Leverkühna lze sice považovat za výjimečné osobnosti, génie či „řemeslníky“ – jak o tom bude dále řeč –, ale tyto jejich charakteristiky, či spíše jejich funkčnost, jsou zároveň do značné míry negovány. Ve *Hře se skleněnými perlami* tedy umělci spíše chybí, Leverkühn se – při nejmenším v mnou provozovaném čtení – vyjevuje jako „pseudoumělec“.

²³ Takovým příslušníkem by pochopitelně mohla být celá řada dalších typů postav: učitel (kterým třeba zrovna Josef Knecht – také – je; učitel též figuruje jako výrazná postava v celé řadě „legend o umělcích“, včetně těch v románových vyprávěních, srov. Kriz a Kurz 2008, 38), duchovní (opět – i tyto postavy se ve zde sledovaném žánru hojně objevují), vědec, filozof, knihovník, archivář, sběratel, „principál“ (jakási zkratka pro typ postavy, jež organizuje kulturní život, jako ředitel atd.), „lidový mudrc“...

²⁴ Dále bude zmíněna role mýtu Prométhea, Deukaliónova otce, pro vznik romantické osobnosti – objevuje se zde tedy i silná „rodinná“ tradice.

²⁵ Jinou úlohu má mramor (a umění) v *Aenidě*: „Jiní ať kovové sochy, jak živoucí, jemněji tvoří – / budiž! i z mramoru tvář, jak mluvící, dovedou vyvést, / jiní ať řeční lépe a oběh nebeských těles / umějí zobrazit hůlkou a

(tamtéž, 22), a třebaže není explicitně zřetelné, jak se k sobě má jejich „předlohovost“ a jejich (magický) tvůrčí akt, již zde je patrné jisté paradigma umělecké normy spočívající na mikrorovině např. v problematice tvaru (což se týká zejm. výtvarného umění, potažmo toho, jak se to promítá do literatury), na makrorovině v pojmu mimésis, spočívající mimo jiné v „problému téhož a jiného, historičnosti a neměnnosti“ (Zuska 2002, 11). Vlastimil Zuska mimésis pozoruhodně interpretuje prismatem trojúhelníku otázek: „*co se napodobuje, jak se napodobuje a proč se napodobuje*“ (tamtéž, 12) a mj. zdůrazňuje souběžnost reprezentace a prezentace, a „tak vnosem nastávání diferencuje přítomnost a tedy zvyšuje intenzitu prožitku, neboť zážitek významu, smyslu znaku i ‚pouhá‘ percepce jsou zážitky rozdílu“ (tamtéž, 17), a na základě Nietzscheho ideje věčného návratu vyzdvihuje aspekt opakování: „Opakování tvoří césuru v plynutí; věčný návrat je opakováním jiného jako esenciálně téhož jiného jakožto jiného v aktualitě, v přítomnosti, proto je mimésis, reprezentace pravým zpřítomněním, pak teprve, po opakování, je věc (subjekt) tím, čím je, uzlem, zástavou, zpětnou smyčkou v toku“ (tamtéž, 33).

Zmiňuji tuto problematiku i proto, abych již nyní předznamenal ne příliš ostrý předěl mezi „zrcadlem a lampou“²⁶ v tvoření, jenž umožňuje existence *distance* různých podob (dále o tom bude řeč mj. v souvislosti s intermedialitou tvoření či ironií),²⁷ jež vzniká také na straně

určit východy hvězdné, / ty však, Římane, hled, bys moci národům vládl, / to bude umění tvé, dát pokoj světu a právo, laskav k poddaným být, však odbojně rozdrtit válkou“ (*Aeneis* VI, 847–854).

Nicméně pohyblivé sochy se objevují také v *Iliadě*, kde Héfaistos stvoří sochy „ze zlata – živým dívkám však úplně podobny byly: / v prsou rozum jim jest, jest hlas v nich, v nich je i síla, / znají i umělé práce, jimž věční je učili bozi“ (*Ilias* XVIII, 418–420).

A jde také o jedno z tvůrčích vítězství Michelangela, totiž při své práci na sousoší boje Kentaurů s Lapity: „Nalezl tvar. Objevil prudkou rozkoš, dosud nepoznanou, moci prolnout do kamene okouzující, ohebný tvar těl spolu zápasících, vytvořit dílo ze spleti údů. Poznává lidské tělo a vidí, jak je krásné. Tělo, které má pohyb. [...] Není to antické klidné tělo, je to tělo v nejprudším vypětí formy, tělo v ustavičném pohybu. [...] Vše potřebuje formu, aby bylo poznáno“ (Schulz 1976, 197–198).

²⁶ Zde odkazuji ke stejnojmenné publikaci Meyera Howarda Abramse, jejíž název komentuje dva „odlišné“ přístupy k autorství, tvorbě, tedy nápodobu a expresi.

²⁷ Na podvojnost, jež z tohoto distancování vzniká, odkazuje také dále řešená interpretace mj. Nietzscheova výkladu metafory jako „dvojitě falšování“, „vědomé lži“, jak ji provádí Vojtěch Kolman v souvislosti s konceptem *autopoiesis*. Viz také: „Veškerá přítomnost je dvojitá reprezentace: nejprve jako obraz, představa, pak jako představa představy. Život je neutuchajícím vytvářením této dvojitě reprezentace. Empiricky svět se pouze jeví a nastává. V nastávání se reprezentativní povaha věcí sama ukazuje: nedává nic, není ničím, vše nastává, tj. je reprezentací“ (Nietzsche, cit. dle Zuska 2002, 22). V souvislosti s tímto falšování připomínám Wildeovu „estetickou teorii“: „Jediní skuteční lidé jsou ti, kteří nikdy neexistovali“ (Wilde 1998, 4), neboť „život napodobuje umění, život je ve skutečnosti ono zrcadlo a umění realita“ (tamtéž, 10).

Wildeův text pojednává o umění lhaní“ – což, byť to značné míry míněno provokativně, okrajově připomíná literárně-antropologický projekt Wolganga Isera postavený na triádě fiktivní–reálné–imaginární, v němž důležitou roli hrají akty fingování, srov.: „Lhaním a klamáním přesahujeme to, co jest“ (Iser 2017, 12) či: „Akt fingování získává tedy svou specifícnost tím, že působí návrat reality žitého světa v textu, a právě v tomto opakování dává imaginární tvar, v němž se opakovaná realita stává znakem a imaginárno slouží představitelnosti takto označovaného“ (tamtéž, 17). Josef Vojvodík to shrnuje takto: „Imaginární a fiktivní je spojeno s procesem fingování, který je podle Isera bází imaginárního jako specifického opakování skutečnosti s novým ‚výsledkem‘. Iser mluví o opakování reality žitého světa, která se tímto způsobem vrací do textu a stává se znakem něčeho jiného. Akt fingování vytváří zároveň podmínky pro přeformulování formulovaného světa a podmínky jeho srozumitelnosti a zkušenosti s ním“ (Vojvodík 2010, pozn. 57). Iserovu práci také zajímavě klade do souvislosti

(potenciálního) recipienta, jako v případě Pygmaliónovy sochy: „Skutečné panny to vzhled, a jistě bys myslel, že žije, / že by se pohnula ráda, však stud jí to učinit brání. / Tak jest umění skryto v tom umění! Diví se tvůrce, / vpíjí do hrudi žár, jež nítí to zdánlivé tělo“ (Ovidius 1969, 299–300).²⁸ Plejáda postav *Proměn* vzniklých z kamene či proměněných v kámen (Aglauros, Anaxareté...) sice může vytvářet dojem petrifikace, nicméně text tyto sochy (postavy) přinejmenším v mysli čtenáře rozhýbává – v případě Pygmalionovy sochy se tak děje i doslovně. Konečně, jak se vznikání z kamene v dějinách literatury variuje, dokládá Schulzův Michelangelo, jehož kámen mluví, „má srdce a ono volá a zpívá. V kameni je život, který se prodírá ven na světlo, který se propaluje v tvarech a tónech, chce býti slyšen a viděn, život kamene“ (Schulz 1976, 91) a jenž svádí do značné míry násilný boj, „aby se rozezvučely tyto kamenné nervy, je třeba rány, která by se prosekla v trýznivém a nezměrném úsilí až k rytmickému srdci hmoty a dala jí bolestnou řeč, břemeno lidského zoufalství a krásu lásky“ (tamtéž, 109), a to i proto, že se Michelangelo bojí něčeho, „co nemá tvar“ (tamtéž, 111).

Proměny obsahují celou řadu uměleckých prototypů,²⁹ mj. (chorobně) (sebe)pozorujícího Narcise,³⁰ Daidala, mj. jako zástupce etymologie „umění“ – řec. τεχνη, *techné* či lat. *ars* jako dovednost, řemeslo, potažmo umění, Marcello Barbanera jej dokonce označuje za „ztělesnění řemeslnictví v řeckém světě, za pozemského dvojníka božského Héfaista (2013, 7), také proto, že jeho metamorfózy nejsou zázračné povahy, nýbrž pochází právě z ovládnutí svého umu (tamtéž, 13) –, a další, na nichž je patrný korpus motivů, jež se

s problematikou reprezentace (jako jistým úhlem pohledu na vztah fikce a reality) Petr A. Bílek ve studii „Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?“, kde píše, že „Iser [triádou] chce vyřešit stěžejní problém vznikající opozičním vymezením fikce a reality: Jak může něco (fikční svět) existovat, když se toto něco nepodílí na charakteru reality, ale konstituje se to právě v opozici k této realitě (fiktivní jako nereálné)?“ (Bílek 2012, 36).

²⁸ Král Pygmalion se tedy do svého díla zamiluje, což se opět v literatuře dále variuje: kombinace podob a míry ztotožňování obrazu a zobrazovaného se objevuje např. v magické víře, „že duše člověka přebývá v jeho obraze, že ten, kdo vlastní obraz nějakého člověka, nad ním má určitou moc, a že utrpení, které způsobí obrazu, bude muset zakoušet člověk sám“ (Kriz a Kurz 2008, 75) – což evokuje *Obraz Doriana Graye* [1890].

²⁹ Viz také publikaci Barbary Pavlock *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses* (2009), v níž se věnuje také étosu vypravěče/autora či Ovidiovu polemickému i potvrzujícímu dialogu s tradicí. Další takové prototypy – jejichž výčet a analýza by však překračovala rámec této práce – se „skrývají“ např. v Múzách, bohyní tragédie, komedie, hudby, lyrické poezie atd.

Konečně se zde ještě v kontextu dalšího textu nabízí zmínit, že *Proměny* lze chápat jako prototyp intermediálního textu – tematizace různých typů tvoření v literárním textu a to, jak ta ovlivňuje celkový význam, hraje značnou roli. Kromě toho je také pozoruhodné, že intenzivně inspiroval celou řadu (zejm. výtvarných) umělců: Sandro Botticelli (*Pallas a kentaur*), Tizian (koncept „poesia“, např. *Venuše a Adónis*, *Apollo a Marsyas*) či Pablo Picasso (jenž ilustroval zde citované vydání překladu *Proměn*).

³⁰ Narcis jako postava i typ představuje výchozí bod k interpretaci celé řady postav románů o umění, namátkou třeba *Obraz Doryana Graye*. Rád bych však vytyčil Yeatsem formulované pozorování, které bude velmi důležité zejm. v případě skladatele Leverkühna, totiž že „Narcisův problém byl, že nebyl ve sporu sám se sebou. Místo toho se zamiloval sám do sebe – což je pro básníka zničitelné, neboť báseň může vytvořit pouze ,ve sporu sám se sebou“ (Yeats, cit. dle Zuska 2002, 63). V další paralele, a to s Bloomem, je záhodno ještě rozvinout, že báseň (resp. umělecké dílo) může vytvořit pouze ve sporu sám se sebou, ale také ve sporu s dalšími básníky.

objevují i v pozdějších textech o umělcích.³¹ Mezi ty se řadí vlastní tematizace tvorby (proměny a vzniku), materiálu (jeho povahy), ale také vztah k dalším umělcům či role učitele, potažmo posloupnost dvojice učitel–žák, realizující se jako progres (kdy žák učitele překoná) či setrvání tradice, což je případ Perdixe, jehož Daidalos zahubí, když shledá jeho talent – přičemž tento pád, zapříčiněný závistí, vede k letu (Daidala z Kréty) (srov. tamtéž, 10).³² Svým způsobem již zde dochází k tomu, co bude stěžejní v dalším textu, a to k rekapitulaci dosavadní tradice a vztažení se k ní.

Jinými slovy, *Proměny* figurují také jako příklad některých ze stereotypů, jež se umělecké postavě přisuzují. Tyto stereotypy v (převážně nefiktivní) literatuře o výtvarných umělcích zkoumali Ernst Kriz a Otto Kurz v dnes již klasické publikaci *Legenda o umělci*: „Tvrdíme tedy, že od toho okamžiku, kdy výtvarný umělec vstoupí na scénu tradice, jsou s jeho dílem a jeho osobou spojovány určité představy, které nikdy úplně neztratily na významu a které stále ještě působí i v našem obrazu umělce“ (Kriz a Kurz 2008, 18), přičemž tuto tradici odvíjí od řecké kultury již od 6 stol. př. n. Byť autoři věnují pozornost především biografické literatuře, a to zejm. jejímu „subžánru“ anekdot, řadu ze zmiňovaných motivů opakovaně nacházíme i v literatuře fiktivní – líčení života umělců (zejm. jeho mládí, v němž často hraje roli osud, předurčenost jeho umu),³³ působivost jejich umění na diváky (když je např. předmět ztvárněn tak dokonale, že je zaměněn za předmět reálný),³⁴ ba na jeho kolegy, setkání znalce umění či slavného učenice se zatím neznámým hrdinou, jenž znalce ohromí svými

³¹ Parodický typ daidalovského umělce, neboť smíšeného se šaškem, představuje strýc Petra Camenzida Konrád, které ustavičně vynalézal pro „incestní“ vesničku podivné předměty, jejichž zrod sledovali s nadšením a neúspěch zase s uspokojením a výsměchem.

³² Tuto závist lze nalézt i v dalších anekdotách o umělcích, např. u Parrasia a Zeuxise, Apella a Protogena či Alkamena a Agorakrita (Barbenera 2013, 35). Objevuje se také v renesanci: Michelangelo měl ničit Dürerovy obrazy, Andrea del Castagno zase dle Vasariho zavraždil svého partnera Domenica Veneziana (tamtéž, 38).

³³ A to včetně „urputnosti“ umělců: „Mladý talent se prosazuje navzdory obtížím, které jeho volbě povolání činí jeho nejbližší okolí“ (Kriz a Kurz 2008, 42) – což splňuje např. Schulzův Michelangelo.

Mládí umělce (?) tematizuje také Thomas Mann v povídce „Zázračné dítě“, kde kritik uvažuje: „Jako jedinec musí ještě hodně růst. Ale jako typ je úplně hotový, jako typ umělce. Má v sobě umělcovu vznešenost a jeho nedostatek důstojnosti, jeho šarlatánství i svatou jiskru, jeho pohrdání a tajné opojení“ (Mann 1979, 117) – již zde zaznívá ironie, komunikovaná prostřednictvím parodické postavy kritika, který by se sám stal umělcem, „kdyby tak jasně do všeho neviděl“ (tamtéž), ale také napětí vznešenosti a nedostatku důstojnosti (mj. tím, že jde o dítě – a v „dítě“ se promění také pozdější Mannův umělec Leverkühn) – i jisté nepochopení publika, jež se ponejvíce soustředí na zázračnost dítěte, nikoliv jeho umění. To zase může připomínat Kafkova „Umělce v hladovění“ [1922], jež se vyjadřuje ke smyslu umění a umělce, ale tematizuje také nespokojenost, „vybíravost“ tvůrce tváří v tvář svému umělectví, resp. její důvody; umělec své hladovění vysvětluje jako ne-obdivuhodné: „Protože jsem nemohl najít pokrm, který by mi chutnal. Kdybych jej byl našel, věř mi, že bych nebyl dělal rozruch a najedl bych se dosyta jako ty a všichni ostatní“ (Kafka 1990, 228). (Význam Kafkovy povídky nekončí pouze u tohoto, dotýká se vyprázdněnosti konání obecně, jeho automatickosti a bezmocnosti v něm...)

³⁴ Toť notorický známý obraz Zeuxise a jeho namalovaných vinných hroznů, které zobou vrabci, či anekdota o Parrhasiově malbě závěsů, které si Zeuxis přeje odtáhnout – čímž se také vyjevuje dialektika překonávání svého předchůdce: zatímco on zmátl pouze vrabce, on sám byl oklamán Parrhasiem (Kriz a Kurz 2008, 68).

schopnostmi,³⁵ proces učení se,³⁶ konflikt umělce se zadavatelem, ošklivost tvůrce krásného, rychlost tvorby, schopnost padělat stará díla, žertovnost atd. Především však sledují také proces „heroizace“ umělců a jejich zmytizování (Imhotep, Daidalos) – na jehož druhé straně může být *deus artifex*, bůh, který tvoří jako umělec (tamtéž, 34) –, kdy se původní *τεχνίτης* / *technítês* či *βάνανσος* / *bánausos* obohacuje o *δημιουργός* / *demiourgós*, mj. díky rozměru entuziasmu, posedlosti, šílení. Dobře patrné to je na proměně během cinquecenta, kdy se i díky zvýšenému zájmu o platonismus „do popředí dostává tvořivost oproti nápodobě přírody“ a „vysoce hodnocená má být nikoli ‚diligenza e fatica delle cose pulite‘ (námaha a píle pečlivého provedení), nábrž ‚furore dell’arte‘ (umělecké nadšení)“ (tamtéž, 54), čímž se začíná etablovat inspirace, představa, „že své dílo tvoří z nezkrotného pudu, v divokosti smíšené se šílenstvím, v jakési opilosti“, a proto ho společnost, „když se stal nástrojem božství, také jako božského uctívá“,³⁷ z čehož pak pramení novověký kult génia (tamtéž, 55), o němž dále.³⁸

V tomto výčtu opakujících se motivů i témat postav umělců – jež se opakovaně ukáží i ve zde sledovaných dílech – nelze opominout nemoc a smrt, a to od variací melancholického (a proto tragického) života umělce či intelektuální osobnosti vůbec, jehož si všímali již řečtí antičtí myslitelé,³⁹ přes porozumění umění jako nemoci po sebedestruktivní rozměr tvorby, notoricky uchopený v Benjaminově pojetí moderny stojící „ve stínu sebevraždy“.⁴⁰ Tento

³⁵ Hérodotos objevil Thúkýdida, Sókrates Xenofonta... (tamtéž, 38).

³⁶ V některých případech se zdůrazňuje role autodidaxe, v jiných zase proslulost také zručného učitele, např. Síláníón měl být obdivuhodný tím, že se stal slavným bez učitele (*nullo doctore*), sám pak měl slavného žáka Zeuxia (tamtéž, 32). Audodidaxe pak umožňuje povýšit tvůrčí osobnost na kulturního hrdinu, vztah žáka a učitele pak zařazuje dílo jedince ve sledu generací (tamtéž, 34).

³⁷ Opět k Michelangelovi – autoři zmiňují v souvislosti *alter deus* také Michelangela, který tvoří ve „světě tvarů, které on pouze osvobozuje z mramoru“ (tamtéž, 56).

³⁸ Výklad o vzniku umělce v odlišných pojetích, např. jako „civilizátora kultury“, „překonavatele hranic“ či „reprezentanta“ podává Rubén A. Gaztambide-Fernández ve studii „The Artist in Society: Understandings, Expectations, and Curriculum Implications“. V ní odkazuje také na práci Krize a Kurze, když tematizuje postavu umělce jako podmíněnou kulturní pamětí zakládanou primárně na biografiích, ale také třeba na italského psychologia Cesare Lombrosa, jenž měl být první, kdo studoval typologii umělce z hlediska psychologie (a došel např. k závěru, že fyziologie umělce má blíž k „bláznům“ než k „normálním lidem“) (srov. Rubén 2008, 237). Zohledňuje ale také materiální základnu, na které se stereotyp umělce může tvořit, resp. věnuje se sociologii umění s tím, že umělec netvoří „pouze sám ze sebe“, a upozorňuje např. na práce Pierra Bourdieua či Howarda Beckera (tamtéž, 238), ale také na výsledky bádání frankfurtské školy (tamtéž, 244).

³⁹ Např. ve spisu *Problemata physica* přisuzovaném Aristotelovi; viz také Blamberger 2013, 24nn.

⁴⁰ Viz dále řešené riziko sebedestrukce v souvislosti s „životem v amplitudě“. Důležitým podhoubím toho jevu je také rys mnohých romantických postav – jejich „rozervanost“. Patočka ve stati „Romantismus, romantika, romantický a příbuzné pojmy“ (1969), k níž se dále důkladněji ještě vrátím, pojednává o „subjektivismu krásné duše, která zůstává v sobě“ a „je tedy nezbytným průchodem k poslední realitě. Tato poslední realita je jednota jednání a svědomí, jednota revoluce a restaurace [...]. Romantismus by podle toho měl být definován jako zaražený, nad realitou se vznášející stav myslí, která se probouzí do revoluční doby, která z morálních ohledů se k vstupu do její reality nemůže odhodlat a které se v tomto rozkolísání sama realita, jsoucno cizí i vlastní, stává problematickou“ (Patočka 2004a, 439). Řada autorů však také směřuje k „odstranění“ této rozkolísanosti, kupř. postavy Hermanna Hesseho opakovaně vědomě inklinují k „syntéze“, ať už je to „směšování života s poezií“ v *Pouti do Země východní* [1932], přijímání všech duší *Stepního vlka* [1927] či sblížování odlišných osobností v *Narcisovi a Goldmundovi* [1930] i „řádů“ ve *Hře se skleněnými perlami* atd.

sebedestruktivní rys analyzuje např. Josef Vojvodík ve studii „Autopoiesis and ‚Pure Culture of Death Instinct‘: Creativity as a Suicidal Project“ především na případech Petera Szondiho a Paula Celana jako kruh sebekonstrukce a sebedestrukce (Vojvodík 2022, 99), v níž přisuzuje inklinaci k melancholii, v důsledku vedoucí k (ne nutně úspěšnému) sebezničení, zjištění, že „tvůrčí proces nakonec vzdaluje tvůrce od jeho stvoření, což vede k odcizení, zmizení a izolaci, a v okamžiku dovršení vytrhne tvůrce z oblasti ‚bezčasového bytí‘“ (tamtéž, 107).⁴¹ Také Adrian Leverkühn – mnohem více než Josef Knecht konstruovaný v dialogu se stereotypy umělce – je jako umělec stíhán tímto „břemenem“ umění (resp. chce být tímto břemenem stíhán, a proto se upisuje d'áblu);⁴² viz jeho migrény či „tvůrčí zátiší“, nad nímž visí reprodukce Dürerovy *Melancholie*. Symptomatická je také jeho pohlavní choroba, kterou se vědomě nakazí – v důsledku které také umírá.⁴³

Tyto prvky (a také prvky dále uvedené) se tedy skládají v pozdější žánr tzv. künstlerromanu, v němž se kombinují s tradicí bildungsromanu, udanou mj. Goetheovým dílem *Viléma Meistera léta učednická* [1795, 1796], či (auto)biografické, (auto)portrétní, reflexivní či poetologické literatury, čímž se narativ krom opakuje se motivů obohacuje o akcentované téma dospívání, proměny atd., čímž se také umělectví v literatuře stává předmětem reflexe, včetně širšího zhodnocení místa umění a umělecké postavy ve světě.⁴⁴ Různé romány se pochopitelně také věnují různým etapám věku (zrání v Joycově *Portrétu umělce v jinošském věku* [1916], stáří ve Werfelově *Verdim* [1923] či Mannově *Smrti v Benátkách* [1912]...)⁴⁵

⁴¹ Také toto vědomí, resp. jeho absence, přispěje k pochopení *Doktora Fausta* a *Hry se skleněnými perlami* jako románu o umělcích bez umělců, neboť třebaže i v nich se – intenzivně – vyskytují podoby distance, tato již pro postavy těchto děl palčivá není.

⁴² Podobně jako Čapkův Beda Folten, který opakovaně všem dává najevo, že žije jako umělec, „šíleně... nespoutaně... všemi svými nervy“ (Čapek 1989, 186), okazale dával najevo svou (pseuo)dionýskou povahu, „překypující vzněty a sny, rozpoutaná, orgiastická a opojená; nechal si narůst hřivu jako Papuán a chodil s kloboukem v ruce a božskou kšticí čečhranou větrem“ (tamtéž, 187); Jirce Hudcové, již si namlouvá, tvrdí: „Každý umělec je děsně pudový a smyslný“ (tamtéž, 196) atd. V případě protagonisty *Života a díla skladatele Foltýna* [1939] – upozorňuji na (snad náhodnou) podobnost titulu s podtitulem románu Mannovým, k němuž má v leččem velmi blízko – zůstává nerozhodnuté, zda skutečně disponoval hudebním talentem (pro obě se vyskytují přesvědčivé důkazy: jeho odmítání svou hudbu prezentovat na straně jedné, schopnost svou hrou působit jiné na straně druhé), ovšem ona gestická povaha sebe prezentace (a klamání sebe sama), jež se staví nad okolní morální řád, jak si všimá Zdeněk Pešat (1989, 279), se Leverkühnovi v leččems skutečně podobá.

⁴³ Příčina Leverkühnova tvoření i jeho smrti zůstává zcela nepochopena – typicky, jak bude dále rozvedeno – jeho přítelem, vypravěčem Zeitblomem, který ji, jak potvrzuje Jeffrey Meyers, hledá v romantickém ideálu inspirace z nemoci, nikoliv však d'ábla, jak by to bylo správnější – a závažnější (Meyers 2014, 130).

⁴⁴ Již zde předznamenávám, že Hesse i Mann (a další autoři) s touto tradicí vědomě pracovali – viz např. Mannovu esej „Goethe jako reprezentant měšťanské epochy“ [1932], v níž píše, že Goetheova myšlenka výchovy „tvorí most a přechod od osobního vnitřního lidství do sféry sociální“ (2008, 37.) –, a lze uvažovat, že např. *Doktor Faustus* může být považován za jakýsi „anti-bildungsroman“ – což ovšem může být integrální součástí každého bildungsromanu (tedy jako prvek popření, překonání).

⁴⁵ Pochopitelně také tyto „etapy“ podléhají stereotypizaci, např. v podobě již ne tolik toposu jako právě stereotypu „moudrého starce“.

Vrátím-li se s vědomím těchto skutečností k potenci literárního textu angažovat čtenáře, žánrové hledisko (zde udáno především stereotypem postavy) také hraje významnou roli. V některých případech se může jednat o první (nebo jednu z prvních) informací, které čtenář dostane: z anotací či recepce, ilustrací na přebalu či z prvních slov,⁴⁶ přičemž žánr může předznamenat, zda je vhodné se na aspekt hodnot soustředit⁴⁷ – jeho bazální pojetí jako reduktivní „škatulky“ může diktovat jednoznačnou hodnotovou, resp. spíše „ideologickou“ rovinu, ale v jiných (četnějších?) případech tomu tak není. Locatelli k tomu poznamenává, že oproti vyprávění se zjevnou politickou agendou (v českém kontextu, resp. kontextu bývalého východního bloku, lze jako emblematické uvést budovatelské romány; jinak také didaktické fikce různých typů) stojí literatura komplexních narativů, z nichž extrahovat definitivní „poučení“ (*moral of the fable*) nebude přesvědčivé (Locatelli 2008, 20).

V jiných případech samozřejmě žánrové hledisko není zcela zjevné či jednoznačné (což může být záměrné, ale také to může souviset se „synestezí“ stylů, jež se ve vývoji literárních textů odehrává).⁴⁸ *Doktor Faustus* je v tomto ohledu na první pohled poměrně neproblematický; samotný podtitul románu zní „Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, který vypráví jeho přítel“ – návodnější informací by bylo obtížné vymyslet. Také první kapitola poměrně spolehlivě konstatuje, že se jedná o biografii, a třebaže si čtenář, jenž mj. zná jméno romanopisce Thomase Manna, snadno domyslí, že se jedná pravděpodobně o biografii fiktivní, nikterak ve svých úsudcích nevybočuje z běžně dostupných titulů románů o umělcích. Jeho zpřesnění, tedy specifikaci důvodu, proč o takovém umělci pojednávat, první kapitola také obsahuje: Leverkühnova biografie má být biografií „vzácného člověka, který byl povznesen a zavržen, geniálního hudebníka“ (Mann 2015, 9). Vypravěč také uvádí sám sebe (tedy legitimizuje své počínání), a to jako humanistu, a také zmiňuje rok, kdy začíná psát, a to rok 1943, navíc v „ohrožené a opevněné“ Evropě (tamtéž). Čtenář si tedy pravděpodobně rovnou vytvoří představu, že se jedná o nešťastný osud nadaného umělce, který pravděpodobně bude souviset s tragédií druhé světové války a který je vyprávěn vzdělaným člověkem, jehož obě

⁴⁶ Např. v případě Tolkienova *Hobita* [1937], jenž začíná představením tvora „hobita“, malého tvora podobného člověku žijícího v norách, kterého čtenář ve své mentální encyklopedii informací z aktuálního světa nemá – tedy text pravděpodobně zařadí do oblasti fantasy (byť je nepravděpodobné, že by znal fantasy, ale ne *Hobita*).

⁴⁷ Fluredník připomíná, že žánr vlastně představuje kognitivní rámec širšího rozsahu (1996, 44).

⁴⁸ V obou sledovaných textech, jakož i v mnoha textech moderny obecně, tato synestezie souvisí s kombinací „klasického“ epického vyprávění s esejistikou (viz pasáže o dějinách Hry se skleněnými perlami či prepisy muzikologických přednášek v *Doktoru Faustovi*; ale také forma *Muže bez vlastností* [1930] či vložený esej „Rozpad hodnot“ do třetího dílu Brochových *Náměsíčníků* [1932] – totiž: „V Hugenauovi se lidská lidská osamělost dovršuje natolik, že už nemá komu co říct. To je třeba brát doslova: ani básník už nemá co říci a jeho forma se rozbíjí, výraz drolí, hledá útočiště ve verši, v aforismu, v eseji“ [Preisner 1965, 149]) či experiment s formou, např. literatura psaná na schéma fugy – *Penězokazi* [1925] André Gida –, symfonie – *Jan Kryštof* [1904–1912] Romaina Rollanda –, či kontrapunktu – *Kontrapunkt* [1928] Aldouse Huxleyho.

tragédie zasáhly – tolik tedy k prvnímu dojmu; to, jak se tento může korigovat (např. právě vlivem vypravěče), dále.

Žánrové zařazení (které pochopitelně neurčuje pouze postava) *Hry se sklěněnými perlami* může být komplikovanější, ale indikátory jednotlivých žánrových specifíků situaci průběžně zpřesňují: první odstavce označují román za biografické pojednání o (institucionálně) význačné a také výjimečné osobnosti,⁴⁹ což s sebou – zejm. tedy v případě nefiktivních životopisů – často nese předpoklad odůvodněnosti, proč o dotyčném psát: může se jednat o pikantnost života, schopnost inspirovat, informovat o díle apod. Toto odůvodnění však v případě životopisu⁵⁰ Josefa Knechta zůstává zahaleno jistým tajemství (o čemž důkladněji pojednám dále v souvislosti s jeho vypravěčem, jenž je, stejně jako Mannův Zeitblom, „podezřelý“). Román vykazuje také rysy utopie či dystopie (příběh je umístěn do světa v budoucnosti, v němž existuje duchovně a intelektuálně pokročilá kasta učenců, jejíž existence je problematizována), přičemž tyto žánry s sebou často nesou příznak etické angažovanosti, často tematizující politickou či jinak širěji společenskou problematiku – směřující v modu „nabízení“ k „možnému“ či v modu kritiky ke „stávajícímu“.

A konečně „zvláštnost“ hlavní postavy, jež vykazuje jisté umělecké sklony (ačkoliv o umělce stereotypního, něco tvořícího, zde nejde) a jež intenzifikuje a explicitněji zastupuje jisté procesy, včetně těch hodnototvorných. Tyto funkce mohou nést i jiné typy postav (šašek, který paroduje; soudce, který vymáhá apod.), umělec se však často projevuje výraznější citlivostí, mj. vůči zkušenosti, a např. její reflexí zároveň může denotovat poměrně široký záběr společenské reality (především kulturní aspekty civilizace, jak o tom bude řeč dále). Právě citlivost vůči zkušenosti je významný rys na životě a akcích Josefa Knechta, který opakovaně řídí a člení svůj život podle událostí, jež nazývá „probuzeními“ a jež mu mají umožňovat prožít skutečnosti, obstát v ní a vytvořit si tak postoj „vlastního já k momentální situaci věcí“ (Hesse 2012, 436). Zde se tedy objevuje další rys mnou sledovaných postav, a to je jejich, již

⁴⁹ Domnívám se přitom, že otázka volby pojednat o tom kterém člověku (či číst o něm) úzce souvisí i s hodnotovým rámcem dotyčného –, lépe patrné to bude v případě nefiktivních životopisů (byť je pochopitelně otázkou, nakolik mohou být životopisy nefiktivní, resp. nakolik fikce se v nich objevuje): v porovnání titulů *Karel žije dál...*, *Karel: Příběhy z trezoru*, *Poslední roky s Karlem: Otevřená zpověď' nejbližších* na jedné straně a *Gott: Československý příběh* Pavla Klusáka na straně druhé lze jistě najít řadu problematik souvisejících s hodnotami, např. knižního trhu (nadprodukce titulů o pochybné hodnotě, jež se prodávají, kontra produkce náročnějšího titulu, jenž se pokouší mýtus, mj. použitím příjmení místo křestního jméno, problematizovat).

⁵⁰ V kontextu světa *Hry* je ovšem žánr (auto)biografie mimořádně prominentním: mimo to, že jednotliví příslušníci Kastálie píšou během studií své alternativní životopisy jako svého druhu sebereflexivní úkon (ale tím, že podléhají kontrole představených řádu, může jít také o úkon sebecenzurní a ideologický, tedy korigující vztah formujícího se jedince k celku, do něž se mají „rozpustit“), vlastní román sestává také ze tří vlastních životopisů Josefa Knechta, jež nepředstavují „pouhou“ přílohu (což by mohly představovat v představě textu jako edice, již vytvořil vypravěč-učenec), ale nedílně se podílejí na celkovém významu románu.

předznamenaná, schopnost vystupovat jako modely zakoušení aktuálního světa. To výrazněji vystupuje v kontextu moderní (a modernistické, jež může vystupovat jako jakési vyústění této tendence) literatury, jak o tom píše Ryszard Nycz, jenž právě moderní literaturu usouvztažňuje se zkušeností, „i tehdy, když je [moderní literatura] definována jako reakce na zhroucení (tradičně chápané) zkušenosti [...], i tehdy, když je definována skrze svou autonomii, nezájem nebo izolaci od všech lidských zkušeností. Vzhledem k této úzké vzájemné provázanosti mezi oběma kategoriemi by bylo možné předložit riskantní hypotézu, že moderní literatura je literaturou zkušenosti [...], a ne například reprezentací reality nebo autonomní fikcí“ (Nycz 2023, 257). Dále konstatuje: „Jedinec vidí svět z pohledu účastníka [...]. Výsledkem této perspektivy je, že zkušenost ztrácí status bezprostředního poznání skutečnosti a stává se nejen synonymem nevyhnutelné mediatizace lidského kontaktu s realitou, ale také na sebe bere podobu nepřímé (a zprostředkující) skutečnosti, zastírající, skrývající nebo izolující člověka od reality ‚in crudo‘“ (tamtéž, 259).

Protagonista *Hry se sklěněnými perlami* se tedy projevuje svou akcí, svými postoji, ale také jménem – symptomaticky nazvaný Knecht, tedy „sluha“, což zde může odkazovat k jednak ideálně služebnému vztahu k instituci kastálského vzdělávání, což postava samotná považuje za následováníhodnou hodnotu, jednak obecně k posláním jedince (či učitele), což se u Knechta naplní tím, že se (v zájmu té samé instituce) původní podobě služebnosti vzepře. Tato „vzpoura“ souvisí dle mého s také uměleckým vyzněním postavy románu o umělcích bez umělců. Text totiž zprostředkovává svět, v němž dochází k akademicko-spirituálnímu zkoumání věd a umění, avšak umění samotné, tj. spočívající v invenci a kreativitě, tradiční řád této společnosti přehlíží, ba se mu do jisté míry vyhýbá. Klíčová Hra se sklěněnými perlami se sice kreativitou vyznačuje, ale spočívá spíše v důmyslném citování⁵¹ a meditativní reflexi a je „řízena“ komplexní gramatikou – a počiny vybočující z mezí interpretace a analýzy jsou většinou vytýkány (např. „příliš beletristické“ vyznění Knechtových cvičebních životopisů, připojených k románu jako „příloha“, jeho poezie či intenzivní vztah k hudbě). Knecht se i jako Magister Ludi, tedy jeden z nejvyšších představitelů kastálské hierarchie, vyznačuje „nebezpečnými“ myšlenkami, byť je po většinu života skrývá.⁵² Avšak v závěru je ve jménu „hledání životnosti vzdělanosti“, stručně řečeno, zveřejňuje svou neslýchanou rezignaci, čímž

⁵¹ A to bez „úzkosti z ovlivnění“ či bez úmyslné reflexe kánonů ve vlastním tvoření, což bylo téma řady modernistických umělců (viz *Pustou zemi* [1922] T. S. Eliota, *Cantos* [1915–1962] Ezry Pounda, prózy Jamese Joyce či právě *Doktora Fausta* Thomase Manna) – o tom dále.

⁵² Ovšem tendence k nim přetrvávají od jeho studentských let – vždy např. cítil s kamarády, kteří z různých důvodů kastálské školy opouštěli: „Odpadlíci měli v sobě vzor všemu pro mě cosi imponujícího, tak jako je něco velkého na padlém andělu Luciferovi. Možná se zachovali nesprávně, ano, bezpochyby udělali nesprávnou věc, jenže přesto: něco udělali, něco uskutečnili, odvážili se skoku, k tomu přece patřila odvaha“ (Hesse 2012, 83).

se shoduje s jednáním jiných románových umělců, v nichž dochází ke konfliktu „vnitřní“ a „vnější gramatiky“, jak to nazývá Brenner (1994, 282) a kteří se vyznačují hledáním autentického prostoru k životu. Proto Knecht, stejně jako Štěpán Dedalus z Joycova *Portrétu umělce v jinošských letech* či Aron Kleinfeld v Grossmanově *The Book of Intimate Grammar* [1991], opouští dosavadní svět, aby realizoval své ideály (v jeho případě nakonec pedagogické – jež ovšem mají širší rozměr než „pouhého“ vzdělání); Štěpán je přitom motivován hledáním zkušenosti: „I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race“ (Joyce, cit. dle Brenner, 1994, 284).⁵³ Knechtův kolega mistr Alexander v reakci na jeho obhajobu svých činů tvrdí:

Máte příliš mnoho citu pro vlastní osobu či jste na ní přespříliš závislý, což vůbec není totéž jako být velkou osobností. Někdo může být hvězdou první velikosti co do nadání, síly vůle, vytrvalosti, a je tak dobře centrován, že v systému, k němuž náleží, harmonicky osciluje bez jakéhokoli tření a plýtvání energií. Někdo jiný má tytéž veliké dary, možná i krásnější, ale osa neprobíhá přesně středem a on vyplývává polovinu své energie na excentrické pohyby, které oslabují jeho samého a narušují i prostředí. K tomuto typu jistě patříte i vy (Hesse 2012, 456).

Pochopitelně – toto pronáší někdo, koho Knechtovy činy především ohrožují, či spíše jeho představu o sobě i svém světě, a je tedy přípustné i plodné tento výrok číst „obráceně“, zejm. když při interpretaci sledujeme pluralitnost názorů, jejich střetávání a formování, což potom napomáhá i formování názoru čtenáře (potvrzením či vyvrácením). Zde se kupříkladu nabízí zhodnotit (neboť této rozsáhlé pasáži předchází důkladné vysvětlení Knechtova chápání stávajícího stavu Kastálie), zda protagonista skutečně jedná stále „dobře“ (což se možná domnívá vypravěč, líče ho v nejlepších barvách; a snad i autor), anebo zda už jeho „excentricnost“ a potenciální egoismus vlastně nezachází až moc daleko (a zda by více užitku, je-li nespokojen se svou institucí, neudělal „zevnitř“ – a zda tedy vlastně nerezignuje na nějaký úkol).⁵⁴

⁵³ V originálu je, myslím, patrná ambivalence jak té „reality zkušenosti“, tak „vědomí pokolení“, která ve Skoumalově překladu chybí: „Pomiliontē jdu prožít skutečnost a v duševní kovárně ukout nestvořené svědomí svého národa“ (Joyce 2012, 212).

⁵⁴ Na Knechtovi je patrný odlišný způsob (re)produkování hodnot než třeba na postavách *Laskavých bohyní* – zde jsou díky vytvořenému světu v samém středu pozornosti. Funkcí Knechta (i dalších postav) je tyto hodnoty, jak „reduované“ do Kastálie jako modelu či miniaturní západní civilizace a její kultury, tak konstruované vztahem postav ke Kastálii, buď potvrzovat, nebo zpochybňovat. Výsledkem má být reflektovaný, a tedy oživený vztah ke světu. Z toho pak také vyplývá do jisté míry oslabená možnost identifikace s postavou, či její mimetický rozměr: persona příslušníka elitní akademické kasty v budoucnosti může znemožňovat čtenáři se s ní ztotožnit; zároveň ale její dílčí tematické složky (jako jsou odkazy na umělecká díla či jednání v rámci přátelství apod.) mohou

Charakteristika z úst mistra Alexandra také přisuzuje Knechtovi rysy umělecké osobnosti, a to svou tematizací středovosti, excentrických pohybů, narušování okolí i přiznáním, že tyto atributy pak mohou být i „krásnější“. Mimo jiné tato pasáž připomíná dynamiku lidské existence popsanou Helmuthem Plessnerem, jež se vyznačuje excentricností jako specifickou vlastností člověka (zatímco přírodní říše je centrická), vědomím artificiality tohoto „vyklonění“ a umělecký typ je posléze typický právě tímto „vykloněním“, odjištěností.⁵⁵ Podobně uvažoval Jan Patočka ve studii „Životní rovnováha a životní amplituda“, v níž popisuje dva odlišné postoje myšlení o lidské bytosti, z nichž první chápe člověka „jako bytost podstatně založenou harmonicky“ a druhý jako typ, který „nejvíce člověkem a ve své nejvyšší funkci se jeví tam, kde zdánlivě pevnou formu života rozmetává a obnovuje všecko to problematické, labilní a extrémní, co je pod povrchem normálního života skryto“ (Patočka 2004a, 53). Tak první typ preferuje každodennost, praktičnost, „odpor ke všemu ‚nenormálnímu‘, příliš vypjatému a rozmáchlému“ a „staví svůj ‚denní názor‘ proti ‚nočnímu‘ experimentování své protivnice“ (tamtéž, 54), v čemž lze nacházet jak rysy mistra Alexandra (a vůbec celého kastálského řádu), tak vypravěče *Doktora Fausta*, koženého humanisty Zeitbloma (o tom dále). Oproti tomu druhý typ, žijící filozofií amplitudy, se pohybuje „tam, kde člověk nechává za sebou každodenní úroveň běžného životního zakletí, úroveň střízlivé nepravdy, jež si zastírá zrak před pravými výškami a pravými nebezpečnostmi naší existence, tam, kde člověk jde s klidnou tváří vstříc tomu, před čím prchá naše bázlivá omezenost“ (tamtéž, 57). Tedy: „Život v amplitudě prožíváme, když se vymykáme životu v enklávě a jdeme, jak Jaspers říká, k některé z mezí naší existence“ (tamtéž, 59) – a podobnou energií, domnívám se, se Josef Knecht řídí, stejně jako třeba už spisovatel Harry Heller, „odjištěný“ mezi svou jinakostí a měšťáckým („denním“) světem.

Takový život v amplitudě může také vést k jisté formě sebedestrukce; Patočka píše, že je cítíme „trčet ze svého teplého okolí do mrazivého vzduchoprázdna“ a „vidíme, že se skutečně často úplně spalují, nežli by [tuto pozici] opustili a sestoupili dolů – a v této pozici protestují mohutně proti všem příliš lidským iluzím, proti naivním rájům schoulených, ‚harmonických‘ duší“, neboť „i oni hledají svůj ráj, ale to není ráj zavřených, nýbrž otevřených očí“ (tamtéž,

referovat k aspektům aktuálního světa – tím spíše, že (záměrně?) se jen minimálně odkazuje k tomu, co se děje i mimo tento elitní prostor –, s nimiž čtenář pracovat umí spíše.

⁵⁵ Tak (Schulzův) Michelangelo mj. překračuje paradigma renesance a baroka. K výkladu Plessnerovy teorie viz např. studii Alesandra Dobesona „Openness and Closure“ (2017), kde shrnuje Plessnerovo pojetí člověka jako vykloněného k hranicím svého světa, jež se „v průběhu času kolektivně reprodukuje a překonávají“ (tamtéž, 37), tedy jako charakteristického svou „excentrickou pozicionalitou, formou organizace, jež umožňuje nejvyšší míru autonomie ze všech živých organismů. Excentricnost v tomto kontextu neznámá nic jiného než schopnost člověka vztahovat se ke svému centru a formou reflexe vystoupit ze svých fyzických hranic“ (tamtéž, 42).

60). Knechtův život, vedený z této „pozice“, nakonec končí předčasnou smrtí – ale také jediné tak se dostává k tomu, „čím člověk *skutečně jest*, a čím tedy *skutečně může být*“ a tak realizuje „onen χωρισμός, onu propast mezi dvojitým směrem lidství, mezi cestou vší hmoty a úzkou cestou ducha“ (tamtéž);⁵⁶ Leverkühn (třebas „čistota“ jeho záměrů, jak později ukážu, je problematictější, minimálně méně naivní a také neautentický) šílenstvím a také smrtí.

⁵⁶ Zde se také naznačuje hlubší, komplexnější důvod toho, proč by postava umělce, také vlivem různých „mytologií“ a „legend“ jinak i ne příliš přístupná, či přinejmenším vzbuzující onu otázku po (ne)identifikaci s ním, mohla čtenáře zajímat. V románech o umělcích se pochopitelně jako lákavé a vděčné často objevují „napínavé příběhy“ střetu jedince se společností, tajuplné zápletky (*Obraz Doriana Graye*), *bildung* jedince – a také jeho pád, jeho uchvacující talent (viz *Legendu o umělci*) ale také zhodnocení a kritika kultury či jejích dílčích částí, jejíž jsou tito čtenáři součástí, což bude tématem dalších částí této práce.

1.3 Autor a jeho masky

Románová postava umělce v sobě – nejenom v kontextu již řečeného – nese řadu specifík. Mimo jiné může figurovat jako jakási meta-postava, jejíž smyslem není pouze figurovat v textu a fungovat stejně jako ostatní postavy, ale zároveň komunikovat postojem, jež v některých případech lze považovat za autorovy, resp. za reflexi autorových postojů (k umění, náboženství, společnosti...). Lze tak do jisté míry sahát k teorii sebe prezentace či jiným teoriím autorství, jež se mohou aktivně podílet na podobě té které postavy⁵⁷ – v kontextu umělce např. koncept génia. I díky této povaze „amalgámu“ se postava často jeví jako silněji angažovaná ve svém fikčním světě (např. svým konfliktem s ostatní společností), což ovšem může svádět (či navádět?) k projekci tohoto konfliktu i do reálného světa, v němž existuje – byť třeba jen ze školních osnov – jisté povědomí o „vzpornosti“ některých umělců. Pochopitelně také autoři – a na případě Manna to je dobře patrné⁵⁸ – mohou na ty které teorie navazovat, vztahovat se k nim a do svých děl je promítat.

Užitečné např. může být porozumění konceptu génia, zejm. jeho „původnímu“ pojetí Immanuela Kanta mj. v jeho *Kritice soudnosti* [1790], v níž je definován jako „jediný a pravý tvůrce krásného umění“, které je „podle jeho názoru ‚talent (přírodní dar)‘, který je schopen dávat umění ‚pravidlo‘“, a génia je tedy možné vymezit jako „vrozenou vloh (ingenium)“, jejímž prostřednictvím dává příroda umění pravidlo“ (Zátka 1995, 111). Dle Kanta génius disponuje originalitou a exemplaritou (tj. nenapodobuje jiné výtvořky) a zároveň svou tvorbu nedokáže (vědecky) vysvětlit, popsat (tamtéž, 112). Relevantní v souvislosti s např. výše uvedenou rolí vztahu učitele a žáka (ale také širšího kulturního rámce, jeho podmínek) také je, že génius „sám může vytvořit jen ‚bohatou látku‘ krásného umění, naproti tomu její samotné

⁵⁷ Již jsem uvedl některé analogie mezi spíše životopisnými „legendami o umělcích“ a fiktivními romány o „umělcích“ – v tomto duchu zde pokračuji.

⁵⁸ Nejenom v *Doktoru Faustovi*, ale také v prózách (a esejích) dřívějších Thomas Mann opakovaně sahá k tématu umělce a jeho role ve společnosti. Jeffrey Meyers ve studii „Thomas Mann’s Artist-Stories“ (2013) konstatuje, že obsahem „Tristana“ [1902], „Tonía Krögera“ [1903] i „Krví Walsungů“ [1905] je představa, že umělec se musí vzdát ve prospěch své tvorby běžného života, tedy že „umělec musí trpět, aby mohl tvořit“ (Meyers 2013, 188). Umělec – či pseudoumělec? – Detlev Spinnell je vyličen jako narcistní osoba, jež se uchýlila do „morbidního sanatoria pro estetické podněty“ (tamtéž, 190) a která pro své (pseudo)estetické potřeby přivodí utrpení a smrt Gabriely; v kontextu „d’ábelského“ skladatele Leverkühna je příznačné, že Spinnella zaplaší „nemuzikální kakofonický“ smích Gabrielina syna Antona. Tonio Kröger se během svého tvůrčího života přivlastňuje umělecký „ideál“ radikální odloučenosti od každodennosti, např. v textu prvním rozhovoru s malířkou Lisavetou, ale ten nakonec se přiklání k hledání harmonického stavu mezi tímto „vykloněním“, uměleckou radikalitou, a průměrností „každodennosti“, v níž je však s to najít emoci, nezbytnou pro skutečné tvoření. Siegmund však, modelovaný v dialogu s Wagnerovou předlohou, je opět vyličen jako narcistní typ; tím spíše, že vstupuje do incestního vztahu, jako „formy onanismu“, ale v důsledku jako umělec selhává, totiž z povídky vystupuje jako „řádoby-umělec, [který] odmítá obětovat svůj život pro umění“ (tamtéž, 202).

zpracování a ‚forma‘ vyžadují ‚školou vzdělaný talent‘, který ji může utvářet do takové podoby, v níž obstojí před ‚soudností‘“ (tamtéž, 113).⁵⁹

Kant zohledňuje také působení umění (prostřednictvím génia) na další subjekty, slovy Vlastimila Zátky: „Je taky jedním z garantů toho, že prožitek estetické krásy nezůstává jen čistě privátním pocitem subjektu, ale že je možné o něm vynášet intersubjektivně platné a závazné soudy. Jako producent ‚estetických idejí‘ určuje génius pravidla toho, co lze považovat za ‚umění‘“ (tamtéž, 116). Zároveň

produkty géniovy tvorby [...] nejsou určeny pouze pro pasivní recipienty [...], kteří je vnímají, hodnotí a oddávají se příslušným estetickým zážitkům. Geniální umělecké dílo plní podle Kanta i jinou důležitou funkci – představuje „podnět“ pro další originální uměleckou tvorbu, „vzor“, který jiný tvůrce, poté, co jím byl „probuzen k pocitu své vlastní originality“, může sledovat a být jím inspirován. Je přitom sice nezávislý na „nátlaku pravidel“, ale současně vytváří nová „pravidla“ umění, čímž se jeho talent a tvorba ukazují jako „příkladné“ (tamtéž, 117)

Považuji tuto koncepci tvůrce za podnětnou mj. proto, že v ní již zaznívá řada problémů, jimž se dále budu věnovat – některé, jež jsou podrobeny revizi (včetně satirické, či alespoň ironické), jako např. originalita, i takové, jež se pozměněnými slovy traktují či se s nimi velmi produktivně polemizováno, např. v případě „řady“ géníů, již se vypořádávají s „ovlivněním“.⁶⁰ Pojmů „génia“ se v průběhu dějin pochopitelně objevilo mnoho (a

⁵⁹ V kontextu dalšího výkladu se také hodí poukázat na dále citovanou stať Jana Patočky o vzdělanosti, v níž zdůrazňuje, že „genialita je ovšem věcí milosti a náhody, ale její rozvinutí předpokládá – všichni to vždy až do dneška věděli, ale my dnes zapomínáme – vzdělání“ (Patočka 2004a, 19).

⁶⁰ Oba zde sledovaní autoři i tuto tradici ve svém psaní zohledňují, jak bude dále ukázáno. Činili tak i v předchozích dílech – viz např. Mannovu povídku „Zázračné dítě“, která analyzuje několikrát náhled na „geniální“ dítě, včetně případu (jak jej reprezentuje část Bibiho vystoupení, resp. jeho uvažování nad repertoárem: ví, že některé skladby publikum nepochopí, ale také, že některé zase zapůsobí), že tento génius je kalkulovaný (srov. také Bahr 2004, 57). Podobně Tonio Kröger osahává tento ideál, resp. snaží se nalézt harmonii mezi uměleckým tvořením a jeho místem ve světě: nejprve věří, že ve tváři umělce „se zračí pocit odlišnosti“, že „člověk musí umřít, aby se stal tvůrcem“ (Mann 1979, 81–83), a posléze uznává svou „měšťáckou“ povahu, k níž říká: „Mé měšťácké svědomí mě má totiž k tomu, abych v každém umělectví, v každé mimořádnosti a v každém géniu viděl něco hluboce dvojsmyslného, nekalého, silně pochybného, a je zdrojem mé zamilované slabosti pro prostotu, srdečnost a příjemnou normalnost, negeniálnost a spořádanost“ (tamtéž, 111). Tonio Kröger se tedy snad neukáže jako „opravdový“ umělec, ovšem „opravdový“ umělec Leverkühn, který se měšťáctví nepoddá, končí upsaný d'áblu. Měšťanství představuje v Mannově tvorbě další leitmotiv, v rámci kterého také – pozitivně, kýženě – řeší vztah umění a společnosti. V eseji „Lübeck jako duchovní forma života“ toto (životní) měšťanství klade do souvislosti s etickým rozměrem a píše, že „bez něj bychom vůbec nebyli puzeni k výkonům, k produktivnímu přispěvku k životu a rozvoji; to, co umělec nabádá, aby umění nevnímal jako naprostou dispanz od lidství, aby postavil dům, založil rodinu, aby dal svému duchovnímu životu, i když třeba dosti dobrodružnému, pevné, ctnosté – a mě opět napadá jen jediné slovo: měšťánské – základy“ (Mann 2008, 21).

jejich konkrétních „realizací“ ještě více); pestrost tohoto pojmu např. stručně shrnuje Břetislav Horyna v publikaci *Dějiny rané romantiky* (2005), než se přesune k chápání Novalisovu (jenž původně pojmenoval úvodní báseň druhé části *Heinricha z Ofterdingenu* [1802] pojmenoval nikoli „Astralis“, nýbrž právě „Génius“). Horyna zde vypočítává plejádu významů tohoto slova, od obsahů spjatých s římskou mytologií a příbuznosti s termínem duch (*Geist*), jež se vyjevuje např. v blízkosti vyjádření jako „zrodit se z básníkovy ducha“ a „být dítětem básníkovy génia“, po právě Novalisovo označení geniality jako klíčového rysu ideálního tvořivého člověka a „génománii hnutí Sturm und Drang“ (Horyna 2005, 286, 290).⁶¹

Prominence osobnosti, jež se často propisuje i do postav umělců, má svůj původ také v pozdější romantické estetické teorii. Samuel Taylor Coleridge kupř. chápal umění (umělce) jako médium, a to mezi člověkem a přírodou. Ve svém textu „On Poesy or Art“ [1818] se Coleridge vyjadřuje k pojetí umění jako nápodoby („imitation“) přírody, tj. toho krásného z přírody, její esence, která „předpokládá pouto mezi přírodou/přirozeností ve vyšším smyslu a duší člověka“ (Coleridge 1856, 330). Básník v tomto pojetí figuruje jako „stvořitel“ a o kráse, kterou disponuje, Coleridge píše, že vzbuzuje potěšení bez zájmu, ba v opozici proti němu (čímž se zdůrazňuje jistá autonomnost umění – a umělce). Jeho význam pak tkví v tom, že s poezií jsou „dvěma nejdůležitějšími složkami romantického pojetí *subjektivity* literatury, které vyjadřuje její nezávislost na uměleckých, filosofických, náboženských i politických autoritách i na normách přijímaných čtenáři nebo kritiky“ (Procházka 1999, 15). Procházka dodává, že romantickým principům odpovídá zejména „psychologie umělecké tvorby, vysvětlující vznik a recepci uměleckého díla jako projevy empiricky prokazatelných i spekulativně nalézáných, univerzálně platných duševních pochodů“ (tamtéž).⁶² Romantická osobnost umělce tedy

⁶¹ Horyna v souvislosti s Novalisem zmiňuje podstatnou skutečnost, která se uplatní v dalším textu, kde budu revidovat právě životaschopnost těchto „tradičních“ konceptů objevujících se v postavách, totiž např. v „superschopnostech“ těchto osobností, když poznamenává, že „génius je jen osobní rys, který se může uplatnit v mytologické nebo estetické souvislosti, selhává ale, pokud jím má být vystižen zrod nového Já kladoucího nový svět“ (Horyna 2005, 287), a zejm. poznamenává: „Tím, že se Novalis vzepřel užití termínu ‚génius‘ pro syntézu poezie a nadčlověka, v níž se navrácí zlatý věk lidstva, postavil se proti relativně dlouhodobé a zažité tradici v německé literatuře“ (tamtéž, 290). A tak tedy „mimořádnost génia nespočívá jen v tvůrčích schopnostech vlastních člověku, ale rovněž (a z určitého hlediska především) v tom, že se stává synkretickou myticko-poetologickou figurou nové mytologie, která stojí v hierarchii bytí mezi ‚vyšším‘ božským světem a světem ‚vyšších‘, básnický či umělecky mimořádně nadaných a tvůrčích lidí“ (tamtéž).

⁶² O „pokušení psychologizace“ píše také Korthals Altes, mj. v souvislosti s výše pojednaným konceptem identifikace. Čtenář do určité míry chce nacházet shodu postavy se sebou, tedy předpokládá její povahu jako (alespoň částečně) reprezentující reálné osobnosti; étos postavy daný její autoritativností či upřímností potom významně ovlivňuje čtenářovu recepci textu (srov. Korthals Altes 2014, 128) – ale ohlédneme-li od nejasnosti „ontologické“ pozice postavy, právě nepřímost jejího zobrazení je to, co je při interpretaci nutně zohlednit. Např. v případě Zeitbloma se psychologizující čtení nabízí – litujeme jeho Adrianem chabě opětovaného přátelství, soucítíme s jeho situací intelektuála v dříve kulturně významné, nyní „barbarizované“ zemi, se syny bojujícími za nacistický režim atd.; tímto prismalem pak můžeme vnímat „jeho“ psaní, tedy jako jakousi kompenzaci. Dále v

zceluje smysl díla, byť „básník je nejméně poetickým ze všeho, co existuje, protože nemá žádnou identitu. Neustále však formuje a naplňuje někoho nebo něco jiného“ (Keats, cit. dle Procházka 1999, 16).⁶³

Dědictvím subjektivity romantické teorie pak je řada skutečností, které její stereotyp podnětně narušují. Na tom se podílí už ono komplikované pojetí autora jako subjektu i objektu poznání, účastníciho se vztahu mezi přírodou a vědomím, či orientace na dílo a čtenáře, což souvisí také s rodící se kritikou a „sekundárními“, úvahovými texty.⁶⁴ Ale především zde ruku v ruce se subjektivitou vzniká tendence k reflexivitě, k poezii, „která myslí o sobě samé“ (Horyna 2005, 10) – o tom bude ještě důkladněji pojednáno dále. Tato distance⁶⁵ je patrná i na linii kritiky počínající romantismem „odchovaným“ Charlese Augusta Sainte-Beuvem,⁶⁶ resp. na tom, jak tuto linii reviduje Marcel Proust: „Knihu vytváří jiné *já*, než je to, které se projevuje v našem chování, ve společnosti, v našich slabostech“ (Proust 1968, 117), a to „kdy v osamění umlčíme slova, jež máme společná s ostatními, a jimiž třeba v samotě posuzujeme věci, aniž jsme sami sebou, a kdy se obrátíme tváří v tvář sobě a snažíme se zachytit a tlumočit skutečný tón svého srdce a žádnou konverzaci“ (tamtéž, 121).⁶⁷

Autorskou distanci ještě jinak formuluje Thomas Stern Eliot v textu „Tradice a individuální talent“ [1920] – což bude důležité zejména v souvislosti s druhým oddílem této

tomto textu se ale ukáže, že „vypravěč Zeitblom“ je sofistickovaně vytvořený konstrukt, který se přímočarosti vzpírá.

⁶³ Nabízí se zmínit stereotypní „extravaganci“ romantických básníků, jako jejich „rozervanost“ projevující se např. v typu lyrického mluvčích – vzpurného, extrémního atd. –, jež může souviset také s mytickými a transcendentálními rámci romantické filozofie. Výše zmíněný Coleridge přirovnával tvorbu ke křesťanskému pojetí stvoření; obraz prométheovského mýtu zase souvisel s další fází romantické subjektivity, jež se odvolávala mj. k myšlenkám francouzské revoluce a osobnosti Napoleona (jemuž např. Charles Augustin Sainte-Beuve věnoval dlouhý esej – podobně jako dalším osobnostem schopným „tvořit dějiny“) a v níž představa vzpoury „proti Bohu, státní moci i všem formám útlaku“ nachází komplexní opodstatnění a odezvu v poezii. Tyto transcendentní narativy jsou vesměs určovány touž obecnou potřebou, a to touhou po jednotě – Horyna hovoří o „romantické fikci jednoty“ (2005, 30), kterou motivuje především esteticky. Horyna toto vytyčuje jako „první z určujících estetických postojů romantické poetologie“, totiž „uznání absolutna jako vrcholné představy nekonečné jednoty a celistvosti, vůči níž se teprve může vyjevovat to, co je subjektivně relativní“ (tamtéž, 33), přičemž básník (či čtenář) se literárním dílem účastní pouhých okamžiků nazírání „ideální fikce nedosažitelné jednoty“ (není náhodným pro toto období typický žánr fragmentů).

⁶⁴ Procházka např. konstatuje, že Coleridge se „dost podrobně zabýval i aplikací své estetiky při výkladu působení uměleckého díla na diváka a zkoumal také souvislosti mezi morálními a estetickými aspekty společenské funkce umění“ (Procházka 1999, 34).

⁶⁵ A tato distance je, alespoň v pozdějších dobách, důležitá i proto, aby se – v autorovi i čtenáři – „otupovala“ představa o přílišné výjimečnosti, nadzemskosti umělců. Tohoto odstupu od novodobé „hagiografie“ se dá dosáhnout také banalizací jejich života atd.; srov. Barthesův mýtus „Spisovatel na prázdninách“ (2004, 30–33).

⁶⁶ Jehož kritika se soustředí právě na osobnosti (podobizny): Černý udává, že mimo knižní tituly Sainte-Beuve napsal 986 esejů, v nichž analyzoval 523 figur kulturního či politického života (Černý 1969, 15) a v nichž vyžadoval „lásku k předmětu, schopnost sžít a ztotožnit se s uměleckým dílem, vniknout do nitra tvořícího umělce, dát citově za pravdu jeho úmyslu“ (tamtéž, 19), čímž „definitivně pohřbil kritiku formální a aprioristickou“ (tamtéž, 18), tedy klasicistické závazné ideály krásy, a jako určující určil vkus, tedy cit pro krásu.

⁶⁷ Tedy se zde formuluje opačné pojetí než Sainte-Beuveovo, jehož metoda se zaměřuje na takové situace, „kdy skutečné básníkově já není ve hře“ (Proust 1968, 125).

práce –, jehož cíl je pojmenování operace autora s historickou a kulturní kontinuitou, v níž: „[Básníkův] význam a hodnota spočívají v jeho vztahu k mrtvým básníkům a umělcům“ (Eliot 1991, 1), přičemž zásadní je právě toto uvědomění, resp. sebeuvědomění básníka, jeho předchůdců a tradice, s níž má zacházet „usilovnou prací“, aby mohl básníkem jím „zůstat po pětadvacátém roce svého věku“ (tamtéž).⁶⁸ Sled tradice a její zpochybnění či aktualizování pak má také vliv na specifičnost autora, i proto „básník, který si toto [vztah přítomnosti a minulosti] uvědomí, získá zároveň vědomí velké obtížnosti a odpovědnosti“ (tamtéž), neboť „vývoj umělce je neustále sebeobětování, neustále popírání osobnosti“ (tamtéž, 2) – čímž se básník stává „katalyzátorem“.

Zde načrtnutá skica zrodu a podoby umělecké tvůrčí osobnosti poslouží předem jako encyklopedie kulturních obrazů a (opět) stereotypů – či spíše její fragment –, jež můžeme v postavách umělců spatřovat; mj. tak, že tyto postavy své kořeny přezkoumávají a aktualizují, čímž pokračují v širokospektrálním, interdisciplinárním dialogu o smyslu umění ve společnosti, roli umělce v ní atd., čímž také přispívají k hodnotovému rozměru literatury. Vždy se však hodí mít na paměti plauzibilitu toho, že „byť tito umělci, či alespoň někteří z nich, byli figury velmi životné a roztomile, přece jen postavy, které oni vymysleli, byli bez výjimky mnohem životnější, krásnější, radostnější a jaksí správnější a opravdovější než básníci a tvůrci sami“ (Hesse 2017, 25).⁶⁹

Z jiného hlediska lze k postavě autora (a zde už skutečně míním pojem literárněvědný, nikoliv estetický) přistupovat prismatem sociologie literatury.⁷⁰ V kontextu této práce bude tento přístup spíše marginální,⁷¹ především také podloží odůvodněnost užívání některých esejistických textů i textů fiktivních, na základě jejichž dílčích prvků lze usuzovat také na jejich „angažovanost“, sekundárně také bude fundovat další roviny vrstvení postavy umělce (byť tím nemyslím přímo to, že mělo jít nezbytně o formu sebeprojekce), např. vlastní zkušeností atd.

Podnětnou v tomto kontextu je např. koncept „postury“, který jako komplex strategií (sebe)prezentace, jež kombinují verbální strategie se společenskou a historickou rolí autora, a tak vytváří jak jeho (textovou) identitu, tak jeho pozici v širším literárním poli, rozvíjí Jérôme

⁶⁸ Výsledkem této práce však není (pouze) *poeta doctus*, nýbrž to, že se básník stane „tradičním“, tj. v kontinuitě kultury vertikálním, nadčasovým, a tak schopným porozumět také své přítomnosti.

⁶⁹ Také Hesseho Goldmunda intenzivně doprovází postavy (v jeho případě tedy především sochy „světců, evangelistů se zvířaty, Jakub s kloboukem a poutnickou mošnou“): „[T]y kamenné a dřevěné figury si rád v jakémisi tajuplném vztahu přimýšlel ke své osobě, třeba jako nesmrtelné vševědoucí patrony, ochránce a ukazatele pro svůj život“ (Hesse 2005, 42).

⁷⁰ Označení to není zcela přesné; jde o přístupy, jejichž snahy o výzkum autorství definuje Josef Šebek např. následujícími tendencemi: k překonání mezery mezi textem a kontextem, vnímání textu jako aktu autora, který (spolu)vytváří čtenář, určení nástrojů k pojmenování diskurzivního rámce tohoto aktu, rozumět proměnlivost identity tvůrce textu, na níž se text podílí (viz Šebek 2022, 155).

⁷¹ Obecně však velmi platný a v souvislosti s výzkumem hodnotovosti literatury také často užívaný a rozvíjený.

Meizoz.⁷² Třebaže Meizos ji aplikuje zejména na nefikční texty,⁷³ řada jeho postřehů je využitelná i na texty fiktivní, zejm. hovoříme-li právě o textové postavě autora. Meizoz koncept postury, jež staví také na teoriích Pierra Bourdieua či Alaina Vialy, ilustruje ve studii „Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau“ na Rousseauově díle, kterého pokládá za otce „ne-li literární postury jako takové, pak určitě postury ‚skromného řemeslníka‘ a ‚spisovatele z lidu‘, nesmírně vlivné v následujících dvou stoletích literárního vývoje“ (Šebek 2019b, 261). Jeho výzkum se zabývá způsoby, kterými „si spisovatelé v různých obdobích a geografických souřadnicích přisvojovali obraz a identitu ‚autora‘“ (Meizoz 2019, 263) a mezi které se řadí např. opakování a variování určitých motivů (např. zdůrazňování prostého původu),⁷⁴ čímž autor dosahuje legitimizace ve společnosti, posléze však také vytvoření jakéhosi souboru typických znaků (tedy stylu), jimiž se autor vyznačuje a odlišuje od autorů jiných a jež také mohou vést ke vzniku fiktivního mluvčího, do nějž se autor „promění“ a stane se tak „novou postavou na scéně literárního vypovídání“ (tamtéž, 265). Důležitou roli zde též hraje skutečnost, že budováním a rozvíjením postury se také budují a rozvíjejí jejich repertoáry, jež souvisí s kontinuitou literárního pole, které „je prostoupeno zakládajícími příběhy a exemplárními biografiemi: autor při svém začleňování do literární praxe odkazuje na tyto velké předchůdce, jejichž názory, pohnutky, formy a postury si vypůjčuje“ (tamtéž, 266) – Meizoz zmiňuje např. posturu „spisovatele-občana“, „nešťastného génia“ či Rousseauova „skromného nezávislého řemeslníka“ (tamtéž). Tyto repertoáry se pochopitelně mohou překrývat s již zmíněnými stereotypy a kulturními obrazy umělce, autora v literatuře. Postura v tomto ohledu úzce souvisí také s teorií sebevytváření (*self-fashioning*) Stephena Greenblatta, jak ji rozvíjí na případě anglických renesančních autorů, u kterých pozoruje fenomén narůstajícího vědomí možností tvarování lidské identity, a to i prismatem uměleckého tvoření, tj. v rámci kultury, jež mj. umožňuje kontrolu svých vlastních obsahů (srov. Greenblatt 2005b, 2nn.) – což bude probíráno dále.

⁷² Viz také usouvztažnění postury v analýze étosu v publikaci Korthals Altes (2014, 53nn.), v níž je důraz klade na markery, signály, jako „styl psaní a volbu žánrů, registrů a témat; celou škálu paratextů od prezentace knihy, zmínky o životopisných detailech i použití autorova jména, fotografie po rozhovory s autorem, dopisy jiným spisovatelům nebo eseje autora o jeho vlastním psaní nebo o psaní jiných autorů“ (tamtéž, 53). V českém (resp. i mezinárodním) kontextu lze za takového kultivátora vlastní postury považovat např. Milana Kunderu, jehož romány se opakovaně vyjadřují k problematice tohoto žánru, jehož eseje navádí ke konkrétním interpretacím jeho díla i autora mají zařazovat do určité řady autorů a jehož vyjádření v médiích často problematizovala např. téma překladu vlastních děl z hlediska (ztrácejícího se) významu atd.

⁷³ V případě interpretace postury ve fikční literatuře by mohl posloužit termín „persona“, který podchycuje právě rozdíl mezi vnětovým, nefikčním autorem a jeho autostylizací.

⁷⁴ Meizoz zohledňuje také roli recipientů (nejenom čtenářů), když konstatuje, že obraz Rousseaua „jakožto hlasu obyčejných lidí je pochopitelně zpětnou rekonstrukcí, ale stále se částečně zakládá na sebeprezentaci samotného autora“ (Meizoz 2019, 263).

Josef Šebek v publikaci *Literatura a sociálno* komentuje toto vědomé nakládání se sebezprezentací, kde mj. konstatuje: „Otázka individuality, jedinečnosti postury je [...] složitější: autor musí zaujmout srozumitelnou, a tedy často i minulostí ‚prověřenou‘ posturu už proto, aby byl v sociálním prostoru identifikovatelný“ (Šebek 2019a, 85), čímž také vyvstávají otevřené otázky toho, kdo se na vznikání postur podílí, tedy zda pouze autor, či také recipienti, „respektive další zprostředkující instance – v současné době zejména média, ale třeba také nakladatelé“ (tamtéž, 86). Pojmenovává tak paradox (v kontextu této práce, a zejm. výše uvedeného výkladu užitečný a trefný), že interaktivnost postury může vést k „prezentac[i] sebe samého jinými aktéry“ (tamtéž), což pochopitelně komplikuje, ale také plodně vrství roviny interpretace.⁷⁵

Tyto výše uvedené koncepty posouvají můj výklad k dalšímu pojmu, jež pouze stručně zmíním v návaznosti na právě řečené a kterým předznamenuji téma, k němuž se vrátím ve třetím oddíle práce v souvislosti s taktem – a to pojem, či obraz, masky. Masky by bylo možné důkladně rozebírat mj. jako topos,⁷⁶ nicméně v případě této práce bych je rád podržel v patrnosti

⁷⁵ Další zajímavý úhel pohledu „sociologie“ literatury nabízí Gisèle Shapiro v eseji o vzniku odpovědnosti autora ve francouzskojazyčném kontextu, v níž staví především na právním rámci a jeho vývoji, díky kterému „spisovatelé definovali svou vlastní etiku odpovědnosti vůči hodnotám konvenční morálky a politickému konformismu, prostřednictvím kterých bylo jejich dílo podléhalo odsouzení“ (Shapiro 2007, 2), přičemž „artikulace těchto etických principů utvrdila nezávislost spisovatelů na politických či náboženských autoritách a přispěla ke vzniku autonomního literárního pole“ (tamtéž, 3). Autorka ve svém výkladu sleduje lineární vývoj této právní/etické odpovědnosti od královských nařízeních z roku 1551 kontrolujících knižních trh (jež ve Francii prvně ustanovily právní rámec týkající se spisovatelů) přes soudní procesy s Flaubertem a Baudelairem (v nichž byla jejich obhajoba stavěná také na argumentech týkajících se „autorské licence, nezaujatosti, objektivitě a pravdomluvnosti“) až k situaci světových válek, kdy se objevuje revoluční role poezie definovaná pod vlivem bolševické revoluce avantgardními, především surrealistickými autory (Shapiro cituje např. Bretonovu tezi o tom, že „poezie emanuje z autorova podvědomí, takže za ni nemůže být zodpovědný“), ale také odlišná situace spisovatelů během a po vichistickém režimu, kteří kolabovali (a byli po válce popravováni za velezradu) či se zapojovali do odboje atd. (tamtéž). Zde dochází k (pomyslnému) vyvrcholení teorie odpovědnosti autora s postavě Sartra, jehož „inovace spočívala v oddělení odpovědnosti od nacionálního moralismu a propojení s jeho filozofickou koncepcí svobody“, v níž „odpovědnost a svobodná vůle jsou neoddělitelné. Sartre však rozšířil tuto ideu k umělecké svobodě, jež měla být omezována morálním pojmem odpovědnosti [...], ale podle něj odpovědnost uměleckou svobodu neomezuje, naopak, odpovědnost je nejlepším projevem svobody“ (tamtéž, 22). Dochází tak k tomu, že „spisovatel je zodpovědný sám sobě navzdory, protože věci pojmenovává, a proto je také zodpovědný, když se rozhodne mlčet, vzhledem k tomu, že ‚se taire, c'est encore parler‘ (mlčet znamená stále mluvit), a tak je zodpovědný za lidskou svobodu obecně“ (tamtéž, 23).

V uměleckém prostředí také toto téma, jako součást jejího dosavadního díla, reflektuje Milada Součková v textu *Hlava umělce* [1946]: „A přece máme odpovědnost. Odpovídáme za stav, v němž se nalézá současné písemnictví. Ovládáme umění psátí, tisknout, býti čten, vzbuzovati v lidech city a myšlenky“ (Součková 2002, 8).

⁷⁶ A pochopitelně také ve velmi rozsáhlém kontextu (fiktivních) autobiografií, žánru „sebe-psaní“, o němž Korthals Altes píše, v návaznosti na Laschův termín, jako o jedné z „nejpopulárnějších praktik v naší kultuře narcisismu“, jako o žánru, „v němž je sebezpytování dotazeno do nejvyššího – klamného či úzkostného – stupně reflexivity“ (Korthals Altes 2014, 192). Udává žánry jako autobiografie, memoáry, eseje či autofikce, a zdůrazňuje – s patrností na svůj výzkum etosu ve vyprávění – pomyslnou smlouvu mezi autorem a a čtenářem, že „vyprávěč a jeho protagonistu budou stejnou osobou“, čímž vzniká nezbytnost etosu upřímnosti, jež ovšem pochopitelně nemůže být neproblematická, a tedy aktivuje postoj čtenáře předpokládající jistou míru fikčnosti (tamtéž). Pro důkladnější analýzu autobiografií viz např. Starobinski 1980 (kde autor analyzuje individuální „styl“, resp. styly autobiografie, zdůrazňuje syntézu tématu minulosti mluvčího s implementovanou časovostí a pohybem – a to jako výsledku narace, ale také střetu vyprávějího Já s historickými událostmi –, upozorňuje na možnost fikce – zejm. v

spíše jako další indikátor „křivosti“, nedůvěryhodnosti vyprávění. Jadwiga Kamola v eseji, v níž kombinuje výklad o fotografii a o dílu Carla Gustava Junga, považuje masku za „fragment kolektivní psýché“ a za „kompromis mezi individuem a společností stran toho, jak by se člověk měl navenek jevit“ (Kamola 2021, 4), což ilustruje právě na povaze fotografických snímků, které „ukazují ‚pravdivý‘ interiér lidské bytosti a zároveň jej neukazují“ (tamtéž, 5).

Zde se tedy setkávají linie dosavadního výkladu – zohlednění skutečnosti, že obrazy autorů vznikají kumulací sdílené paměti; zároveň mohou tyto obrazy vznikat rozličnými strategiemi, na nichž se může podílet sám autor, ale také kulturní pole, z něž vychází. Tento hluboký les mnohdimenzionálního tvoření možná dobře ilustruje posun z již zmíněné metafory „zrcadla lampy“, jak jej zastupuje Borgesova povídka „Zrcadlo a maska“. V té rapsod vypráví králi tři příběhy, jež se svou „sofistikovaností“ stupňují: první vyprávění zrcadlí, a tak stvrzuje stávající řád, druhé vyjevuje nejistotu, ruší předchozí a vytváří distanci, která „zabraňuje tomu, aby v cestě podél řeky vlastního života vstoupil tvůrce znovu do téhož ‚příběhu v příběhu‘“; a třetí sestává z jediného verše – po něm rapsód obdrží od krále dýku, jíž se usmrtí; král opouští trůn a stává se žebrákem: „Oba tedy ztrácejí své původní já, třebaže v odlišné míře, tvůrce absolutně. Znamená to snad, že dokonalá mimésis, dokonalé umělecké dílo

„pseudomemoárech“ či „pseudobiografiích“ – a prochází různé typy tohoto ne-žánru od *Vyznání* Augustinových po Rousseauovy až k modernistickým dílům Leirise či Becketta). K fikčnosti „Já“ v autobiografiích viz Sprinker 2006, kde výklad staví mj. na Foucaultově pojetí autora jako původce díla zodpovědného za diskurz, který etabluje, a na psychoanalytickém „mluvení“ o sobě, „vytvořeném“ Freudem a později interpretované Lacanem, a na tomto teoretickém základu pak pojednává texty zejm. Vica, Kierkegaarda či Nietzscheho. Vysvětluje přitom fenomén moderní kultury spočívající v přeměně individua ve znak a dokládá, že autobiografie, jako sebepsaní, zkoumání svého původu a historie, se může odehrávat pouze v mezích aktu psaní (podobně jako „Freud stanovuje hranici, za kterou se výklad snů nemůže dostat a ke které se výklad vždy vrací, aby se potvrdil“), a to na základě principu opakování „chápaného jako vytváření rozdílu při tvorbě textu“: „Stejně jako se výklad snu stále znovu vrací k pupku snu, tak se autobiografie musí neustále vracet k neuchopitelnému centru sebe sama pohřbenému v nevědomí, aby zjistila, že tam byla už na začátku. Původ a konec autobiografie se sblíží v samotném aktu psaní, jak Proust brilantně ukazuje v závěru *Hledání ztraceného času*, neboť žádná autobiografie se nemůže odehrávat jinak než v hranicích psaní, kde se pojmy subjektu, já a autora hroutí v samotném aktu tvorby textu“ (tamtéž, 342). Aspektu „vyprávění Já“ nejenom v autobiografických textech se věnuje Samantha Vice (2003), čímž přispívá k diskurzu výše zmíněného *narrative turn*: „Sebepojetí či identita se vytváří vyprávěním, které o sobě vyprávíme. Přesněji řečeno, jsme postavami – především hlavními – příběhů, které o sobě vyprávíme nebo bychom mohli vyprávět,“ neboť „základní podmínkou smysluplnosti sebe sama je to, že své životy uchopujeme ve vyprávění“ (Vice 2003, 93–94). Irwing Howe zase rozvíjí další výše zmíněný teoretický přístup, ten kognitivní, když hovoří o Já o konstrukt mysli, „hypotéze bytí, sociálně formované, třebaže se rychle může obrátit proti té samé sociální formaci, jež ji vytvořila“ (Howe 1991, 56), a poznamenává, že Já tvoří několik dílčích, i konfliktních, Já, od takového, jež se blíží duši, jež evokuje přirozenost, jež sebe sama paroduje či klame, jež figuruje jako možnost (ba jako utopie), jež vystupuje před vnějším světem i jež vytváří svůj vnitřní svět atd. (srov. tamtéž, 59nn.).

V kontextu mého dalšího výkladu je důležitý prvek „(auto)portrétu“, jak jej komentuje např. Vlastimil Zuska, tj. jako tvoření sebe sama, v němž se zjevuje distance „estetická a zrcadlová (Já jako jeví se a Já jako zakoušené v sebereflexi)“ (Zuska 2002, 51), a autopořet je tedy „kladením existenciální otázky sobě samému pomocí tvorby struktury, mimésis, ‚fraktálním‘ fragmentem ‚rozvržení světa‘, umožňujícím náhled na ‚širší pro druhé a pro mne‘ díky distanci, odstupu od pouze aktuálního, aktivizací a dominancí virtuálního, imaginárního“ (tamtéž, 62).

znamená ztrátu distance k absolutně jinému, vyplnění metafyzické touhy, která se rovná smrti subjektu?“ (Zuska 2002, 68).

Shrnu-li tedy tuto pasáž, jež se zabývala strategiemi autorství, jako nosné z ní vyplývá rozlišení mezi „strategií psaní“ a „sociální strategií“ autora; zatímco ta první je spojena se „sémantickou intenzí“, ta druhá s „psychologickou intencí“ (Šebek 2019a, 117). Strategie psaní budu dále hlouběji rozvíjet, např. právě v souvislosti s nakládáním s repertoáry kulturních obrazů, postur, stereotypů apod., nicméně, jak jsem předznamenal, i ona sociální strategie bude nezbytná, neboť v řadě případů povědomí o ní umožní lépe pochopit např. politickou angažovanost spisovatelů jako aktérů ve společnosti, za niž se mohou cítit „zodpovědní“ – ať už tuto angažovanost realizují pouze v prózách, či psaním esejů, vystupováním v rozhlase atd.⁷⁷ –, čímž posléze přispívají k hodnotovosti literatury jako celku.

⁷⁷ Viz např. činnost Jana Čepa v exilu, jež pozoruhodným způsobem doplňuje jeho beletristickou tvorbu, ale také se projevuje „nucenou“ veřejnou aktivitou, v níž se autor necítil dobře, avšak pokládal ji za svou povinnost (srov. Komenda a Zatloukal 2019; Wiendl 2020). Wiendl přitom pozoruje, že Čep v této nové situaci „nejenže dává posilu ideově spřízněným domácím posluchačům, uvězněným za železnou oponou, ale předně osmyslňuje životní situaci exulanta jako takového“ (Wiendl 2020, 84).

1.4 Vypravěč

Odlíšné podoby vypravěče mohou vést k odlišné zkušenosti s textem, a to včetně jeho etického rozměru, čehož se dosahuje např. pozicí vypravěče ve fikčním světě (tedy např. homodiegetický vypravěč spíše posiluje efekt, že „byl u toho“, což jej tedy k vyprávění oprávnjuje) či volbou jeho jazykových rejstříků. Tato jazyková realizace, jež souvisí také s takovou situací, kdy vypravěč vysvětluje, proč a o čem píše, a jež může nabývat i podoby „zdvojení“ v kombinaci s autorem, se pak může vyznačovat např. víceznačností či vysloveně klamavostí.⁷⁸ Zde lze odkázat k vypravěči *Doktora Fausta*, Zeitblomovi, jenž sám sebe klame v re-interpretaci svého (domnělého?) přítele Leverkühna, přičemž autor Zeitbloma konstruuje právě tak, aby jeho sdělení byla nepřesvědčivá. Tyto jazykové (či rétorické) operace spočívají také v tom, jak Locatelli píše, že

lingvistická komplexita [narativů] signalizuje neredukovatelnou konceptuální logiku plurality – a často zprostředkovává sociální zkušenost spočívající v rozdílných pohledech na zkušenost diskurzivní plurality – a zvláštního uvědomování si jazyka, a tak reprezentuje kulturní hodnotu v sobě samé, což ovšem nevylučuje skutečnost, že literární texty mohou vzniknout, a vždy vznikaly, v souvislosti se specifickými (a často i proti nim) etickými a politickými projekty (2008, 20).

Korthals Altes přistupuje k jazyku jako ke kognitivnímu fenoménu („efektivní konceptuální formě“), jenž umožňuje komunikovat právě zkušenosti, jak individuální, tak kolektivní, čímž jej činí přístupným a ideálně sdíleným (2014, 23). Autorka se věnuje vypravěči také z hlediska jeho autority, zmiňuje např. étos vypravěčů realistických a naturalistických románů z 19. století, jenž se zakládal na vytváření dojmu vědecké objektivity; oproti tomu v dnešní době je dle Korthals Altes více ceněná, respektovaná přímá zkušenost homodiegetického vypravěče – „a nakonec i pravdivější, protože přiznává zaujatost vlastního vidění“ (tamtéž, 105).

Vypravěč⁷⁹ *Hry se skleněnými perlami* je příslušníkem kastálského řádu, tedy svým způsobem následovník, či alespoň kolega protagonisty Knechta. „Svou postavu“ líčí se

⁷⁸ Korthals Altes uvádí, že právě tohoto rozklíčování upřímnosti, iluze či ironie recipientem, který hodnotí pozici mluvčího, jeho charakter či odbornost, „jsou hlavní náplní vyprávění příběhů již od prvních lidských vyprávění“ (Korthals Altes 2014, 7). Dokládá také, že na základě těchto typů vyprávění vznikaly také celé žánry (jde tedy o další typ odvození žánrů než z postav, který jsem zmínil výše), např. satira či angažovaný román.

⁷⁹ Zmiňuji zde především ty rysy této textové entity, které jsou relevantní k dalšímu výkladu, ovšem upozorňuji, že vypravěče tohoto románu by bylo možné analyzovat ještě dalekosáhleji (byť výstupy by pravděpodobně nezpochybnili mou volbu výkladové redukce). Odkazuji např. ke směru bádání, který reprezentuje studie Nathana Drapela „The Price of Freedom: Identifying the Narrator of Hermann Hesse’s *Das Glasperlenspiel*“ (2016), v níž

zjevným obdivem, jeho vyjadřování je však usměřováno vždy přítomnou zdvořilostí – tento rétorický prvek se propisuje jak do jeho vlastních, opatrných vyjádření, tak do dialogů mezi jednotlivými postavami. Figuruje zde tedy jako náležitost diskurzu akademické obce, čímž – jako u románu Mannova – vzniká důvod k nedůvěřivosti vůči hodnověrnosti vyprávěného; tím spíše, že občas se tato zdvořilost „přehání“, čímž se vzbuzuje efekt napětí mezi respektem a ironií (což produkuje zejm. právě Knecht).

Jako žáka, který zároveň spadá pod potenciálně kritizovanou instituci (resp. do uspořádání světa, jež Kastálci symbolizují) a zároveň se soustředí na problematický produkt této instituce (tj. Josefa Knechta), jej lze interpretovat buď jako někoho, kdo se přiklání k „rebelské“ pozici a připojuje se k šíření problematizace témat a stávajícího řádu, jež se připisuje protagonistovi (a jeho rétorika, styl vyprávění potom může být chápán jako autocenzurní), nebo jako někoho, kdo chce korigovat archiv řádu (tj. jeho paměť, kontinuitu), a tak jej upevňovat. Každopádně je tedy nutné mít na poměti, že vypravěč také může vytvářet či posilovat aspekty distance či před čtenářem skrývat či pozměňovat to, jaká postava je nebo být může.

Autoritu svého vyprávění odvozuje od autoritativnosti vzdělání v rámci dané instituce. Hned v prvních větách odkazuje jako na zdroj vyprávění právě na její archiv a zároveň připouští, že zdaleka ne všechny informace jsou v něm obsaženy. Vzápětí vysvětluje (autorským plurálem) svou, případně spornou, motivaci:

Nejsme nikterak slepí vůči skutečnosti, že takovýto pokus [vyprávění] je či se zdá být v určitém rozporu s panujícími zákony a zvyklostmi duchovního života. Vždyť právě smazání všeho individuálního, co nejdokonalejší začlenění jednotlivce do Hierarchie instituce výchovy a věd je jedním z nejvyšších principů našeho duchovního života (Hesse 2012, 10).

Načež dodává, že tak činí „nikoliv kvůli kultu osobnosti či z neposlušnosti vůči zvyklostem, nýbrž pouze ve smyslu služby pravdě a vědě. Myšlenka je to stará: čím nějakou tezi formulujeme výrazněji a neúprosněji, tím nejdolatelněji volá po antitezi“ (tamtéž) – čímž také předznamenává dialektičnost různých okolností Knechtova dále líčeného života (tj. jeho pozici

rozebírá motivace anonymního tvůrce textu o Knechtovi, jeho povolání historika, a předkládá návrh, že vypravěčem je samotný Knecht, který vytváří mystifikační text, aby dosáhl svého nového Já, zcela oproštěného od minulého života, v němž „zemřel“. Stať je to mimořádně zajímavá, leč některé argumenty nejsou zcela přesvědčivé – a v návaznosti na ně zde postulují hypotézu, že vypravěčem románu by mohl být také (ne-li spíše) Tito, který se vlivem Knechta stane historikem a imaginuje život svého učitele.

mezi postavami reprezentující rozporuplné názory a jeho snahu je autenticky, zodpovědně probrat a ideálně skloubit v sobě a ve vlastních akcích).

1.5 Most

Nedílnou součástí konstrukce postavy představuje její (i autorův) kontext – něco jsem již zmínil v tomto oddíle (např. romantickou teorii osobnosti, koncept génia, sociologický, či materialistický náhled na sociálnost autora), ale obsáhleji se tomuto budu věnovat v dalším oddíle, kde uchopuji něco, co lze nazvat „jedincem jako součástí celku“, což zahrnuje jak svět fikční, tak aktuální a jeho (kulturní) encyklopedii a vztahování se k ní.

Hra se skleněnými perlami se centruje kolem Kastálie. Ta jednak determinuje životopis protagonisty, jak již bylo naznačeno, jednak – spíše než že by zobrazovala sektu či mocenskou strukturu (čímž bychom se dostali do blízkosti s podobnými organizacemi, uspořádáními světa jako v dystopiích typu *1984* [1949] či *My* [1924]) – zastupuje a reprezentuje jistý přístup k (především evropské) vzdělanosti a kultuře.⁸⁰

Tendence nahlížet na široký záběr kultury a hodnotit jej je patrná (i jako praxe intertextuality/intermediality) ve více dílech modernistických autorů, právě např. v *Doktoru Faustovi* (kde protagonista skladatel Leverkühn hudebně cituje různá literární díla z dějin evropské literatury a vypravěč pedagog Zeitblom to označuje v souvislosti s nacismem jako balancování mezi „kulturou a barbarstvím“), v románu *Kámen a bolest* (kde se Michelangelo, potenciálně čtený jako moderní umělec, pohybuje ve zlomu mezi renesančním a barokním paradigmatem, jež souvisí i s recepcí antické a křesťanské kultury a jejich míšením) či třeba ve *Smrti Vergilově* [1945] – mj. na popisu umírání jedné z „ikon“ evropské kultury a jejímu rozhodování o tom, zda by neměla svůj opus magnum spálit. Dochází tak ke zhodnocení smysluplnosti (evropské) kultury⁸¹ a k pokusu o autentický přístup k ní. Zatímco Mannův *Doktor Faustus* tuto snahu aktivně komunikuje prostřednictvím relativně úzce vybraných konkrétních děl, Hesseho román pracuje zkratkovitěji, s patrností na univerzalitu či celek, jenž je vyjádřen právě onou Hrou. V tomto případě nehrají tak významnou roli ta která konkrétně zmíněná díla, jako spíše diskurz o roli těch, kdo náleží do Řádu, a o životnosti Řádu samotného (Knecht připouští pro ostatní nepřijatelnou myšlenku, že ten může zaniknout, ba že to může být

⁸⁰ Samotný fakt času vyprávění i příběhu, jež se odehrávají v budoucnosti (čas příběhu zhruba dvě stě let od Hesseho doby, čas vyprávění o dalších dvě stě let později) umožňuje volněji nakládat s historií i její predikcí. I tak se k „času autorství“ obrací, jak to napovídá kritika „fejetonového věku“, krize duchovního světa nejenom v souvislosti s druhou světovou válkou atd.

⁸¹ Přičemž u Hesseho je typický i neevropský pohled s jeho zájmem např. o východní filozofii, který se projevil např. v novele *Siddhárta* [1922] či v Knechtově zájmu o *Knihu proměn* a jeho náklonnost k Staršímu bratrovi v Bambusovém lesíku, kde se věnoval „čínským studiím“ (Hesse 2012, 148).

dobře), což souvisí také s přetrvávající debatou o roli historie (tj. světa mimo kastálské instituce), kterou s Knechtem vedou pátek Jakobus či jeho přítel (politik) Plinio Designori.⁸²

Svým způsobem lze Kastálii chápat jako organismus interagující s prostředím – což připomíná již zmiňovaného Deweyho, dle kterého by se kastálský řád mohl nacházet ve zmechanizovaném stavu, kdy jeho celek „ztrácí svou kreativní povahu i estetickou kvalitu, postupně se vyprazdňuje a organismus následně může přicházet o pružnost reakcí vůči svému prostředí“ (Kaplický 2016, 106). Existují sice techniky, které by tomuto měly předcházet (tedy jakési techniky „harmonizace“), např. meditace, ale zjevně nemusí dostačovat – o tom v dalším textu.

⁸² Zde lze uvažovat o jakémsi hlubším mechanismu Kastálie, neboť její představitelé jej ve snaze „korekce“ Knechta či jeho rozvoje s oběma pro něj tak významnými postavami dali dohromady – čímž vytvořili postavu jim protichůdnou. Tato dynamika teze a antiteze již byla zmíněna a zmíněna znovu bude.

2. KONTEXT

V prvním oddíle jsem se věnoval postavě jako spíše izolovanému prvku a tomu, v jakých podobách se vyskytuje jak ve sledovaných románech, tak v jiných textech podobného ražení. Pohyboval jsem se přitom mezi výkladem orientovaným na metodologické nástroje (tedy ty, jež vychází z naratologických teorií a pokouší se o jejich rozvedení, obohacení – v mém případě zejm. o hodnotový aspekt) a výkladem zohledňujícím také kontinuitu tradice jistého druhu kultury, čímž vznikla jakási zásobnice obrazů, (stereo)typů.

Naznačil jsem také, že na vzniku postav, jež nějakým způsobem kumulují (či zastupují) korelaci s uměním, se podílí řada prvků, plausibilně včetně osoby autora, a skončil jsem svůj výklad „mostem“ (ne náhodou odkazující k hudební terminologii, v níž se hojněji používá v anglické podobě *bridge*), který měl uvést další širokou oblast zkoumání, jež se nabízí v kontextu románů o umění.

V první řadě se jedná o kontext „širší“ – míněn tím je obecně specifický prostor, ve kterém se postavy pohybují (resp. jemuž náleží, z něhož vychází a jež spoluutváří) a jež většinou konotuje kulturnost, vzdělanost, jejich systémy apod. – *Doktor Faustus* i *Hra se skleněnými perlami* představují vhodné případy toho, jak je toto výrazně tematizováno. Druhý oddíl je tedy v první části věnován definování kultury, obecně způsobům, jakými v rámci ní funguje komunikace, ale prostor věnuji také kontextu historickému, jež se pochopitelně na významu díla může podílet a jež také může determinovat některé akcenty (a zároveň předznamenávám, že interpretovat pouze prizmatem historie může být zavádějící, resp. neúplné – o tom však dále) – a také lze v rámci těch kterých historických tendencí (tedy v umění) sledovat některé opakující se tvůrčí techniky, jejich smysl apod.

Tím pak, že řada románů aktivně vstupuje do vztahu ke své (či jiné) umělecké tradici, vzniká v těch kterých textech výrazná rovina intermediální. Té se – také jako procesu, jak s onou kontinuitou, či „úzkostí z ovlivnění“ nakládat – budu věnovat v druhé části tohoto oddílu. Oba zde především sledované romány, *Doktor Faustus* i *Hra se skleněnými perlami*, intenzivně pracují jak s jinými texty, tak jinými uměleckými druhy, pokusím se tedy ilustrovat, jakého výsledku tato intermediální práce dosahuje.

2.1 Kultura sebevznikající a sebeničící?

Merlin Donald definuje kulturu jako „distribuovaný kognitivní systém, v rámci kterého se mezi členy společnosti vytváří a sdílí názory na svět a mentální modely“ (Donald 2006, 5, cit dle Korthals Altes 2014, 22). Předpoklad o sdílení či výměně v rámci takového systému sdílí také Stephen Greenblatt, dle kterého kultura představuje „specifickou síť pro vyjednávání výměny materiálního zboží, nápadů a lidí“ (Greenblatt 1995a, 229). Liesbeth Korthal Altes poté dodává, že jak Donald, tak Greenblatt zdůrazňují místo umění (resp. uměleckých děl) v tomto koloběhu tzv. společenských energií, a že tedy klíčovým principem kultury jsou „přenosy a vyjednávání toho, jak co dělat, preferencí, hodnot a světonázorů; a také skutečnost, že narativy – a umění obecně – v tomto procesu hraje významnou roli (Korthals Altes 2014, 22).

Korthals Altes také konstatuje, že předchůdce umění v tomto mechanismu spolupráce a sdílení představuje hra – přičemž má to být především její mimetický aspekt, který bývá zdůrazňován, a to i v ohledu učení se nápodobou, jak je pozorovatelná u lidí i zvířat (tamtéž).⁸³ Čím se však „lidská“ hra odlišuje, je schopnost lidí sebe sama pozorovat, či jejich metakognice, jak to nazývá Donald (2006, 6, cit. dle Korthals Altes 2014, 22), v čemž lze také nalézt prvky tzv. *Funktionslust* (konceptu rozvíjeného např. Karlem Bühlerem), tedy potěšení z realizace mentální či tělesné funkce, zaujetím komplexitou vlastní mysli apod. (srov. tamtéž, 23). Ne nepodobně analyzuje estetický požitek Wilhelm Worringer, citovaný a pojednáváný Josefem Vojvodíkem: „Estetický požitek je objektivizovaný požitek ze sebe sama. Esteticky se těšit znamená těšit se ze smyslového předmětu, který se od mě liší, vcítit se do něj“ (Vojvodík 2022, 104).

Do jisté míry tedy umění (reprezentace) teoreticky předpokládá jisté ludické rámce, např. v totožných a stejně přijímaných pravidlech – konečně některé tyto rámce byly naznačeny výše. Nicméně rozdílem umění oproti hře může být to, že umění tyto pravidla záměrně porušuje, překračuje – Greenblatt např. ve své eseji o kultuře pojednává o napětí „omezení“ a „pohyblivosti“: „Pakliže kultura funguje jako struktura omezení, pak také funguje jako regulátor a garant pohybu. Pochopitelně, omezení jsou bez pohybu prakticky nesmyslná; hranice kultury mohou být ustanoveny pouze improvizací, experimentem a výměnou“ (Greenblatt 1995a, 229).⁸⁴

⁸³ Viz také významnou práci Johana Huizingy *Homo ludens* (1938), podle které kultury pochází ze hry a jako hra také vzniká – zmiňuji to také, že leckterá tato sledování lze uplatnit také při čtení *Hry se skleněné perlami*.

⁸⁴ Specificky literatura má pak v systému kultury tři paralelní funkce: jako manifestace specifického jednání konkrétního autora, jako vyjádření obecných kódů rámcující toto specifické jednání a jako reflexe těchto kódů (srov. Greenblatt 2005b, 4).

Specifickou roli v tomto společném utváření reality, které nazýváme kulturou, pak představuje umění obecně – „Umění je poté významný aktér v přenosu kultury“ (tamtéž) –, ale také umění narativní (jež se v tomto ohledu dostalo do pozornosti zejm. v rámci tzv. narativního obratu, *narrative turn*), resp. zkrátka příběhy. Např. Hayden White ve své studii „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“ uvažuje, zda lze narativ (či narativnost) „považovat za řešení problému obecného lidského zájmu, a to problému, jak přenést *vědění* (*knowing*) do *sdělení* (*telling*), problému uspořádání lidské zkušenosti do formy srozumitelné strukturám významu, která je obecně lidská spíše než kulturně specifická“, a dále píše, že „narativ je metakód, lidská univerzalita na bázi, díky které mohou být přenášena transkulturní sdělení o povaze sdílené reality“ (White 1980, 5–6).⁸⁵ Tato esej na případu historiografického materiálu (např. narativity kronik) ilustruje komplexnější téma, jež přesahuje oblast literatury: „Nebo je fikce takového světa, světa schopného hovořit za sebe a zobrazovat se ve formě příběhu, nezbytná pro ustanovení morální autority, bez které by bylo uvažování o specifické sociální realitě nemyslitelné?“ (tamtéž, 27).

Zajímavá je také skutečnost, jak si všímá např. Korthals Altes, že narativní umění „operuje ve dvojitěm modu. Nenabízí pouze návody k imaginaci světa příběhu, ale také zobrazuje metakognitivní stezky k vytváření smyslu a zvažování hodnot a významů“ (Korthals Altes 2014, 24). Zde se opět vyjevuje aspekt reflexivity, jenž jsem zmínil již dříve a jemuž bude pozornost věnována především v poslední části této práce, prozatím bych rád tedy zdůraznil alespoň tento rys jako významnou součást samotného konceptu kultury, tedy jako jakési sítě formulovaných a sdílených zkušeností, kdy umění v rámci této sítě představuje, jak to označuje Donald, jakýsi druh „kognitivního inženýrství“, jež také představuje „kolektivní prostředek sebereflexe a sdílené kulturní identity“ (Donald 2006, 4, cit. dle Korthals Altes 2014, 25).

Vzhledem k tomu, že má práce směřuje k podchycení procesu, jehož významnou součástí je, přinejmenším, popření nějaké své části, ba celku, aby mohlo vzniknout něco nového, budu zde ještě prostor věnovat konceptu, který je v tomto kontextu užitečný a také, dle mého názoru, inspirativní, a to konceptu *autopoiesis*, sebetvoření. Ať už se jedná o „sebe-práci“ jednotlivce, umělce (resp. takového typu postavy, jejíž možné podoby byly vylíčeny výše), či „sebekultivaci“ kultury jako takové, domnívám se, že takové fungování, jež lze připodobnit životu fénixe (jenž musí shořet, aby se znovu narodil) či, jak tak činí Vojtěch Kolman, hadu uroboru, jenž požívá svůj vlastní ocas (srov. Kolman 2022, 7), může být přínosné – i proto, že

⁸⁵ Podobně viz také: „Etická hodnota umění je k nalezení v jeho schopnost ‚vytvářet sdílený diskurz směřovaný ke společné události‘“ (Locatelli 2008, 30).

v kontextu zde sledujících prací, jež vesměs implikují konec, vyčpění či selhání nějakého stávajícího řádu, může se stát tento konec nadějným.⁸⁶

Kolman v úvodní kapitole publikace *Devouring One's Own Tail*, jež se zabývá konceptem autopoiesis v interdisciplinárním měřítku, zejm. pak v aplikaci na humanitní vědy, píše, že autopoiesis spočívá ve zkušenosti, jež je svým vlastním produktem i cílem, ale především poskytuje podklad pro volbu „křivé“⁸⁷ cesty spíše než rovné: „Pakliže se chápe lineárně, jako pouhý prostředek k dosažení nějakého vnějšího cíle, stává se zkušenost redukovatelnou na tento cíl, a jako taková bezcennou, jakmile by mohla být nahrazena čímkoli, co vede ke stejnému výsledku“ (tamtéž, 8). Průvodním efektem preference těchto nepřímých cest pak je právě to, že „had požívá vlastní ocas“, čímž však přispívá ke své životaschopnosti, přičemž právě kreativita, umělecká činnost, figuruje jako příkladný typ aktivity, jež se tímto vyznačuje (srov. tamtéž, 8). Kolman uvádí, že k autopoiesis lze přistoupit několika způsoby, přičemž zde zdůrazňuje dva, a to ten vycházející z tradice německého idealismu, zastoupeného zejm. Hegelem, který vřazuje individuum do „systému“, čímž se „individuum stává zrcadlem společnosti a vice versa“, tedy který se týká konceptu sebereferece, jež představuje vztahování se jedince k celku, a ten, který prominentně rozvíjel Niklas Luhmann a který spočívá v rozlišení plurality systémů, jež jsou zároveň operativně uzavřené a environmentálně otevřené (tamtéž, 10–12). Dle Kolmana představuje Luhmannova teorie komplexní návod k rozumnému zkušení jako (bludně) kruhové, a přizná-li se takovému pojetí smysl, tedy nedíváme-li se např. na klasické antinomie jako „na pouhé náhody, které se nějak přihodily a bylo by možné se jim vyhnout, ale jako na inherentní součásti naší zkušenosti, situace se změní“ (tamtéž, 13). Zde se také může nacházet vysvětlení sebereflexivity systému i jeho částí; Kolman zmiňuje právě antinomie čistého rozumu Immanuela Kanta: „[P]ozorujeme sami sebe ne proto, že jsme tak domýšliví, ale proto, že je to předpokladem toho, že vůbec zkušenosti máme“ (tamtéž).

Tento sebereflexivní rozměr zde předznamenávám a vrátím se k němu v závěrečném oddíle práce, už zde se však tedy jeví předpoklad existence (tvořivého) celku a jeho částí, jež je také významným předmětem zde sledovaných románů. Z výše uvedených konceptualizací zde tedy vyplývá představa kultury, umění, v níž dochází k „vzájemné výměně informací mezi systémem a jeho prostředím“ (Procházka 2022, 61), jež se vyznačuje pohyblivostí a zároveň ohraničeností, přičemž tyto hranice lze chápat jako jakási „rozhraní“, které onu mobilitu

⁸⁶ Symbol urobora jako principu zahrnujícího také protiklady pak může být také prospěšný k interpretaci zejm. Hesseho próz, jež často právě z takového konfliktu (zdánlivě) nesmiřitelných opaků vychází.

⁸⁷ Kolman zde odkazuje k Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*: „Vše přímé lže,‘ zamumlal trpaslík opovrživě. ‚Každá pravda je křivá, sám čas je kruh““ (Nietzsche 1995, 144).

umožňují (včetně přesunu mezi systémy) (srov. tamtéž, 77). Dále bude patrné, že i toto „pokoušení hranic“ je ve vybraných románech mimořádně důležité.

2.2 Krize kultury

Pouze stručně bych se také rád věnoval historické situaci vzniku románů – jednak na ni oba více či méně zřetelně odkazují (Zeitblom píše v době války, vypravěč v „utopické“ vzdálené budoucnosti odkazuje k „fejetonovému věku“), jednak se některé její aspekty do textu otiskují, jak na tematické rovině, tak na rovině řekněme stylové (výše jsem zmínil např. synestézii stylů; ale jde také o právě intermedialitu modernistické literatury).⁸⁸

Období zhruba od první světové války do konce druhé světové války se vyznačuje explozivním vzrůstem věd, technizace, uměleckých směrů a s tím ruku v ruce jdoucím pocitem krize, nejistoty. Tato podvojnost se promítá v řadě emblematických dobových textech, namátkou lze zmínit *Duchovní situace doby* Karla Jasperse, *Ztráta středu* Hanse Sedlmayra, *Zrada vzdělanců* Juliána Bendy, *Zánik Západu* Oswalda Spenglera či *Krize Evropských věd a transcendentální fenomenologie* Edmunda Husserla: „Krize evropského života má jen dvě východiska: Zánik Evropy, odvrátí-li se od svého vlastního racionálního smyslu života, úpadek do nepřátelství proti duchu a tím do barbarství, nebo znovuzrození Evropy z ducha filosofie heroismem rozumu, který definitivně překonává naturalismus“ (Husserl 1974, 364). Tato krize moderního světa se projevuje také jako „odcizení, rozporuplnost, zneklidňující napětí mezi izolovanou částí a celkem“ (Vojvodík 2014, 50). Vladimír Papoušek komentuje období moderny tak, že „nastává doba inovativních konstrukcí ideologických i uměleckých, objevují se stále častěji k novému uspořádání myšlení o světě i k novému uspořádání lidské budoucnosti jako takové“ (Papoušek 2019, 10) a dílčí neúspěchy nových „velkých příběhů“ vedou „k proměnám, transformacím a pochybnostem v celém spektru modernistického myšlení“ (tamtéž). Významný prostor tomuto problému věnovali také spisovatelé v tvorbě esejistické, např. Hermann Broch, jeho *Náměsíčníčky* (resp. esejem „Rozpad hodnot“, jenž text prostupuje) počínaje a samostatnými úvahovými statěmi konče – např. „Logika rozpadajícího se světa“ [1931], v němž cyklus vznikání, rozpadání a opětovného vznikání hodnot, garantovaným jistým cílem, „platonskou ideou“, vymezuje začátkem v době renesance a reformace a koncem v době po první světové válce. Zajímavé také je, že tento rozpad ilustruje na oddělenosti jednotlivých hodnotových systémů (vědu, vojenství, obchod...) (srov. Broch 2015).⁸⁹

⁸⁸ K této problematice viz Lewis 2020.

⁸⁹ Preisner (1965, 148) shrnuje princip rozpadu hodnot, ovšem v rozvržení celého románu, v *Náměsíčníčích* takto: „Rozpad postupuje tedy v jakýchsi třech kaskádách. Člověk stojící na rovině nižších hodnot hubí vždy člověka, který si uchovává povědomí (avšak pouze to!) vyšších hodnot. Rozpad probíhá zákonitě, ba zdá se, že neprosná dějinná zákonitost se projevuje právě a jen v rozpadu, který je tajemně spojen se zlem. Vysvobození z jařma

Není záměrem této práce obsáhleji pojednat o četných tendencích této doby,⁹⁰ jejíž literaturu lze nazvat modernistickou, a to ani ne tak zkratkovitě, jak by se zdálo:

„Ukázalo to však názorně teprve umění po druhé světové válce: že totiž někdejší protiklady moderních uměleckých směrů byly zdánlivé, a že všechny -ismy tvoří jednotnou strukturu ‚moderního umění‘, jehož rozpětí sahá od nejdrastičtějších naturalismů k nejsubtilnějšímu melancholickému platonismu, od služebného ideologismu až k hře absolutního slova a absolutní prózy a to vše často v díle jediného umělce“ (Preisner 1965, 148).

Považuji však za podstatné připomenout, že autoři zde sledovaných románů se této doby účastnili, její „krizi“ pozorovali, a v jejich díle se posléze také obráží – v případě Hermanna Hesseho se jedná o významné téma řady jeho děl, nejpatrněji asi *Stepního vlka*, v níž onen rozkol dostává výraz – jak již bylo zmíněno – v izolovanosti protagonisty, Harryho Hallera.⁹¹

Stepní vlk, obsahující zápisky, jež jejich fiktivní vydavatel prezentuje jako „dokument doby“, který má zachytit „nemoc samotné doby, neuróza generace, k níž Haller přísluší, neuróza, která zřejmě nikterak nepostihuje jen slabá a méněcenná individua, nýbrž právě ta nejsilnější, nejduchovnější, nejnadanější“ (Hesse 2006, 27), a jejichž jádrová část je uvedena mottem „Jen pro pomatené“, zprostředkovává „romantický konflikt mezi tvůrčí osobností a ‚občanem‘ moderní doby“ (Vojvodík 2014, 59).⁹² Ona stylizace textu jako „dokumentu doby“ signalizuje příslušnost k těm signálům, jež mohou ve čtenáři vzbudit zájem o to, o jakou dobu se může jednat, jak je pojednána, případně jak se k ní mohou sami vztáhnout (víme, že se jedná o období mezi válkami), a zároveň vlastní vyprávění o životě „stepního vlka“, koncipované

zákonu skýtá jedině čistá a obětavá láska. Každý z hrdinů se s touto osvobozující láskou v některém okamžiku života setká, ale všichni dávají přednost egoistickým cílům, jež vedou do záhuby.“ Samotná esej, k níž podnět dává „nestvůrný život“ války, mj. analyzuje rozpad hodnot na případu architektury a jejího ornamentálního: „Jsem přesvědčen, že v žádné dřívější době nehleděl člověk na architektonické tvary s hnusem a odporem; to se stalo údělem naší doby“ (Broch 2012, 378); takto posléze podchycuje styl, který „rovnoměrně prostupuje všechny životní projevy epochy. Bylo by nesmyslné považovat umělce za jakousi výjimku, za člověka, který uvnitř stylu žije svou zvláštní existencí a tím ho zároveň vytváří, zatímco ostatní jsou z něho vyloučeni“ (tamtéž, 386).

⁹⁰ O těch bylo důkladně pojednáno jinde, viz např. studie Josefa Vojvodíka „Ve stínu ‚krize evropského lidstva‘“ a „Evropa ‚na jehlách těchto dní‘“ v publikacích *Dějiny nové moderny 2* a *Dějiny ‚nové‘ moderny 3* (Vojvodík 2014; 2017).

⁹¹ Resp. o Hesseho lze uvažovat přímo jako o anti-modernistovi, ba jako o autorovi *Heimalliteratur*, jejíž provinciální, „ruralistický“ patos byl modulován jeho otevřeností světu a jeho rozličným kulturám (srov. Stromšík 2002, 390-391).

⁹² Josef Vojvodík uvádí, že „konflikt tvůrčí existence jako ‚nenapravitelného‘ podivinství v utilitární společnosti, konflikt rozpolcenosti Já mezi touhou po životě a útekem ze života, je tématem řady stěžejních děl prvních dvou desetiletí 20. stol.: Musilovy povídky *Zmatky chovance Törlesse* (1906), Rilkeova románu *Zápisky Malta Lauridse Brigge* (1919), Thomase Manna *Smrti v Benátkách* (1912), novely Arthura Schnitzlera *Slečna Else* (1924), Döblinova *Berlin Alexanderplatz* (1929) ad. Obrazy a analýzy zkušenosti rozpolcení Já do protikladných a neslučitelných stavů, zkušenosti diskontinuity vědomí, rozpadu subjektivity, kdy vydanost subjektu na pospas této rozpolcenosti se stává základem vzniku nového básnického jazyka“ (Vojvodík 2014, 59).

jako svého způsobu sebe-(psycho)analýza, pak může tento interpretační horizont doplnit o ta která zobrazení a kulturní kódy, jež se vztahují především k individu: zde se např. objevuje návaznost na zejm. hudební tradici reprezentovanou Bachem či Mozartem, literární pak třeba Goethem, k níž se Harry Haller upíná, resp. v níž se cítí lépe než ve svém čase. Na jednu stranu tento patos vysvětluje právě opakovaně traktovaný pocit krize, observace proměny nejenom technizované společnosti či zkušenost světové války, kterýmžto prismaticem je pochopitelný a inklinace ke „starým mistrům“ je recipovatelná jako *locus amoenus*.⁹³ Na stranu druhou, román však (a je to, třeba jako jeho bachtinovská polyfoničnost, nedílnou podmínkou) prezentuje také odlišný přístup, jenž protagonistu konfrontuje s tímto svého druhu staromilským mrzoutstvím, především však neschopností žít. Tento přístup zosobňuje např. Hermína (již lze chápat jako druhou polovinu Harryho osobnosti, jež musí být zabita) a vede k návštěvě Magického divadla a ke zjištění, že jeho rozpor lze zjemňovat např. humorem⁹⁴ – ale také smrtí: „Člověk musí projít zkušeností, která jej vede k rozbití falešných, iluzivních obrazů vlastního Já, poznat svoji vlastní krizi, aby se obrodil k novému Já“ (Vojvodík 2014, 60).⁹⁵ Nicméně právě situace zlomu, kontrastu, či prostor na hranici nejenom v rámci jedné (fiktivní) bytosti či mezi jednotlivými postavami zde hraje prominentní roli a vyjevuje složitou, avšak plodnou dialektiku: „Každá doba, každá kultura, každý mrav a tradice, má svůj styl, má svou sobě vlastní jemnost i drsnost, krásu i ukrutnost, a pokládá určité utrpení za samozřejmé a trpělivě snáší určité zlořády. Skutečným utrpením, skutečným peklem se lidský život stává tehdy, kdy se navzájem přetínají dvě doby, dvě kultury a náboženství“ (Hesse 2006, 28).

Lze tedy uvažovat, že v očích některých autorů se kultura – jako arzenál sdílených významů – do situace, kdy postrádá smysl; resp. takto interpretuje Günter Blamberger Rilkovy

⁹³ V této podobě dosahuje fascinace historií a její kulturou jiného efektu než dialogu tvůrčí osobnosti s tradicí – Bratrstvo v *Pouti do Země východní* se vzdává veškeré techniky: „Jako jsme my členové Bratrstva cestovali po světě bez auta či lodi, jako jsme svou vírou zmáhali svět otrěsený válkou a přeměňovali ho v ráj, tak jsme tvůrčím způsobem přivolávali vše minulé, budoucí, vybájené do přítomného okamžiku“ (Hesse 2017, 22), ba dokonce – tím, že se stali svědky zázraků, oživené víry atd. –, „odvážně proputovali půl Evropy a část středověku“ (tamtéž, 28). Schulzův *Kámen a bolest* přenáší zase paradigma krize (mezi tvůrčím individuem a celkem?) do (epistemického) zlomu mezi renesancí a barokem a jeho Michelangelo se nachází rozkročen mezi obojím, či spíše nad obojím. *Bloudění* [1929] Jana Durycha je výrazem obnoveného zájmu o baroko, jež v kontextu hledání „lepších časů“ představuje jen jeden zdroj inspirace – Josef Vojvodík např. pojednává o fascinaci středověkem, jež se projevuje literárněteoretickými statěmi (např. Romana Jakobsona), filozofickými analýzami (mj. Nikolaje Berďajeva), či dokonce státotvornými „projekty“, např. Othmara Spanna, jenž by stavěl „ideální stát“ na jeho pochopení jako živého organismu, nad-organismu, který by neměl být zastřešovat „společenství výkonu, ale hodnot“ (Vojvodík 2014, 62). A konečně – tyto úvahy o nových společnostech, Hessemu ne zcela cizí (stejně jako jiným ne-avantgardním autorům, jako např. Aldousu Huxleymu), jdou i druhým směrem, do avantgardou splutvořené budoucnosti (ruku v ruce s více či méně totalitními ideologiemi).

⁹⁴ Dále bude ukázána také „nezdravá“ rovina humoru.

⁹⁵ Podobně se tomu děje třeba v románu *Penězokazi* André Gida: „Avšak právě toto rozhodnutí a jeho uskutečnění, únik ze všech svazujících rodinných, morálních, fyzických i psychických vazeb i za cenu nejistoty, zklamání a dokonce bolesti a sebezničení patří k procesu sebeuskutečňování“ (tamtéž, 54).

Zápisky Malta Lauridse Brigga [1910], ve studii „Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas“, v níž komentuje Maltovo setkání se s umírajícím mužem, při kterém se jej zmocnil „bezejmenný strach“: „Tento strach ze smrti již nelze pojmenovat. Po opuštění starých náboženských modelů interpretace smrti neexistují žádné nápomocné obrazy, kterého by jej mohly přeměnit na pouhý strach. Zdá se, že každý básník musí od nynějška hledat nové modely a obrazy pro zobrazení a interpretaci smrti, které mají osobní, ale už ne obecnou platnost“ (Blamberger 2013, 8). V románech, jež zde analyzuji, se nejedná pouze o neschopnost interpretovat smrt; spíše se jedná o pokus (znovu) interpretovat, pojmenovat celé kultury, z níž ty které texty vychází. Nezbytným předpokladem pro tento (ukáže se, zda sisyfovský) úkol je schopnost kultury i jejích artefaktů „ne pouze utvářet a uchovávat historické vědění dané doby v konkrétních formách, ale také být jako znovu se vyskytující formy otevřené k přeformulování“ (tamtéž, 11); tedy nezachovávat vědění, ale „kontinuálně vytvářet nové“ (tamtéž, 13).⁹⁶

⁹⁶ Podobný proces – a to v adaptaci mýtů v románech – analyzuje Vladimír Svatoň na materiálu Faustů, jenž ústí ve zjištění, že „v evropské kultuře se [...] periodicky vynořuje fenomén renesance, obnovy původních východisek i jejich kreativního rozvíjení“ (Svatoň 2010, 25). Viz také studii Joshe Torabiho „Music, Myth and Modernity: From Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* to Thomas Mann’s *Doktor Faustus*“ (2016), v níž sleduje také práci s mýty napříč Mannovým dílem (např. faustovský typ jako předznamenáný již v „Toniu Krögerovi“ či tematizovaná mytologičnost v románu *Josef a bratři jeho* [1933]).

2.3 Smíšené pocity z ovlivnění⁹⁷

Mannův *Doktor Faustus* se v kontextu analýzy systému kultury mimořádně nabízí (resp. jeho struktura vybízí k takovému čtení), a to např. svými intertextuálními (resp. intermediálními) prostředky. Autor v něm rozvíjí komplexní metodu montáže, kterou komentuje v souvislosti s kombinováním faktů aktuálního světa a imaginace:

[P]ro podivnou *reálnost*, která je [knize] vlastní a která z jednoho hlediska je umělecký úskok, totiž hravé úsilí, aby bylo podrobně a až do klamavé přesvědčivosti ztvárněno něco pomyslného, Leverkühnův život a jeho tvorba, kdežto z druhého hlediska je to neslychaná bezohlednost při konstruování faktických, historických, osobních, ba literárních skutečností, která mě neustále ohromovala svou fantastikou mechanikou, takže se hmatatelná skutečnost mění téměř nepostižně v perspektivní obraz a iluzi (Mann 1962, 26).

Konkrétně se jedná zejména o vnášení historických postav do textu a jejich následnou transformaci v postavy literární; toto se především týká právě Leverkühna-Nietzscheho, o jehož konstrukci budu ještě psát.

Mannova montáž, stejně jako Leverkühnovy parodie, travestie či adaptace, figuruje jako specifický způsob nakládání s bloomovskou „úzkostí z ovlivnění“ a společně s dalšími aspekty textu se podílí na vytvoření efektu, jež lze nazvat „odstupem“. Ten spočívá v takové vyprávěcí strategii, která různými způsoby umožňuje problematizovat pojednávaná témata i samotnou autorskou pozici v kontextu kulturního prostředí, a může tak figurovat jako podoba (sebe)reflexe – čemuž se budu věnovat v závěrečné části. Zde pojednám o materiálu těchto montáží, tedy o korpusu (pre)textů, a o způsobech, jak tento materiál analyzovat.

Vzhledem k tomu, že *Doktor Faustus* oplývá odkazy na jiné texty a Mann sám tematizuje „zvláštní malou knihovnu“ (Mann 1962, 17),⁹⁸ kterou po práci na *Josefovi a bratřích jeho* (1933) doplnil o nové tituly, aby dosáhl exaktnosti, jež napomůže záměru vytvořit „román kultury a epochy“ (tamtéž, 32), nabízí se při analýze sáhnout po intertextuálních nástrojích. Při užívání tohoto termínu nemám na mysli textocentrické, totalitarizující přístupy, jež rozvíjeli např. Kristeva, Barthes či Foucault, kteří intertextualitu vnímají jako esenciální vlastnost textu, ale spíše pojetí, které se orientuje na (záměrnou) práci s jinými texty či médii (zde zejm. médii,

⁹⁷ V této pasáži volně přebírám argumentaci a upravené pasáže ze seminární práce „Sranda z ovlivnění: podoby odstupe v *Doktoru Faustovi* Thomase Manna“, již jsem absolvoval kurz „Literární dílo ve srovnávacím kontextu“ na FF UK v letním semestru 2023.

⁹⁸ Připomínám Bloomovo pojetí „básníka jako typu čtenáře“ (Bloom 2015, 25).

ale také výtvarným uměním), jež se projevuje např. parodizací či karikaturou preexistujících textů či médií. Z tohoto hlediska se budu opírat o teorii Wolfganga Wolfa, z níž vyplývá pojetí intertextuality jako intermediálního jevu a média jako „komunikačního dispozitivu [...], který] je určován v první řadě specifickým [...] užitím sémiotického systému (řeč, obraz), v mnohých případech také kombinací více různých znakových systémů [...] k přenosu kulturních obsahů“ (Wolf 2011, 63). *Doktor Faustus* pak splňuje kritérium „stanovení intermediality“, neboť román „prokazatelně zahrnuje více než jedno médium“ (Jedličková 2011, 15), a to jak v širším smyslu (*werkübergeifend* – čímž jsou míněny např. mediální transpozice v případě adaptací), tak v rámci díla (*werkintern* – již definuje např. Mannovo užití verbálních prostředků k evokaci hudby i principů polyfonie, kontrapunktu atd.) (tamtéž, 16).⁹⁹ Nejenom s ohledem na název románu se pak vyplatí také rozumět jeho intertextuálnímu rozměru s patrností na koncepci dvojího kódování textu a také sylepse, jak ji užíval např. Michael Riffaterre, jež podchycuje možnost, že „povrchový“, manifestní text „vytlačuje“ jiný, další možný smysl textu“, přičemž

tato textová „eliminace“ [je] kompenzována tím, že sama produkuje (další) text. Stopy cizího textu vytvářejí jiný, vlastní smysl, jenž vyžaduje druhou četbu textu, která tu první, v níž se smysl textu jeví jako jednoznačný, zpochybňuje, respektive činí jednoznačnou četbu textu dvojnásobnou nebo víceznásobnou. Výsledkem této dvojí četby je nerozhodnost, která je zárukou sémantické životnosti textu, protože vytváří (jako „mechanismus“ dvojího kódování) diference smyslu (Vojvodík 2010, pozn. 22)

Doktor Faustus s touto dvojnásobností velmi efektně pracuje, jak se vyjeví. Nejprve tedy něco slov k materiálu románu. Thomas Mann jej obsáhle popisuje v titulu *Jak jsem psal Doktora Fausta* [1949], s podtitulem „Román románu“,¹⁰⁰ kde popisuje, jak se vzdělával v oblasti hudby (muzikologickými pracemi, rozhovory s Theodorem W. Adornem, Arnoldem Schoenbergem a dalšími), dějin filozofie (zejm. stran Nietzscheho) či literatury (od *Gest Romanorum*, přes reformační texty, Goetheho až po současné autory, s nimiž více či méně polemizuje a

⁹⁹ Také Shelley Hay komentuje intermediální teorie v kontextu *Doktora Fausta*, totiž způsoby, jakými spisovatelé píšou u hudbě: zmiňuje pasáže, v nichž postavy hudbu či hudební zážitek reflektují (zde zejm. Zeitblom), postupy, kdy analogie či paralely k hudbě napomáhají k osvětlení komplexnějších problematik (v Mannově románu mj. dodekafonie), a konečně strategie, kdy dochází k tvorbě hudby prostřednictvím slov (tedy popisy Leverkühnových skladeb, jejichž působivost evokuje i specifický jazykový rejstřík, použití určitých slov) (Hay 2008, 2). Připomínám také výše řešenou Kaplického interpretaci Iserových konceptů repertoáru textu a strategie textu a s nimi spojených procesů selekce a kombinace.

¹⁰⁰ Ten sám vybízí k uvažování nad jeho žánrem, autoritativností plynoucí z jeho historičnosti či nad vztahem k vlastnímu románu, neboť jistě nejde pouze o (čtenářsky atraktivní) „pohled do dílny spisovatele“, jak text označuje autor doslovu Eduard Goldstücker.

usouvztažňuje je ke své vlastní práci¹⁰¹). Některé odkazy i přímé citace Mann pouze parafrázoval či adaptoval (např. v případě životopisu zmiňovaného filozofa či replik z Shakespearových komedií), jiné ponechal patrné a výslovné (nejpatrněji v případě detailně rozebíraných Leverkühnových fiktivních skladeb). Mann tuto praxi (také označovanou jako výše zmíněnou montáž) spojuje s tématem románu: „Citát má sám o sobě cosi specificky hudebního“ (tamtéž, 27), a zároveň tím nadnáší otázku po povaze ontologie a/nebo reference literárního díla, resp. literární postavy: „[M]imoto je to však skutečnost, jež se proměňuje ve fikci, fikce, jež pohlcuje skutečnost, podivně snové a lákavé prolnutí sfér“ (tamtéž) – viz např. „záměnu“ Nietzscheho za Leverkühna v novém, mimetizovaném světě.¹⁰²

Odhlédneme-li od autorovy „teorie citování“, vztahy mezi jednotlivými vrstvami textů se ukáží jako komplexnější a zajímavější, a to zejm. sledujeme-li je prismatem vztahu a rozhovorů protagonisty, skladatele Adriana Leverkühna, a vypravěče, Serena Zeitbloma, filologa a (domnělého) přítele skladatele. Ti spolu nad texty diskutují, přičemž největší pozornosti se dostávají předlohy Leverkühnových kompozic, tedy např. texty Danta, Verlaina, Blakea (sám intermediální tvůrce – básník, rytec, tiskař), Clemense Brentana, Keatse, ale také

¹⁰¹ Do tohoto okruhu spadá také *Hra se skleněnými perlami*, jež k Mannovi doputovala během jeho práce na XIV. kapitole, o kterémžto románu tvrdí, že je mu tak blízký, „jako by to bylo něco ode mne“, a vzájemnou podobnost specifikuje: „Táž myšlenka fingované biografie – s příměsí parodie, kterou s sebou tato forma přináší. Stejně sepětí s hudbou. Rovněž kritika kultury a epochy, i když spíše snívá kulturní utopie a filosofie než kritický výron bolesti a postižení naší tragédie“ (Mann 1962, 51–52) – ale také mu to nepřijemně připomíná, že „člověk není na světě sám“ (tamtéž).

¹⁰² Mann píše o „prolnutí Leverkühnovy tragédie s tragédií Nietzsche, jehož jméno se v celé knize záměrně neuvádí právě proto, že na jeho místo byl dosazen euforický hudebník, takže se už ani nesmí objevit“ (Mann 1962, 27). Tento „překryv“ postavy historické a literární se nejpatrněji projevuje na úrovni životopisné, tj. v rekonstrukci epizod z Nietzscheho života (Mann udává návštěvu v nevěstinci, jeho chorobu, stravování), potažmo d'áblovo citování *Ecco homo* v rozhovoru se skladatelem. Podstatná souvislost se nachází také, řekl bych, v problematice „geniality“ obou postav – Karalch nazývá příčinu jistě nedostupnosti Nietzscheho díla a z toho pramenících četných dezinterpretací jako „těsné sousedství do extrému vyhnaného, reálnému životu se vzdalujícího estétství – a barbarskosti“ (2015, 678). Nietzscheho myšlení se má projevat jako „absolutní genialita, hluboce apolitická, vpravdě bez jakéhokoliv vztahu k životu, který Nietzsche přitom tak miloval a tak hájil, který nade vše vyzdvihoval; Nietzsche si nikdy nedělal nejmenší starost, jak se jeho učení bude vyjímat v praktické, politické skutečnosti“ (Mann, cit. dle Karalch 2015, 679). Tato pasáž možná předznamenává nejednoznačnost Leverkühnovy „geniality“, ba její pochybnou povahu, což může vyplývat z projekce či převodu fenoménu *filozofa* Nietzscheho na potenciálně srovnatelný fenomén *skladatele* Leverkühna (s čímž autor mohl počítat a nikterak to neubírá funkčnosti této operace, která měla cílit na vybrané charakteristiky). Nejsm známec Nietzscheho díla natolik, abych mohl toto srovnání uspokojivě provést, avšak domnívám se, že i poměrně povrchové zhodnocení může ukázat, že zatímco filozofova rozhodnutí a jeho postoje byly fundované jeho „názorem na život“, a tak se projevovaly i v jeho díle, na Leverkühna byly namontovány a ona potenciální „hloubka“ daná komplexní filozofií absenteje, ergo i ona „genialita“ může být chudší. K tomuto tématu se ještě později vrátím.

Zároveň nepovažuji za zcestné osu Nietzsche–Leverkühn upravit na trojúhelník, kde bude jako třetí bod figurovat Richard Wagner, což v patřičných místech ještě zkonkretizují. Wagner představoval výrazné téma jak pro Nietzscheho, tak pro Thomase Manna (viz jeho esej „O velikosti a utrpení Richarda Wagnera“) a nejenom pro ně jeho osobnost ztělesňovala projevy proměn paradigmatu jak hudby, tak kultury či společnosti obecně. George W. Reinhard dokonce označuje *Doktora Fausta* jako „román wagneriánský“ (srov. Reinhard 1985); Mann ovšem parodoval (neméně významné zdroje – nejenom německé – kultury) již dříve; v románu *Josef a bratři jeho* je to Bible; v *Lottě ve Výmaru* zase Goethe.

třeba Dürerova *Melancholie*. Z hlediska významu (který je relevantní v kontextu této práce), ale také kvantitativně, pak specifické místo zauímají sbírka *Gesta Romanorum* a Shakespearova komedie *Marná lásky snaha* (jež rozvíjejí „humorný“, parodický, rozměr románu, rozměr smíchu) a faustovská legenda.

Jednotlivá díla se stávají centrem intermediální hry, jež skladateli¹⁰³ slouží k tomu, aby vyjádřil své místo v sérii tradic (tj. v řadě konvencí a jejich následného přehodnocování a překonávání)¹⁰⁴ – resp. aby se z ní vymanil. Činí tak „patričnými“ prostředky (tedy kompozicí, mj. osvojováním si techniky kánonu, fugy či kontrapunktu, jakož i názorům na ně v dějinách,¹⁰⁵ či „svým“ vynálezem dodekafonie), ale právě také kombinací druhů umění.¹⁰⁶

¹⁰³ Spisovateli slouží také – spíše však volba, selekce konkrétních jmen ze zásobnice kulturní encyklopedie představuje její metaforu, a jejich kombinace, kumulující právě Faustem, poté její zhodnocení, zde také v souvislosti s aktuální situací Německa.

¹⁰⁴ Jedná se o další z témat románu, úzce souvisí se svobodou tvoření, ale také proveditelností; emblematický by pro to mohl být Leverkühnovův výrok: „Nemožné, ale představitelné“ (Mann 2015, 603), či: „Stanovit hranice znamená v té chvíli už je překračovat“ (tamtéž), či úvahy o tom, jak je Leverkühn „poutám řádem“, jež si však „sám nastrojil“ a je tedy svobodný (tamtéž, 260). Podobné úvahy provádí Kleist právě ve zmiňovaném eseji „O loutkovém divadle“, resp. „Tanečník a loutka“ (1810), v němž se odehrává dialog mj. o „mechanismu“ loutek, oduševnělosti loutkáře i marionet samotných. V něm se pan C. domnívá, „že je možné z loutek odstranit i tento poslední zlomek ducha [...] a převést jejich tanec zcela do říše mechanických sil, a provádět jej pomocí kliky“ (Kleist 1930, 10), čímž připomíná jak některé Leverkühnovy/Schönbergovy techniky, tak generativní hudbu, které mohou vést k nenapodobitelným hudebním (tanečním) kusům. Dále pojmenovává výhodu tohoto principu, která je „především záporná [...], totiž ta, že by nebyla nikdy nepřírozená. – Neboť nepřírozenost se vyskytuje vždy, jak víte, tehdy, když duše (vix motrix) se nalézá v nějakém jiném bodě než v těžišku pohybu. Ježto však loutkař, ani kdyby chtěl, pomocí drátu a nitě nemůže ovládat žádný jiný bod než tento: jsou všechny ostatní údy tím, čím být mají, mrtvými, pouhými kyvadly, následující jen a jen zákon tíže“ (tamtéž, 12) – a tento princip, v němž „nesvoboda“ daná pravidly (tj. rukou loutkaře či apriorní volbou not) produkuje nejuplněnější svobodu, se také, myslím, podobá tomu Leverkühnovu.

Podobnost, která se vztahuje také k později řešené Leverkühnově lhovosti k okolí, vykazuje též postava Wagnera ve Werfelově románu *Verdi* (1923), který je stejně „verdiiovský“ jako právě „wagneriánský“: „Ale Mistr tohoto díla od počátku přece neuznával žádné hranice, rozvíjel a uplatňoval své vlohy takřikajíc mimo svět. Svě nesmírné podoby nabylo jeho dílo v éterném prostoru, kde podléhalo jen svým vlastním zákonům, nejsou omezovalo žádnou podmínkou, žádným praktickým zřetelem, který by je strhoval dolů, k zemi. V podstatě se Wagner nikdy nepokusil skutečně bojovat za lidský svět, i když se vyčerpával zápasem o účinek svého díla. *Když* psal, nenamáhal se psát pro nějaký reálný národ. Byl Němec. Ale být Němcem znamená: vše je ti dovoleno, protože tě nic nepoutá, žádný vztah a žádná forma“ (Werfel 1987, 80).

¹⁰⁵ Text románu je protkaný četnými výroky o té které hudební formě; jako příklad uvádím část i jinde citované pasáže o souvislosti kultury s barbarstvím, kde se Leverkühn vyjadřuje o naivitě a neuvědomování si kulturního stavu a o jistém dialektickém procesu v kontaktu s barbarstvím a tvrdí, že „já v homofonní a melodické struktuře naší hudby vidím etapu jisté hudební umravenosti – na rozdíl od kultury dávné, kontrapunkticky polyfonní“ (tamtéž, 83–84).

¹⁰⁶ Ve svém závěrečném období tvorby skladatel tvrdí: „Nechtěl jsem napsat sonátu, ale román“ a hovoří o „hudební próze“ (tamtéž, 602). Filip Quarles z *Kontrapunktu* uvažuje: „Zhudebnění románové prózy [v originále *the musicalization of fiction*, tedy jak pojmenoval Wolf svůj významný titul – pozn. autora]. Ne jako to dělali symbolisté, podřízením smyslového obsahu sluchovému účinku. [...] Ale ve velkém měřítku, v kompozici. Zamyslet se nad Beethovenem. Ty změny nálad, nenadále přechody!“ (Huxley 1968, 320–321). Také spisovatel Eduard z *Penězokazů* říká: „,Chtěl bych vytvořit něco, co by bylo jako *Umění fugy*, rozumíte. A věru nevím, proč by to, co bylo možné v hudbě, nebylo možné v literatuře.‘ Paní Sofroniská na to odpověděla, že hudba je umění matematické, že kromě toho Bach zde výjimečně přihlížel jen k číslu a vypudil patos i lidství, takže vytvořil abstraktní arcidílo nudy, jakýsi astronomický chrám, do něhož může vniknout jenom několik málo zasvěcenců“ (Gide 1968, 143). V závěrečných poznámkách už autor autora *Penězokazů* z *Penězokazů* svůj názor reviduje: „Očistit román od všech prvků, které nepatří výhradně k tomuto žánru. Mísit nevede k ničemu dobrému. Měl jsem vždycky hrůzu z toho, čemu říkali ‚syntéza umění‘ a co se mělo podle Wagnera uskutečnit na jevišti. Od té doby

Leverkühnova „adaptace“ námětů z *Gest* ku příkladu dostane podobu loutkové hry – a Zeitblom se ve svém vyprávění této epizody věnuje (tak jako i v případě ostatních popisovaných děl jeho přítele) jednak erudici skladatele, což v tomto případě znamená mj. Kleistovu esej o marionetách, jednak reflexi z pozice svého vlastního vzdělání klasického filologa. Poznává, že *Gesta* „podnítily Adrianův smysl pro parodii“ (Mann 2015, 421), ale také (jako v případě i četných dalších Leverkühnových „interpretací“) přichází s hodnocením, v němž však zaznívá přes připouštění potenciálu „zábavy“ také jistá kritika:

Mám, řekl bych, za to, že *Gesta* ve své historické nepoučenosti, v křesťansky bezelstné didaktičnosti a v morální naivitě, s tou svou výstřední kazuistickou vraždou rodičů, manželské nevěry a složitého incestu, se svými nedoložitelnými římskými císaři a jejich s neuvěřitelnou bedlivostí střeženými dcerami, vydražovanými za zchytralých podmínek – nemohu popřít, pravím, že všechny ty historicky o rytířích ženoucích se do zaslíbené země, o chlívých manželkách, o prohnáných kuplířkách a o klericích holdujících černé magii, historicky přeložené stylem důstojně latinizujícím a nelíčeně prostoduchým, mohou ve čtenáři vzbuzovat kromobyčejnou rozjařenost... (tamtéž, 420).

Tato kritika¹⁰⁷ totiž vychází z vypravěče, jenž opakovaně přistupuje ke smíchu jako k něčemu, co se blíží oblasti, již v románu konotuje (člověkem pokoušená) příroda, magie, ale také svéráz tradice reformační, luteránské teologie (včetně jejího lexika) apod., a co se zároveň vymaňuje tomu, co má Zeitblom ztělesňovat, a co lze ilustrovat např. jeho výrokem: „V důstojné říši *humaniorum* je člověk před podobným preludem v bezpečí“ (tamtéž, 32).

Právě Zeitblom pojmenovává výchozí – neboť na jednu stranu pravděpodobně validní jako vztahující se ke konkrétním skutečnostem historické situace, na stranu druhou pak v některých svých odstínech udávaných právě rétorikou vypravěče pochybný – bod dalšího zkoumání, a to konflikt mezi „kulturou“ a „barbarstvím“.

Leverkühn, umělec, ve svém díle tento střet, pravděpodobně nevědomky, ztvárňuje (a zároveň jeho dílo tento konflikt denotuje, ba jej potvrzuje), ovšem v natolik nejednoznačném smyslu, že není jasné, jaký význam může mít pro něj či jeho recipienty, což pak podtrhuje jeho

jsem nenáviděl divadlo – i Wagnera“ (tamtéž, 301); ukáže se, že Leverkühnovi – Inoucímu k matematice i míšení – by bývalo bylo možná prospělo, kdyby tento Eduardův názor znal a vzal si jej k srdci; Mann naopak ukázal, že je s to, vykresat z míšení médií nové impulsy. Podobně také Brochův Vergilius: „Básnění je [...] míšením i strachem z míšení“ (Broch 1967, 56).

¹⁰⁷ Zeitblom i tak ale kompozici přisuzuje i rys geniality, jak si všímá Anna Maria Olivari, je však „zkalena“ prvkem regrese v tvůrčím vývoji, což nazývá dalším z „rozporů v jeho vyprávění“ (2021, 53). Také je nutno podotknout, že Zeitblom analyzuje Leverkühnova díla jako součásti již existujícího celku a ve vztahu k dalším, předcházejícím i nadcházejícím, kusům; v tomto případě např. k *Apocalipsis cum figuris* (tamtéž).

indiferentní vztah ke světu i lidem.¹⁰⁸ Takto to také reflektuje Zeitblom, humanista, v jehož postoji však převažuje opatrnost hraničící se zbabělostí – je si vědom hrozby, kterou může mít inklinace k tomu, co on nazývá barbarstvím, i ambivalentní interpretace této inklinace, jíž on má být svědkem v (skomírajícím) nacistickém Německu. Zároveň však jeho apriorní, snad absolutní strach z této „jinakosti“ produkuje jiné nešvary: neschopnost se ozvat a vymezit, plodným způsobem konfrontovat odlišnost či obecně problematičnost, již může umělecká tvorba generovat – což splývá s jeho charakteristikou jako „koženého humanisty“ a jeho „k tradičním hodnotám se upínající[m] pohled[em] na svět“, jak to nazývá Karlach (2015, 680), a což také představuje ono pro některé recipienty (např. příslušníky německé vnitřní emigrace, kteří „z počátku nepřijímali fašismus zrovna odmítavě“) citlivé téma, resp. „příliš svrchovanou pitvu svých postojů, nepříliš statečných a zpodobených právě v postavě lamentujícího soukromníka Serena Zeitbloma“ (tamtéž, 684).

Explicitně toto téma řeší epizoda o Leverkühnově opeře *Marná lásky snaha*, do níž se měla propsat „tendence jakéhosi sňatku se slovem“ (tamtéž, 216), v níž se však především projevuje problematizace kánonu, resp. evropské vzdělanosti a civilizace, což konečně také paroduje už text Shakespearův. Tím právě Zeitblom vysvětluje svou averzi k tomuto dílu svého přítele (a tímto svalováním viny na pretext svého přítele snad naivně omlouvá), která spočívá v jemu nelibých nelichotivých obrazech zesměšňujících zálibu v antice, resp. klasických studiích (tamtéž, 291). Ale je to právě Zeitblom (také ve své podobnosti s Holofernem), kdo je zde především karikován, např. v pasážích, kde se tematizuje nacistická ideologie, vypravěčem vnímaná jako barbarská, kdy „nevhodnost“ Shakespeara má spočívat v převrácení a záměně významu „kultury“ a „barbarství“, což Zeitblom spatřuje i ve „své“ době, resp. to považuje za příčinu stávající krize (srov. Meyers 1973/1974, 544). A vzhledem k tomu, že tyto pochyby přichází v postavě ustrašeného vypravěče (jehož konstrukce a významová ambivalence opakovaně nabádá k prověřování jeho postojů, výroků atd.), jenž např. nepřipouští potenciál této ironické operace, a do jisté míry tedy také ani potřebu aktualizace jím zaštiťované tradice. Již v části knihy, kde se popisují studentská léta skladatele, se uvádí „přepis“ (vypravěč totiž „pouze“ vzpomíná, čímž ubírá na věrohodnosti, resp. podporuje případnou domněnku „sekundárního vytváření“ vlastní postavy skladatele) diskuze vypravěče a jeho přítele, v níž Zeitblom postuluje, že „alternativou kultury je barbarství“ (Mann 2015, 83), na což mu Leverkühn odpovídá, že „barbarství je přece protikladem kultury jenom v myšlenkovém řádu, který nám kulturu poskytuje“ (tamtéž).

¹⁰⁸ Jehož takovouto podobu má určovat smlouva s ďáblem, která mu výměnou za geniální díla (jimž však pravděpodobně nikdo nerozumí) zapovídá cit.

Doktor Faustus z tohoto (hodnotícího) hlediska pak skutečně může vystupovat jako realizace Mannova záměru sepsat román epochy, resp. shromáždit, zanalyzovat a (pře)uspořádat evropskou kulturní tradici – resp. její část, reprezentativní vzorek –, a evaluovat, jak si stojí v konkrétní historické situaci. Autor se přitom snaží svůj plán podložit i teoreticky či alegoricky (neboť dále Mannovy odkazy k judeo-křesťanskému písemnictví a tradici bych se přikláněl číst v tomto duchu spíše než v striktně náboženském). Ve svém metarománu *Jak jsem psal Doktora Fausta* přichází s návrhem vzájemné podobnosti vizí a extází, jež „přichází“ dle tradice, jako „ustálená vidění a zážitky“ a jakoby podle šablony, na čemž ilustruje svůj („vůbec ne pouze individuální“) obecnější sklon „vnímat veškerý život jako výtvar kultury, v podobě mytických klišé, a dávat přednost citátům před ‚samostatnou‘ invencí“ (Mann 1962, 100).¹⁰⁹ S takto pojímanou tvorbou (i životem) pak vyvstává otázka po autenticitě tohoto „života citátového“, v návaznosti na výrok o citování Ježíšovu:¹¹⁰ „[Ž]ivot citátový, život v mytu je jakousi celebrací; pokud je zpřítomněn, stává se slavnostním úkonem, kněžským výkonem předepsaného ritu, obřadem, slavností. Není-li smyslem slavnosti návrat jakožto zpřítomnění?“ (Mann 1938, 26). „Zpřítomnění“ zde, domnívám se, referuje právě k vytvoření oné autenticity, byť v kontextu přednášky věnované Freudovi a pronesené v době dokončení „starozákonního“ románu *Josef a bratři jeho* Mann toto slovo může používat poněkud vzletně – a protože román není obřadem (alespoň v umírněném, technicistním pohledu, jenž pro tento případ poslouží lépe), nabízí se otázka, jakým způsobem a zda si dokáže mezi všemi těmi citáty zachovat autenticitu.¹¹¹

Minimálně *Doktor Faustus* takové způsoby (vznikající právě důkladnou transliterární prací) naznačuje, např. již implikovaný významový střet „vrstev“ textu, napětí mezi svědectvím a jeho spolehlivostí, ironie či parodie, kombinace jazykových rejstříků atd. Octavio Paz si ve své publikaci *Stvoření z hlíny* všímá mj. projektů Ezry Pounda a T. S. Eliota, které mají spočívat

¹⁰⁹ Zde se také vyjevuje důležitost povědomí o těchto klišé, jimž jsem se věnoval v prvním oddíle.

¹¹⁰ Viz esej, resp. přednášku „Freud a budoucnost“, v níž interpretuje Ježíšova slova „Eli, eli, lama sabachthani“ v jejich souvislosti s prvním veršem dvacátého druhého žalmu takto: „Ježíš citoval, a citát znamenal: ‚Ano, jáť jím jsem!‘“ (Mann 1938, 26). Zmínil jsem již také, že Thomas Mann se svým citováním aktivně vypořádával s dosavadní (nejenom) německou tradicí – z jistého úhlu pohledu lze usuzovat, že tato tradice toto citování již také obsahuje, jak to naznačuje úvaha Jana Patočky ve studii „Německá duchovnost Beethovenovy doby“, v níž pojednává tehdejší literaturu: „je nový specifický rys těchto uměleckých děl, že pro ně neexistují jiná umělecká díla jen jako předlohy, vzory, jako bezděčná tradice, nýbrž jako tradice tematizovaná, že minulé umění v nich znovu ožívá, že jsou uvědomělými ohlasy, že v nich žije antika, východ, středověký zvířecí epos, Shakespeare atd. jako součást námětu“ (Patočka 2004a, 480).

¹¹¹ Tuto otázku také možná ztělesňuje Joycův Shem the Penman, jemuž je přisouzeno „pelagiarist pen“ (tedy pero „plagiátora“ a „Pelagia“) (viz Joyce 2010, 182), indikující tenkou hranicí mezi parafrází, referencí a plagiátorstvím.

„v pokusu dobýt zpět tradici *Božské komedie*, tedy ústřední západní tradici“ (Paz 2023, 115).¹¹² Paz oběma básníkům přisuzuje přínos jednak v tom, že aplikovali moderní tvůrčí postupy (např. simultaneismus) na samotné západní dějiny,¹¹³ jednak v tom, že „příkladně“ zachytili témata moderní literatury a její *nové tradice*.¹¹⁴ Jako jednu z možných příčin tohoto shlukování mýtů a citátů,¹¹⁵ které ve svém pojetí moderny považuje za pro ni typické, udává „vědomí rozštěpu, pocit i poznání distance“ (tamtéž, 116) a jako řešení nabízí hledání kořenů a jejich reinterpretaci. Výsledek tohoto procesu je patrný např. v textech Jamese Joyce (Paz uvádí také Duchampa) a jeho „eroticko-komických kosmogonií“, v nichž zaznívá „kritika jazyka a toho, co v jazyce promlouvá: lidských mýtů a rituálů“ (tamtéž, 98). O kousek dále zaznívá: „Žádné jiné východisko než Duchampova a Joycova hrdinsko-burleskní řešení neexistuje. Řešení je neřešení: literatura je uctíváním jazyka až k jeho zrušením [...]. Metaironie osvobozuje věci od břemena času a znaky od významů; uvádí protiklady do pohybu, oživuje celý svět a každá věc se tak opět stává svým opakem“ (tamtéž, 100). Paz sice označuje díla Joyce (a Duchampa) za vyvrcholení i završení moderní tradice, ale z již výše uvedeného vyplývá, že i *Doktor Faustus* se potýká s podobnými „problémy“ – zdánlivě tak nečiní tak extrémně, jak to pojmenovává Paz, ovšem Zeitblomův vypravěčský patos a opatrnost v důsledku na jazyk a jeho mýty také utočí (byť plíživějším způsobem než míšením desítek jazyků a jejich literatur, jak to činí Joyce ve *Finnegans Wake* [1939])¹¹⁶ a kumulace a míšení textů, médií i žánrů se také pokouší o

¹¹² Snad tytéž (Eliotovy) projekty, jež měl Frye nazvat „Velkou západní pomazánkou, v níž se rozpustila ohromná hrouda křesťanského, antického a rojalistického másla, aby nakonec ztuhla v Pustinu“ (Bloom 2003, 12). Smíšené pocity vyvolávají také Poundovy *rag-bags* obsahující „úlomky nejrůznějších artefaktů“, které „hovoří [...] v několika jazycích“, což vede k tomu, že „na některé proto působí jako *poeta doctus*, na jiné jako šarlatán“ (Jaluška 2016, 163).

Martin Pokorný toto komentuje v souvislosti s Bloomem: „Proti Eliotově katolicky harmonizačnímu pojetí Danta jakožto výrazu středověké kultury a proti obrazu básníka jakožto bytosti bez já staví Bloom nietzscheánskou představu kulturního boje všech proti všem a obraz básníka jakožto tvorbu, jehož kulturní egoismus dosahuje maxima“ (Pokorný 2015, 219).

¹¹³ „Pound si předsevzal napsat velikou báseň jedné civilizace, ale – make it new – za užití postupů a objevů té nejmodernější poezie“ (Paz 2023, 115).

¹¹⁴ Konstantní dynamika a přesouvání forem a významů tradice/moderny (či tradice moderny) představuje další významné téma v Pazově interpretaci moderny, jež shrnuje např. otázkou: „Jestliže vše výsostně tradiční je staré, jak může být modernost tradiční?“ (tamtéž, 9). A zdánlivě snadno si o kousek dál odpovídá: „Modernita je polemická tradice, která odstraňuje tradici převládající, ať už je jakákoli; ovšem odstraňuje ji pouze proto, aby o chvíli později postoupila místo jiné tradici, která je opět jiným přechodným projevem přítomnosti. Modernita není nikdy sama sebou: vždy je jiná“ (tamtéž, 10).

¹¹⁵ Frye uvádí typ „encyklopedické formy“, jejímž „hlavním tématem [...] je srovnávání uvedených případů s širokým panoramatickým pohledem na dějiny“ a jež umožňuje např. „kontrast mezi během celé civilizace a drobnými záblesky významných okamžiků, jež odkrývají její význam“ (Frye 2003, 80).

¹¹⁶ Mann tvrdil, že „[jeho] dílo nutně působí vedle Joycova excentrického avantgardismu jako mdlý, vyčichlý tradicionalismus“ (Mann 1962, 62), nicméně také soudí, že jde i o otázku přístupnosti a popularity (snázejí dosažitelné v tradičnosti) (srov. tamtéž).

vyrovnání se s potenci dostupné kultury¹¹⁷ (což na sebe přebírá v kontextu Zeitblomem reflektované světové války ještě další význam).

¹¹⁷ Případně také s ovlivněním: „Když potenciální básník poprvé objeví dialektiku vlivu (nebo ona jej), když poprvé objeví poezii jakožto cosi, co je vůči němu vnější i vnitřní, zahajuje tím proces, který skončí až ve chvíli, kdy už v něm nezbývá žádná poezie, tedy dlouhou poté, co má naposled moc (či touhu) odhalovat ji ještě mimo sebe“ (Bloom 2015, 31), a proto „historie hlavní tradice západní poezie renesancí počínaje – jsou dějinami úzkosti a sebspásné karikatury, překrucování a perverzní, svévolné revize, bez nichž by moderní poezie vůbec nemohla existovat“ (tamtéž, 36).

Z jiného úhlu pohledu, totiž z hlediska kulturních studií, lze v tomto ohledu rozumět autorům poněkud odlišně: „Navzdory našemu romantickému kultu originality je většina umělců sama nadanými tvůrci variací na převzatá témata. Dokonce i ti velcí spisovatelé, kterých si vážíme se zvláštní úctou a které oslavujeme za to, že odmítají papouškovat klišé své kultury, bývají spíše brilantními improvizátory než absolutními porušovateli nebo čistými vynálezci“ (Greenblatt 1995a, 230).

2.4 Řád, který si hraje, nezlobí

Dynamika významu(ů) v *Doktoru Faustovi* daná mj. jeho intertextovými variacemi zde nekončí, dále se jí budu věnovat v závěrečné části, nicméně zde považuji za vhodné obrátit pozornost opět ke *Hře se skleněnými perlami*, která sice nestaví tolik na práci s konkrétními produkty tradice, k níž se hlásí, nicméně jejíž „řád“ dle mého vhodně doplní konceptualizaci kultury, resp. její kultivování, tedy vzdělanosti, o níž se zde pokouším.

Hesseho román není vystavěn na bázi opulentních citací a parafrází, jako je tomu v případě *Doktora Fausta*, a také, dle mé hypotézy, směřuje k vystavění odlišného postoje k celku kultury; i tak však jeho intertextový, resp. intermediální, resp. interdisciplinární rozměr zde působí výrazně, jak patrně už na samotné *Hře se skleněnými perlami*. Především bych vytyčil tři aspekty vztahu ke kultuře, jež dále podrobněji rozvedu: v první řadě to je právě její celek a harmonické (či lépe: symbiotické) koexistování, pokus o syntézu, který tato hra má ztělesňovat; dále to pak je obraz knihovny, či v kontextu Hesseho próz spíše archivů; a do třetice se budu věnovat hudbě, která zaujímá v původu Hry společně s matematikou výsadní postavení (nicméně právě jí se zaobírá protagonista Knecht, ale také jiné postavy). Již zde předznamenávám, že přestože gramatika hry, jak je v románu akcentována, by tuto mou trojčlenku chápala jako hierarchickou, kdy hudba a písemnictví stojí pod společným jmenovatelem „nového umění“ Perlohry (či dokonce by písemnictví stálo na ještě nižším stupni),¹¹⁸ z hlediska interpretace románu, a také vzhledem k dalším Hesseho prózám či esejům, bude vhodnější ji chápat spíše jako trojúhelník, jehož body a vztahy mezi nimiž jsou rovnocenné.

Novalis v jednom fragmentu zachytil sen o dokonalé formě exprese: „To bude zlatý věk, když se všechna slova stanou obraznými slovy – mýty – A všechny figury – jazykové figury – se stanou hieroglyfy – Když se naučíme mluvit a psát číslice a naučíme se dokonale sochat a hrát hudbu slovy“ (Novalis 2007, 206).¹¹⁹ Mohlo by se zdát, že tento zlatý věk nastává právě ve *Hře se skleněnými perlami*, jejíž finální podoba vychází ze snu „o nové abecedě, o nové znakové řeči“ *Joculatora Basiliense* (Hesse 2012, 39) a v níž se má v podstatě snoubit korpus

¹¹⁸ Hudba je opakovaně vyzdvihována, např. v souvislosti s pozicí hudby ve staré Číně, kde její podoba odpovídala hodnotě stávajícího řádu, či v pasáži o počátcích hry, jež je kladena do souvislosti s „myšlenou o ideálním, nebeském životě lidí pod hegemonií hudby“ (Hesse 2012, 17). Literatura, resp. básnictví oproti tomu bývá spojována s despektem.

¹¹⁹ „Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – Figurenworde – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkkommen plastisieren, und musizieren lernt.“ Viz také publikaci Umberta Eca *Hledání dokonalého jazyka* (Praha: NLN, 2001), jež má k problematice Hry jako ideálního jazyka co říci.

lidského poznání, jak tomu naznačují reference k filozofii (od Platona k Hegelovi, jenž představuje Knechtovu oblíbenou četbu a jenž je vícekrát zmiňován), historii (prominentně díky postavě pátera Jakoba), hudby (četně), matematiky, biologie, ale také ne-evropským duchovním plodům (v tomto ohledu zejména indická tradice, reprezentovaná jedním ze tří Knechtových životopisů, ale také jejich samotnou existencí, již lze chápat jako variaci na převtělování, či praxí meditace ovlivněnou jógou; a také čínská literatura, především zastoupená *Knihou proměn*).¹²⁰ Zároveň její realizace bývají přirovnávány ke svému druhu umění. Výše řečené ilustrují slova z úvodní pasáže románu, kde je podán rozbor vzniku Kastálie, ale především právě Hry a jejích pravidel a gramatiky, které mají představovat

určitý druh vysoce vyvinutého tajného jazyka, na němž se podílí vícero věd a umění, zejména však matematika a hudba (popřípadě hudební věda), a který je s to vyjadřovat a do vzájemného vztahu uvádět obsahy a výsledky téměř všech věd. Hra se skleněnými perlami je tedy hrou s veškerými obsahy a hodnotami naší kultury, hraje si s nimi tak, jako si v dobách rozkvětu umění nějaký malíř nejspíše pohrával s barvami své palety (Hesse 2012, 14).

Vypravěč hru přirovnává k obrovským varhanám, jejichž rejstříky, pedály i manuály jsou dány, ale jejichž kombinování může být nekonečné, a zároveň podobnosti konkrétních her jsou vyloučeny, neboť i kdyby měl být výběr témat stejný, výsledek se odliší charakterem či virtuozitou hráče (tamtéž, 14–15).¹²¹

¹²⁰ Viz také popis počátků hry, resp. její ideje, jež má být ve světě od počátku a na níž se měl podílet „Pythagoras, čínská kultura, arabsko-maurský duchovní život, scholastika, matematické akademie 17. a 18. století, filozofie romantiky a runy magických snů Novalisových“ (tamtéž, 15). Podobně vyznívá původ Bratrstva, do něžž měli patřit Zarathuštra, Lao-c', Platón, Xenofon, Pythagoras, Albert Veliký, Don Quijote, Tristram Shandy, Novalis, Baudelaire... (Hesse 2017, 38). Pro *Pout' do Země východní* je přitom specifické, že hojně odkazuje k literárním postavám (jež také tematizuje, jak bylo již zmíněno), a to „kanonickým“, tak Hesseho samotného – tato novela je zároveň považována za „předstupeň“ *Hry se skleněnými perlami* a zároveň pozdější román se právě k onomu Bratrstvu několikrát hlásí jako jednomu z původů hry, resp. její ideje (členové Bratrstva se např. měli vyznačovat specializovanou schopností reprodukovat hudbu „anachronickým“, tj. původním způsobem). Hesse podobné centrum kumulace poznání umístil také do kláštera v *Narcisu a Goldmundovi*, kde „se žilo, vyučovalo, studovalo, spravovalo, řídilo; mnohá umění a mnohé vědy se tu provozovaly a předávaly z generace na generaci, zbožné i světské, jasné i temné. Psaly a komentovaly se knihy, vynalézaly soustavy, sbíraly se spisy starých autorů, malovaly se obrazové rukopisy, pečovalo se o víru lidu, z víry lidu se tropily posměšky. učenost i zbožnost, prostota i prohanost, moudrost evangelií i moudrost Řeků, bílá i černá magie, od všeho se tu něčemu dařilo, pro všecko tu bylo místo; bylo tu místo pro poustevnictví a cvičení v kajcnosti jakož i pro družnost a život blahobytný“ (Hesse 2005, 8).

¹²¹ Což pochopitelně evokuje výše uvedenou kompoziční strategii Leverkühnovu, která spočívá ve „skládání před skládáním“. Pravidla hry, jež jsou přísně kontrolována, resp. jejichž obohacování o nové obsahy podléhá složitému procesu schvalování, umožňují „v rámci složité mechaniky těchto obrovských varhan dát jednotlivému hráči celý svět možností a kombinací“ (tamtéž, 15).

Nedílnou součástí této rozmluvy o počátcích hry je exkurz o obdobích mimořádné duchovnosti, v nichž se opakovaně projevoval „sen zachytit duchovní univerzum do soustředných soustav a živoucí krásu sféry ducha a sféry umění sjednotit s magickou formulační silou exaktních disciplín“ (tamtéž, 16), a bezduchosti, tedy především „fejetonovým věkem“ (20. století), který nebyl „duchem chudý“, ale v němž duch neměl „přiměřené místo a funkci“ (tamtéž, 18). Toto období, pojmenované po fejetonech (jimiž se ovšem míní široké spektrum projevů a obsahů, od popularizačních přednášek přes anekdoty po křížovky), se vysvětluje situací jeho obyvatel, kteří se „spíše asi úzkostně krčili uprostřed politických, hospodářských a morálních kvasů a zemětřesení“ a jimž byla vlastní „hluboká potřeba zavírat oči před nevyřešenými problémy a úzkostným tušením zániku se utíkat do co nejbezstarostnějšího světa zdání“ (tamtéž, 22).¹²²

V souvislosti s tematizací úhrnu poznání a jeho osvojování a šíření, a tím spíše v této době, se nabízí připomenout Patočkovu stat' „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“ [1938], v níž sleduje vývojovou linii zejm. významně umocněnou Goethem či bratry Humboldtovými, jako „puzení po vzdělání, vnitřním obohacování“, kdy „vzdělání tu nebylo pouhým prostředkem, nýbrž cílem samo o sobě, neseným myšlenkou o významu člověka v celku kosmu, o člověku ‚propuštěnci přírody‘, který ji zároveň v sobě soustředí a překonává a který má o sobě pracovat jako o vrcholném uměleckém díle“ (Patočka 2004a, 14). Zmiňuje také deviaci humanitního individualismu v podobě vzdělávání, jež se stává „jakýmsi životu vzdáleným hračkářstvím, pokud ne sobeckou exkluzivností“ (tamtéž, 15) – v případě Kastálie příhodná analogie. Patočka v tomto ideálu vyzdvihuje osobnost Tomáše Garrigua Masaryka, jenž se stavěl proti „dogmatismu v klasickém smyslu, tj. proti nevěře ve vnitřní život, která spoléhá na ‚věci samy‘, na jejich domněle hotovou vnitřní pravdu“, a konstatuje, že „pro nás právě dnes Masarykova zkušenost znamená, že ‚intelektuál‘ může jednat právě z tohoto svého intelektualismu, ze svého ‚vzdělanectví‘, pakliže si jednou jednání vskutku položí za cíl“ (tamtéž, 17) – opět, takový model vzdělanosti a její životnosti velmi dobře odpovídá především Knechtovi a napomáhá osvětlit některé jeho akce. Patočka dochází k závěru, že „dnešní“ vzdělanosti chybí „univerzální horizont, který dává měřítka a orientační body“ (na jehož formulování se mj. podílí znalost či přijetí historie – tedy disciplíny Kastálií zavrhané) (tamtéž, 23–24), a ideu vzdělanosti definuje následovně:

¹²² Zde se také nachází jeden z výše řešených signálů „hodnotového“ čtení, tj. když si čtenář uvědomí, že se vypráví o 20. století a o vývoji, jenž mu předcházel.

Vzdělávání není toliko blažené obohacování, nýbrž bolest a boj. Řecká filosofie, tento vrcholek lidského vzdělávacího úsilí, by ničím nebyla bez Sokrata s jeho pevně ovládnutým vnitřním napětím, z kterého jediné roste vášně – a vášnivé musí být každé skutečné vzdělávací úsilí. Neboť veškeren *smysl*, skutečný smysl života a světa, objevuje se nám nejprve ve vášni, kterou nás poutá, nikoliv v klidném, harmonickém rozvinutí našich přirozených schopností a sil. Proto svůj humanismus můžeme formulovat posléze jako boj proti frázi, proti pohodlí, proti duchovnímu požitkářství za velikost, za odvahu k napětí, za odvahu k vášni a bolesti. Vzdělání je práce, je askeze (tamtéž, 26).

Dále bude patrné, že ideál vzdělanosti Kastálie se tomuto vzdaluje, zatímco Knecht jej formuluje spíše v tomto Patočkou naznačeném duchu. Kastálské instituce¹²³ se dokonce vyznačují „bojem“ proti této vášni, resp. odmítají a vymycují excesy, jež její řád překračují; v tomto duchu odpovídá kulturotvorné praxi popsané Greenblattem, v níž jsou praktiky za hranicemi kultury (zde instituce, jež ji denotuje) trestány, a to „blahosklonným úsměvem, smíchem na pomezí geniality a sarkasmu, malou dávkou shovívavého soucitu prokládanou opovržením, chladným mlčením“ (Greenblatt 1995a, 226).

V pasáži románu o výkladu původu Hry se také řeší poměr hry k umělecké, tvůrčí činnosti; hra se vysvětluje jako odklon od tvorby uměleckých děl po období „nadprodukce“ umění a jeho „vyprázdněnosti“, což souvisí také „odpoutáváním duchovní sféry od světského provozu“ (tamtéž, 28).¹²⁴ Jako přednost je zde vyzdvihována její podstata ve způsobu „netvůrčím, epigonním, avšak uctivým“ (tamtéž, 29), až nakonec „dnes“ (tj. zhruba čtyři století po fejetonovém věku) je Hra „ideální úhrnný pojem všeho duchovního a múzického, sublimní kult, unio mystica všech odloučených údů celé universitas litterarum“ a „převzala v našem životě úlohu umění, zčásti roli spekulativní filozofie“ – a někteří ji považují za „magické

¹²³ Vhodné je také vymezit povahu Kastálie a jejích institucí a nabízí se sáhnout opět ke koncepci autopoiesis, např. jak ji v souvislosti s univerzitami (ale konstatuje, že tento výklad lze aplikovat i na jiné vzdělávací instituce) rozvíjí Jakub Jirsa. Ten je ve své studii „On Universities and Contemporary Society: The Issue of Trust“ pokládá za „sebetvarující společenské instituce“ (Jirsa 2022, 238) a zdůrazňuje, že jde o „otevřené systémy, které interagují s prostředím, v němž se nachází, např. se společností okolo nich“ a které „se samy obnovují prostřednictvím svých vlastních procesů“ (tamtéž, 239). Právě skutečnost, že v případě Kastálie tento proces „drhne“, vede, domnívám se, Knechta k některým jeho akcím (prominentně odchodu z Řádu), jež posléze mohou tento proces znovu nastartovat – anebo onen proces s těmito odchody počítá a jejich pozitivní efekt se vyjeví v budoucnosti (totiž např. činností vypravěče, tj. vyprávěním Knechtova příběhu). Podobně autopoietické systémy analyzuje Petříček, který popisuje schopnost systémů „chyby (šum) dekodovat jako informaci“, což vede k vzniku řádu z tohoto šumu (Petříček 2022, 37).

¹²⁴ Čímž zmizeli a už se nevrátili „spisovatelé s vysokými náklady knih, Nobelovými cenami a hezkými domy na venkově, velcí lékaři s řády a livrejovanými sluhy, akademici s bohatými manželkami a slony plnými lesku, chemici s místy v průmyslových dozorčích radách, filozofové s továrnami na fejetony a strhujícími přednáškami v přeplněných sálech s potlesky a květinovými dary...“ (tamtéž, 36).

divadlo“ (tamtéž, 40).¹²⁵ V čem se však liší – a je to řešeno ve více pasážích části –, je výsledný efekt; běžným procesem (utopickým?) Hry je „stavět vedle sebe, navzájem proti sobě vést a nakonec ve vzájemnou harmonii uvádět dvě protichůdná témata či myšlenky, jako zákon a svobodu, individuum a společenství, a velký důraz se kladl na to, aby se při také hře obě témata či teze pojednávaly naprosto rovnocenně a nestranně a z teze a antiteze se co nejčistěji vyvinula syntéza“ (tamtéž, 43). Ovšem „hry s disharmonickým vyústěním“ byly „neoblíbené, ba zakázané“ (tamtéž) – takové vyústění pak může být průvodním jevem děl uměleckých, jak je zde řešeno, a také Josef Knecht (třebaže svého přítele Tegullaria na základě jeho her, právě že s disonančním vyzněním, označil za nevhodného pro služebnou činnost) inklinuje k takovému chápání krásy, jež je pomíjivá a vzbuzující nelad.¹²⁶

Posuneme-li se tedy o bazálnímu popisu v románu uvedených pravidel Hry, nabízí se otázka, jaký význam tato podoba obsese vzdělanosti¹²⁷ zde zaujímá. Především představuje, domnívám se, materiál, s nímž komunikuje protagonista Josef Knecht, vůči němuž se vymezuje, či jej potvrzuje. Rozdíl však v porovnání s Leverkühnem spočívá v etickém rozměru (konkretizovatelný už na první pohled jeho jménem, jak to bude dále řešeno), zatímco u skladatele jde především o rozměr estetický – čímž ovšem nemíním, že estetično u Knechta význam nemá; naopak, již výše jsem naznačil, že Knecht nese rysy uměleckého typu postavy a

¹²⁵ Vypravěčovo (Hesseho?) označení hry za „magické divadlo“ působí ovšem ambivalentně (neboť asi není náhodné) – na jednu stranu ve *Stepním vlkovi* přivodilo protagonistovi kýžené poznání, což by se záměrem hry mohlo korelovat, na stranu druhou však značná část tohoto poznání spočívala v (dionýském) smíchu a iracionalitě – což by ovšem étosu Řádu nekonvenovalo (byť ten zná „veselí“ – což bude ještě řešeno, jako součást terminologie a výkladu o hodnototvornosti humoru atd.).

¹²⁶ Nezbytné selhání Hry jako náhražky umělecké činnosti spočívá v tom, že tíhne pouze k zachycování a variování estetických *konceptů*, ovšem, jak si všímá Blamberger, „estetické ideje se mohou rozvíjet pouze prostřednictvím konkrétních artefaktů; nemohou se však projevit pouze v teoretických koncepcích. Proto mohou být estetické ideje předávány pouze prostřednictvím konkrétních artefaktů“ (Blamberger 2013, 13). Přemíra intelektualismu v umění je ovšem problémem také Leverkühna; ale také skladatelů 20. století reálných, obracejících se k filozofii, „aby jim pomohla rozptýlit nejistoty ohledně toho, co sami vlastně dělají“ (Fulka 2023, 10), což dokládá např. Schönbergovo vytrvalé postulování „hudební ideje“ (srov. tamtéž, 15nn.), jež v Leverkühnově případě přebírá teze: „Nejsilnějšího účinku se dosáhne tím, že hudbu řídí intelektuální principy“ (tamtéž, 35).

¹²⁷ V románech těchto doby nikoli vzácná – kromě *Doktora Fausta* se hodí upomenout také zmiňovaný román *Kámen a bolest*, jenž též obsahuje celou plejádu „učenců“, od Platonské akademie Marsilia Ficina na dvoře Lorenza Medicejského po vědu v rámci církve. Třebaže však lze mezi Schulzovým románem a textem např. Hesseho najít jisté shody ve více či méně důkladné a věcné interpretaci dějin, *Kámen a bolest* nevytváří „systematický“ obraz vzdělanosti, kultury, ani řád, ale naopak univerzální obraz chaosu, střetu dílčích systémů (či – jak jsem to označil výše – paradigmát). V anglickojazyčném prostředí tuto tendence reprezentuje např. Aldous Huxley, v románu *Kontrapunkt* se (kontrapunkticky) střetává plejáda intelektuálních postav, jejichž úpadek, či vzdornost vůči němu je modelován vedle fašistických tendencí anglické společnosti tehdejší doby. Andrija Matić ve studii „Gruff Old Scientists and Rough Old Scholars: The Caricature of Intellectualism in Aldous Huxley's Short Stories“ (2021) analyzuje kritiku intelektualismu napříč Huxleyho povídkovou tvorbou.

V úvodní pasáži tohoto oddílu jsem také konstatoval prudký rozmach vědy na počátku 20. století, přičemž zde se hodí dále určit, že sepětí literatury a (také literární) vědy bylo značné, ať už v souvislosti s etablovanými literární kritikou či vlivem avantgardní hnutí na literární teorii, jak vidno např. na vztahu ruského futurismu a formalismu či avantgardy a Pražského lingvistického kroužku (k tomu více in Skalický 2019).

jistá iracionalita, inklinace ke kráse, jeho jednání motivuje (naopak Leverkühn zase vede k problémům etickým).

Tento etický prvek lze dobře usouvztažnit s pojmem *bildung*, na kterém Hesse staví např. ve svém eseji „Knihovna světové literatury“ (1929) a který užívá k podchycení duchovní sebekultivace, vzdělávání, sebetvarování – zde čtenářů prostřednictvím světové literatury. Hesse úvahu o světové literatuře adresuje především čtenářům „laickým“, neakademickým, čímž také zpřesňuje koncept *bildungu*, jenž nemá spočívat na povinnosti vstřebávat „světovou literaturu“ jako součásti programu sebeformace, nýbrž především na lásce, na osobním, intimním a živém vztahu (Hesse 1929, 6) – již zde se nachází jisté podobnosti s Knechtem a jeho postoji ke Hře. Světová literatura pro Heseho představuje „poklad myšlenek, zkušeností, fantazií a obrazů, které minulost nechala v pracích autorů a myslitelů“ (tamtéž, 3), a představuje tedy také svého druhu korpus, *archiv* vyjádření estetické, zkušenostní či intelektuální povahy celého lidstva. Hesse přitom důraz klade – a zde také navazuje alespoň na část v německojazyčné oblasti původní Goetheovy myšlenky¹²⁸ tohoto konceptu – na dostupnost, demokratizaci (proto také vyzdvihuje překladatelství, nikoliv fetišizaci původních jazyků). Byť Hesse v eseji vyjmenovává konkrétní tituly,¹²⁹ jím imaginovaná světová literatura má v důsledku být individuální dle vlastních voleb, resp. má se realizovat tvorbou vlastních, privátních knihoven, dle (finančních, intelektuálních) možností čtenáře.¹³⁰ A s takovýmto přístupem k budování knihoven pak se lze chápat „příjemného úkolu“ *bildungu*, který znamená „vysvětlit minulost a stát otevřený vůči budoucnosti s nebojácnou odhodlaností“ (tamtéž); v duchu sebeformování, jenž může svou významností, univerzálností přesahovat i „úzkost z ovlivnění“ umělce, spisovatele, pak také lze jinak číst: „Než se mistrovská díla pokusí prokázat svou hodnotu, musíme my prokázat svou hodnotu jim“ (tamtéž). Vztah k „mrtvým básníkům“ (neboť esej evokuje také výše pojednaného Eliota) se tedy řeší, ale především z etického hlediska sebebudování, což odpovídá také Knechtovi a čímž, domnívám se, se odlišuje také od textů Mannových, mj. od Leverkühna.¹³¹

¹²⁸ Tedy formulovaném např. ve výše zmíněném *Vilému Meisterovi*, v němž se také píše o „pedagogické provincii“.

¹²⁹ B. Venkat Mani uvádí, že Hesse zdědil obrovskou soukromou knihovnu, jež obsahovala více než tři tisíce titulů německé a evropské literatury, ale také bohatou sbírku překladů ze sanskrtu, čínštiny, perštiny atd. (2016, 148).

¹³⁰ V kapitole „The Shadow of Empty Shelves: Two World Wars and the Rise and Fall of World Literature“ podává Venkat Mani důkladný výklad konceptu *weltliteratur* v německojazyčném prostředí, a to včetně erudovaného výkladu knižní produkce a sociologického pozadí (např. vznikání veřejných knihoven, *Volksbibliotheken*) – zde také pojednává o Heseho studii a usouvztažňuje ji s nacistickým režimem, jehož destrukce se zaměřila také na knihu jako důležité médium propagandy a na knihovny soukromé i veřejné (srov. tamtéž, 131an.).

¹³¹ Zároveň je však nutné mít na paměti, že jde o esej, jehož hlavním záměrem může být persvazivní či vzdělávací efekt; nakolik se tento zdánlivě neproblematický vztah autora k autorům jiným či vůbec chápání role literatury promítá do fikčních světů Heseho próz, se může lišit. Např. Curtius tvrdí, že Hesse svému spisovatelství nevěřil,

Hesse svým způsobem navazuje na Goetha ještě v jedné oblasti, a to svým „orientalismem“, či spíše „exotismem“. Resp. aluze na Goetha se nachází také v jedné z hojných „montáží“, jichž podobně jako Mann užívá (byť Hesse tak činní „bezbrannějším“ způsobem, spíše hravým a úctyhodným, na způsob hommage), a to v postavě Mistra hudby (více k tomu viz Halpert 1960). Goethe je ale zmiňován i v jiných Hesseho prózách: v *Petru Camenzidovi* vystupuje jeho poezie společně s Heineho *Knihou písní*, Schillerem či Shakespearlem jako jedno z prvních jeho literárských „probuzení“, ve *Stepním vlkovi* se s ním pak setkává protagonista Harry Haller.¹³²

Goetheho „exotismus“ se odvíjí také od jeho konceptu *weltliteratur* (slavně řešené in Eckermann 1960, 186nn.), tedy poezie jako jakéhosi kolektivního vlastnictví všech lidí, ale také od dílčích realizací jako „inspirovaných“, např. v *Západovýchodním divánu* [1817], který lze číst jako formu utopie, jako imaginaci „úniku před napoleonskými válkami a politickými událostmi jeho dní, únik, který jej vedl ke studii „pravého Orientu““ (Fokkema 2011, 151).¹³³ Hesse pak byl od raného věku vystaven vlivu asijských kultur díky misijnímu působení jeho rodičů. Tento vliv se posléze vyjevuje v *Siddhártovi* a v četných dálněovýchodních kompozit dalších textů. Hesseho exotismus přesahuje literární „chinoiserie“, jež převládaly (ještě) v literatuře 18. a 19. století (totiž v poezii a próze; cestopisná, epistolární či naučná literatura – přes četné fiktivní, ba mytické prvky vyskytující se od spisů středověkých, známé z *Milionu* Marca Pola či textu *Jan z Mantivilla* – se zejména od doby jezuitské poučenosti liší) a nese se

a dokonce – ovšem s pozitivním hodnocením – zpochybňuje jeho literárskou řemeslnost, což dokládá právě na typech umění, kterým se věnují jeho postavy: jde o muzikanty, sochaře, malíře atd., výjimečně o spisovatele. Nicméně právě toto modelování výsledného umění rozdílnými technikami napomáhá „osvětlit problémy jeho umění“ (srov. Curtius 1973, 180). Ralph Freedman zase ve studii, v níž analyzuje modernistický aspekt Hesseho díla jako fundovaný romantismem, udává, že hudba lépe umožňuje zachytit a předávat koncept harmonií a disonancí, tedy zde víckrát zdůrazňovaný princip opozit jako Hesseho leitmotiv (Freedman 1958, 283) – a odkazuje také na Novalisovo pojetí vzájemné provázanosti různých uměleckých druhů, jak je naznačeno výše.

¹³² Jako další z těchto „montáží“ ve *Hře* lze uvést patera Jakoba (Jacob Burckhardt), Thomase od řeky Trave (Thomas Mann – předznamenávám, že promluvy této postavy v románu se vyznačují ironií, specifickou rétorickou pozicí mezi zdvořilostí a znevažováním) či Fritze Tegularia (Nietzsche). U posledního jmenovaného se nabízí srovnání s Nietzsche-Leverkühnem, byť pouze letmé, neboť Hesseho montáže, jak zmíněno, nemají za cíl totéž co Mannovy (a Tegularius nese v románu také jinou funkci než Leverkühn v románu Mannově). Dle vypravěče *Hry* je Tegularius dobrý klasický filolog, projevuje zájem o filozofii, vyznačuje se chatrným zdravím;

z tělesných indispozic mu přisuzuje „stavy deprese, období nespavosti, neurotické bolesti“, z duševních se u něj vyskytuje „občas melancholie, prudká potřeba samoty, strach z povinností a odpovědnosti, myšlenky na sebevraždu“, což většinou zvládá meditací a sebekázní, byť to často opomíná (Hesse 2012, 163). Pro Knechta však Tegularius – také z hlediska jeho „vzpournosti“ a „nevhodnosti“ v Řádu – představuje „symptom problému“, o čemž bude řeč v posledním oddíle (stejně jako o Tegulariových „zvláštnostech“) (srov. tamtéž, 309). Více o analýzách vazeb Hesseho románových postav na postavy historické viz Mileck 1961; v této studii je „odhaleno“ desítky dalších takových případů, včetně autora motta *Hry* (Alberta Secunda – Alberta Velikého).

¹³³ Fokkema ve své publikaci analyzuje mj. chápání Číny jako literárské utopie v evropské literatuře, od inspirací osvícenských filozofů konfucianismem či toposu exotických krajů jako obrazů ztraceného ráje (v němž přebývá „rousseauovských“ divoch – ideální stav člověka –, či později „atollovský“ divoch kultivovaný) po moderní literaturu, např. právě Hesseho (viz Fokkema 2011).

spíše v duchu užívání odlišnosti od jiných kultur, jež „bývá vyzdvihována jako princip nové estetiky“ (Binarová 2008), resp. představuje další aspekt „inovace“, již s sebou nese (vědomá) intertextová práce:

Exotismus má [...] neodmyslitelný subverzivní charakter, nepřekračuje pouze geografické hranice a rozhraní domácích literatur a kultur. Jeho motivací je dokonce narušit hranice mezi textem a textem, přerušit pouta s literární tradicí, s fikcí a přinést něco *nového*. Snaha o nulový stupeň textové reference se jeví jako prvořadý impuls moderně pojatého exotismu. Vztah intertextovosti a exotismu se proto zdá být ambivalentní (tamtéž).

Hesseho text (texty) se v tomto ohledu vyznačují užitím exotismu jako ozvláštnění, tedy jak vyplývá z výše pojednaného pojetí světové literatury jako další rozměr estetické zkušenosti, ale také etické či náboženské (resp. mystické). Zároveň však výběr těch kterých textů a jejich „původu“ rozšiřuje a také aktivizuje význam právě kultury jako celku. Fokkema přisuzuje Knechtovi rysy taoismu a jeho přesvědčení, že „žádná slova, pravidla či rituály nemají trvalou hodnotu a vše podléhá změně“, ale také prvky konfucianismu a jeho důrazu na společenské závazky, poslušnost a podřízenost celku (Fokkema 2011, 154), průkazná v tomto ohledu může být také významná epizoda v Bambusovém lesíku, k níž se Knecht v živých, inspirativních reminiscencích opakovaně vrací a v níž nabytá znalost práce s *Knihou proměn* je příznačná. Samotná volba tohoto spisu ze souboru Pěti klasiků (Wǔjīng, 五經) není náhodná. Již výše jsem zmínil, že rétorika příslušníku kastálského řádu je typická zdvořilostí (a je i několikrát tematizována), ba obřadností, jež připomíná konfuciánské úředníky a jejich systémové vzdělání. Knechta však zajímá „nejzoteričtější“ z pěti knih staršího kánonu konfucianství (a učí se jí u podivínského Staršího bratra, známého odtažitým postojem k establishmentu řádu).¹³⁴ Zároveň – a snad především – *Knihou proměn*, jako text, jenž má zachycovat kosmos v jeho úplnosti a ezoterickým klíčem, znakovým systémem o něm referovat, pak také naznačuje (byť samozřejmě pouze ve specifickém náhledu, jež si však Knecht v mnoha ohledech přisvojí) neúplnostní povahu Hry; když totiž Knecht Staršímu bratrovi vyjevuje ambici zakomponovat *Knihu proměn* do struktur Hry, ten mu odpovídá: „Zasadit pěknou bambusovou zahrádku do

¹³⁴ Z hlediska strukturální analýzy vyprávění však první věštění z *Knihy proměn* (prováděné Starším bratrem jako dotaz na to, zda u sebe má Knechta nechat) figuruje jako charakteristika Knechtova aktuálního stavu, ale také jako prolepis, kdy se mezi částmi výsledného hexagramu nachází „mong: pošetilost mládí; nahoře hora, dole voda, nahoře gen, dole kan, dole u hory tryská pramen, podobenství mládí“ (Hesse 2012, 145) – Knechtova pošetilost (sportu nenavyklé tělo) v horách vede k jeho utonutí, jež však vede k formativní lekci jeho svěřence Tita.

světa, to se dá. Ale jestli by se zahradníkovi podařilo zasadit do své zahrádky svět, to mi připadá přece jen sporné“ (Hesse 2012, 147).

2.5 Most

Zatímco první oddíl této práce sledoval možnosti ztvárnění jedince (zejm.) uměleckého typu v literárním díle, tedy ukázat, že taková postava také často figuruje jako nejvlastnější a nejkonzentrovanejší reprezentace toho, čeho je součástí, druhý oddíl pak měl za cíl popsat právě *to*, čeho je součástí, tedy určité kulturní tradice¹³⁵ – a zároveň, a to bude tématem oddílu posledního, také tyto postavy hojně fungují jako „katalyzátory“, jimiž se *to* popírá, aktualizuje a v textu umocňuje.

V této fázi tedy ještě několik slov k (především barokní) hudbě, jak figuruje v románu Hesseho. Když se Knecht poprvé setkává s Místrem hudby a hraje s ním fugu, „zdálo se mu, že dnes slyší hudbu poprvé, za tou skladbou vznikající před ním tušil ducha, obšťastňující harmonii zákona a svobody, služby a panování [...], viděl v tu chvíli sama sebe a svůj život a celý svět, jak to vše vede, pořádá a vykládá duchu hudby“ (Hesse 2012, 59). Hay konstatuje, že Knecht v tuto chvíli „instinktivně rozpoznává hudbu jako způsob organizování a chápání skutečnosti“ (Hay 2018, 10) – a již výše jsem konstatoval, že systém Hry je vytvořen ku obrazu hudby (a matematiky – jak už Pythagoras podchytil jejich souběžnou souvislost), a chápeme-li fenomén hudby jako médium, jež zde kooperuje s literou na vytváření fikčního světa, můžeme jí rozumět též jako zrcadlu, které tento také reflektuje. V případě Leverkühna jsem zmínil jeho „skládání před skládáním“, které se v důsledku vyjadřuje k mezím (tvůrčí) svobody či omezení, k (ne)schopnosti překračovat jisté hranice – podobný problém řeší také postava Knechta, ovšem v odlišné dimenzi, a to situovanosti jedince v celku. Ideálem kastálské společnosti je ten, kdo „svou osobu téměř naprosto nechal rozplynout v její hierarchické funkci, aniž by přitom ztratila svou silnou, svěží, obdivuhodnou podnětnost, která vytváří vůni a hodnotu individua“ (Hesse 2012, 12), kdo se podílí na jejím „živoucím těle“¹³⁶, čímž překonává dřívější pojetí osobnosti (génia?), které se soustředilo na to, „v čem se odchylovala, v čem se protivila normě, v čem byla její jedinečná“, ba na její „patologičnost“ (tamtéž, 11). Knechta jeho představení, učitelé, do této podoby také formují, a to zdárně, už za studií, kdy „kopal“ za Kastálii v populárních veřejných diskuzích s Pliniem „zvnějšku“, „stával se stále způsobilejším reprezentantem i advokátem Kastálie“ (tamtéž, 116).

¹³⁵ Konečně, také oba autoři jsou – v normativním pojetí – „exemplárními“ reprezentanty těchto tradic, mj. proto, že oba obdrželi Nobelovu cenu za literaturu.

¹³⁶ Což evokuje evangelijní obraz církve: „Tak jako tělo je jedno, ale má mnoho údů, a jako všechny údy těla jsou jedno tělo, ač je jich mnoho, tak je to i s Kristem“ (1 Kor 12).

Ovšem Knechtova „probuzení“ tento narativ postupně proměňují, a tak (de)konstruuji jak osobu Knechta, tak jeho prostředí. Hay ve své studii popisuje ideu hudby jako ideálního expresivního prostředku, která jež vzniká od rané romantiky mj. jako reakce na „lingvistickou krizi“ vzniknuvší pocitem, že „jazyk není schopný vyjádřit skrytou či ‚pravou‘ povahu skutečnosti“ (Hay 2018, 3), zatímco hudba, její realizace, se absolutní expresivitě přinejmenším blíží. Zároveň řada teoretiků právě na hudbě (či – opět – matematice)¹³⁷ také zdůrazňuje její charakter založený na vztazích, resp. oslabuje schopnost konkrétních znaků nést význam, jenž vzniká až jejich vzájemnou relací¹³⁸ – viz také jednu z několika Leverkühnových úvah o dvojznačnosti (v hudbě), již může odstranit právě konkrétní realizace (Mann 2016, 66), či konečně dvanáctitónovou kompoziční techniku, v níž je důraz kladen právě a především na vztahy mezi jednotlivými tóny. Hesse i Mann navazují na tento literárně-hudební, intermediální diskurz, v případě druhého jmenovaného významně včetně rozvedení Arthurem Schopenhauerem (který opakovaně hudbu stavil nad jiné druhy umění) či Friedrichem Nietzschem a oba za využití hudby vytváří „nezávislé mikrokosmy“ Kastálie a ranného fašistického Německa, čímž opouští (mj.) Novalisovu představu „zlatého věku“, již jsem zmiňoval v úvodu (srov. Hay 2018, 6).

Mann na vynálezu dodekafonie, totiž „zrcadlením vztahů mezi prvky v uzavřených systémech“, naznačuje „podvod a iluzi vlastní demokracii pozdní Výmarské republiky“, totiž na její „falešné svobodě“, a mimo jiné naznačuje, že „pod rouškou nezávislosti se rádo by výjimečně objektivní hudba a společnost, stále více kontrolovaná fašistickými silami, dokonale napodobují“ (tamtéž, 9). Leverkühn však na své cestě za autentickou formou exprese končí šílenstvím a smrtí – o tom více dále.

Podobně, zdá se, Knecht – i jeho životní cesta (v jeho případě ovšem kruhová)¹³⁹ vede k hledání autentičnosti, již postrádá jak v Řádu, tak v rámci své pozice jako Magistra Ludi (původně „vychovatele“ – lat. *ludus* jako hra i škola), což také vysvětluje v obsáhlém dopise Výchovnému úřadu. Ten na jeho žádost o uvolnění z úřadu odpovídá zamítavě, což Knecht předpovídal: „Kdyby to úřad učinil, přiznal by, že život v Kastálii, a dokonce v tak vysokém postavení, za určitých okolností nemusí někomu postačovat a že pro něj může znamenat

¹³⁷ „Kdyby se tak dalo lidem vysvětlit, že je to s řečí jako s matematickými vzorci. Jsou světem pro sebe. Hrají si jen samy se sebou, nevyjadřují nic jiného než svou zázračnou přirozenost, a právě proto toho tolik vyjadřují – právě proto se v nich zrcadlí zvláštní hra vztahů mezi věcmi“ (Novalis 1991, 102).

¹³⁸ V lecčems tento přístup předznamenává některé strukturalistické postuláty a pojmy, zejm. „hodnoty“. Téhož si všímá také Hay, když zmiňuje sémiotickou teorii Ferdinanda de Saussura (Hay 2018, 3).

¹³⁹ Připomínám výše zmiňovaného Nietzscheho a jeho interpretaci Kolmanem, a vybízím ke srovnání s Knechtovou úvahou o jeho cestě, jež se odehrává „v kruhu či v elipse nebo spirále či možná ještě jinak, jen ne přímo, neboť přímočarost zjevně přísluší jen geometrii, nikoli přírodě a životu“ (Hesse 2012, 435).

rezignaci a zajetí“ (Hesse 2012, 393). Knecht oproti tomu chce v nové životní etapě „bezvýhradnost, žádnou pojistku“ a Mistru Alexandrovi říká: „Prahu naopak po riziku, těžkostech a nebezpečí, hladovím po skutečnosti, úkolech a činech, i po nedostatku a utrpení“ (tamtéž, 449) – motivován přitom není svobodou (od Kastálie), ale spíše jiným, smysluplnějším typem služebnosti, oběti. V důsledku pochopitelně nemůže skutečnosti utéct (po čemž ovšem toužil) a vykoupí se, či přesněji realizuje, smrtí.

Konečně – v jakých konstelacích se hudba ve *Hře se skleněnými perlami* objevuje? Míněna je většinou hudba barokní, již běžný recipient zná z koncertních sál, provedenou minimálně kvartetem, častěji však tělesem větším, kdežto v tomto románu hudba figuruje především jako nástroj teoretické komunikace (v příměrech, úvahách), či v realizacích sólových, případně ve dvojici (Knecht s Mistrem hudby, s přítelem při hře na flétničky) nebo více méně nahodile, v prostém provedení na cestách.

3. DEKONSTRUKCE, REKONSTRUKCE

První dva oddíly práce byly věnované možnostem zobrazení jedince v určitém typu (prozaických) textů a posléze tomu, v jakém kontextu se tento jedinec pohybuje. Již v analýze konkrétních románů se ukázalo, že vybrané postavy fungují disruptivně a ve svém prostředí působí problematicky, resp. dochází k určitému konfliktu mezi jedincem a celkem. Na vzniknuvším materiálu se tedy nyní přesouvám k již několikrát předznamenávanému efektu, k němuž na základě tohoto třetího dochází, a vysvětlím svou (také již zmíněnou) tezi o tom, že tento efekt je součástí procesu pozitivního a jeho dalším, ne-li primárním, účinkem je oživení, aktualizace – smyslu kultury, autenticity tvoření (viz např. bloomovský *misreading*) či žití.

Problematiku, jak se nabízí z textů románů, zde probírám postupně ze dvou hledisek, přičemž obě jsou určena „rétorikou vyprávění“¹⁴⁰ obou románů – to první vychází z tematizace humoru *Doktora Fausta* a jeho ironické dimenze (využity bude mj. romantická teorie ironie, více či méně fragmentárně pojednaná Friedrichem Schlegelem), a dotváří tak strategii „distance“; druhé naopak řeším s důrazem na takt a také upřímnost, jež vzniká v prostoru mezi naivitou a smrtí a jež, myslím, vhodně doplňuje interpretaci Mannova fikčního světa o etický a také náboženský přesah, jenž je Hessovu (nejenom) Knechtovi vlastní.

Za opětovného odkázání ke konceptu *autopoiesis*, jak byl již nastíněn (a bude dále konkretizován), se pak završí popis koloběhu umění, románového psaní o umění i sebereflexivity, jak se odehrává ve zde vybraných dílech.

¹⁴⁰ Uvozovky jsou užity k naznačení skutečnosti, že zde nemíním přístup rétorické narologie, k níž se v práci také vyjadřuji, nýbrž rétoriku v jejím „původním“ významu.

3.1 „A já zavrženec musím se smát“¹⁴¹

Zmínka o zavrženci mě přivádí (konečně) k Faustovi. Jeho konotace a realizace v Mannově románu (v kontextu tématu práce zejména) vybízí ke sledování „dvojnáčnosti“ (*Zweideutigkeit*), již se vyznačuje významný okruh témat, a posléze k humoru.

Faustovské tematické, a to zejména Mannově variaci, věnovalo periodikum *ESPEŠ* v roce 2014 celé číslo. V editoriale Tatiana Pirníková uvádí, že „Faustovský motiv ako varovanie pred prekročením nebezpečných hraníc poznania a vstúpenie do paktu so zlými silami sa od 16. storočia v európskom umení objavoval veľmi často“ (Pirníková 2014, 3), dále však uvádí následující příspěvky „novější“ otázkou po vztahu této postavy k realitě totalitních systémů 20. století či relativizaci hodnot.¹⁴² Tím se tedy otevírá podnětný prostor pro diskuzi nad případným posunem významu faustovské postavy: Jaké hranice překračuje Faust-Leverkühn (jedná se o ty mezi „kulturou a barbarstvím“)? Jakou podobu má jeho pýcha a jaké povahy je jeho zvědavost? Co mu ďábel přislíbil a po čem mohl toužit? K čemu vede jeho případná bezbožnost? A konečně: Jedná se o postavu svobodnou, nebo ztracenou v „citátovém životě“, právě který determinuje její osud?

V románu se explicitní paralely s faustovskými příběhy objevují zejm. v paktu s ďáblem, jehož přítomnost (resp. přítomnost pretextu z reformačního období) implikuje lexikum,¹⁴³

¹⁴¹ Mann 2015, 179. Adrian Leverkühn (nejenom tímto výrokem) navazuje na linii romantické poezie a filozofie i jí rozvíjené geniality, jež pokračuje až k modernismu, kterou komentuje např. Paz v souvislosti s přáním Novalise, aby Schlegelův román *Lucinda* nesl podtitul „Cynické či ďábelské fantazie“: „Tato slova předznamenávají jednu z nejsilnějších a nejtrvalejších tendencí moderní literatury: zálibu v rouhání a svatokrádeži, lásku ke všemu zvláštnímu a grotesknímu, spojenectví mezi každodenností a nadpřirozenem. Zkrátka ironii – velký vynález romantismu. Právě ironie – tak jak ji chápe Schlegel: láska k rozporu, kterým je každý z nás, a vědomí tohoto rozporu – vynikajícím způsobem ukazuje paradox německého romantismu“ (Paz 2022, 41). O kousek dál dodává: „Smrt Boha otevřela dveře nahodilosti a svévoli. Odpověď je dvojitá: ironie, humor, intelektuální paradox; a pak také úzkost, básnický paradox, obraz“ (tamtéž, 45). Paz tvrdí, že u romantických básníků nalezneme obojí – u Leverkühna však, a to je, jak se ukáže, důvodem jeho tragédie, pouze to první.

¹⁴² Předznamenávám, že mé čtení postavy Leverkühna-Fausta se zaměřuje především na jeho jednání jako literární postavy, mj. v souvislosti s jeho lingvisticko-rétorickou zkonstruovaností. Jiné – časté a také validní – jeho čtení se týká právě historické „epochy“, v níž Mannova variace vznikla a která umožňuje Leverkühnovi rozumět v jiných odstínech – stručně řečeno jako oběti své doby. Např. Josef Vojvodík k fikčnímu světu *Doktora Fausta* píše: „Zde Thomas Mann již neidentifikuje němectví s výmarským humanismem Goethovy doby, jako je tomu ještě v románu *Lotta ve Výmarnu*, nýbrž s temnými romanticko-iracionálními, osudově náboženskými silami. [...] Rigorismus protestantské teologie, mystická blouznění, romantismus, Nietzsche a Wagner reprezentují v *Doktoru Faustovi* podstatu němectví jako temnou, racionálními prostředky nezvládnutelnou hlubinu démonické niternosti, z níž vyvěrá dávná kletba, zpečetující tragično německého osudu“ (Vojvodík 2017, 117) – a v tomto světě, v němž dominuje Zeitblomem reprezentovaný „mučednický patos studu, kolektivní viny a bolesti“, pak tvoří „faustovský typ umělce unikající a propadající se do iracionálního tvůrčího fanatismu“ (tamtéž). Také Jan Patočka nahlíží na Adriana v podobném rámci; tvrdí, že „jde o zaprodání duše v bezduché době“, kdy „démonično nabývá moci“, přičemž Leverkühn má „nasazením nejnádhernějšího lidského ducha, jeho ‚zaprodáním‘, získat pro sebe a pro druhé zpět ‚nesmrtelnou duši‘“ (Patočka 2004b, 112). Stručně řečeno, jde o čtení, v němž Leverkühn zastupuje Němce a ďábel Hitlera.

¹⁴³ Upozorňuji zde zejména na emblematickou postavu profesora Kumpfa, jehož archaizující jazyk evokuje jazyk 16. století, *Reformationsdeutsch*, tedy jazyk Luthera i Fausta (byť Orton, který ve studii „The Archaic Language

náznakové promluvy skladatele,¹⁴⁴ motivy¹⁴⁵ i tematický celek, který nejpatrněji iniciuje Adrianova rozmluva s ďáblem a završuje oratorium *Doktora Fausta naríkání* (ale také volba studia teologie atd.). Pro další výklad se plodným jeví jako „démonický“ rys Mannova vyprávění vytyčit právě dvojznačnost, již lze považovat stavební kámen celého románu a zároveň klíč k jeho interpretaci. (Tato dvojznačnost je patrná i v „originální“ *Historii o životě doktora Jana Fausta*, kde se vyskytuje jako klamavost, iluzornost příslibného světa, jež je vytvářena ďáblem.) Jan Patočka ve studii „Faustovská legenda včera a dnes“ s podtitulem „Nad románem Thomase Manna *Doktor Faustus*“ konstatuje, že „co Adrian chce a může paktem získat, je a zůstává dvojznačné“ (Patočka 2004b, 117).¹⁴⁶

Dvojznačnost se opakovaně tematizuje skrytě – např. v pasáži s jedovatou homolií, používané jak v kontextu čarodějnictví, tak liturgie (Mann 2015, 27) – i výslovně: dvojznačnost definuje říši přírody (tamtéž, 23) a stojí v základu systému hudby, neboť „všechno je ve vztahu“ (tamtéž, 66). Ambivalentní je v rovině vyprávění i Leverkühnova volba studia teologie: na

in Thomas Mann's *Doktor Faustus*“ důkladně analyzuje korpus textů, z nichž si Mann vypůjčuje slova i celé fráze, zjišťuje, že nezanedbatelnou roli v této evokaci hrají i citáty z *Dobrodružného Simplicia Simplicissima*), zejména pak na jeho nápaditost v označování ďábla, jež dle Zeitbloma ukazuje na „záštiplnou uznanost“ (Mann 2015, 133): „čertisko, čertoun, čerchmant“ („Teubel“, „Teixel“, „Deixel“) či „svatý Chlupáč, mistr Oháňka, pan Jak-řeknetak-neudělá, černý Kašpárek“ („St. Velten“, „Meister Klepperlin“, „Der Herr Dicis-et-non-facis“, „Der scharze Kesperlin“) (tamtéž). Leverkühn pak s oblibou paroduje parodovanou postavu ve svých dopisech i projevech; touž řečí hovoří i ďábel.

Také považují za důležité zmínit, že i jazyk, jako *pittoresk-altertümlicher Sprachstil*, se podílí na vytváření distance; Mann záměrně užívá i další synchronní i diachronní jazykové rejstříky; krom jazyka archaického (či pseudo-archaického) se jedná např. o profesionalismy (tj. muzikologickou „hantýrku“, terminologii matematickou, biologickou, teologickou či filozofickou) či právě reference k jiným textům. I tak román pokouší svou vlastní srozumitelnost. (Viz také Zeitblomův vstup o aktuální tendenci v pedagogice „vzdát se primárního učení písmenům a hláskování a přiklonit se k metodě učení celých slov“, kde se ptá „k čemu vůbec psaní, k čemu řeč“, hovoří o „radikální věcnosti“ a připomíná Swiftovu satiru o zrušení slov a řeči, jejíž obyvatelé, „aby se dorozuměli, vláčí [věci] na hřbetu“; viz tamtéž, 488).

Jazyk příhodně představuje i podstatný významový prvek v *Marné lásce snaze* – Hilský připomíná označení této hry jako „feast of language“, „hostina jazyka“ (Hilský 2015, 65) a udává, že „Shakespeare v této rané hře předvedl svou divadelní řeč jako marnotratně štědrá, hýřivou hostinu“ (tamtéž) a že cílem komedie je „divadelní zkouška řeči, její pravdivosti“ (tamtéž, 72).

¹⁴⁴ Viz např. debatu skladatele a jeho přítele o „největší vášni“ – zatímco Zeitblom hovoří o lásce, Leverkühn mu oponuje zájmem (tamtéž, 97), což lze pokládat i za hlavní objekt Faustovy smlouvy. Jedná se také o různé narážky na osudovost a předurčenost jeho života a díla.

¹⁴⁵ Nejvýznamnější faustovské motivy se dle mého týkají toho, co již bylo výše zmíněno v souvislosti s Zeitblomovou averzí k tomu, co zde zkratkovitě nazvu „přírodou“: alchymie, magie, čarodějnictví atd. Poprvé se to vyskytuje u Adrianova otce, kterým dvěma přátelům ještě v chlapeckém věku ukazuje své biologické pokusy. Nakonec je pro Leverkühna i hudba „hermetická laboratoř, alchymistická kuchyně“ (tamtéž, 176).

V této souvislosti se však hodí poznamenat, že Zeitblom už zpočátku svého vyprávění uvažuje nad problematikou geniality, které přisuzuje démonický rys, tvrdí, že „vždy tu je jakési lehkou hrůzu budící spojení mezi oněmi strmými výšinami a temnou podzemní říší“ a píše o „uskutečňování jakési příšerné kupní smlouvy“ (tamtéž, 11).

¹⁴⁶ Steiner v publikaci *Death of Tragedy* uvádí, že prvním, kdo (pro moderní divadlo) vytyčil prostor „nejisté závažnosti“, byl Kleist: „Dvojznačnost je přítomná v tom, co je známo jako Shakespearovy ‚temné komedie‘ či ‚problémové hry‘. [...] Ale Kleist jde dál. Směřuje k polyfonii, v níž jsou ironie a věrnost, vážnost a radost, rovnocenně implicitní. Jeho zápletky se zdají rozvíjet na různých úrovních skutečností a ponechávají nás v nejistotě, která z nich je v daný okamžik tou ‚nejreálnější‘“ (Steiner, cit. dle Kolman 2023, 500).

jednu stranu se hovoří o „důvěrně spřízněných sférách“ hudby a teologie, zejm. v lutherství (tamtéž, 175), na stranu druhou se udává blízkost hudby s matematikou: obojí „má v sobě mnohé z pokusnictví a z paličatého pachtění dávných alchymistů a čarodějníků, jež bylo také provozováno ve znamení teologie, zároveň však i emancipace a odpadlictví“ (tamtéž). Pozoruhodnou se pak jeví svérázná úvaha, že „odpadlictví je aktem víry, a všechno je a děje se v Bohu, zvláště pak odpadnutí od něho“ – přičemž Leverkühn se měl přiklonit k teologii proto, že, jak říká, „jsem se chtěl pokořovat, podrobovat, zkázňovat, že jsem chtěl ztrestat domýšlivost svého chladu, zkrátka z *contritia*“ (tamtéž). Již zde se objevují první instance nejednoznačnosti kladnosti/zápornosti takovéto „démonické“ dvojznačnosti: v podobě popření Boha v jeho jménu lze tušit zmiňovaného hada urobora.

Dvojznačnost Zeitblom zmiňuje i při svém popisu *Narřikání*, kdy znovu poukazuje na míšení textů, médií a na sklon jeho přítele k „dvojdmosti, ke směšování a k vzájemnému zaměňování“ (tamtéž, 603). Tímto způsobem invertování a přesouvání lze, dle mého názoru, rozumět i přivlastňování si kánonu děl, jak to činí Leverkühn – např. právě toto skladatelovo poslední dílo je postaveno do kontrastu s jednou z nejreprezentativnějších skladeb dějin evropské hudby, Beethovenovou *9. symfonií*. Dochází k tomu v situaci, kdy se Leverkühn vypořádává se smrtí synovce Nepomuka, Echa (jehož si ďábel vzal „také“?) a říká Zeitblomovi: „Nemá to být, beru zpět 9. symfonii“ (tamtéž, 630). Je zde patrné, že s tímto kánonem Leverkühn zachází téměř bezohledně,¹⁴⁷ dle toho, jak se mu to hodí, a z pozice jisté přezíravosti, dominance – což později zmíním také v souvislosti s podobou jeho „humoru“.

Stejně jako v případě významu reformačního *Fausta* jako exempla i zde je na místě se ptát, pro co byl pakt s ďáblem uzavřen a k čemu vedl. Nabízelo by se domnívat se, že Leverkühn měl dosáhnout geniality – nicméně, a to zejm. „vinou“ vypravěče Zeitbloma, jenž zrovna v této oblasti patřičný kriticismus postrádá a jehož k psaní životopisu „geniálního“ skladatele motivuje spíše jejich neúplné přátelství,¹⁴⁸ jen s obtížemi jej lze považovat za skladatele úspěšného, nebo geniálního (což ovšem neznevažuje podloženost této literární postavy na základě děl reálných skladatelů, kteří za „geniální“ považováni jsou, což také vede k tolikerým muzikologickým interpretacím tohoto románu; viz Godár 2012 či Reinhardt 1985).¹⁴⁹ Konečně,

¹⁴⁷ Což ovšem může být projevem tvůrčího „zápolení“, podobně jako Schulzův Michelangelo podstupuje takřka násilné boje s mramorem.

¹⁴⁸ Nenahrazuje si svým textovým Adrianem to, co postrádal u toho „živého“, co ten ve svých vztazích nedával?

¹⁴⁹ Ovšem i tak je nutno poznamenat, že od vydání románu bylo podniknuto mnoho pokusů o realizaci Leverkühnových skladeb, jež se řídily – Mannem důkladně popisovanými – (rádoby)pokyny líčených konstrukcí (viz Olivari 2021; 56nn.; Fulka 2023, 29; Ziolkowski 2012). Zmínit lze např. anglického skladatele Humphreya Searla, jenž své skladby/adaptace napsané na zakázku od *BBC Radio 3* popisuje ve svých memoárech, dostupných zde: <https://www.musicweb-international.com/searle/faustus.htm>. Přehled skladeb obecně věnovaných Faustům viz zde: <https://www.faust.com/music/>.

sugesci líčení hudebních provedení i estetických impulsů z vytvářeného (napodobovaného?) zvukového umění vytváří text, jehož hodnověrnost tu z různých úhlů zpochybňuji. Leverkühn-Faust takto odpovídá Patočkově charakteristice Faustů, resp. jeho poměru k vědění (zde možná spíše genialitě): „Není to vědění o světě, jaký v základě je, nýbrž jaký ho chce Faust mít; neboť takový, jaký je, nazývá se právem božím“ (Patočka 2004b, 107); proto také Leverkühn opakovaně selhává (totiž – ani se o to nesnaží) ve vztazích k okolnímu světu, ponejprv v případě studia teologie a jeho dále zmiňovaného *contritia*, neboť sice ví „o dobrém jakožto obecném“, a přeci to může popírat, „poněvadž to není *moje* zlo“ (tamtéž).

Leverkühn sám neprojevuje nikterak výjimečnou dychtivost svá díla představovat – resp. jeví se v tom spíše zdrženlivý –, a projeví-li někdo zvenčí o díla zájem, buď není ze strany skladatele opětován, nebo se provedené skladby setkají s rozporuplnou, zdrženlivou a váhavou recepcí. Výjimkou je několik postav z jeho nejbližšího okolí, nicméně s nimi Leverkühn komunikuje spíše zdrženlivě.¹⁵⁰ Nelze mu jistě upřít jistý talent (který je od jeho dětství vícekrát reflektovaný), ale ten se týká především formy, řemeslné schopnosti, již si osvojuje od dětství (např. zpěv s dalšími obyvateli rodného domu) a svých „učednických let“ (v obchodě s nástroji jeho strýce). Co se týče objevu metody komponování ve dvanáctitónových řadách, tu sice nelze, i z důvodu její existence v aktuálním světě, zpochybnit, nicméně v románu hraje roli jinou, což konečně vysvětluje i Mannovu nechuť k Schoenbergem vynucenému dovětku dodávaném za všechna vydání, již komentuje takto: „[I]dea dvanáctitónové techniky ve sféře knihy, tohoto světa paktu s ďáblem a černé magie, dostává zabarvení a ráz, které – pravdaže? – ve skutečnosti vlastně nemá a které z ní do jisté míry skutečně dělají vlastnictví moje, to je vlastnictví knihy“ (Mann 1962, 28–29).

Dalo by se v tomto případě sáhnout k porovnáním se životem Nietzscheho, jenž stál jako předloha, osnova, Mannovu vytváření této postavy – ale Adrian není konstruován „pouze“ jako typ kulturní osobnosti, jejíž dílo se setká s nepochopením (tento topos měl snad na mysli vypravěč). Leverkühn se géniem stává mnohem více jazykovými operacemi než svým dílem. Jana Šošková si všímá toho, že skladatele nejlépe charakterizují jeho „lahostajné postoje voči dejinám hudby, dejinám filozofie, voči ľuďom v jeho okolí, jeho dobrovoľná a velikášska ‚osamotenosť‘ len , aby sa zvýšil dojem jeho výnimočnosti, jeho posadnutosť

¹⁵⁰ Zdrženlivost se zde projevuje podobnými strategiemi distance, jež jsou řešeny v této práci – ovšem zatímco Mann jich využívá k vypořádání se s předmětem, Leverkühn se od něj spíše vzdaluje. Zeitblomovi píše o intimních záležitostech jazykem 16. století, s Rüdigerem Schildknappem se směje či během svých námluv používá fráze vypůjčené ze Shakespearových sonetů či jedná podle schémat her tohoto dramatika (což Mann komentuje, včetně poukázání na „motiv zrádných námluv“ a vztahu „básník–milénka–přítel“, ve svém „románu románu“; srov. Mann 1962, 27–28).

sebaidentifikáciou ako ‚génia‘ a v tom spočívajúca ‚démoničnosť‘, jeho mystifikujúci vzťah k hudbe ako čistej matematike bez možnosti vyjadrenia emócií atď.“ (2014, 77).¹⁵¹

V monografii *Nebe, peklo, poezie* je faustovský príbeh interpretovaný s patnosťou na sílu slova v prostredí reformačnej literatury: Faust z luterskej doby sa rovnako ako Leverkühn potýka s – zjednodušenejšie povedané – nepochopenou rolou náboženstva a teológie (jediné uveriteľné modlitby a zbožnosť nachádzame u synovca Echa). Ale zatiaľ čo „původní“ Faust „věří moci svého písma a krve více než oné moci [tj. Bohu]“ (Jaluška 2019, 77) a „spoléhá přehnaně na své lidské slovo a vnímá je jako dokonale platné a nezměnitelné“ (tamtéž, 80), u Adriana sa objavuje tendencia platnosti slova opustiť. Spíše sa pokúša komunikovať svojou hudbou, ba aj i so slovom kloubit, ale ako ta slova figurujúci v jeho skladbách, tak ta, ktorá volá on (napr. v rozhovoroch s priateľmi), postráda závažnosť. U Fausta z *Historie* tato závažnosť pretrvávala v nepretržitom vedomí, trebaš dle toho – tragicky – nejednal, oslaben ustavičným pôsobením d'ábla, že vedľa Satana existuje taký Bůh a že jejich „spor“ o duši predstavuje najzásadnejší význam života. Leverkühn však paroduje a cituje, čímž si vytvára odstup od sveta, nad nímž sa vyvyšuje.¹⁵² Nakoniec u neho prevažuje tendencia veriť iba v predstavu seba sama ako génia, ktorá je živá tak tiež práve citátami, z nich plyúcimi predurčenosťami (šílenosť/zatracenie) či dvojznamenosťami.

Výššie som zmienil, že ona dvojznamenosť sa podobá falšiu a klamavosťiu d'ábla ze staršieho textu. Rozdiel spočíva v tom, že v tom iluzornosť produkuje d'ábel, ale Faust si jí je do určitého miery vedomý a nepodléhá jí zcela. Oproti tomu v *Doktoru Faustovi* tuto dvojznamenosť vytvára Leverkühn sám, a to takovým spôsobom, ktorý postráda orientáciu a stáva sa bezcílňým, čož reflektuje napr. Zeitblom. A práve tyto prostriedky, jež vytvára odstup „špatným směrem“, vedou tak tiež ke zpochybneniu potenciálnych paralel s tragédiou génia a problematikou jeho svobodného rozhodovania,¹⁵³ a tudíž vedou i k pochopeniu tohoto modernieho Fausta. O to viac sa tato skutočnosť ukáže v prípade porovnania s „třetím“ Faustom, a to tím Goetheovým. Patočka usouvztažňuje tuto variáciu ke Goetheho umelecké ambícii: „Jeho obrovské dílo je sice spjato s celkovým zaměřením tehdejší německé duchovnosti, která se chce s duchem doby, vanoucím od západu, pozitivně vyrovnat, ale usiluje především o to, obrátit evropský impetismus ještě jednou zpět, směrem duchovním“ (Patočka 2004b, 109). Také tento Faust sa obracia ke „vzdorovější“, ale mnohým viac predstavuje „aktivního člověka, který v podstatě i tam, kde si o

¹⁵¹ Aspekty jeho charakteristiky jako (ne)geniality se místy podobají Nietzscheho úvahám o Wagnerovi, který „byl, necht' si je čímkoli jinak, rozhodně *nejnezdvornější* geniem na světě (Wagner zachází s námi ledabyle – – říká tuže věc tak často, až si zoufáme, – až tomu věříme)“ (Nietzsche 1902, 12). Jistý princip „přemlouvání“ či „namlouvání geniality“ také souvisí s falešnou řečí d'ábla.

¹⁵² Později v eseji se k tomuto různorodému výsledku distancování vrátím.

¹⁵³ Což je samo o sobě významné téma „Faustů“.

sobě myslí a kde se nám zdá, že usiluje o bezprostřední a pozemské blaho, činí dialektickou zkušenost s něčím, co ho přesahuje, a slouží nekonečnosti ducha“ (tamtéž). Patočka dále konstatuje, že

„Goethe nechá padnout motiv paktu s démoničnem a nahradí jej Faustovou sázkou s ďáblem, kde předmětem sázky je nikoli nesmrtelná duše, nýbrž pozemský život. V této souvislosti se démonické stává v jistém smyslu neškodným. Je netvůřím, jeho principem je povrch, je to duch prázdné identity, $a = a$, která se nehne z místa. Pohyb, čas, tvorba je mu něčím cizím, znepokojivým a nepochopitelným: je to rozum (*Verstand*), který je při vši své chytrosti vlastně hloupý, nakonec spíše komický, než aby byl pozitivnímu světovému principu nebezpečný“ (tamtéž, 109–110).

Také Goetheho Faust prohrává, ovšem „svůj“ svět, tedy Markétku, „která se vině nevyhýbá, bere ji zodpovědně na sebe, a představuje tak nezbytný předpoklad očisty láskou“ (tamtéž, 114), protože „nešťastník sama sebe ztrácí tam, kde měl za to, že se realizuje: už si nerozumí – což jsou jiný slova pro jeho nerozpletitelnou svázanost s vinou“ (tamtéž). Zásadní rozdíl ovšem, domnívám se, zde nepředstavuje postava Fausta, nýbrž – zde „přátelského“ – ďábla, který se ohlašuje: „Jsem duch, jenž stále popírá“ (Goethe 1965, 59); totiž: „Mefisto není démonický; je ryzí negace, nemá vlastní sílu, je pouhý stín, není tvořivý, nemá ani pochopení pro tvůrčí síly a momenty“ (Patočka 2004b, 287). V tomto duchu – a právě pouze (a především) jako negujícího *ducha* – jej podnětně interpretuje Vojtěch Kolman, totiž mj. v návaznosti na verše: „Já díl jen dílu jsem, jenž vším byl v prvé časy, / já díl jsem temnoty, jež světlo stvořila si“ (tamtéž, 60).¹⁵⁴ V souladu se zde na několika místy užívaný konceptem autopoiesis, kdy „vše zlé je pro něco dobré“, Kolman tvrdí, že v tomto případě nejde o „pouhou relativizaci zla, ale spíše o zhodnocení skutečnosti, že zdroj naší tvořivosti je stejný jako zdroj naší destrukce. Jako takové vzájemně zesilují svůj potenciál [...]“ (Kolman 2022, 19).¹⁵⁵ Tento tvůrčí rozměr, který by

¹⁵⁴ V publikaci *Co je dialektika?* klade do souvislosti negativní rozměr umění s reflexivitou, což je pro tuto práci také důležité: „V umění negativita zkušenosti čitelně získává pozitivní impuls, když zkušenost neopouští – ve smyslu prázdné fikce –, ale naopak proměňuje. Sebevidence umění nemá být manifestací vnitřní uzavřenosti či sterility, ale naopak odkazem k autopoietickému rozměru naší zkušenosti, která se v umění dává co nejzřetelněji najevo. V umění jako v něčem, co ‚nikdy nevyjadřuje nic jiného než samo sebe‘, se hermeneutický kruh naší zkušenosti realizuje zvláště transparentně, neboť se v něm negativitou coby motorem celého pohybu zakřivuje do hermeneutické spirály, tedy něčeho pozitivního a negativního zároveň“ (Kolman 2023, 205).

¹⁵⁵ Vojtěch Kolman v této souvislosti cituje také Mannovu přednášku „Německo a Němci“ přednesenou v Knihovně Kongresu USA 29. května 1945, v níž Mann mj. poznamenává, že „neexistují dva Němci, dobrý a špatný, ale jen jeden, z nějž to nejlepší se kvůli ďábelské lsti změnilo ve zlé. Zlé Německo je pouze dobré Německo, které se dostalo na cestí [...]. Proto je zcela nemožné, aby se člověk, který se tam narodil, prostě zřekl zlého, provinilého Německa a prohlásil : ‚Já jsem to dobré, ušlechtilé, spravedlivé Německo v bílém hávu; vyhubení toho zlého přenechávám vám‘ (Mann, cit. dle Kolman 2022, 19).

mohl opodstatnit, ospravedlnit Leverkühnovu „bezohledné“ jednání, se svou potencí „ničit či deformovat to, co pozitivně existuje, tím, že to přečteme nějakým novým, ‚tvůrčím‘ způsobem, [což] nás definuje jako kulturní bytosti“ (tamtéž, 20), však skladatel postrádá. Naopak tuto dispozici, dle mého názoru, kultivuje Josef Knecht, jak se dále ukáže. Jeho postup není sice ani extrémní (tj. nepotřebuje si zvat d'ábla),¹⁵⁶ ani ne vědomý (totiž z hlediska této dialektiky),¹⁵⁷ ale jeho nutkání řídit se „probuzeními“ v důsledku formující také jeho morálku odpovídá této „radikální moralitě“, jak ji Kolman srovnává s Hegelovým „hrdinským vědomím“, jež zohledňuje, že

„při jednání [...] se člověk nutně stává vinným, a to nikoli proto, že bychom podléhali nějakému přirozenému zákonu viny, ale proto, že vina je jedním z konstitutivních rysů naší kultury, naší autopoietické schopnosti dělat z věcí to, co nejsou, nebo, což je důležitější, stávat se někým jiným. Tato vina je něco, za co musíme vždy nést odpovědnost, a to nejen jako individuální činitelé, ale také jako příslušníci společnosti, která jedná“ (tamtéž, 22).

Knecht tedy vidí, že *jeho* společnost nejedná, a tak ji opouští, svým činem, a třebaže lze tento považovat za správný, doplácí na něj smrtí. Jedná se tedy o svého druhu hrdinství, na něž se však Leverkühn nezmůže – konečně Knecht snad o takovém hrdinství uvažuje ve slovech přednášky o klasické hudbě (kterou se uzavírá počáteční esejistický oddíl románu), již ztotožňuje s povědomím o „tragice lidství“, která „znamená zdatnou statečnost, jas, veselí“ a „tichou, zmužilou připravenost zemřít jako u Bacha, vždy je tu vzdor, odvaha ke smrti, rytířství i názvuk nadlidského smíchu, nesmrtelného veselí. To má zaznívat i v našich hrách a v celém našem životě, konání a utrpení“ (Hesse 2012, 47). Oproti tomu Leverkühn „je aktivní pouze

¹⁵⁶ Faustovské postavy se ve *Hře se skleněnými perlami* několikrát tematizují; např. v dialogu s Mistrem hudby o „svobodných povoláních“, v němž je Knecht varován před „nebezpečím univerzálních studií bez kázně a mediace“ – k čemuž v této životní etapě Knecht tíhne –, a před „faustovskými povahami“, které se vydávají na „otevřené moře věd a akademické svobody“ a které „musely utrpět všechna ztroskotání bezuzdného diletantismus; vždyť sám Faust je prototypem geniálního diletantismu a jeho tragiky“ (Hesse 2012, 122–123). V jiném případě se tematizuje vyváženost ideálního Kastálce – jejíž utopičnost, domnívám se, Knecht potřebuje narušovat, resp. vyjevit, resp. posunout do jiné dimenze: „Duch naší provincie a naše Řádu se zakládá na dvou principech: na objektivitě a lásce k pravdě ve studiu a na pěstování meditativní moudrosti a harmonie. Udržovat ty dva principy v rovnováze pro nás znamená: být moudří a svého řádu hodni. Milujeme vědy, každý tu svou, a přesto víme, že oddanost vědě stejně není s to člověka bezpodmínečně ochránit před zištností, neřestmi a směšností, dějiny jsou plné takových příkladů, postava doktora Fausta je literární popularizací tohoto nebezpečí“ (tamtéž, 267).

¹⁵⁷ Ovšem Knecht Hegela s oblibou četl; poprvé je to zmíněno v epizodě jeho „puberty“, kdy se intenzivně (vášnivě) věnoval studiu Hry, muzicírování a četbě německých filozofů (kromě Hegela také Leibnitze, Kanta a romantických autorů).

jako umělec, jinak stojí ke světu v odcizené distanci a nezasahuje do něho“ (Patočka 2004b, 115).¹⁵⁸

Jeho tragédie tedy spočívá jak v případné předurčenosti diktované reálným paktem s ďáblem, tak neschopností jednat, která je zásadní v reformačním textu, neboť „Faustův potenciál osvobození sebe sama promarní až v závěru (a o to tragičtěji), neboť jej není schopen zúročit činem“ (tamtéž, 76). Významně ale spočívá také v jeho „nevěře“, resp. v absenci něčeho vnějšího, jiného, co by bral vážněji než sebe sama a své „povolání“, což se mj. projevuje ustavičným inscenováním, experimentováním (jež se bez přesahu stává bezpředmětným) či posedlostí představou své výjimečnosti, již si sám potvrzuje např. neléčenou chorobou z nevěstince a dává ji do souvislosti s (imaginárním?) paktem s ďáblem. Týmž způsobem pak degraduje např. nadějný vřelý vztah k synovci Echovi i jeho smrt, za kterou viní sebe sama, místo toho, aby ji pochopil jako impuls vybízející k vykoupení.¹⁵⁹ I jiné případy jeho pseudo-vstupů do světa selhávají – jeho námluvy kopírují Shakespeara a celý jeho poslední výstup při předvedení jeho poslední kompozice se vyznačuje právě teatrálností, jazykovou i obsahovou.

Tato poslední epizoda má kopírovat poslední den pozemského života Fausta, který shromáždí své žáky (jako Leverkühn své přátele a obdivovatele), aby jim předal exemplum svého života, tj. dává se za příklad, varuje, a třebaže se do jisté míry kaje, Boží odpuštění si nepřipouští (tedy v duchu zmíněné moci smlouvy). Leverkühnova akce však připomíná spíše divadlo a on vstupuje do role Fausta, aby ji dohrál až do konce, se všemi patřičnými rekvizitami: publikem (v němž sice zpočátku také vzbudí pohnutí, ale on sám jej zcela ignoruje; ono pak opustí sál ještě před koncem hry), „wittenbergštinou“ či jinými odkazy na Fausta (vyvolávání ďábla v lesíku) a také svým koncem.

Zdá se nakonec, že Leverkühn „autenticitu citátového života“ nenalezl a jeho celá existence byla do jisté míry pohlcena textem, jenž k němu mohl plodně hovořit, ale skladatel

¹⁵⁸ Patočka dodává: „U Fausta bezduché epochy nemůže být jinak, neboť jeho drama se odehrává nikoli mezi součástmi světa, nýbrž mezi světem a tím, co jej přesahuje a k němu se vztahuje, mezi světem a transcendentí“ (Patočka 2004b, 115). Zde však už rozumění této faustovské variaci zabíhá k tomu, co jsem výše předznamenal, tedy čtení s ohledem na (filozoficko-)historický kontext, které umožňuje Leverkühnovo selhání „omluvit“. Je to, opakuji, přístup validní, a domnívám se, že nestojí v rozporu k analýze, již zde provádím já, pouze se odehrává ještě o stupeň „výše“. Patočka např. trefně komentuje skladatelovu ideu „epochálního umění“, které se „nemá chápat jednoduše esteticky, nýbrž epochálně, to znamená v souvislosti s epochami lidstva,“ a které prezentují Kretzschmarovy přednášky, mj. popisující „epochy vázané zákonem a epochy subjektivní citace“ (tamtéž, 115–116).

¹⁵⁹ To by mohl evokovat i příběh malé mořské víly, románem také postupující; ovšem Adrian, byť za cenu bolesti, pozitivní (?) transformaci nepodstoupí. Smrt Nepomuka i Leverkühna zavíní infekční choroba – svým způsobem zde může jít o obrazné vyjádření strach z ovlivnění, tedy z nákazy cizím vlivem; a tedy o variaci motivu tvoření jako choroby, řešeného v prvním oddíle tohoto textu.

naslouchal chybně (namyšleně? bezbožně?) a klamavému hlasu¹⁶⁰ podlehl, což vedlo k tomu, že zápas o svou duši prohrál. Jeho výše zmíněné *contritio*, které mělo motivovat studium teologie, se ukázalo jen jako pouhá kratochvíle, a zatímco Faustova kajícnost se projevila alespoň slovem, když ne činem, Leverkühn se po dokonání hře plynule přesunul do stavu šílenství. A tak by se Faustovo zvolání¹⁶¹ – „Neboť zmirám jako křesťan špatný i dobrý“ (Mann 2015, 642) – mělo snad okleštit na Leverkühnovo pouhé: „Zmirám.“

Ovšem Leverkühn ve svém zápase s ovlivněním není zcela bezbranný, jak by se mohlo zdát z předchozích odstavců – skladatel až do doby, než nad pravděpodobným objektem jeho paktu s ďáblem (tedy hudba, resp. pokusy o hudbu), převáží subjekt paktu (tedy on sám) a text se odhalí jako tragédie, žije a skládá s vtípem.¹⁶² Zeitblomovi např. říká: „Proč mi musí připadat, jako kdyby se téměř všechny, ne, všechny prostředky a konvence v umění dnes hodily už jenom k parodii?“ (Mann 2015, 179).¹⁶³ S humorem chápe i svá studia náboženství: „[A] před tímto přílišným smyslem pro komiku utekl jsem k teologii, s nadějí, ta že už ten svědivý pocit odkáže do patřičných mezí – jenže jsem v ní objevil přímo stoh strašlivě komických věcí“ (tamtéž).¹⁶⁴ Co by se dalo chápat jako „chvályhodné“ rozhodnutí, stává se jen předmětem komiky – s původním Faustem se shoduje v chápání jisté nedostatečnosti „bohoslovectví“, ale

¹⁶⁰ Tento klamavý hlas připomíná ten Sarumanův: „Ti, kdo hlasu neobezřetně naslouchali, zřídka dovedli podat zprávu o tom, co slyšeli; a pokud ano, divili se, protože ve slovech nezůstalo mnoho síly. Nejčastěji si však pamatovali pouze to, že naslouchat tomu hlasu bylo rozkoší, že všechno, co říkal, se zdálo moudré a rozumné a že se v nich probouzela touha rychle přitakat a dodat si tak rovněž moudrosti. [...] Nikdo však nezůstal nepohnut; nikdo neodmítl jeho prosby a rozkazy bez vynaložení duševního a volního úsilí, dokud mistr svůj hlas ovládal“ (Tolkien 1993, 186).

¹⁶¹ V originální německé verzi v dodekafonických dvanácti slabikách: „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ.“

¹⁶² Zprvu snad v duchu dvojverší z Shakespearovy komedie: „Their form confounded makes most form in mirth, / when great things labouring perish in their birth“, jež uvádí i Mann, přičemž první verš („té spleti tvarů humor dává tvar“) přisuzuje románu o Josefovi, druhý („a díla vážná v zrodu stíhá zmar“) pak *Doktoru Faustovi* (Mann 1962, 67).

¹⁶³ V tomto kontextu se hodí připomenout koncept karnavalismu, pro jehož jazyk je dle Bachtina typická „svěrázná logika ‚obrácenosti‘ (á ľenvers), ‚naruby‘, logika neustálých převratů mezi ‚nahore‘ a ‚dole‘“ (Bachtin 2007, 17), a dosahuje tak zpochybnění stávajícího diskurzu. Leverkühn se téhož pokusil dosáhnout např. v případě adaptace *Gest*: „Sentimentálnosť romantického umenia podľa Adriana vytvorila priepasť medzi umeleckou rafinovanosťou a dostupnosťou, medzi vysokým a nízkym rozpráváním. Ľudové námety stredovekých textov Adriana fascinovali práve pre poskytnutie možnosti odpútať sa od tradície meštianskeho divadla; uchovať výdobytky racionality a zároveň odmietnuť falošnosť romantického pátosu“ (Godár 2012, 46). O podobném efektu píše i Maria Olivari, která si všimá posunu od „morálně-didaktického záměru originálu“ a odkazuje k Derridově dekonstrukci, jež se zde projevuje pohybem mezi „morálkou a humorem“ a způsobuje „převratnou dekonstrukci“, kterou je třeba umístit do *nového média* ‚mimo protiklady‘ (2021, 56, 57). Problémem však zůstává v této práci vícekrát zmiňovaná opodstatněnost těchto operací – v některých případech, jako je tomu např. u *Gest*, se může jednat o pokus s vypořádáváním se s tradicí, což jsem zmínil výše. Ovšem v celku Leverkühnova díla je tato opodstatněnost chatrná, přinejmenším ona sama se stává svým vlastním principem.

¹⁶⁴ Leverkühnův smysl pro komiku je fundován i historicky, totiž např. právě *Gesty*, ale obecně také citem pro „středověký“ humor, totiž jeho míšení dvojice *ludicra* a *seria* (srov. Curtius 1998, 464) či nepřipadná promíšenost jako typický rys středověké humorné literatury (srov. Bažant a Šorm 2019, 19).

zatímco ten je hnán touhou po poznání, Leverkühn se z pozice nadřazenosti (jež však nemá opodstatnění, jak se ukazuje) prostě směje, čímž také paroduje „svou předlohu“.

Jeho přítel¹⁶⁵ v různých podobách komentuje „jeho smysl pro komično, touhu po něm, jeho sklony ke smíchu, ba k řehotu, který vhněl slzy do očí“ (tamtéž, 117) a nazývá jej „lehce orgiastickým [...] rozpouštědlem životní přísnosti“ (tamtéž), jež mu však není vždy milé; sám konstatuje: „[S]mích v lásce nemám“ (tamtéž, 118) – připomínám také jeho rozpačité přijetí adaptace Shakespearovy komedie. Zeitblomovy popisy skladatelovy povahy smíška pak negativně zabarvuje i žárlivost, když se ve vyprávění objevuje Rüdiger Schildknapp, s nímž Adrian sdílí vtípkování, a vypravěč jej označuje za jeho obraz v zrcadle (a nadále se s ním musí poměřovat a vyjmenovávat, co on má a Schildknapp nikoliv).

Předně je však vhodné se pozastavit u povahy „zlehčujících“ aktivit zejm. Leverkühna, ale také Thomase Manna – které, jak také dokládá Korthals Altes (2014, 224), fungují jako „rámcový přepínač“, jenž posouvá text do jiné (komunikační) situace.¹⁶⁶ Jednak se nabízí uvažovat o *parodiích*, v rámci kterých bych v kontextu tohoto románu také řadil kategorii „humoru“.¹⁶⁷ Domnívám se též, že parodie se objevují především v rovině vyprávění, kde je produkují postavy, zejm. tedy Leverkühn, kdežto román samotný jako parodii číst nelze.¹⁶⁸ Parodie, jakožto projev umělce-klauna, lze – v jejich reflexivním rozměru – vysledovat do 19. století, kdy

¹⁶⁵ Spisovatel jej samotného, resp. způsob jeho vyprávění, považoval za humorný zjev: „Nechat démonično obházet se prostředkem příkladně nedémonickým, pověřit jeho zrcadlením duši humanisticky zbožnou a prostou, láskyplně ustrašenou, bylo samo o sobě ideou komickou a v jistém smyslu vylehčující, neboť mi to dovolovalo posunout do roviny nepřímé rozechvělost vším přímým osobním, vyznavačským, co bylo podstatou této děsivé koncepce, a dát jí travestující zpodobení ve zmatenosti a v rozechvělých rukou oné úzkostné duše“ (Mann 1962, 26). Domnívám se, že už v této pasáži zaznívá, co zde budu rozebírat důkladněji, tedy vztah komična a distance, znevážení vážného apod. – v tomto případě se to pak týká autorovy (sebe)prezentace.

¹⁶⁶ „Může jít o přepnutí do světa, v němž mluvčí najednou zastává jiné názory, než jaké by mohli jeho partneři očekávat, nebo o přepnutí do jiné, konkrétní či domnělé komunikační situace, v níž někdo hájí vyslovené názory, nebo, pokud jde o literární vyprávění, o přepnutí do jiné komunikační roviny vyprávění“ (Korthals Altes 2014, 224).

¹⁶⁷ Jak se v tomto románu má humor k ironii, lze dle mého dobře ilustrovat následující pasáží z knihy *Ironie* Vladimira Jankélévitche: „Umění, komično a ironie se stávají možnými tam, kde slábné *životní naléhavost*. Ale ironik je osvobozen ještě více než smíšek; neboť smíšek se přecasto utíká k smíchu, jen aby nemusel plakat jako oni strašpytlové, kteří hlasitě volají do temné noci, aby si dodali odvahy; věří, že předejdou nebezpečí již tím, že je pojmenovávají, a hrají si na odvážné duchy v naději, že nebezpečí předběhnou. Ironie, která se překvapení neobává, si s nebezpečím *hraje*. Nebezpečí je tentokrát zavřené do klece; ironie se na ně chodí dívat, imituje je, provokuje, zesměšňuje, chová je pro svou zábavu; odvažuje se dokonce projít za mříže, jen aby její pobavení bylo co nejnebezpečnější, jen aby získala co možná nejdokonalejší iluzi pravdy; hraje si se svým falešným strachem a neúnavně vítězí nad oním delikátním líbezným nebezpečím, které v každém okamžiku umírá“ (Jankélévitch 2014, 9). Leverkühn je v tomto obraze smíškem, třebaž by snad rád byl i ironikem – skladatel si však s ďáblem pohrávat nedokáže.

¹⁶⁸ Parodie také zaujímá zásadní postavení ve vzájemném usouvztažňování textů (resp. vztahů transtextuality), jak je popsal Genette v práci *Palimpsesty: Literatura druhého stupně* – příhodně doplňuje výše pojednanou úzkost z ovlivnění, kde se parodií, v režimu hry, Leverkühn vypořádává s pretextem. Na samotný román *Doktor Faustus* by se dle mého lépe hodila Genettova kategorie „transpozice“, v „režimu vážnosti“ (*régime sérieux*).

„zobrazení klauna není jen volbou malířského či poetického motivu, ale skrytým a parodickým způsobem nastolení otázky po smyslu a povaze umění. Od období romantismu byli šašek, kejklíř a klaun hyperbolickými a záměrně zkreslenými obrazy, které umělci rádi podávali o sobě a o samotné podstatě umění. Jde o zastřený autoportrét, který znamená víc než pouhý sarkasmus, než pouhou sarkastickou nebo bolestnou karikaturu“ (Starobinski 1970, 1093).

Jednak nelze opomenout pojem *ironie*, jež ovšem představuje komplexnější problematiku. Její jistou nepostihnutelnost postuluje např. Paul de Man v eseji (resp. přednášce) „Concept of Irony“, kde popisuje její chápání jako tropu, performativního činitele či prvku filozofického a jazykového; prochází také některé užitečné (a nesourodé) práce o ironii a ironické autory¹⁶⁹ a pozastavuje se zejm. u Schlegela a Fichta. Pro případ fiktivní literatury, a také s patrností na to, jak si koncept ironie v diachronní rovině adoptovala a adaptovala, je plodné sledovat její rozměr, kdy nefunguje pouze jako ona rétorická figura, jejíž podstatou „je rozpor mezi tím, co se říká, a co se tím míní“ (Müller a Šidák 2012, 250), ale jako (životní?) postoj „mezi uměním“ (pro které je „příliš morální“) a „komedií“ (pro kterou je zase „příliš krutá“) (Jankélévitch 2014, 9), a souvisí také se sebereflexivností, k níž se v této souvislosti vyjadřují některé Schlegelovy fragmenty, totiž z *Athenaeuma* (např. č. 37) či *Lycea*¹⁷⁰ (ale také teoretické práce jiných romantiků).¹⁷¹

Jankélévitch např. vysvětluje vznik romantické ironie takto:

„Kritický idealismus podněcoval to, co se u básníků stává postupně idealismem lyrickým a idealismem ‚magickým‘. Od Kantova subjektu k Fichteho Já a od Novalisovy imaginace po génia Friedricha Schlegela se duch bez přestání nafukuje, opájí, tak řečeno, sebou samým; je stvořitelem svého objektu a určuje jej v jeho *bytí*, a nejenom v jeho *řádu* nebo

¹⁶⁹ Ve svém výčtu německé ironické tradice zmiňuje i Thomase Manna, jenž „je obecně považován za hlavního německého ironika“, což de Man sice kvituje, ale zároveň tvrdí – z historického hlediska –, že je méně důležitý než ostatní (de Mann 1996, 167).

¹⁷⁰ Schlegel v „berlínském časopise *Lyceum der schönen Künste* zveřejnil sto dvacet sedm fragmentů, jimiž začala nová, v zásadě převratná diskuze o ironii. Schlegel do ní nepřispěl ucelenou teorií ironie, podařilo se mu ale vymezit rysy jejího romantického pojetí, které je terminologicky podmíněné Fichtovou filosofií subjektu a transcendentálního (sebe-)vědomí, kdežto svým obsahovým zaměřením odpovídá raně romantickému požadavku na sjednocení poetické a filosofické obraznosti v novém, pro romantiky „vyšším“ druhu symfilosofie“ (Horyna 2004, 42).

¹⁷¹ Např. někteří z raného, tzv. jenského okruhu romantiků (L. Tieck, W. H. Wackenroder), avšak rovněž C. Brentano, J. Paul, E. T. A. Hoffmann, Bonaventura, a konečně Heinrich Heine, jenž z „romantické školy“ sice vzešel, posléze ji však podrobil – v neposlední řadě s pomocí ironie – první vážné filosofické a literárně-estetické kritice“ (tamtéž, 43).

jeho *smyslu*. Od transcendentálního subjektu ke tvořivé vůli je stejná vzdálenost jako od *svobody* k *nespoutanosti*, tj. od vůle určené povinností k hyperbolickému, svévolnému a nemorálnímu chtění. A tak zatímco sokratovská moudrost, nedůvěřujíc poznání sebe sama a poznání světa, vyúsťuje do vědomí vlastní nevědomosti, romantická ironie oslabuje svět jen proto, aby se mohla sama brát stále vážněji. [...] Ironie je schopností hrát si, lézat povětrím, žonglovat s obsahy, buď aby se popřely, nebo aby se znovu stvořily“ (Jankélévitch 2014, 15).

Vznik romantické ironie, resp. „romantickou inverzi pojmu ironie“, komentuje Břetislav Horyna ve studii „Ironia, ad irritum redacta: romantická teorie ironie“,¹⁷² a to s důrazem na pojem reflexivity.¹⁷³ Tu, dle Horyny, romantikové nasměřovali nikoliv pouze na subjekt, nýbrž také (a možná – především) na umělecké dílo, přičemž reflexivita není „pouhý myšlenkový odraz určitého předmětu, ale především aktivní názor samotné představovací či znázorňovací činnosti“ (tamtéž, 48). Tato aktivita, jako „akt, jímž obrácíme pozornost na myšlenkovou činnost o sobě, tj. na myšlení myšlenky“, která pochopitelně připomíná výše řešenou metakognici (v souvislosti s prací Korthal Altes, v jejím případě spíše svázanou s etickou oblastí, u romantiků s oblastí estetickou), je právě jako aktivita velmi důležitá – v kontextu Leverkühnovy pasivity (nejenom vůči ďáblu). Samotnou ironii, vzniknuvší z takto chápané reflexivity, definuje Horyna jako

„způsob nazírání, kdy je reflektující Já určeno ve svém tvůrčím účinkování dvěma pohyby, a to odstředivým pohybem, při němž Já opouští sebe sama, a dostředivým pohybem, kdy se opět navrácí. Odstředivá, centrifugální síla se váže s tvořivostí Já (Já, opouštějící samo sebe, je tvůrčí), dostředivá, centripetální síla, představuje reflexivně kritickou složku v Já, jeho korigující, od závislosti na sobě samém osvobozující sebenáhled. Básnictví společně s filosofií tvoří, jak říká Novalis, vyšší syntézu centrifugálních a centripetálních sil“ (tamtéž, 51).

Vít Kazmar se ve studii aplikující teorii romantické ironie na Borgese a Cortázara dotýká právě její schopnosti vytvářet distanci, a to za účelem zmírnění básnického entuziasmu, jímž se básník

¹⁷² Horyna také dokládá, že – jakkoliv byl výsledek přínosný – romantičtí teoretici tak učinili na základě nepochopení výchozí Fichtovy filozofie (tamtéž, 48).

¹⁷³ Totiž reflexivity, „která předpokládá, že do procesu reflexe lze zahrnout v zásadě jakýkoli libovolný objekt, převádět ho při utváření sebevědomí do stále vyšších sfér vědomí a dospívat ke stále vyšším stupňům sebezumění, které co do potence vrcholí v absolutnu“, pro kterýžto proces, „při němž myšlení nepřetržitě reflektuje sebe sama v sebevědomí se snahou proniknout k absolutnu, jehož je součástí, zavedl W. Benjamin roku 1917 termín nekonečná reflexe“ (tamtéž, 44).

nená nechat ovládnout.¹⁷⁴ Klíčovou přítom v přínosu „podvojnosti řeči i významu“ je triáda sebeomezení (*Selbstbeschränkung*), sebetvoření (*Selbstschöpfung*) a sebeničení (*Selbstvernichtung*) (Kazmar, 60), z jejichž souhry vzniká ironie, která se jeví jako užitečný nástroj, „jako umění zacházet s vlastním nadšením“ (tamtéž, 61) – to jest nástroj jisté podoby sebereflexe (umělce), jež využívá např. spisovatel Mann a jenž umožňuje zaujmout kritický postoj či odstup k tomu, o čem a jak vypráví jeho vypravěč. V této podobě je tedy ironie patrná na rovině diskurzu.

Také na rovině příběhu jistý (rétorický) odstup, daný tím, jak např. Leverkühn uvádí své skladby a úvahy o nich, patrný je. Zmínil jsem již, že intermedialita *Doktora Fausta* se projevuje mj. parodiemi – nabízí se nyní otázka, zda lze tyto parodie vnímat jako projev „uvědomělé“ tvorby dle výše naznačené romantické teorie (což by jistě plausibilní bylo: tedy parodie jako nástroj ironie jako nástroje sebereflexe), a lze tak také přisoudit umělci Leverkühnovi ironický životní postoj, či zda pramení z jiného zdroje.

Z Zeitblomových slov vyplývá, že Leverkühn svou hudbou paroduje především svět, tj. to, co není on sám. To blahodárnému efektu schlegelovské ironie neodporuje, ale právě Zeitblom představuje jakousi první instanci, která vede ke kritickému nahlížení na skladatelovu „pokoutnou“ činnost. V oddíle o intermedialitě jsem se věnoval Zeitblomově recepci adaptace Shakespearovy komedie, kdy konfrontuje jemu nelibé ztvárnění střetu kultury a barbarství – on sám mimochodem nereflktuje ani situaci, v níž nad těmito tématy uvažuje: sedí společně s dalšími u stolu italské rodiny, „u *pranza*“, jsou povzbuzováni „*Bevi! Bevi!*“ a „*Fa sangue il vino*“ a do toho se ozývá (jako prolepse skladatelova šílenství, ale také blížícího se setkání s ďáblem) nepřičetná dívka s replikou „*Spiriti? ... Spiriti?*“ (Mann 2014, 293). Samo o sobě volba spojení jídla a kultury v prostředí Itálie (jež je jinak zmíněna pouze v kontextu hudby) je, v případě mýtického čtení, výmluvná, stejně jako travestující odkaz na krev a víno, který nejprve evokuje transsubstanciaci, vzápětí však také její opak – preferenci prostého, chutného plodu révy a lidské práce nad nápojem duchovním.

Zeitblom k tomu glosuje kompozici: „Všechno však bylo v přísně komorním stylu, filigránsky vypracováno, s umnou groteskností v tónech, plně kombinačního humoru, bohaté na nápady jakési jemné hrdopyšnosti“ (tamtéž, 292), ale zároveň si všímá rysu této skladby „zahleděné jenom v sebe a naprosto chladné – jež ovšem, *protože* ezoterická, v duchu díla si všemožně tropila ze sebe posměch a parodicky sebe přeháněla“ (tamtéž), a nakonec ji nazývá

¹⁷⁴ „Nezřízeným nadšením popře hodnotu a důstojnost sebeomezení, jež je [...] tím největším pro umělce stejně jako pro člověka [...], neboť člověk se může sám omezovat jen v těch bodech a stranách, v nichž má nekonečnou sílu, sebetvoření a sebeničení“ (Kazmar 2022, 60).

„nikdy napětí nezbařenými a napínavě krkolomnými hrátkami umění na samé hranici nemožného. Právě tohle v člověku vzbuzovalo smutek“ (tamtéž, 293).

Na jednu stranu je na místě opatrnost vůči hodnověrnosti vypravěče: Zeitblomovi je vlastní hlas naivity, a tak není schopen zcela ocenit potenciální přínos ironie, totiž např. typu sokratovského, který „představuje princip čilosti a pohyblivosti“, „neparalyzuje [...], ale ochromuje aby je lépe rozhybal“ (Jankélévitch 2014, 12),¹⁷⁵ a snad ani humoru, resp. komedie, která je „neodmyslitelně spjata s nasazením ďábelské masky“ (Starobinski 1970, 1095), tudíž ani nedovede zaujmout patřičný odstup.¹⁷⁶ Líčí-li tedy emoce, které v něm vzbuzuje přítelova hudba, není nepravděpodobné, že nemají původ výlučně v přijímaném umění – Zeitblom vysvětluje Adrianova díla s jistou příměsí sebe sama (výše jsem zmínil možnost o dotváření Leverkühnova charakteru vypravěčem za účelem vlastních pohnutek) a dojem skladatelovy lidskosti vytváří primárně tím, že v textu (ex post) popisuje své vlastní počítky.

Na stranu druhou, některé jeho postřehy jsou v souladu s Adrianovou předpokládanou „démoničností“, např. ty o chladu a lhostejnosti.¹⁷⁷ K té Mann v „románu románu“ uvádí pasáž

¹⁷⁵ Mimochodem, Sokrates, se svou dionýskou povahou, který „má něco ze šarlatána, žongléra, zaklínače démona“ a kterého lze v určitém slova smyslu označit za „démona dialektiky“ (Jankélévitch 2014, 11), také v skladatelově výbavě nejspíš chybí, aby si býval byl vystačil bez svého paktu. K sokratovské ironii, kterou označuje za „první vážnou a současně nejlstivější ironickou figuru v dějinách evropské filosofické tradice“, viz také studii Břetislava Horyny o romantické ironii, v níž píše, že „sokratovské nevědění, identifikovatelné jako εἰρωνεία, vystupuje v Platónových dialozích jako gesto bezbrannosti proti partnerovi v dialogu, jistěmu si svým věděním, a donucuje ho posléze uznat rozporuplnost domnělého vědění“ (Horyna 2004, 40). Viz také Schlegelův fragment z *Lycea* č. 108: „Sokratovská ironie je jediná naprosto nesvévolná a přece naprosto uvážlivá přetvářka. Nelze se k ní dobrat strojeností ani ji zradit. Kdo ji nemá, pro toho bude hádankou i přes ta nejotevřenější doznání. Nemá klamat nikoho než ty, kteří ji mají za klam, a buď se potměšile radují z nádherné prohnanosti, která jim dovoluje utahovat si z celého světa, anebo je zachvátí hněv, když vytuší, že by se sami mohli stát obětí čtveráctví. V ironii je všechno vtip a všechno vážné, všechno jako srdce na dlani a všechno nehlouběji překryté (Schlegel, cit. dle Horyna 2004, 53).

¹⁷⁶ On sám je ale produktem ironického psaní, resp. interpretace – Šošková k podobě vypravěče připomíná jeho „koženost“, v níž by sme mohli vidieť zámerné skrývanie sa autora, zámerné znemožnenie čitateľovi odhalit' jeho jednoznačné civilné postoje voči témam i postavám, ktoré sám vymyslel“ (Šošková 2014, 74). Northrop Frye pak považuje za důležitý prvek (kultivovaného) ironického psaní to, že mu ironický tón může přisoudit teprve čtenář (srov. Frye 2003, 58) – také proto tedy není Zeitblom na první pohled nedůvěryhodným. Totéž řeší také Wayne Booth v publikaci *A Rhetoric of Irony*, v níž mj. tvrdí, že ironie vzniká na straně recipienta. V pasáži o „stabilní ironii“ popisuje kroky k odhalení ironie, které začínají odmítnutím zjevného významu, kvůli „nesouladu mezi slovy a něčím, co [čtenář] ví (Booth 1974, 10–12), nicméně zdůrazňuje, že proces ironizování nemůže fungovat, pakliže „obě strany výměny nemají jistotu, že se společně pohybují ve stanovených vzorcích“ (tamtéž, 13). Viz také návrh na analýzu ironie za pomoci naratologických prostředků v práci Korthals Altes, který formuluje v sedmi bodech, v nichž zohledňuje, že „ironie znamená problém pro každý formální deskriptivní přístup, který předpokládá spolehlivý indexický vztah mezi řečí a étosem jejího pisatele (jeden člověk, jeden hlas)“ i skutečnost, že ironie „živí znepokojivý potenciál jazyka znamenat něco jiného, nebo dokonce opak toho, co se zdá, že vyjadřuje, a zprostředkovávat názory jiného zdroje než zjevného mluvčího“; dále připomíná, že ironie „může být různého druhu, velkorysá nebo protivná (tedy s *eunoií*, nebo bez ní), odvážná nebo zbabělá (tedy s *areté*, nebo bez ní)“. Zdůrazňuje také pozici ironie před hodnotícím aktem, neboť „její zpracování zahrnuje uvažování o hodnotových postojích nebo hodnotících procesech“, čímž autorka přisuzuje ironii výsadní místo mezi dalšími cvičeními „(meta)hodnotící gymnastiky“, „metakognitivními praktikami, jejichž prostřednictvím sociálně testujeme a kalibrujeme hodnotové pozice“ (Kortal Altes 2014, 217–218).

¹⁷⁷ Viz také Patočkovy „Poznámky ke studii o Faustovi“: „Goethův Mefisto má humor, Mannův ďábel je naprosto vážný, i když cynický a sprostý – vážnost je naznačena jeho *chladem*“ (Patočka 2004b, 287).

z textu Karla Rosenkranze *O Calderonově tragédii Divotvorný mág. Příspěvek k výkladu faustovské pověsti*, v níž se cituje úvaha Karla Naadera vyjadřující se k povaze d'ábla: „Pravý d'ábel může být jen krajní ochlazení [...], nejvyšší svrchovaná soběstačnost, extrémní lhostejnost, negace zahleděná do sebe samé [...], jež ze sebe vylučuje jakýkoliv obsah s výjimkou tohoto sebevlastnění“ (cit. dle Mann 1962, 90) – a dále dodává, že „pro děj je naopak nezbytný Satanův zájem, který se projevuje právě jako ironizování skutečnosti“ (tamtéž). V kontextu skladatele se tak ironizování/parodizování vyjevuje jako problematické právě proto, že je bezobsažné, bezcílné a provozované pouze z pocitu (plynouceho z blízkosti k d'áblu?) dominance nad světem a jeho jevy; či také, Leverkühn není ochoten stát se šaškem, který „odhaluje něco podstatného pro člověka: dává mu poznat jeho stav. Umělec ví, že je hercem; tím, že se v roli šaška vystavuje posměchu, nutí diváka, aby si uvědomil roli, kterou ve velké světové komedii hraje – aniž by o tom věděl – každý“ (Starobinski 1970, 1099). Zájem existuje pouze v prostoru mezi Satanem a jeho „obětí“.¹⁷⁸

Zeitblomův obdiv je smíšen s pozorováním tendencí, jež v modernismu Leverkühnovy doby považuje za nebezpečné, ba zhoubné (neboť předznamenávají dobu Zeitblomova vyprávění). Nabízí se (opět) otázka, proč vlastně Leverkühn tvoří. Bylo zmíněno, že skládá se zájmem, s humorem, ale také s racionálním chladem, ba kalkulem. Jenže – a to jsou ony „rizikové tendence modernismu“ a Serenus je pojmenoval třeba v souvislosti se Shakespearem – také v posedlosti sebou samým, vytváří „umění pro umění“, bez jakýchkoliv vazeb do světa.¹⁷⁹ Pochopitelně diskuze o tom, zda má umění něčemu sloužit, či lépe prospívá ve své (úplné?) nezávislosti, je snad nevyřešitelná (a zde také nemá místo) – Mann spíše mířil ke ztvárnění konce modernity, jež vyčerpala své prostředky (symbolizované např. technikou dodekafonie¹⁸⁰), a zhodnocení toho, kam její počínání vedlo (a ve svém pokusu tak činí ještě něco dalšího, než že se ubírá cestou „nesrozumitelnosti“, jak tak činí Joyce nebo i Broch).

¹⁷⁸ Podobnou pozici ohledává v brzké fázi života jiný Mannův umělec, Tonio Kröger, který v hledání „pravého a poctivého“ uměleckého vyjádření vzdoruje „zdravému a silnému citu“, který „nemá vkus“. Říká mj.: „Jestliže nám na tom, co chceme říct, příliš záleží, jestli nám srdce pro to příliš bije, můžeme se nadít úplného fiaska. Budeme patetičtí, budeme sentimentální, pod rukama nám vyrostou cosi těžkopádného, neohrabaně vážného, nezvládnutelného, neironického, nekořeněného, nudného, banálního, a konečným výsledkem bude jen lhostejnost u lidí a vaše zklamání a zármutek. [...] Už jen nadání pro styl, formu a výraz předpokládá takovýto chladný a vybíravý poměr ke všemu lidskému, ba jakési lidské ochuzení a vyprahlost“ (Mann 1979, 84).

¹⁷⁹ To je téma, které zaznívá také v dalších (künstler)románech 40. let, jako je např. právě Hesseho *Hra se skleněnými perlami* (1943), kde vyplývá z ustavičné diskuze o historii mezi Kastálci a přítelem protagonisty Pliniem Designorim či benediktinským mnichem páterem Jakobem, či Brochova *Smrt Vergilova*, kde se objevuje v rozsáhlé debatě o roli umění v císařství a právu básníka spálit *Aenidu* mezi Vergiliem a císařem Augustem.

¹⁸⁰ „Nebezpečí seriálové techniky je, že může vést k hermetickému elitismu a že její rigoróznost může omezovat invenci ve vytěžování pevných, konečných permutací v uzavřeném systému“ (Bogue 2010, 423).

Z perspektivy celku románu a vypravěčské strategie, která užívá podobnou metodu jako postava skladatele, ale odlišným způsobem, s jiným záměrem, vyplývá „zřetelné“ téma hranic mezi pozitivní a negativní motivací ironie (nikoliv pouze jako rétorické operace, ale jako komplexního postoje ke světu, který se může projevovat smíchem, parodováním, a tak schopností odstupu¹⁸¹). Leverkühn ztělesňuje problematiku lehkosti a (zá)vážnosti ve vztahu k sobě samému, svému dílu i světu, již může být podstatné řešit mj. v situaci hledání svého místa mezi dalšími umělci a jejich konvencemi (např. poznáváním korpusu jejich děl a prací s nimi), ale také v kontextu osvojování si hodnotových rámců a jejich (ne)aplikace (to je např. onen střet „kultury“ a „barbarství“), tedy i ve zvažování politického postoje v „pohnuté“ době. Případ Leverkühna upozorňuje na to, že ironizování skutečnosti bez vazeb k ní (a tak se spíše jedná o pouhé znevažování), natož pak nadřazování se nad ni, může zavánět prací d'ábla.¹⁸² Navrhuji tedy nechávat postavu skladatele jako ironickou, nýbrž tragickou, neboť jeho příběh „pojednává o posedlosti a mánii vyniknout“ (Frye 2003, 56), přičemž v něm absentuje jím samým reflektovaný „rozpor mezi vnitřním a vnějším světem postavy“ (tamtéž, 57) a zůstává z něj pouze izolovaná mysl.¹⁸³

Frye uvádí jeden typ postavy, jež se pro Mannu bibliografii, i pro *Doktora Fausta*, velmi nabízí, a to *alazona*, resp. hochštaplera, „jenž toliko předstírá a chce být něčím víc, než ve skutečnosti je“ (tamtéž, 57). Zeitblom sice vytváří dojem, že opak je pravdou a ambicióznost je Leverkühnovi cizí, ale, jak jsem výše naznačil, postava Zeitbloma samotná je zatížena jistou měrou sebeklamu a jeho přítel oproti tomu podléhá posedlosti svým dílem i vlastním životem (jehož „naléhavost“ se projevuje i skladatelovými migrénami). Postavu Leverkühna je i proto nutno interpretovat jinak než jako geniálního skladatele, jak jej čtenáři nabízí Serenus.

Šošková k metodě Mannova psaní a (ontologické) povaze jeho světa uvádí, že „cieľavedome študoval rôzne reálie z oblasti filozofie, náboženstva, teológie, histórie, dejín umenia, dejín literatúry a hudby, čo je v diele prítomné“ a že „práve toto štúdium robí z uvedeného literárneho textu text, ktory zvädza k tomu, aby sme ho brali ,ako‘ filozofiu, ,ako‘

¹⁸¹ Leverkühnovu neschopnost distance vůči sobě a svému dílu připomíná týž nedostatek, jak jej na Wagnerovi, v souvislosti s texty Nietzscheho a Mann, komentuje Vojtěch Kolman: „Jejich výroky o Wagnerově ‚diletantismu‘ se samozřejmě nijak netýkají Wagnerova hudebního génia, ale spíše jeho megalomanství, tedy tendence završovat, a s ní spojené neschopnosti odstupu od sebe sama“ (Kolman 2023, § 640).

¹⁸² Snad také proto, že Leverkühn svému paktu nepřikládá dostatečnou váhu, srov. fragment z „Pojednání o neexistence d'ábla“ z *Penězokazů*: „Čím víc ho popíráme, tím ho činíme skutečnějším. Naše negace ho jen potvrzuje“ (Gide 1968, 300). Viz také: „Démonické totiž číhá především tam, kde si člověk myslí, že je před ním v bezpečí, ba kde dokonce popírá jeho možnost a ignoruje je“ (Patočka 2004b, 109). Výše jsem sice naznačil přínos dialektiky počítající s rolí d'ábla, nicméně, dalo by se uvažovat, vládnout sám sebou mezi bohem a d'ablem předpokládá (např. hegelovského) hrdinu.

¹⁸³ Oproti tomu diskurzivní rovinu románu, do níž zahrnuji právě i Mannovu strategii, čtu primárně jako ironickou, byť zpočátku se může jevit jako pokus o vylíčení tragédie „epochy“.

teológiu, „ako“ muzikológiu, „ako“ históriu“ (2004, 73). Právě toto „jako“ si notuje s ironickou pózou autora, parodií generovanou postavami i karikaturami postav¹⁸⁴ – a vyslovuje se i k postavě protagonisty Leverkühna, jehož charakterizuje nikoliv jeho geniální dílo, nýbrž „sebacpocit ‚génia‘, jenž vzniká tím, jak o sobě mluví a vypráví, resp. „seba reflektující ako génia, s nikým a ničím sa neporovnávajúci“ (tamtéž, 76).¹⁸⁵

Tento přístup, který umožňuje k různým aspektům ve vyprávění připojit předponu „pseudo-“, ilustruje v textu inherentně zakódovanou významovou ambivalenci, dosahovanou specifickým modem vyprávění a volbou textového podloží (jakož i jistého vztahu k němu). Mann takto „denotuje [...] všechny potenciálně společnosti a ich duchovnú atmosféru, ich umelcov, ktorí reinkarnujú znovu démonickosť Mefista aj vyhliadnuté a dobrovoľne sa podriaďujúce obete – nových ‚Faustov‘, a že to nakoniec opakovane vyústi do umeleckých i praktických činov, nesúcich v sebe pečať démona, zla, upísanie sa ‚diabľovi‘ za cenu straty vlastného vedomia a slobodného rozhodovania (tamtéž, 81).

Tuto pluralitu světů a jejich významů lze prohloubit právě na ose konstrukce postavy, jejího kontextu a posléze dekonstrukce, jak se o to v této práci snažím. Znalost možností stereotypu postavy, „knihovničiek“ a archivů, jež se nedílně podílejí na tematické i motivistické výstavbě textu, a posléze efektu, jehož dosahuje ironie jako nástroj zprostředkující (sebe)reflexi tvůrce, ale také čtenáře se ukazují jako materiál procesu, v němž figuruje jak výchozí bod individua (včetně pretextů a z nich tvořeného kánonu jisté kulturní tradice, který však může reprezentovat i její celek a odkazovat k její aktuální situaci), tak cesta z něj – a také zpět do něj (rozumění oné kulturní tradici a zaujímání postoje k ní). Tyto odchody a návraty v kontextu uměleckého tvoření a jeho recepci umožňuje to, co jsem zde nazýval odstupem, distancí, čímž však nemám na mysli (pouze) zdrženlivost a netotožnost s předmětem. Přesnější by bylo uvažovat o tomto označení jako o strategii, která umožňuje krok sebereflexe (jako např. součást „mechanismu“ tvorby, jímž se zabývali např. Schlegel, resp. Fichte), a tak mj. znemožňuje nekritický vstup do existujícího rámce kultury. Vlastimil Zúška tuto (estetickou) distanci popisuje jako odstup „od reálného světa s vyloučením praktické (existenciální) orientace,

¹⁸⁴ Šošková si všímá např. salónních setkání, jež „prezentujú viac ‚úšľabok‘ ako skutočne intelektuálnu a umeleckú špičku nemeckej inteligencie“, či postav intelektuálů, které „sú viac menej karikatúrami ‚veľkosti‘, pretože ich spisovateľ nakoniec vždy podrobujú životnej skúške, v ktorej zlyhávajú - nefungujúce manželstvá, predstierané materiálne bohatstvo, samovraždy v dôsledku osobného zlyhania a najmä v dôsledku straty malomeštiackej spoločenskej prestíže“ (Šošková 2014, 76).

¹⁸⁵ Srov. Schlegelův fragment z *Athanea* č. 305: „Záměrná ironie s vynuceným zdáním sebezničení je právě tak naivní jako instinktivní ironie. Stejně jako si pohrává naivita s rozparem teorie a praxe, pracuje groteska s neobyčejnými záměnami formy a látky, miluje zdání náhodnosti a zvláštnosti a jakoby koketuje s nepodmíněnou svobodou vůle“ (Schlegel, cit. dle Horyna 2004, 55).

v imanenci Ega při rozštěpu na Já reflektující a Já reflektované“, jako „prožitek nonidentity (se sebou samým, s Druhým, s objektem touhy)“ či „dehumanizační“ princip moderního umění,¹⁸⁶ distanci jako základní životní pohyb“ (Zuska 2002, 118).

Efekt problematizace (nejenom) svého kontextu, k níž distance vede, se může lišit: Mann prostřednictvím vypravěče analyzoval svým způsobem bezpředmětnou (podmíněnou inklinací ke světu ďábla) tvorbu umění pro umění, zároveň sám – s nadhledem a časovým odstupem – absolvoval též proces, aby vytvořil svého druhu epitaf skončeného modernismu.¹⁸⁷ *Doktor Faustus* se, jinými slovy, hlásí k jisté tradici a zároveň ji zpochybňuje – což evokuje jak výše zmíněného Paze, tak proces „protičtení“, „akt tvořivé korekce, která je vlastně nutnou dezinterpretací“ (Bloom 2015, 36). Bloom ve své *Úzkosti z ovlivnění* nazývá Manna „teoretikem ovlivnění“ a pokouší se ilustrovat jeho „vypořádání“ se s Goethem, které lze číst jako metaforu nakládání s kánonem jisté kultury a které může souviset mj. s výše řešenou „autenticitou citátového života“: „Mannova výchylka od Goetha tkví v hluboce ironickém popření, že by snad nějaká výchylka byla nutná. Jeho dezinterpretace Goetha tkví v tom, že do předchůdce čtením vloží vlastního parodického génia, vlastní milující ironii“ (tamtéž, 61).¹⁸⁸

Zeitblom ve své pseudoepifanii nad posledním přítelovým dílem tvrdí, že „z totální konstrukce se rodí výraz“ (v podobě nářku) a „možná klíčí naděje“ (Mann 2014, 647); z toho všeho nakonec zůstává jen ticho – a to nikoliv ticho nástrojů; je to ticho, které má vyplnit nové pokračování, nové chápání kultury a společnosti, jež se dostala na scesti.

¹⁸⁶ Viz také významnou esej „Dehumanizace umění“ José Ortegy y Gasset, v níž je mj. představen dvojí koncept čtenářství: pohroužené a distancované (srov. Ortega y Gasset 1994, 7nn.). Aleš Haman klade úvahu filozofa do širšího kontextu uměleckého diskurzu 30. let 20. století, v níž se objevuje téma „odlidštění umění“, tj. „averze vůči lidskému k umění“, tedy dialog mezi „averzí vůči realitě životu“ a „respektu před životem a odmítnutím toho, aby se život směřoval s takovou podružnou záležitostí, jako je umění“ (Haman 2012, 101), což v důsledku vede ke snaze „umělců osvobodit se od mezí racionality [a] proniknout k primitivnímu vztahu ke světu“ (tamtéž).

¹⁸⁷ Toto Mannovo ironické psaní potvrzuje tezi Terryho Eagletona o ironické povaze vyprávění: „Obecně vzato [...] jsou všechny narativy ironické: Musejí nějak prezentovat svůj obsah a současně vést své hranice stále v patrnosti. Musejí nějak zahrnout to, co neví, do toho, co ví. Hranice příběhu se musejí stát jeho součástí“ (Eagleton, cit. dle Kolman 2023, 315).

¹⁸⁸ Zajímavé by bylo zkoumat, jak se s Goethem „vypořádal“ Hesse; v textu „Poděkování a moralizující úvaha“ [1946], připraveném při příležitosti obdržení Goethovy ceny a částečně formulovaném jako pokus o „jakési smíření s oficiálním Německem“, tedy se zemí, o níž autor píše, že její „bankrot v plné tíži sdílím už podruhé a která mě připravila o životní dílo jí svěřované“ (Hesse 2002, 44), píše, že „ani k člověku, ani k básníku Goethovi se my děti neblahé doby nesmíme přirovnávat. Nicméně si s úsměvem vzpomínám na některé jeho výroky o charakteru Němců a leckdy si představuji, že být Goethe našim současníkem, v určité míře by souhlasil s mou diagnózou dvou velkých dobových chorob. Dvěma chorobám ducha totiž podle mého názoru vděčíme za dnešní stav lidstva: velikášství techniky a velikášství nacionalismu“ (tamtéž, 45).

3.2 Taktní k smrti

Podobný proces absolvuje také Josef Knecht – ovšem povětšinou s jiným záměrem, odlišnými prostředky a také s odlišným výsledkem.¹⁸⁹ Thomas Mann své postavy umělců (spisovatelů i skladatelů) tvaruje právě s ohledem na aspekt tvoření a distance Leverkühna (či Manna), ale také ohledávání svého místa jako umělce ve společnosti u Gustava von Aschenbacha či Tonia Krögera do značné míry zodpovídá problém „úzkosti z ovlivnění“, ale také „poctivosti (literárního) řemesla“. K odlišnému nasvětlování tohoto životního boje (ba – jak bylo už naznačeno – dokonce i boje o život) pak slouží rozličné prostředky, v případě Manna notoricky třeba ironie, nejenom jako rétorická strategie, či užívání jiných médií a intertextuality k vytvoření komplexnějšího světa a jeho symboliky i možností (ko)reference.

Postavy Hermanna Hesseho však dle mého spoluvytváří jiný kontext problematiky umělce i jiný typ konfliktů – a to především proto, že byt' je umění postaveno do středu zájmu jako téma vyprávění, tvorba jako taková nikoliv; ta zůstává sekundární oproti rozporům vyjádřeným v Hesseho prózách většinou dualitami (což ovšem nemusí znamenat, že takovým, tedy pouze dvoustranným, ve své podstatě tento konflikt je).¹⁹⁰ Než se tedy pokusím zformulovat tento domnělý nejzazší cíl, jenž Hesseho postavy, zde zejm. Josefa Knechta, motivuje, budu věnovat prostor prostředkům (tedy jiným než těch intermediální povahy, jež byly zmíněny výše), kterých užívají.

I v případě *Hry se skleněnými perlami* je lze shrnout pod označením výše rozvedené strategie distancování, ta se však od té rozvíjené Mannem liší, což se dobře ukáže, aplikujeme-li na postavy¹⁹¹ praktiku „taktu“. Katja Haustein ve studii „How to Be Alone with Others: Plessner, Adorno, and Barthes on Tact“ porovnává, jak tito tři autoři termínu taktu rozumí, a vychází z etymologických konotací slova takt (z lat. *tactus*), jež od 15. století „zdůrazňují

¹⁸⁹ Výstižné a stručné porovnání, jak jej v této práci specifikuji, uvádí Stromšík: oba představují „hlavní reprezentanty závěrečné fáze tzv. ‚kulturní epochy‘, tedy éry kulturního měšťanstva, na jejímž počátku stála výmarská klasika“. Oba jejich zde sledované romány jsou „jakýmsi epitašem za měšťanskou kulturou, nebo alespoň modelují některé její slepé uličky (a v obou se rozpad kultury demonstruje hlavně na hudbě), přičemž u Manna je silnější aspekt národní a konkrétně historický, u Hesseho jde víc o konfrontaci nadčasového ideálu smysluplné individuální existence se specializovanou, organizovanou moderní společností“ (Stromšík 2002, 419).

¹⁹⁰ Viz např. Narcisovo zhodnocení „nesourodých“ rolí v jeho přátelství s Goldmundem: „Není naším úkolem se k sobě dostat blíž, právě tak jako se k sobě nemohou dostat blíž slunce a měsíc či moře a země [...], není naším cílem přejít jeden v druhého, nýbrž navzájem se poznat a učit se jeden v druhém vidět a ctít to, co je: protějšek druhého a jeho doplněk“ (Hesse 2005, 47). Tuto dualitu řeší např. Theodore Ziolkowski (1966, 3nn.) a klade ji do proudu německé literatury započaté nejpozději Schillerem, jež staví na opozitech jako jsou „duch a příroda, rozum a cit, idealita a realita, umění a život, jin a jang“.

¹⁹¹ Pochopitelně s patrností na skutečnost, že tyto postavy symbolizují také širší rámec, např. kultury, jak ta byla pojednána výše, a figurují tedy jako zástupné znaky problémů, které přesahují pole „pouhého“ mezilidského jednání.

aspekt distance, trvání, rytmu“ a naznačují, že „být taktní k druhému implikuje sdílené vyjednávání správné rovnováhy mezi blízkostí a odstupem“ (Haustein 2019, 2). Autorka zdůrazňuje schopnost taktu jako sociální praxi, kultivovanou od 18. století Voltairem a dalšími (mj. v reakci na chaos v období po Velké francouzské revoluci) či Goethem a Friedrichem von Matthissonem v německojazyčném kontextu (zde také v důsledku napoleonských válek) jako „cit pro to, co je správné a špatné“ (tamtéž, 6). Tento sociální, resp. historický rozměr uvažování nad taktem je patrný také u Plessnera (v jehož *Grenzen der Gemeinschaft* [1923] zaznívá varování před narůstajícím sociálním a politickým radikalismem ve Výmarské republice), Adorna (který v díle *Minima Moralia* [1951] analyzuje také dopady fašismu na německou společnost) i Barthesa (jehož přednášky na Collège de France vydané jako *Comment vivre ensemble* [1976] a *Le Neutre* [1977] reagují na sociální nepokoje na francouzských univerzitách). Haustein konstatuje, že všichni tito autoři mají společnou otázku,¹⁹² a to „jakou distanci musím zachovat mezi sebou a ostatními, aby bylo možné tvořit komunitu (*community*) bez kolizí, společenskost (*sociability*) bez odcizení, založenou na formě individuální svobody, která může znamenat samotu, ale ne izolaci“¹⁹³ – a právě takt postihuje ustavičné vyjednávání mezi požadavky konvencí a nároky individua, jako figura distance a difference (tamtéž, 5).

Domnívám se, že především Plessnerův přístup vhodně rozvine výše nastíněné problémy Hesseho prózy. Předně na „pouze“ rétorické rovině, která v promluvách postav nenápadně (nenápadněji než u Manna) variuje přímočarý význam. Vícekrát již bylo zmíněno, že se postavy pohybující se v Kastálii a na jejích (pomyslných) hranicích vyznačují zdvořilostí, ba obřadností, namátkou: „Mistr [hudby] se rozloučil zdvořilým drobným úklonem“ (Hesse 2012, 59), tj. po prvním setkání s mladým Knechtem; páter Jakobus „mluvil s dokonalou vážností, avšak tichý hlas i stará tvář dávaly jeho nadměru zdvořilým slovům onu nádherně třpytivou mnohoznačnost mezi vážností a ironií, ponížeností a mírným výsměchem, patosem a hravostí“ (tamtéž, 182);¹⁹⁴ opat kláštera Mariafels, kde Knecht pobývá, obdrží dopis od

¹⁹² Také proto, že „klíčový problém moderní subjektivity nespočívá ve zvětšování vzdálenosti mezi jednotlivci, ale naopak v jejím vymazávání“ (Haustein 2019, 4).

¹⁹³ Srov. také: „Musíme si občas od sebe odpočinout tím, že na sebe pohlížíme a shlížíme dolů a – z umělecké dálky – se *nad* sebou smějeme nebo *nad* sebou pláčeme; musíme odhalit hrdinu a také blázna, jenž vězí v naší vášni po poznání, musíme se tu a tam radovat ze své pošetilosti, abychom se mohli nadále radovat ze své moudrosti!“ (Nietzsche 1996, 108). Kromě principu odstupu zde zaznívá význam „zlehčení“, „veselí“ „radostné vědy“, které dále v souvislosti s Hessem také řeším.

¹⁹⁴ Knecht si všímá, že tento způsob mluvy ovládal také Mistr Thomas (jehož postava byla modelována také dle ironika Thomase Manna) (Hesse 2012, 183). Zde, zdá se, jde o promluvu zběhlou v „tradiční“, antické rétorice a jejím pojetí ironie, resp. v kontinuitě této tradice sahající přes středověk do renesance (od sokratovského typu přes ukotvení u Aristotela, Theofrasta – podle nějž „ironik je člověk, jehož nikdy nelze přimět k tomu, aby učinil nebo se jasně vyjádřil, takže by se ve sporu musel přiklonit k určité straně“) po Quintiliana, Tiberia Rétora, Isidora Sevillského a další: „Ironie je pravá řečová figura, řečová zvyklost, v níž je obsažena jemnost, zvořilost a velký přesvědčovací potenciál“ (Horyna 2004, 41).

stávajícího Magistra Ludí, o němž soudí: „Ten ale dovede psát dopisy! Ten ctihodný pán mi napsal latinsky, Bůh sám ví, proč; u vás Kastálců člověk nikdy neví, když něco děláte, jestli máte za lubem zdvořilost nebo ironii, poctu anebo ponaučení“ (tamtéž, 198) a o jeho latině „člověk ovšem zas neví, je-li míněna naivně jako vnadidlo pro nás kněžoury anebo ironicky, či vznikla prostě jen z nezkrtného pudu si hrát, stylizovat, dekorovat“ (tamtéž). Z těchto (i jiných) výroků posléze vystupují dvě odlišné polohy mluvy, které se váží na komplexnější životní postoj – první z nich charakterizuje veselost, ten druhý pak naopak chlad.

Vzor této veselosti nejprve nacházíme i Mistra hudby, kde je pro Knechta ztotožňován s jakousi životní moudrostí;¹⁹⁵ důkladněji lze pak tento typ mluvy pozorovat právě u Knechta, především v epizodě, kdy Knechta v Kastálii naposledy navštíví Designori a hovoří spolu. Designori v této situaci vnímal „Magisterovu dobrou náladu jako cosi příjemného a srdečného, naprosto vzdáleného všemu posměchu, a také cítil, že se za tou veselostí skrývá veliká vážnost“ (tamtéž, 348), a posléze Knecht hovoří „o veselí hvězd a o veselí ducha“, které „není ani laškování, ani samolibost, je to nejvyšší poznání a láska, je to přitakání vši skutečnosti, bdělost na okraji všech hlubin a propastí, je to ctnost světců a rytířů, je nezničitelné a s věkem a blízkostí smrti ho přibývá“ a také „je tajemstvím krásy a vlastní substancí každého umění, [...] Možná básník, jehož verše náš nadchnou, byl smutný a osamělý, a hudebník byl zádumčivý snílek, ale i pak má jejich dílo podíl na veselí bohů a hvězd“ (tamtéž, 361–362). A dále si o něm Plinio uvědomuje: „On byl mnohem větší šprýmař, než jeho lidé vůbec tušili, hravost sama, vtipnost sama, samá prohnanost, radost z čarování, z předstírání, z překvapivého mizení a vynořování“ (tamtéž, 371).¹⁹⁶ V kontextu (dalších) Knechtových akcí lze tuto veselost spojovat s gestem přitakání životu, totiž tomu životu, „historii“, který v Kastálii absentuje.

¹⁹⁵ Knecht hovoří o jeho posledních letech, kdy měl Mistr hudby „ctnost veselí v takové míře, že z něho vzařovalo jako slunce, že do všech, kdo jeho zář vážně přijali a vpustili do sebe, přešla a dále v nich zářila jako vlídnost, chuť do života, dobrý rozmar, důvěra a naděje“ (Hesse 2012, 361).

Zde se také objevuje další rozdíl mezi Leverkühnem, který se směje, a Knechtem, který se usmívá; oba tím sice dosahují distance, ale zatímco Knecht tak činí jenom proto, aby mohl ve světě fungovat, Leverkühn se od světa odvrací. Srov. také: „Člověk zachovává svůj odstup od sebe i světa tím, že se usmívá [...]. Ve smíchu a naříkání je člověk obětí svého ducha, v úsměvu to vyjadřuje“ (Plessner, cit. dle Haustein 2019, 21).

¹⁹⁶ V této poloze existence lze nalézat vliv sv. Františka z Assisi, který Hesse důkladně rozvíjel v *Petru Camenzidovi*, ale o jehož osobě napsal také samostatný text *František z Assisi* (1904). Podobně také – a je to neméně relevantní – zde lze uvažovat o dionýském a apollinském principu v umění, kdy se tato veselost spíše blíží pólu dionýskému (byť je fundovaná „duchem“ a neprojevuje se extatickým tvořením), zatímco chlad a emoční vyprázdňenost druhé polohy vlastní kastálským úřadům by náležela k oblasti apollinské (racionalizované). Ale tato dichotomie je dalším z nástrojů, jež lze, možná, aplikovat různorodě, dle aktuální konstelace tázání – v jiné, taktéž validní, lze zase apollinský princip přisuzovat Knechtovi, přes jeho veškeré inklinace k narušování přílišné racionalizace řádu, a dionýský zase Designorimu; jeho syn Tito pak může značit překonání této dichotomie, již mimochodem značí také jména Knecht a Designori (naznačující patricijskou třídu) (srov. Roberts 2008, 673; Curtius 1973, 169nn.).

„Chladná“ komunikace,¹⁹⁷ tedy právě ta především zdvořilá, diplomaticky vyjednávající, skrývající veškerou osobní emoční zainteresovanost (zcela v duchu kastálského ideálu podřízení jedince celku), je typická pro představitele kastálských úřadů. Spočívá v podstatě v dokonalém ovládnutí umu říct, co se říct má. Např. než Knecht odcestuje na „misi“ do kláštera Marienfels, podstoupí důkladné cvičení u kastálské „tajné policie“; když se stane Magistrem Ludi, musí se důkladně, ba specializovaně věnovat tzv. elitě, kterou si musí předcházet a vyjednávat s ní, aby s ním vycházela. Dobře je to také patrné v posledním rozhovoru s Alexandrem, kdy ten podstupuje dechové cvičení určené pro rychlé ovládnutí emocí v nenadálé náročné situaci. Právě v této epizodě se dle mého také vyjevuje střet mezi slušností (*Höflichkeit*), diplomacií (*Diplomatie*) a taktem. V Plessnerově pojetí slušnost spočívá v aplikaci kódu, normy (etikety), zatímco takt se snaží vybalancovat tento kód a individuální očekávání a figuruje tak jako situační, individuální variace této normy, které organizuje vztahy mezi sociální bytostí a intimním já – zároveň je však takt křehký, právě proto, že se pohybuje na hranici konvencí (srov. Haustein 2019, 3, 13). Knecht, domnívám se, se ve své komunikaci v tomto smyslu stal „mistrem“ taktu – což je dobře patrné v několika zásadních momentech: v jeho vztahu k Designorim (třebaže ten započal jako „soupeřivý“, přeměnil se v, snad nepravděpodobné, přátelství, a to zejm. díky Knechtovi, který svému příteli dovedl dobře porozumět a zároveň jejich odlišnosti i shody vhodně komunikovat); v jeho spolupráci s Tegulariem (jehož schopnosti správně odhadl a dle toho mu zadával práci, včetně té „poslední“, pomoci na psaní dopisu adresovaném Výchovnému úřadu, k níž jej přizval i proto, aby mu odčinil svůj plánovaný odchod a jejich vztah tím stvrdil); v jeho přístupu k Titovi (k němuž se opět snažil přistupovat jak se svou představou úkolu, který v něm spatřoval, tak s individualizovaným chováním, které mělo chlapci konvenovat a naklonit si jej – konečně i poslední Knechtův čin, skok do ledového jezera, aby si u Tita nezadal, lze interpretovat právě

¹⁹⁷ Jde také o další instanci „nespolehlivých“ promluv, která zavdává příležitost k nedůvěře, právě také při čtení zaměřeném na étos textu, tedy jeho upřímnost, „protože upřímnost zásadně přispívá k dojmu o důvěryhodnosti mluvčího“. Korthals Altes také zmiňuje esej Johna Martina „Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe“, v níž se udává, že při formování „zvýšeného pocitu subjektivity a individualismu“ hrály důležitou roli upřímnost a obezřetnost (*prudence*). „Ten druhý byl ve světě ovládaném církví s jejími intrikami a pokrytectvím patrně důležitý. K sebeprosazení patřila mimo jiné ctnost ‚rozhádného přizpůsobení‘, která připomíná Aristotelovu phronesis, stejně jako ‚upřímná disimilace‘, a dokonce strategicky nutný podvod. Upřímnost, klíčová hodnota pro různá reformní hnutí té doby, se raději držela v soukromé sféře, zejména v politických a náboženských záležitostech“ (Korthals Altes 2014, 212). Martin ve svém textu „uvádí příklad sienského šlechtice Bartolomea Carla Piccolominiho, který ve svém díle *Trattato della prudenza*, vydaném v letech 1537–1538, výmluvně popisuje umění disimulovat, které je nutné u člověka, jenž usiluje o vnitřní svobodu [...]: ‚Vytvářet působivý obraz sebe sama, cvičit se v tom, aby byl všim pro všechny lidi, a zároveň si zachovat vlastní vnitřní svobodu a zůstat oddělený od světa, přestože s ním jedná.‘ Pro Machiavelliho, který byl pravděpodobně jedním z Piccolominiho inspiračních zdrojů, mohla obezřetnost zahrnovat i otevřenou neupřímnost a lež, což byly nepostradatelné společenské a politické dovednosti: ‚Musíme umět dobře maskovat svou povahu a být dobrým lhářem a pokrytcem““ (tamtéž).

v tomto ohledu); a v mnoha dalších drobnějších okamžicích, kdy Knecht dovedl sbližovat protiklady a respektovat (více či méně pomyslný) řád i jeho aktuální deviace (jeho mise v Marianfelsu, elita, získání si důvěry Designorihovo manželky, matky Tita,¹⁹⁸ v kontextu dvou řádových předpisů „adekvátní“ postoj k Antonovi, jenž vůči Knechtovi projevoval intimní sklony atd.).¹⁹⁹

Knechtovo mistrovství taktu tedy spočívá v tom, že v řadě potenciálně konfliktních situacích jedná zcela v souladu se svou sociální pozicí (povětšinou udanou příslušností ke kastálské provincii), zároveň respektuje stranu druhou, zároveň si zachová svou individualitu, výjimečnost. Tak tedy do doby, než tato křehká harmonie přestane dostačovat, což je zapříčiněno „globálním“ problémem fikčního světa, jak byl analyzován výše a bude „uzavřen“ dále, a což je dobře patrné právě na vyjednávání Knechtova odchodu z Řádu, v němž se opět projevují pravidla slušnosti a taktu – resp. v tomto případě dochází ze strany Knechta k nahrazení taktu (neboť v pozitivní výsledek své snahy předem nevěří; takt se tedy projeví až právě samotným odchodem) jednáním diplomatickým, jež se orientuje na cíl a jež využívá konkrétní strategie k dosažení kompromisu, domluvy (zatímco takt není taktika) (tamtéž, 13). Totéž je patrné i na straně druhé: Výchovný úřad odpovídá slušně i diplomatically, ale bez taktu, který je v tomto případě pochopitelně nemožný – spočíval by v uznání Knechtovy deviace, což je nemyslitelné.²⁰⁰ V „Dopisu Magistra Ludi Výchovnému úřadu“ Knecht vysvětluje svou pozici: pocit nebezpečí, „jako že v domě jistě vypukl požár“ (Hesse 2012, 396), zmiňuje notorický nezáměr Kastálců o dějiny a některé případy úpadku; dále také rozvíjí svou představu role duchovního člověka ve společnosti (i mimo Kastálii): „Platónův požadavek, že ve státě má panovat učenec, či lépe mudrc, zastávat nehodlám. Svět byl tehdy mladší“ (tamtéž, 410), připomíná hrozbu militarizace ducha a nabírání mládeže do armády (tamtéž, 411) a tvrdí: „Z Kastálce necht' se tedy nestává politik; v nezbytí ať obětuje svou osobu, nikdy však věrnost duchu“ (tamtéž, 413). Zmiňuje i Hru, která jako jediná „je našim vynálezem, naší specialitou, našim miláčkem, naší hračkou, je to poslední diferencovaný výraz naší speciálně kastálské duchovnosti“ (tamtéž, 414), a zároveň tvrdí: „Ačkoli jsem Magistrem Ludi, nikterak nepokládám za svůj (či nás) úkol zabránit konci naší Hry či jej odsouvat. Všechno krásné, i to nejkrásnější, je pomíjivé, jakmile se to stalo historií a pozemským jevem“ (tamtéž, 415) a dodává, že „Kastálie je myslitelná bez Hry se skleněnými perlami, nikoli však Kastálie bez úcty

¹⁹⁸ Mimořádně – jediné ženy v románu.

¹⁹⁹ Tomuto mistrovství pochopitelně také napomáhají Knechtovy osobnostní rysy, které jej činí exemplárním Kastálcem a které jej zároveň dovedou k odchodu z Kastálie.

²⁰⁰ Výše jsem citoval pasáž o Knechtově předpokladu, že řád jeho žádosti nevyhoví, jinak by přiznal, že jeho systém není dokonalý.

k pravdě, bez věrnosti duchu“ (tamtéž). Stručně řečeno tedy, Knecht konstatuje krizi, předpokládá nutnost sebeobětování a této možnosti se otevírá právě tím, že řád opouští, s cílem restaurovat původní význam své pozice, jenž má splývat s „kantorstvím“ – „Ti budou za potřebí“ (tamtéž). V odpovědi Výchovního úřadu se pak oceňuje Knechtovo hrdinství, jeho ryzí kastálství i výzva k činu, ale zároveň řád zaujímá stanovisko „vyčkávané a trpělivé“ (tamtéž, 420) a Knechtovu dopisu vyčítá některé nedostatky (věcné i formální, např. právě písemnou formu).

Hlubší podoba tohoto konfliktu se pak ukáže právě s pomocí Plessnerova modelu,²⁰¹ pro který je „bezprostřední forma lidské existence nemyslitelná“ (Haustein 2019, 12) a který oproti negativním teoriím odcizení (počínajícím Rousseauem) pracuje s východiskem, že „odcizení není jen dočasný stav lidské existence, jež by bylo možné překonat“ (tamtéž). Zde přichází ke slovu dva ústřední pojmy Plessnerovy teorie, a to „přirozená umělost“ (*natürliche Künstlichkeit*) a „excentrická pozičnost“ (*exzentrische Positionalität*), kdy druhý se projevuje v „ontologickém rozporu mezi být tělem a mít tělo“ a první „nám pomáhá tuto základní disociaci kompenzovat“ (tamtéž). Haustein shrnuje, že lidé jsou v tomto pojetí „bytotně dvojničtí (*Doppelgänger*), neboť jsou rozštěpeni na vnější osobnost, veřejné či nerealizované já, a vnitřní osobnost, skutečné či soukromé já“ (tamtéž). Toto dvojnictví je však, v určitém smyslu, plodné, neboť právě prostřednictvím sociálních rolí je možné vytvořit soukromou existenci; resp. nejde o konflikt, kdy by společenská role soukromé já potlačovala: „Odcizení je podmínkou identifikace. Právě ve sféře společenského donucení lze nalézt osvobození, protože jen díky tomu, že jsme jiní, můžeme být sami sebou“ (tamtéž, 13). To je také, dle mého, cíl Knechta. Ve svém životě si je vědom těchto dvou aspektů a snaží se je sblížit; jakmile ale zjistí, že to není možné, resp. přinejmenším že to není možné v Kastálii, odchází. Tedy odchází také proto, že v Kastálii není prostor pro individuální rozměr existence (ale také pro historii), stejně jako nejsou dostupné prostředky, kterými by bylo možné intimní já – jehož se nemůže, a nechce, zcela zbavit – chránit.²⁰² V kontextu jednoho lidského života to pravděpodobně není vůbec možné – viz jiné Hesseho postavy, které prochází podobným konfliktem: Goldmund umírá, zatímco Narcis žije, Stepní vlk mizí...

²⁰¹ Pro který je vzor salonní kultura 17. a 18. stol., Nietzscheho patos distance a *hônnete homme* Françoise de La Rochefoucaulda jako mistr komunikace (Haustein 2019, 11).

²⁰² Lze uvažovat o jistém pokrytectví mentality kastálské duchovnosti, jež tuto intimitu potřebuje eliminovat, ale zároveň to nelze úplně – což dokládá, domnívám se, právě praxe meditace, která do značné míry nahrazuje aspekt transcendence, resp. užívá formy s transcendencí původně spojenou, ale bez ní, nyní sloužící především k pragmatickým cílům, ne-li jako nástroj mocenské kontroly, cenzury, pomocí kterého všichni „drží krok“.

Hra se skleněnými perlami však (paradoxně – neboť má jít o biografii) nepojednává pouze o jednom životě. Peter Roberts ve studii „Life, Death and Transformation: Education and Incompleteness in Hermann Hesse's *The Glass Bead Game*“ rozvíjí koncept vzdělanosti jako „mostu mezi životem a smrtí“, jako variaci na představu reinkarnace. Mimo jiné to dokazuje jak na vlastním životopisu Josefa Knechta, tak právě na řadě „dochovaných“ autobiografiích, konstruovaných jako životy v dřívějších historických obdobích (srov. Roberts 2008, 671). Dalo by se pochopitelně uvažovat, že toto uspořádání textu, do nějž jsou zahrnuty i básně,²⁰³ legenda a další dochované práce, vychází z „žánrových“ požadavků (pseudo)vědecké práce, řekněme monografie. Zároveň i za předpokladu – a zde se opět dostávám ke zpochybnění i tohoto vypravěče –, že text skutečně vypráví historik, je to historik přinejmenším „fantazírující“, jak konečně dokládá už samotné (velmi důležité) motto románu. To pochází z Knechtova rukopisného překladu historika názvem *Albertus Secundus*:

...neboť dají-li se v jistém ohledu, a to u lidí lehkovážných, věci neexistující snáze a s menší odpovědností znázornit pomocí slov než věci jsoucí, pak u zbožného a svědomitého dějepisce je tomu právě naopak: nic se znázorňování pomocí slov tolik nevymyká a přitom nic není nezbytnější než lidem ukázat, že jisté věci, jejichž existence není ani doložitelná, ani pravděpodobná, jež se však právě proto, že zbožní a svědomití lidé s nimi zacházejí, jako by existovaly, přivádějí o krůček blíž k bytí a možnosti zrození“ (Hesse 2012, 9).

Tento „citát“ opět připomíná pasáže z *Poutníků* (přičemž vypravěčův text o Knechtovi je právě *Poutníkům do Země východní věnován!*) o „moci“ postav²⁰⁴ a implikuje důležitost všech jednotlivých aktérů – v tomto případě právě těch provázaných. Tuto těsnou blízkost postav dokazují už jen jména postav Knechtových alternativních životopisů: v „Přivolávací dešti“ se protagonista jmenuje Knecht, ve „Zpovědníkově“ *Josephus Famulus*, v „Indickém životopise“ *Dása* (což znamená sluha). Zrcadlení se odehrává ale i na rovině motivů, především pak motivu oběti, utrpení (vyvolávací dešť se vydá za prospěch vesnice, *Josephus* existuje pouze jako ten, kdo naslouchá ostatním, *Dása* trpí, než pochopí iluzorní povahu fyzického života), smrti či na povaze učení (kdy se „naučené“ předává pouze jednomu člověku a často také „příkladem“ – v případě samotného Knechta by šlo o *Mistra hudby*).

²⁰³ Knechtovy básně také tematizují téma nehotovosti – jež je snad postihnuteľná, možná právě pouze prostřednictvím kumulace osob a jejich vzájemnou návazností. Roberts tento aspekt nehotovosti vztahuje také k tradici *bildungsromanu*, od níž se Hesse odchyľuje tím, že jeho postavy v závěru románu hotové nejsou (Roberts 2008, 682).

²⁰⁴ Ale také Mannovy montáže.

S tímto naznačeným setem otázek se lze konečně zaměřit na poslední (hagiografickou!) epizodu Knechtova života. V některých interpretacích Knechtova smrt stvrzuje kritiku Kastálie, která není schopná vybavit své příslušníky na život ve světě a produkuje pouze „naivní“ intelektuály, kteří umírají po skoku do ledového jezera (srov. např. Klawiter 1970, 242; Drapela 2016, 51). To je jistě plausibilní vysvětlení, zejm. zúží-li se tato kritiky na „establishment“ Kastálie, na jeho nejvyšší struktury: v románu se opakovaně udává, že Knecht (zejm. jako mladý) rád chodil pěšky, a text nezavdává příčinu k vizualizaci této postavy jako intelektuála znázorněného stereotypem nezdravého, shrbeného, krátkozrakého, světloplachého učence. Naopak, i na svou „poslední“ cestu z Kastálie se vydává pěšky a s chutí. Až cesta horami jej vyčerpá (zejm. tedy změna nadmořské výšky – ne řídký jev pro někoho, kdo na tyto změny není zvyklý) a skok do ledové vody lze skutečně uznat za naivní akt ve snaze zalíbit se svému silnému svěřenci – možná je tedy přehnané vinit Kastálii za událost, jež se stejně dobře mohla stát náhodou (a komukoliv jinému). Zohlední-li se však i ony životopisy, lze skutečně uvažovat o tom, že Knechtův poslední čin (konečně) – díky jeho oběti – stvrzuje také jeho roli „kantora“, učitele; jím se také konkretizuje vertikální rozměr významu²⁰⁵ – a zároveň je důležité zdůraznit, že celá tato poslední cesta, ani celoživotní tíhnutí k ní, není motivováno touhou po svobodě, nýbrž touhou po „správnější“ službě. Jde sice o poměrně „drsnou“ lekci,²⁰⁶ která chlapce ponechá s pocitem viny, že zavinil smrt svého učitele, při pohledu na vodu, „jejíž modravá zeleň na něj nyní hleděla podivně prázdně, cize a zle“ (Hesse 2012, 490),²⁰⁷ ale zároveň nezůstává na světě sám, což naznačuje jeho mechanický akt uchopení, nyní opuštěného, Knechtova koupacího pláště (symbolizující snad jeho tělo, jež odložil – a možná také další přesun v následnictví, jako ve chvíli, kdy byl Knecht přijat do Řádu a Mistr hudby, jeho mentor, zemřel), kterým se tře, aby se prohrál.

²⁰⁵ Který, domnívám se, třeba Leverkühnovi – a vůbec světu *Doktora Fausta* – chybí. Či spíše – Leverkühn se snaží o ustanovení nadosobního řádu vlastními silami a za pomoci „démonického vzdoru“, a tento řád pak v textu symbolizují hudební formy – proto také, jak si všimá Vladimír Svatoň, se obrací k „číselné hře čísel“ v polyfonní hudbě (viz také dřívější citaci o Bachově hudbě v *Penězokazích*) (Svatoň 2010, 21). Umělecký výkon, stejně jako samotná myšlenka „přesahu“, se tak stává kalkulem a „srandou z ovlivnění“.

Knecht transcenci rozumí (viz také jeho báseň, v níž zvolává „Transcendovat!“) a váhu jí dává právě svou ochotou oběti, aniž by za ni cokoliv chtěl – tedy něco jiného než její smysluplnost, jíž se také etabluje kontinuita stále znovu definované tradice (nejenom eliotovských „mrtvých básníků“).

²⁰⁶ Tyto drsné lekce se hojně vyskytují v *Poutnicích*, jak si také všimá Roberts ve studii „Education, Society, and the Individual: Reflections on the Work of Hermann Hesse“, kde udává sérii náhlých uvědomění: že sluha Leo žije, že Bratrstvo stále existuje, že sluha Leo stojí v čele Bratrstva, že H. H. se musí stát jím... – a vzdělávání pak spočívá v procesu „nechat být“ (Roberts 2009, 104).

²⁰⁷ Zde se nabízí připomenout úzkost postav z povídek Jana Čepa, hojně spojovanou s modrou barvou; přičemž nejvýrazněji se zde hodí připomenout povídku „Do města“.

3.3 Kruh se uzavírá, kruh začíná

V Hesseho povídce „Klingsorovo poslední léto“ Armén Klingsorovi říká: „Zánik je něco, co neexistuje. Aby mohl být zánik a vznik, muselo by existovat nějaké dole a nahoře. Dole a nahoře ale neexistují, to žije jen v mozku člověka, ve vlasti klamů. Všecky protiklady jsou klamy.“ Malíř mu odpovídá: „Mluvím o nás [...], mluvím o Evropě, o naší staré Evropě, která si dva tisíce let myslela, že je mozkiem světa. Tohle zaniká [...]. Jenomže my zanikáme rádi, víš, my umíráme rádi, nebráníme se.“ Armén odvětí: „To taky může říct: rádi se rodíme“ (Hesse 2016, 176–177).²⁰⁸

Tuto pasáž by bylo možné číst jednoduše jako setkání optimisty a pesimisty, nadšence a cynika, kteří se setkají u dobrého jídla a pití, oddávají se kratochvílím a nezávazně rokuje o věcech, které v danou chvíli postrádají jakékoliv opodstatnění; provádí bezpředmětnou hru s abstrakcemi, hru se skleněnými perlami. Jejich dialog však zachycuje princip, který vytušil také Knecht, jenž se odhodlal ke „skoku do neznáma“, což vedlo k tomu, že tento princip kontinuity stvrdil – a tak (sám pro sebe) také Hru (ale také hru) se skleněnými perlami obhájil.²⁰⁹

Knecht (i další Hesseho postavy) si byl vědom kontrastů dualit, jejich sváru, a došel k závěru, dle mého, že jediný způsob, jak tento konflikt vyřešit, je jednat – a to do značné míry díky tomu, že byl opakovaně vystaven střetům, jež jej vedly k tomu, aby je inkorporoval do svého světánázoru, aby je zohledňoval a počítal s nimi jako s validními; největší roli v tomto sehrál páter Jakobus, totiž jeho intelektuální pozice v rámci katolické církve jako svého druhu protiváhy Kastálii: „Jako křesťanství zachovávalo a svými cestami šířilo kulturu západní Evropě ve středověku, stejně tak páter Jakobus chrání a zastupuje objevování a zlepšování *conditio humanae*“ (Klawiter 1970, 240). Ovšem Knecht není schopný dosáhnout vyváženého stavu mezi dvěma polohami lidské aktivity, tedy intelektualismem, kulturou, a sekulárním

²⁰⁸ Protiklady i možnost jejich překonání se – ve chvíli umírání – zjevují jako „proud obrazů z minulosti“ také Kleinovi-Wagnerovi: „Jak dobré, že se mu teď dostává i tohoto poznatku: že neexistuje čas! To jediné, co stojí mezi stářím a mládím, mezi Babylonem a Berlínem, mezi dobrem a zlem, dáváním a bráním, to jediné, co naplňuje svět rozdíly, hodnoceními, utrpeními, spory, válkami, je lidský duch, mladý, nespoutaný a krutý lidský duch ve stavu běsnícího mládí, ještě vzdálený vědění, ještě daleko od Boha. To on vynalézá protiklady, vynalézá jména. Nazývá věci krásnými, nazývá je ošklivými, jedny dobrými, jiné špatnými. Jeden kus život se označuje jako láska, jiný jako vražda. Takový je tento duch, mladý, pošetilý, podivný. Jedním z jeho vynálezů je čas. [...] On je jednou z opor, jednou z berlí, které především je nutné odhodit, chce-li se člověk osvobodit“ (Hesse 2016, 135, 136). Knecht, resp. Knechtové, ve svých reinkarnacích, jež jsou méně fiktivní, než se zdá, tuto berlu odhazují, resp. podávají ji Titovi, aby se s ní vypořádal také, což je, možná, nejzazším cílem výchovné, (sebe-)kultivační praxe.

²⁰⁹ Narozdíl od Klingsora, o jehož posledním autoportrétu jeho přátelé říkají: „Hle, člověk, ecce homo, znavený, lačný, divoký, dětský a rafinovaný člověk naší pozdní doby, umírající Evropan, který si přeje zemřít: všemi touhami zjemnělý, chorý všemi neřestmi, vědomím svého zániku vroucně nadšený, ke každému pokroku ochotný, zralý pro každé zpátečnictví, bytostný žár i bytostná únava, odevzdaný, osudu a bolesti jako morfinista jedu, osamělý, vykotlaný, prastarý, zároveň Faust i Karamazov, zvíře i mudrc, zcela obnažený, zcela bez ctižádosti, zcela nahý, plný dětského strachu ze smrti a plný znavené ochoty tou smrtí zemřít“ (Hesse 2016, 196).

životem, k nimž oběma tíhne zároveň, neboť „člověk není ani duch bez těla, ani zvíře bez těla, je složeninou obého“ (tamtéž, 241). Vojtěch Kolman tuto dichotomickou situaci popisuje podobně, leč přichází s odlišným řešením, než je (utopické?) hledání harmonie:

„Všichni se shodují, alespoň ve svém autopoietickém nastavení, že existuje nějaký určující rozdíl, pravdivý vs. falešný, krásný vs. ošklivý či milost. vs. hřích, a že propadáme tomu druhému, zatímco usilujeme o to první. Nyní jde o to, abychom tuto diferencii, stejně jako naši oscilaci mezi danými póly, brali spíše jako stimulující než destruktivní a celý podnik zkušenosti definovali jako dvojí pohyb, který začíná naším sklonem k pádu, a naše úspěchy čte pouze jako relativní zlepšení těchto selhání, když už k nim došlo“ (Kolman 2022, 24).

Kolman dále ilustruje tento výkon na biblickém příběhu o prvotním hříchu, resp. na Kleistově eseji o marionetách, jež se s prvotním hříchem (totiž jeho důsledky, další hříšností, ztrátou naivity) snaží vypořádat; mj. tím, že zpochybňuje „návrat do původního stavu milosti, v němž si člověk neuvědomuje předěl mezi sebou a svým okolím“, a spíše se snaží nalézt, pojmenovat a osvojit si „způsob, jak tento rozdíl zachovat, a přitom se s ním smířit“ (tamtéž). Kleist v eseji tvrdí, že je nutné „znovu pojíst ze stromu poznání, abychom se vrátili do stavu nevinnosti“ (Kleist 1930, 19); tedy návrat do Ráje je možné, nikoliv však do stejného stavu jako před prvotním hříchem. Podle Kolmana je nutné nalézt „nový vchod“ do Ráje (Kolman 2022, 25), resp. má jít o ten samý, z něhož byl člověk vyhnán, který však náhle „značí ztrátu nevinnosti jako začátek cesty naší zkušenosti“ (tamtéž, 29).

Zde se tedy rýsuje výše postulovaná naděje z „konců“ – Knechtova náhlá smrt je ve skutečnosti nevyhnutelná; jedině ona, jako (více či méně vědomá, či alespoň předem odsouhlasená) oběť, zaručuje smysl nejenom intelektuální bytosti. Leverkühnova smrt, resp. jí předcházející šílenství, jej možná očišťuje od paktu s ďáblem, ovšem to proto, že byla předmětem této smlouvy. Dalo by se uvažovat (mj. z pozice teologie), že skladatel měl možnost se kdykoliv ďáblu vzepřít, tím, že by se obrátil k Bohu – resp. tento pokus provedl, ovšem nepřipravený nést fatální důsledky své smlouvy, jak se projevily krutou smrtí Nepomuka; tím, že tak však neudělal, stal se součástí obrazu velmi reálného konce jisté tradice, která bez připravenosti ke „knechtovské“ oběti nemusí přetrvat.

Avšak „když se vzchopíme a pokorně přijmeme krajní zkušenost, když dokážeme rozbořit vlastní hrobku“, tedy jsme jako Brochův Vergilius připraveni spálit *Aenidu*, může

kultura pokračovat, „neboť stvoření si žádá nepřetržité zmrtvýchvstání“ (Broch 1967, 147, 148).

PŘEDZNAMENÁNÍ ZRODU

Závěrečným oddílem se tedy završil pomyslný, stále pokračující kruh vznikání kultury, tj. jejích produktů. Její sebe-vědomí, garantované sebe-vědomím a sebe-tvořením jejích participantů (tj. umělců i jejích o nic méně důležitých recipientů), může vést očištným ohněm; pochopitelně snad pouze obrazně, v kontextu třicátých a čtyřicátých let, poznamenaných ohněm války či ohni – zde skutečně barbarských – hranic, v nichž nacisté pálili celé knihovny (v tomto kontextu jsou také relevantní hranice Savonaroly v románu *Kámen a bolest* či v Mannově hře *Fiorenza* [1905]), je totiž tato metafora výmluvná i aktuální. Ale zdá se, jak to vyplývá z provedených analýz, že tato dekonstrukce, po níž následuje rekonstrukce, tj. opětovná konstrukce atd., má „šťastný“ konec, tj. spočívající v kontinuitě kultur.

Hra se skleněnými perlami i *Doktor Faustus* se vypořádávají s podobnými problémy, byť odlišnými prostředky a s odlišným výsledkem. Oba texty (i texty jiné, od týchž autorů i dalších) staví významně na pocitu krize, na obavě z vyčerpání tvůrčího potenciálu, na neživosti projektů vzdělanosti, pracují s utopiemi ideálních forem vyjádření i kreativity, se skutečností otupění počátečního bujného experimentování i technizace avantgard i průmyslu apod. Oba romány přichází se sofistikovaně budovanými postavami i vypravěči, jejichž vzájemné interakce i projevy problematizují přímočaré čtení, a i tak implikují výrazné hodnotové rozměry, které zasahují jak individua (v textu i mimo něj), tak celky (společnosti národů i jejích kultury). A obě díla také – přes veškerou skepsi i „tragédii“, hraničící s komedií – poskytují naději, že kultura může pokračovat.

Pochopitelně, i po vzniku těchto románů (nebo spíše právě po nich) se hojně experimentovalo, intelektualizovala se forma i obsah, realizovaly se všemožné hrátky s encyklopedickými kompendii kulturní paměti; ba se prohlašovala „smrt umění“, jak ohlásil mj. stejnojmenný známý esej Arthura Colemana Danta z roku 1984, v němž tuto smrt vysvětloval tak, že umění dosáhlo takového sebeuvědomění, že se stalo vlastní filozofií. Tomáš Murár tento esej analyzuje prismatickým autopoietickým pohledem umění (jako systému) definovaném Luhmannem, který tvrdí:

„Sebenegace umění se uskutečňuje na úrovni autopoietických operací ve formě umění, aby umění mohlo pokračovat. Tolik diskutovaný ‚konec umění‘ nemusí nutně znamenat stagnaci; umění může pokračovat v pohybu – ne-li jako řeka, pak snad jako oceán. Konec umění, nemožnost umění, úplně zaprodání uměleckých forem předpokládá formu, která si

činí nárok být sebepopisem a uměleckým dílem zároveň, a to zajišťuje reprodukci umění jako dokonale autonomního systému, systému, který zahrnuje svou vlastní negaci“ (Luhmann, cit. dle Murár 2022, 13).

V návaznosti na příběh života „geniálního skladatele“ Leverkühna se lze tedy domnívat, že pakliže si umění nezahrává s ďáblem, resp. má dost síly na to, aby si s ním pouze „zahrávalo“, může se mu dařit.

Původní záměr tohoto textu bylo věnovat se postavě umělce; ovšem zvolené texty ukázaly, že zajímavější by bylo věnovat se postavě ne-umělce, v níž existuje plodné napětí mezi „výjimečnou osobností“ a jejím popíráním, ale jež stále umožňuje svým prostřednictvím denotovat široké kulturní pole a jeho rozborů. Práce tak ve výsledků zmapovala několik již traktovaných zjištění, od porovnání právě těchto dvou románů Manna a Hesseho přes teorii ovlivnění, intermedialitu a pocit krize v modernistické literatuře po ironii a principy sebereflexe vůbec. Za přínosnou považuji tedy především (snad „vkusně“ zvolenou) kombinaci těchto témat, jež vede k systematickému zmapování reflexe umění ve stavu krize a schopnosti životnosti kultury, ba jakési metahermeneutice a schopnosti reflexe reflexe, jak o tom pojednává Liesbeth Korthals Altes. Vznikla tak možná dokonce jakási hra – a doufám, že smysluplná, tedy že hra s perlami nikoliv skleněnými.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura

- Broch, Hermann. 1967. *Smrt Vergilova*. Přel. Rio Preisner. Praha: Odeon.
- Broch, Hermann. 2012. *Náměsíčníci*. Přel. Rio Preisner. Praha: Academia.
- Broch, Hermann. 2016. *Eseje. Logika rozpadajícího se světa*. Přel. Naděžda Macurová. Praha – Podlesí, Dauphin.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1856. *Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. New York: Harper & Brothers.
- Čapek, Karel. 1937. *Obyčejný život*. Praha: František Borový.
- Čapek, Karel. 1989. *První parta. Život a dílo skladatele Foltýna*. Praha: Československý spisovatel.
- Gide, André. 1968. *Penězokazi*. Přel. Josef Heyduk. Praha: Odeon.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1965. *Faust*. Přel. Otokar Fischer. Praha: SNKLU.
- Hesse, Hermann. 1929. *Eine Bibliothek der Weltliteratur*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Hesse, Hermann. 2002. *Souborné dílo X. Úvahy a imprese, [...]*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo
- Hesse, Hermann. 2005. *Narcis a Goldmund*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Hesse, Hermann. 2006. *Stepní vlk*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Hesse, Hermann. 2010. *Petr Camenzid*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Hesse, Hermann. 2012. *Hra se skleněnými perlami*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Hesse, Hermann. 2016. *Klingsor*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Hesse, Hermann. 2017. *Pouť do Země východní*. Přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo.
- Homér. 2007. *Ílias*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Petr Rezek.
- Huxley, Aldous. 1968. *Kontrapunkt*. Přel. Jarmila Fastrová. Praha: Odeon.
- Joyce, James. 2010. *Finnegans Wake* [online]. Finwake.com. Dostupné z: <http://finwake.com/desktop.htm>.
- Kafka, Franz. 1990. *Povídky*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Odeon.
- von Kleist, Heinrich. 1930. *Tanečník a loutka*. Přel. E. A. Saudek. Praha: J. Reimoser.
- Mann, Thomas. 1938. *Freud a budoucnost*. Přel. Pavel Eisner. Praha: Julius Albert.
- Mann, Thomas. 1962. *Jak jsem psal Doktora Fausta*. Přel. Dagmar Eisnerová. Praha: Československý spisovatel.

- Mann, Thomas. 1979. *Novely a povídky*. Přel. Jitka Fučíková a Dagmar Steinová. Praha: Odeon.
- Mann, Thomas. 2008. *Konec měšťanské epochy*. Přel. Jan Hon. Praha – Podlesí: Dauphin.
- Mann, Thomas. 2015. *Doktor Faustus*. Přel. Hanuš Karlach. Praha: Academia.
- Musil, Robert. 1980. *Muž bez vlastností (I.)*. Přel. Anna Siebenschainová. Praha: Odeon.
- Novalis. 2007. *Notes for a Romantic Encyclopaedia*. Přel. David W. Wood. Albany: State University of New York Press.
- Ovidius Naso, Publius. 1969. *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Odeon.
- Proust, Marcel. 1968. *Eseje*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Mladá fronta.
- Shelley, Percy Bysshe. 1909. „A Defence of Poetry“. In: Eliot, Charles W. (ed.). *English Essays, from sir Philip Sidney to Macaulay, vol. 27*. New York: P. F. Collier & Son Company. Dostupné z: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/01/A-Defense-of-Poetry.pdf>.
- Schulz, Karel. 1976. *Kámen a bolest*. Praha: Československý spisovatel.
- Součková, Milada. 2002. *Hlava umělce*. Praha: Prostor.
- Tolkien, J. R. R. 1993. *Pán prstenů: Dvě věže*. Přel. Stanislava Pošustová. Praha: Mladá fronta.
- Vergilius Maro, Publius. 1970. *Aeneis*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda.
- Werfel, Franz. 1987. *Verdi: román opery*. Přel. Jitka Fučíková. Praha: Odeon.
- Wilde, Oscar. 1958. *Obráz Doriana Graye*. Přel. Jirí Zdeněk Novák. Praha: SNKLHU.
- Wilde, Oscar. 1998. „The Decay of Lying“. *Virgil.org*. Dostupné z: <http://virgil.org/dswo/courses/novel/wilde-lying.pdf>.

Sekundární literatura

- Bahr, Ehrhard. 2004. „Art and Society in Thomas Mann’s Early Novellas“. In: Herbert Lehnert a Eva Wessel (eds.). *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Martlesham: Boydell & Brewer, s. 53–72.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár. Praha: Argo.
- Barbanera, Marcello. 2013. „The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer“. In: *Morphomata Lectures Cologne*. München: Wilhelm Fink Verlag, s. 6–60. Dostupné z: https://kups.ub.uni-koeln.de/7878/1/MLC04_Digi-USB.pdf.
- Barša, Pavel. 2022. *Román a dějiny*. Brno: Host.
- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán.
- Bažant, Vojtěch a Šorm, Martin. 2019. „Žerty stranou! Metody a dějiny výzkumu středověké komiky a vážnosti“. In: Tíž (eds.). *Hranice smíchu. Komika a vážnost ve středověké Evropě*. Praha: NLN.
- Bílek, Petr A. 2012. „Reprezentace: metafora, pojem či koncept?“. In: Papoušek, Vladimír a Bílek, Petr. A. *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“*. Praha: Akropolis, s. 28–39.
- Blamberger, Günter. 2013. „Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas“. In: *Morphomata Lectures Cologne*. München: Wilhelm Fink Verlag, s. 7–58. Dostupné z: https://kups.ub.uni-koeln.de/7837/1/MLC05_digi-USB.pdf.
- Bloom, Harold. 2003. „Předmluva“. In: Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host.
- Bloom, Harold. 2015. *Úzkost z ovlivnění*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Argo.
- Bogue, Ronald. 2010. „Deleuze, Mann and Modernism: Musical Becoming in ‚Doctor Faustus‘“. *Deleuze Studies* 4 (3), s. 412–431. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/45331425>.
- Boothe, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brenner, Rachel Feldhay. 1994. „The Grammar of the Portrait: The Construct of the Artist in David Grossmann, ‘The Book of Internal Grammar’, and James Joyce, ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’“. *Comparative Literature Studies* 31 (3), s. 270–291. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/40246949>.
- Caracciolo, Marco. 2014. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin – New York: de Gruyter.

- Curtius, Ernst Robert. 1973. „Hermann Hesse“. In: týž. *Essays on European Literature*. Přel. Michael Kowal. Princeton: Princeton University Press, s. 169–188.
- Curtius, Ernst Robert. 1998. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda.
- Černý, Václav. 1969. „Augustin Sainte-Beuve, jeho život a dílo, metoda i význam“. In: Sainte-Beuve, Augustin: *Podobizny a eseje*. Přel. Václav Černý. Praha: Odeon, 1969, s. 9–24.
- Dobeson, Alexander. 2017. „Between Openness and Closure. Helmut Plessner and the Boundaries of Social Life“. *Journal of Classic Sociology* 18 (1), s. 35–54.
- Drapela, Nathan. 2016. „The Price of Freedom: Identifying the Narrator of Hermann Hesse’s *Das Glasperlenspiel*“. *The German Quarterly* 89 (1), s. 51–66. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24756647>.
- Eco, Umberto. 1997. „Malé světy“. Přel. Petr Kaiser. *Česká literatura* 45 (6), s. 625–643. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/43322246>.
- Eckermann, Johann Peter. 1960. *Rozhovory s Goethem*. Přel. Kamila Jiroudková. Praha: Československý spisovatel.
- Eliot, Thomas Stearns. In: týž. *O básnictví a básnících*. Přel. Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991, s. 9–17.
- Fedrová, Stanislava a Jedličková, Alice, ed. 2011. *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a “Natural” Narratology*. Abington: Routledge.
- Fokkema, Douwe. „Orientalism: The European Writers Searching for Utopia in China“. In: týž. *Perfect Worlds. Utopian Fictions in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 135–163. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mwnv.10>.
- Fořt, Bohumil. 2008. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Freedman, Ralph. „Hermann Hesse as a Modern Novelist“. *PMLA* 73 (3), s. 275–284. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/460245>.
- Frye, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host.
- Fulka, Josef. 2023. *Kapitoly z filosofie nové hudby*. Praha: Karolinum.
- Gaztambide-Fernández, Rubén A. 2008. „The Artist in Society: Understanding, Expectations, and Curriculum Implications“. *Curriculum Inquiry* 38 (3), s. 233–265. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25475906>.

- Godár, Vladimír. 2012. „Skladatel' Adrian Leverkühn“. *Acta Universitatis Carolinae* 5 (1), s. 35–60.
- Greenblatt, Stephen. 1995a. „Culture“. In: Lentricchia, Frank a McLaughlin, Thomas (eds). *Cultural Terms in Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, s. 225–232.
- Greenblatt, Stephen. 1995b. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press.
- Hallet, Wolfgang. 2008. „Can Literary Figures Serve as Ethical Models?“. In: Erll, Astrid, Grabes, Herbert a Nünning, Ansgar (eds.). *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Berlin – New York: de Gruyter, s. 195–215.
- Halpert, Inge D. 1960. „The Alt-Musikmeister and Goethe“. *Monatshefte* 52 (1), s. 19–24.
Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/30165066>.
- Haman, Aleš. 2012. *Osudy moderního umění*. Praha: Pulchra.
- Haustein, Katja. 2019. „How to Be Alone with Others: Plessner, Adorno, and Barthes on Tact“. *The Modern Language Review* 114 (1), s. 1–21. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.114.1.0001>.
- Hay, Shelley. „Metaphysical Mirroring: The Musical Structure of Society in Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Hermann Hesse's *Das Glasperlenspiel*“. *German Studies Review* 41 (1), s. 1–17. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/48554264>.
- Hilský, Martin. 2015. „Marná lásky snaha“. In: týž. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, s. 64–82.
- Horyna, Břetislav. 2004. „Ironia, ad irritum redacta. Romantická teorie ironie“. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 51, s. 39–56.
- Horyna, Břetislav. 2005. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad.
- Howe, Irving. 1991. „The Self in Literature“. *Salmagundi* 90/91, s. 56–77. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40548259>.
- Husserl, Edmund. 1971. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. Oldřich Kuba. Praha: Academia.
- Iser, Wolfgang. 2017. *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Karolinum.
- Jaluška, Matouš. 2016. „Ezra Pound sestupující“. In: Soukupová, Klára a Špína, Michal, ed. *Hlasy míst. Prostor, místo a geografie ve světové poezii*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 163–177.

- Jaluška, Matouš. 2019. „Slova“. In: týž, ed. *Nebe, peklo, poezie. Reformace z různých stran*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 11–80.
- Jankélévitch, Vladimir. 2014. *Ironie*. Přel. Martin Hybler. Praha: Oikoymenh.
- Jannidis, Fotis. 2012. „Character“. *The Living Handbook of Narratology*. Dostupné z: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html>.
- Jedličková, Alice. 2012. „O předmětu, metodě a zájmu naratologie (a identitě literární vědy): Nad statí Mariny Grišakové“. *Česká literatura* 60 (6), s. 876–883. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/42687926>.
- Kamola, Jadwiga. „Arist Complex. Thinking Photography with Carl Gustav Jung“. In: táž (ed). *Artist Complex. Images of Artists in Twentieth-Century Photography*. Berlin – New York: de Gruyter, s. 3–28.
- Kaplický, Martin. 2014. „Literární estetika Wolfganga Isera a problematika reprezentace“. In: Veberová, Veronika a Skalický, David (eds.). *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, s. 36–46.
- Kaplický, Martin. 2016. „Pragmatismus Johna Deweyho a literární teorie Wolfganga Isera“. *Svět literatury* 26 (53), s. 102–112. Dostupné též z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96496/1419384_martin_kaplicky_102-112.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Karlach, Hanuš. 2015. „Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze“. In: Thoman Mann. *Doktor Faustus*. Přel. Hanuš Karlach. Praha: Academia, s. 673–687.
- Kazmar, Vít. 2022. „Romantická ironie jako protihráčka entuziasmu u Borgese a Cortázara“. *Svět literatury* 32 (65), s. 59–69.
- Klawiter, Randolph J. 1970. „The Artist-Intellectual, in or versus Society? A Dilemma“. In: Mews, Siegfried (ed.). *Studies in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. 236–250. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469657981_mews.26.
- Kolman, Vojtěch. 2022. „‘All That Is Straight Lies’: Introduction“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One’s Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s. 7–35.
- Kolman, Vojtěch. 2023. *Co je dialektika?* [připravuje se k vydání]. Praha: Argo.
- Komenda, Petr, Zatloukal, Jan. 2019. „Meditace poutníka k absolutnu“. In: Čep, Jan. *Meditace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, s. 5–94.
- Korthals Altes, Liesbeth. 2014. *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.

- Kubiček, Tomáš. 2013. „Postava“. In: Kubiček, Tomáš, Hrabal, Jiří a Bílek, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 57–77.
- Lewis, Cara L. 2020. *Dynamic Form: How Intermediality Made Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Locatelli, Angela. „Literature’s Versions of Its Own Transmissions of Values“. In: Erll, Astrid, Grabes, Herbert a Nünning, Ansgar (eds.). *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Berlin – New York: de Gruyter, s. 19–33.
- de Man, Paul. 1996. „The Concept of Irony“. In: týž. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, s. 163–184.
- Mani, Venkat B. 2016. „The Shadow of Empty Shelves: Two World Wars and the Rise and Fall of World Literature“. In: týž. *Recording World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany’s Pact with Book*. New York: Fordham University Press, s. 131–177. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1fzhct7.8>.
- Margolin, Uri. 1990. „Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective“. *Poetics Today* 11 (4), s. 843–887. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/1773080>.
- Margolin, Uri. 1995. „Characters in Literary Narrative: Representation and Signification“. *Semiotica* 106, s. 373–392.
- Maria Olivari, Anna. 2021. „Gesta Romanorum“. In: táž. *Doktor Faustus (ver-)stimmen Kompositionen zu Thomas Manns Roman*. Berlin: J. B. Metzler – Springer, s. 49–82.
- Matić, Andrija. „‘Gruff Old Scientists and Rough Old Scholars’: The Caricature of Intellectualism in Aldous Huxley’s Short Stories“. *Brno Studies in English* 47 (2), s. 105–117.
- Meizos, Jérôme. 2019. „Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau“. Přel. Josef Šebek. *Slovo a smysl* 16 (31), s. 263–274. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/109006>.
- Meretoja, Hanna. 2018. *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Meyers, Jeffrey. 1973/1974. „Shakespeare and Mann’s ‚Doktor Faustus‘. *Modern Fiction Studies* 19 (4), s. 541–545.
- Meyers, Jeffrey. 2013. „Thomas Mann’s Artist-Stories. *The Kenyon Review* 35 (3), s. 187–203. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24242009>.
- Meyers, Jeffrey. 2014. „Art as Disease: *Doctor Faustus*“. In: týž. *Thomas Mann’s Artist-Heroes*. Evanston: Northwestern University Press, s. 121–140.

- Mileck, Joseph. 1961. „Names and the Creative Process: A Study of the Names in Hermann Hesse's 'Lauscher', 'Demian', 'Steppenwolf' and 'Glasperlenspiel'“. *Monatshefte* 53 (4), s. 167–180. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/30161813>.
- Mukařovský, Jan. 1939. „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“. *Slovo a slovesnost* 5 (3), s. 113–131. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=299>.
- Murár, Tomáš. „The Dark Side of the End of Art“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One's Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s. 135–151.
- Müller, Richard a Šidár, Petr, ed. 2012. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia.
- Nietzsche, Bedřich. 1902. *Nečasové úvahy*. Přel. Jan Křeji. Praha: Jan Leichter.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *Tak pravil Zarathustra*. Přel. Otokar Fischer. Olomouc: Votobia.
- Nietzsche, Friedrich. 1996. *Radostná věda*. Přel. Věra Koubová. Olomouc: Votobia.
- Nycz, Ryszard. 2023. „Moderní literatura a zkušenost“. *Slovo a smysl* 20 (42), s. 256–268.
- Phelan, James. 2022. „Reading Characters Rhetorically“. *Narrative* 30 (2), s. 255–267.
- Ortega y Gasset. 1994. *Eseje o umění*. Přel. Paulína Šišmišová. Bratislava: Archa.
- Orton, G. 1950. „The Archaic Language in Thomas Mann's 'Doktor Faustus'“. *The Modern Language Review* 45 (1), s. 70–75.
- Papoušek, Vladimír. „Úvodem. Pokušení neviditelného“. In: Papoušek, Vladimír et al. *Pokušení neviditelného: myšlení moderny*. Praha, Akropolis, s. 9–11.
- Patočka, Jan. 2004a. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh.
- Patočka, Jan. 2004b. *Umění a čas II*. Praha: Oikoymenh.
- Paz, Octavio. 2023. *Stvoření z hlíny*. Přel. Vít Kazmar. Praha: Malvern.
- Petříček, Miroslav. 2022. „The Method is Justified by Its Outcome“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One's Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s. 36–60.
- Pešat, Zdeněk. 1989. „Doslov“. In: Čapek, Karel. *První parta. Život a dílo skladatele Foltýna*. Praha: Československý spisovatel, s. 272–283.
- Pirníková, Tatiana. 2014. „Úvodník“. *ESPES* 3 (2), s. 3.
- Pokorný, Martin. 2015. „Doslov“. In: Bloom, Harold. *Úzkost z ovlivnění*. Praha: Argo, s. 213–226.
- Preisner, Rio. 1965. „Marginále k dílu Hermanna Brocha“. *Světová literatura* 10 (1), s. 146–170. Dostupné z:

- https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/649437/mod_resource/content/1/Sv%C4%9Btov%C3%A1%20literatura%2010_1965_%C4%8D.%201_s.%20146-170.pdf.
- Procházka, Martin. 1996. „Pojetí subjektivity v anglické romantické estetice“. In: týž. *Romantismus a osobnost*. Pardubice: Mlejnek, s. 15–70.
- Procházka, Martin. 2022. „From Boundaries to Interfaces. Autopoietic Systems and the ‘Ontology of the Motion’“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One’s Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s. 61–81.
- Reinhardt, George W. 1985. „Thomas Mann’s ‚Doctor Faustus‘: A Wagnerian Novel. *Mosaic: An Interdisciplinary Journal* 18 (4), s. 109–123.
- Roberts, Peter. 2008. „Life, Death and Transformation: Education and Incompleteness in Hermann Hesse’s *The Glass Bead Game*“. *Canadian Journal of Education* 31 (3), s. 667–696. Dostupné z: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ809265.pdf>.
- Roberts, Peter. 2009. „Education, Society, and the Individual: Reflections on the Work of Hermann Hesse“. *The Journal of Educational Thought / Revue de la Pensée Éducative* 42 (2), s. 93–108. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23765432>.
- Simmonis, Annette. „Ethics and Aesthetics in Modern Literature and Theory: A Paradoxical Alliance?“. In: Erll, Astrid, Grabes, Herbert a Nünning, Ansgar (eds.). *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Berlin – New York: de Gruyter, s. 317–328.
- Shapiro, Gisèle. 2007. „The Writer’s Responsibility in France: From Flaubert to Sartre“. *French Politics, Culture & Society* 25 (1), s. 1–29. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42843483>.
- Skalický, David. 2016. „Za hranice fikčního světa: od ozvláštnění k estetické zkušenosti“. *Svět literatury* 26 (53), s. 65–82. Dostupné též z: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96700/1419375_david_skalicky_65-82.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Skalický, David. 2019. „Myšlení o literatuře mezi uměním a vědou“. In: Papoušek, Vladimír et al. *Pokušení neviditelného: myšlení moderny*. Praha, Akropolis, s. 104–143.
- Sprinker, Michael. 1980. „Fictions of the Self. The End of Autobiography“. In: Olney, James. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, s. 321–342.
- Starobinski, Jean. 1970. „Künstler im Gewand des Gauklers“. *Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* (49), s. 1092–1107.

- Starobinski, Jean. 1980. „The Style of Autobiography“. Přel. Seymour Chatman. In: Olney, James. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, s. 73–83.
- Stromšík, Jiří. 2002. „Mezi tradicí a modernou: Život a tvorba Hermanna Hesseho“. In: Hermann Hesse. *Souborné dílo X. Úvahy a impresy, [...]*. Praha: Argo, s. 377–425.
- Svatoň, Vladimír. 2010. „Tři variace faustovského mýtu v literatuře 20. století“. *World Literature Studies* 2 (19), s. 17–26.
- Šebek, Josef. 2019a. *Literatura a sociálně: Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Šebek, Josef. 2019b. „Mezi sociální determinací a singularitou. Autorská postura podle Jérôma Meizoze“. *Slovo a smysl* 16 (31), s. 261–262. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/109005>.
- Šebek, Josef. 2022. „The Author in the Making: Ethos, Posture, and Self-Creation“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One's Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s.152–172.
- Šošková, Jana. 2014. „Mýtizácia a demýtizácia v románe Thomaa Manna *Doktor Faustus*?“. *ESPES* 3 (2), s. 71–82.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda.
- Torabi, Josh. 2019. „Music, Myth and Modernity: From Nietzsche's *The Birth of Tragedy* to Thomas Mann's *Doctor Faustus*“. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 42, s. 99–113.
- Vice, Samantha. „Literature and the Narrative Self“. *Philosophy* 73 (303), s. 93–108. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3751763>.
- Vojvodík, Josef. 2010. „Metafyzická předchůť očištění já od světa: k fenomenologii obrazů světa v knize Josefa Hrdličky“. *Slovo a smysl* 7 (14). Dostupné též z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/3>.
- Vojvodík, Josef. 2014. „Ve stínu ‚krize evropského lidstva‘. Symptomy, diagnózy, terapie a katastrofy 1924–1934“. In: Papoušek, Vladimír et al. *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál*. Praha: Academia, s. 41–78.
- Vojvodík, Josef. 2017. „Evropa ‚na jehlách těchto dní‘. Literatura, výtvarné umění a filozofie“. In: Papoušek, Vladimír et al. *Dějiny nové moderny 3: Věk horizontál*. Praha: Academia, s. 93–130.

- Vojvodík, Josef. 2022. „Autopoiesis and ‘Pure Culture of Death Inscinct’: Creativity as a Suicidal Project“. In: Kolman, Vojtěch a Murár, Tomáš (eds). *Devouring One’s Own Tail. Autopoiesis in Perspective*. Praha: Karolinum, s. 98–134.
- White, Hayden. 1980. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“. *Critical Inquiry* 7 (1), s. 5–27. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/1343174>.
- Wiendl, Jan. 2020. „Slovo, hlas, médium. K esteticko-ideové povaze rozhlasových esejů Jana Čepa v době studené války“. *Slovo a smysl* 17 (34), s. 81–91. Dostupné z: https://wordandsense.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/18/2020/11/Jan_Wiendl_80-91.pdf.
- Wolf, Werner. 2011. „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. Přel. Zuzana Adamová. *Česká literatura* 59 (1), s. 62–85. Dostupné též z: <https://www.jstor.org/stable/42688131>.
- Zátka, Vlastimil. 1995. *Kantova teorie estetiky. Studie k dějinám filozofie 18. století*. Praha: Filosofía.
- Ziolkowski, Theodore, 1966. *Hermann Hesse*. New York: Columbia University Press.
- Ziolkowski, Theodore. 2012. „Leverkühn’s Compositions and Their Musical Realizations“. *Modern Language review* 107 (3), s. 837–856.
- Zuska, Vlastimil. 2002. *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton.