

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olga Zitová

**Pojetí mýtu u Thomase Manna a Olbrachtovy
podkarpatské prózy**

**Thomas Mann's Myth Concept and Olbracht's Carpatho-
Ukraine Proses**

Chtěla bych poděkovat svým učitelům z Gymnázia Rožnov pod Radhoštěm Yvetě Petersové a Milanu Hambálkovi za to, že mě po celou dobu středoškolského studia podporovali v zájmu o německý jazyk a českou literaturu. Zároveň děkuji svému strýci a redaktoru Richardu Škvařilovi za jeho cenné připomínky k jazykové stránce této diplomové práce, kterou již bohužel nemohl dočíst.

Čestné prohlášení

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

V Praze dne 3. dubna 2012

Olga Zitová

Klíčová slova

Thomas Mann, Ivan Olbracht, mýtus, podkarpatská próza, *Josef a bratři jeho* (*Joseph und seine Brüder*), *Doktor Faustus*, *Nikola Šuhaj loupežník*, *Golet v údolí*, německá próza dvacátého století, česká próza dvacátého století, komparace

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá pojetím mýtu v díle Thomase Manna a Ivana Olbrachta. S ohledem na tertium comparationis, kterým je mýtus, jsou rozebírány Mannovy romány *Josef a bratři jeho* a *Doktor Faustus* a Olbrachtovy prózy *Nikola Šuhaj loupežník* a *Golet v údolí*. Koncepce obou autorů jsou srovnávány jak v rovině genetické, která zahrnuje možné působení tetralogie na Olbrachtovo dílo, tak typologické. Zde spadají analogie nezávislé na přímém vlivu. Práce je metodologicky založena na interpretaci fikčních textů a jejich průběžné komparaci s přihlédnutím k literárněhistorickému kontextu a kulturněhistorickému pozadí doby. O přímém vlivu Thomase Manna na Olbrachtovo dílo lze uvažovat u obou próz, a to především v některých detailech. Byla nalezena také řada analogií, které dokládají blízkost obou autorů, ale zároveň nepopírají to, že byl Olbracht samostatnou tvůrčí osobností. Specifické užití mýtu u obou autorů souzní s dobovou tendencí v moderní literatuře.

Key Words

Thomas Mann, Ivan Olbracht, myth, Carpatho-Ukraine proses, *Joseph and His Brothers* (*Joseph und seine Brüder*), *Doctor Faustus* (*Doktor Faustus*), *The Bandit Nikola Šuhaj* (*Nikola Šuhaj loupežník*), *Galut in the Valley* (*Golet v údolí*), German prose of the twentieth century, Czech prose of the twentieth century, comparison

Abstract

This thesis deals with a myth concept in Thomas Mann's and Ivan Olbracht's work. In regard to the tertium comparationis, which is myth, Mann's novels *Joseph and His Brothers* (*Joseph und seine Brüder*) and *Doctor Faustus* (*Doktor Faustus*) as well as Olbracht's novels *The Bitter and the Sweet* (*Nikola Šuhaj loupežník*) and *Valley of Exile* (*Golet v údolí*) are analysed. The concepts of these two authors are being compared both on a genetic level, which includes a possible influence of the tetralogy *Joseph and His Brothers* on Olbracht's work, and on a typological level. The second one includes analogies, which are independent of the possible direct influence. The thesis is methodological based on interpretation of fictional texts and their continuous comparison considering a literary-historical context and cultural-historical background of that time. Especially in some details, it can be considered that Thomas Mann had a direct influence on Olbracht's work in case of both of the novels. A number of analogies have been found, which exemplify a resemblance between the authors but which don't deny that Olbracht was an autonomous and creative personality at the same time. The specific myth concept of both authors harmonise with a period tendency in the modern literature.

Schlüsselwörter

Thomas Mann, Ivan Olbracht, Mythos, karpato-ukrainische Prosa, *Joseph und seine Brüder*, *Doktor Faustus*, *Der Räuber Nikola Schuhaj* (*Nikola Šuhaj loupežník*), *Die traurigen Augen* (*Golet v údolí*), deutsche Prosa des zwanzigsten Jahrhunderts, tschechische Prosa des zwanzigsten Jahrhunderts, Komparation

Abstrakt

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Mythosauffassung in Thomas Manns und Ivan Olbrachts Werk. Als Tertium Comparationis wird Mythos benutzt. Manns Romane *Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus* und Olbrachts Prosa *Der Räuber Nikola Schuhaj* und *Die traurigen Augen* (unter diesem Titel sind die drei Prosatexte der Sammlung *Golet v údolí* im Deutschen erschienen) werden untersucht. Konzeptionen der beiden Autoren werden sowohl auf der genetischen als auch der typologischen Ebene verglichen. In die erste Ebene fällt eine mögliche Wirkung Thomas Manns Tetralogie auf Olbrachts Werk. Zur typologischen Ebene gehören besonders freie Analogien. Methodologisch stützt die Arbeit auf der Interpretation der Fiktionstexte und ihrer durchgehenden Komparation mit Berücksichtigung des literaturhistorischen Kontextes und kulturhistorischen Hintergrundes der damaligen Zeit. Vom Thomas Manns direkten Einfluss auf Olbrachts Werk lässt sich bei den beiden Prosatexten reden, und zwar besonders in einigen Details. Es wurde auch eine ganze Reihe von Analogien gefunden, die einerseits die (typologische) Nähe der beiden Autoren bestätigen, andererseits bestreiten sie nicht, dass Olbracht für eine selbstständig schaffende Persönlichkeit gilt. Eine spezifische Mythosauffassung der beiden Autoren klingt mit der Zeittendenz in der modernen Literatur mit.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Technické poznámky.....	12
3. Mýtus a literatura.....	14
4. Mýtus a Thomas Mann.....	19
5. Podkarpatská Rus, prózy a překlady Ivana Olbrachta.....	25
6. Pojetí mýtu u Thomase Manna – Josef a bratři jeho.....	32
6.1 Vznik a dobová recepce textu.....	32
6.2 Josef a bratři jeho – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm.....	35
6.2.1 Vyprávění jako slavnost a cesta do minulosti.....	36
6.2.2 Struktura mytického světa.....	42
6.2.3 Mytická identita.....	47
6.2.4 Vypravěč – odstup od mýtu.....	55
6.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu Josef a bratři jeho.....	61
7. Pojetí mýtu u Thomase Manna – Doktor Faustus.....	64
7.1 Vznik a dobová recepce textu.....	64
7.2 Doktor Faustus – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm.....	66
7.2.1 Vypravěč.....	68
7.2.2 Dějiny, národ a osud.....	74
7.2.3 Čas a prostor.....	78
7.2.4 Faustovská látka.....	82
7.2.5 Adrian Leverkühn – moderní Faust.....	87
7.2.6 Adrian Leverkühn – dítě, Kristus, Ikaros a Nietzsche.....	91
7.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu Doktor Faustus.....	95
8. Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – Nikola Šuhaj loupežník.....	98
8.1 Vznik a dobová recepce textu.....	98
8.2 Nikola Šuhaj loupežník – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm.....	101
8.2.1 Vypravěč a strategie vyprávění.....	102
8.2.2 Čas a prostor.....	105
8.2.3 Šuhaj – proces utváření mytické identity.....	109
8.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu Nikola Šuhaj loupežník.....	114
9. Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – Golet v údolí.....	116
9.1 Vznik a dobová recepce textu.....	116

9.2	Golet v údolí – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm.....	118
9.2.1	Starozákonní mýtus v povídkách.....	119
9.2.2	Vypravěč.....	124
9.2.3	Svět očima polanských Židů.....	128
9.2.4	Ivo Karadžič a Hana Karadžičová – Popření mytické identity.....	135
9.3	Shrnutí pojetí mýtu v souboru próz Golet v údolí.....	139
10.	Závěrečné srovnání Mannova a Olbrachtova pojetí mýtu.....	142
11.	Závěr.....	151
12.	Seznam použité literatury.....	154
12.1	Prameny.....	154
12.2	Literatura.....	154
12.3	Elektronické zdroje.....	163
12.4	Archiválie.....	163

1. Úvod

Téma této diplomové práce bylo zformulováno na základě mého mezioborového zájmu o vztahy mezi českou a německou literaturou. Předmětem zkoumání jsou díla dvou bezesporu velmi odlišných autorských osobností dvacátého století, Thomase Manna a Ivana Olbrachta. V případě autora německého se jedná o tetralogii *Josef a bratři jeho* a román *Doktor Faustus*, z díla autora českého byly vybrány podkarpatské prózy třicátých let, *Nikola Šuhaj loupežník* a *Golet v údolí*. Výběr není nijak nahodilý. Je totiž pravděpodobné, že se Ivan Olbracht ve své tvorbě dal dílem Thomase Manna ovlivnit. Tuto hypotézu je možné vyslovit na základě faktu, že Olbracht v třicátých letech přeložil (vedle celé řady dalších děl jiných německy píšících autorů) celkem tři díly z Mannovy rozsáhlé tetralogie.¹

Jako *tertium comparationis* byl zvolen mýtus, který tvoří logickou spojnicí mezi jednotlivými díly. Thomas Mann se mýtem intenzivně zabýval zvláště v souvislosti s tetralogií a podstatně komplikovaněji ho zabudoval také do *Doktora Fausta*. Ivan Olbracht se v třicátých letech zaměřil na oblast Podkarpatské Rusi, která byla v tehdejším Československu považována za prostor nepřiliš známý až tajemný či rovnou mytický. Olbrachtova poetika přitom v tomto období prošla zásadními změnami, které lze vysvětlit mimo jiné právě obratem k mýtu a minulosti. Všechny rozhodující argumenty a širší literárněhistorické okolnosti, které opodstatňují význam a přínos vzájemného srovnání právě těchto dvou autorů a jejich děl na pozadí mýtu, jsou shrnuty v kapitole *Podkarpatská Rus, prózy a překlady Ivana Olbrachta*.

Velmi často se v této práci bude používat již zmiňovaný pojem „mýtus“. Jak v kontextu historickém, tak v rámci současné literární vědy a přidružených vědních oborů, jako jsou například filozofie, religionistika, antropologie či sociologie, se zdaleka nejedná o termín sémanticky vyhraněný. Bylo proto třeba se s jeho použitím teoreticky vyrovnat. Za tímto účelem byla napsána kapitola *Mýtus a literatura*. Nároky, které na tuto kapitolu mohou být kladené, jsou však specifické a řídí se výhradně zvoleným tématem. Kapitola svým rozsahem nabízí myšlenkový horizont, který v souladu s tématem práce vymezuje potřebný referenční rámec. Teoretické pojednání o mýtu je po pečlivém zvážení shrnuto spíše na úrovni slovníkového hesla. Záměrem bylo, aby pojednání obsahovalo všechny důležité informace

¹ Podrobnější informace o Olbrachtově překladatelské činnosti a vztahu k německy psané literatuře v souvislosti s vlastní literární tvorbou podává stať Jiřího Opelíka z roku 1967 *Olbrachts reife Schaffensperiode sub specie seiner Übersetzungen aus Thomas Mann und Lion Feuchtwanger*. Stať byla v mnohém inspirativní i při vzniku této diplomové práce. Srov. OPELÍK 1967: 20–37.

o základních významových odstínech tohoto klíčového pojmu, které se následně v určité podobě objevují v jednotlivých fikčních textech, jež jsou předmětem rozboru. Východiskem pro toto rozhodnutí byl rovněž předpoklad, že i přes rozdílné akcenty jednotlivých teorií lze o mýtu formulovat všeobecně platné výroky. Takovéto základní seznámení s obsahem pojmu by mělo být dostačující rovněž vzhledem ke skutečnosti, že tématem práce je *Mannovo* pojetí mýtu a právě *jeho* vztah k Olbrachtovým prózám. Opominutí jednotlivých konceptů, které spadají do teorie a kritiky mýtu dvacátého, či dokonce devatenáctého století tedy považuji za legitimní jednak vzhledem k rozsahu ostatního materiálu, jednak vzhledem k odlišnému těžišti této práce. Absence širšího pojednání o teoriích mýtu je kompenzována alespoň odkazem na základní směry a stěžejní díla umístěným v poznámce pod čarou. V samotných rozbořech je příležitostně poukázáno na typologické shody například s konceptem Mircey Eliadeho. Některé směry a osobnosti jsou pak stručně zmíněny přímo v souvislosti s tím, jaký měly vliv na Mannovo pojetí mýtu, a to ve zvláštní kapitole *Thomas Mann a mýtus*.

Mnohá specifika Mannova pojetí mýtu i vztahu Olbrachtových próz k němu však vyplývají teprve z důkladného rozboru vybraných fikčních textů. Interpretačnímu aktu je věnován největší prostor a představuje stěžejní část diplomové práce. Každému ze čtyř děl je věnována samostatná kapitola. Nejdříve jsou rozboru podrobena v chronologickém sledu díla Thomase Manna, a to v kapitolách *Pojetí mýtu u Thomase Manna – Josef a bratři jeho* a *Pojetí mýtu u Thomase Manna – Doktor Faustus*. Následují kapitoly věnované rozboru próz Ivana Olbrachta, a to opět v chronologickém sledu pod názvy *Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – Nikola Šuhaj loupežník* a *Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – Golet v údolí*.

Kapitoly mají analogickou, i když ne zcela totožnou strukturu. Shodně vždy obsahují oddíl věnovaný vzniku a dobové recepci daného díla a oddíl, v němž jsou formou dílčího závěru zformulovány hlavní poznatky získané na základě rozboru a jsou pojmenovány funkce, které mýtu v daném textu náleží. Oddíly, které představují interpretační jádro jednotlivých kapitol, jsou již tematicky přizpůsobeny jednotlivým analyzovaným textům. Pozornost je však vždy věnována vypravěči a jeho úloze v rámci fikčního textu. Jako společná všem čtyřem textům se ukázala také problematika mytické identity, která souvisí s tím, jak jsou utvářeny jednotlivé postavy. V případě *Josefa a bratří jeho* a *Goletu v údolí* se ukázalo jako produktivní věnovat se tomu, jak je konstruován svět fikčního vyprávění jako celek, u *Doktora Fausta* a *Nikoly Šuhaje loupežníka* to jsou zase oddíly věnované prostoru a času. Záměrem bylo pokusit se v jednotlivých oddílech alespoň částečně rekonstruovat fikční svět vyprávění, a to vždy

se zvláštním ohledem k mýtu jako předpokládanému průsečíku. Často však bylo potřeba učinit několik interpretačních mezikroků, které teprve v součtu mohly posloužit jako podklad pro obecnější závěry. Jednotlivé pasáže se proto k tématu vztahují s různou mírou explicitnosti. V některých případech je pozornost věnována poměrně úzkému problému, jako jsou například tzv. Krásné rozhovory v případě *Josefa a bratří jeho*. Tento (v kontextu Mannova díla) detail byl vybrán s ohledem na Olbrachtova *Nikolu Šuhaje loupežníka*, kde, jak se zdá, může být jedním z mála případů vlivu genetického.

Cílem práce je typologické a genetické srovnání Mannovy a Olbrachtovy koncepce. Poznatky získané na základě rozboru a srovnání jednotlivých fikčních textů jsou zobecněny a shrnuty v závěrečné srovnávací kapitole *Závěrečné srovnání Mannova a Olbrachtova pojetí mýtu*. Do srovnání je zahrnutý také Olbrachtův román z dvacátých let *Anna proletářka*, aby vynikl kvalitativní posun, k němuž v tvorbě třicátých let u Olbrachta bezesporu došlo. Úplný závěr této diplomové práce již neobsahuje žádné detailní informace o srovnávaných textech, spíše si klade za cíl zasadit téma alespoň rámcově do tendencí dané doby.

2. Technické poznámky

Diplomová práce vznikala za využití poměrně velkého množství zvláště německy psané sekundární literatury, která z části není v knihovnách České republiky dostupná. Ke studiu této literatury mi pomohly zvláště stipendijní pobyty na univerzitě v Kostnici a ve Vídni. V práci průběžně upozorňuji na různou rozšiřující literaturu k tématu. Tato skutečnost mimo jiné ovlivnila také způsob, jakým se s citacemi v textu pracuje. Citace jak primární, tak sekundární literatury jsou v hlavním textu uváděny vždy v češtině. Pokud existují, byly využity dostupné české překlady jinojazyčných knih. V opačném případě se jedná o můj překlad, který je řádně označen v poznámce pod čarou, kde je citace uvedena také v originálním znění.

Citace jsou uváděny beze změn a úprav podle současného pravopisu, a to i se zjevnými chybami. Ve vlastním textu práce je již používána současná kodifikace z roku 1993 včetně *Dodatku Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*.² V důsledku toho se vedle sebe ocitají například vlastní jména psaná jak podle starého, tak nového pravopisu: „Adónisův“ vedle novějšího „Adonisův“. Kvantita hlásek ve vlastních jménech je v citovaných pasážích zachována v původní podobě (Olbracht v překladu např. užívá dlouhou formu „Abrahám“), ve vlastním textu je jednotně užitá krátká forma (např. „Abraham“), a to až na ustálené podoby typu „Jákoab“ a „Rácheľ“.

Jakékoliv dodatečné úpravy citovaných pasáží jsou označeny a komentovány. Pro případ vynechání jednoho či několika slov jsou použity hranaté závorky se třemi tečkami [...]. Pro vyznačení morfologických úprav provedených z důvodu syntaktického začlenění citace do vlastního textu jsou použity buď prázdné hranaté závorky [] symbolizující např. vypuštění koncového morfému, nebo hranaté závorky s provedenou změnou.

U pramenů z pera Ivana Olbrachta jsem pracovala s vydáním z Nakladatelství Lidové noviny z roku 2001, edice Česká knihnice, které obsahuje jak román *Nikola Šuhaj loupežník*, tak soubor próz *Golet v údolí*. V případě Thomase Manna jsem pracovala jak s literaturou v překladu, tak s německými originály. U překladů jsem pro tetralogii *Josef a bratři jeho* využila překlad prvních tří dílů od Ivana Olbrachta (první dva díly ve spolupráci s Helenou Malířovou) a čtvrtý díl přeložený Pavlem Eisnerem. Eisnerův překlad jsem využila také v případě románu *Doktor Faustus*. V některých případech, bylo-li to vzhledem k tématu práce vhodné či nutné, jsou překlady Ivana Olbrachta a Pavla Eisnera komentovány v poznámce

² Srov. PRAVIDLA 2010.

pod čarou.

Pro práci s originálním zněním Mannových próz jsem využila nejčastěji citované souborné vydání ve třinácti svazcích vydané v nakladatelství Fischer, kmenovém nakladatelství Thomase Manna. Při citacích odkazuji jak na stranu v českém překladu, tak v německém originálu. Pro odkazování na německé znění Mannových románů jsem převzala zavedený způsob citace v podobě G[esammelte]W[erke] číslo svazku rok vydání: strana, tedy např. GW IV 1990: 261. Dále uvádím pro lepší orientaci název kapitoly románu. Dodatečnou informaci, která citovaný text lépe charakterizuje (např. název eseje apod.), uvádím také u většiny ostatních odkazů.

3. Mýtus a literatura

Jako základní významy řeckého slova *μυθος* bývají uváděny výrazy „slovo, řeč, rozhovor, zpráva, vypravování“.³ Mýtus byl spojován s kultem, byl součástí rituálů a „podával vysvětlení konaných obřadů (byl to tzv. *hieros logos*, posvátný výklad)“.⁴ Byl tedy považovaný za slovo autoritativní, které bylo zjeveno a objasňuje řád světa. Na druhou stranu se již v antice objevily tendence pravdivostní hodnotu mýtu zpochybňovat a považovat ho za něco neověřeného, či přímo lživého (poprvé u Pindara, 476 př. n. l., později u Platóna a Epikúra). Mýtus se ocitá v protikladu k rozumově založenému myšlení, jehož tvrzení jsou podložena logickými argumenty. Lze ho tedy postavit do opozice k řeckému pojmu *λογος* a charakterizovat ho jako kvalitativně „jiný, odlišný“ způsob myšlení, který však není podřadný.⁵

Mýtus lze třídit na základě různých kritérií do rozličných kategorií. Jako výhodné se jeví členění podle sféry působnosti na mýtus archaický, literární a politický.⁶ Mýtus archaický, tedy původní (primární) patří do minulosti, avšak působí i nadále a stává se mnohdy zdrojem inspirace pro literární dílo. Jedná se o mýtus archaického či primitivního člověka (také *homo religiosus*, člověk náboženský), který v něm žije a neustále se k němu obrací jako k svému existenčnímu počátku, k jistotě, ve které nalézají odpovědi na všechny své životní otázky.⁷ Takový mýtus je anonymním produktem daného společenství a jeho obsah je veskrze intuitivní.

S archaickým mýtem se pojí jistá představa o světě a o tom, jaké v něm člověk zaujímá místo. Mýtus je pro takového člověka životní realitou a mytický objekt má materiální povahu, je smyslově vnímatelný. V důsledku to znamená, že rozdíl mezi realitou a fikcí je irelevantní.

³ In SVOBODA 1973: 402, heslo *Mýthos*.

⁴ Ibid.

⁵ K etymologii pojmu mýtus srov. např. EICHHORN 2001: 4–8. Na zpochybnění pravdivostní hodnoty mýtu navázala křesťanská tradice, která „v mýtu spatřovala konkurující pohanské učení a snažila se je vymýtit“ (in NÜNNING 2006: 768, heslo *Teorie a kritika mýtů*). Pozitivní obrat ve prospěch mýtu se odehrál v osvícenském osmnáctém století, které mýtus dokázalo využít v mnohém ohledu ve svůj prospěch, i když se v zásadě opíralo o racionalistické filozofické směry. Významné pro recepci mýtu jsou práce J. G. Herdera, podle kterého „povýšila mytologie na svého druhu heuristický princip. Pro svou smyslovou konkrétnost a bezprostřední svědeckví totiž umožňuje objevy, které spadají do bílých míst racionalistického pojetí pravdy“ (ibid.). V rámci kritické recepce mýtu je nutné zmínit také Friedricha Schlegla, který postuloval koncept „nové mytologie“ („neue Mythologie“), v níž se mýtus stal zásadní inspirací pro poezii a uměleckou tvorbu vůbec. Pro Schlegla je mýtus „jedinečnou estetickou kategorií[i], která je vhodná k tomu, aby dělala prostředníka mezi (osvícenským) rozumem a prelogickými myšlenkovými koncepty“ (ibid.: 769, heslo *Teorie a kritika mýtů*).

⁶ Toto členění je převzato z *Encyklopedie literárních žánrů*. Srov. MOCNÁ 2004: 400–413, heslo *Mýtus*.

⁷ „Primitivní“ ve smyslu Claua Lévi-Strausse jako člověk bez písma a „archaický“ ve smyslu Karla Kerényiho jako člověk, který žije v mýtu, pro kterého je mýtus přirozenou součástí života. Srov. LÉVI-STRAUSS 1993: 21 a KERÉNYI – JUNG 1995: 15n.

Mýtus je nedílnou součástí reality archaického člověka a představuje zásobárnu pravd, které nepodléhají proměnám v historickém čase. Je považován za něco posvátného a jeho posvátnost je stvrzována rituálem, svátečním obřadem, který probíhá podle přesně stanovených pravidel a zpřítomňuje dávný mytický akt.⁸ Přitom se nejedná o prosté opakování tohoto aktu, v daný okamžik se tak skutečně znovu děje a účastníci takového aktu na sebe v tu chvíli přebírají roli kupříkladu nějakého boha a v pravém slova smyslu se s ní identifikují. Do popředí se dostává místo pojmové dvojice „realita a fikce“ protiklad „posvátný versus profánní“.⁹ Archaický člověk vnímá sám sebe jako mikrokosmos v rámci makrokosmu.¹⁰

Mýtus je zároveň spojený s jistou představou o čase. Události, o kterých se v něm vypráví, se nestaly v čase historickém, staly se prostě *in illo tempore*, „na počátku“, před nímž nebylo nic. Archaický mýtus se odehrává buď před časem historickým (např. vznik světa z původního chaosu a vláda bohů, které předcházejí dějinám lidstva), nebo zcela mimo něj (mýtu je vlastní cyklické opakování dějů, které se neustále navracejí a periodicky se vlamují do času historického).¹¹ V klasických či archaických mýtech často vystupují hrdinové, kteří „jsou výjimeční, nadřazení přírodním zákonům“ a „[j]ednají z pohnutek, které se vymykají pravděpodobnosti či ‚rozumné‘ psychologické motivaci“.¹²

Na rozdíl od mýtu archaického se mýtus literární realizuje jako součást literární fikce a podílí se na tvorbě mytického (či mytologického) fikčního světa.¹³ V literárním díle se konstituuje svět fikční reality. V (moderní) literatuře je jen s obtížemi možné hovořit o nějaké anonymní tvůrčí funkci kolektivu.¹⁴ Na místo toho nastupuje autorská osobnost, o které lze již stěží tvrdit, že podobně jako „primitiv nemyslí vědomě, nýbrž že se je[jí] myšlenky objevují“,

⁸ Stvoření světa bývá zachycené v mýtech kosmologických, původ a zrození bohů zase v mýtech teogonických, původ a založení nějaké starodávné kultury v mýtech heroických atd.

⁹ Srov. ELIADE 2006.

¹⁰ Srov. *ibid.*: zvl. 109.

¹¹ Od toho se odlišuje mýtus biblický (židovský a křesťanský), který se vztahuje ke konkrétním historickým událostem (zásahy starozákonního Hospodina do dějin vyvoleného národa, narození a smrt Krista), avšak zároveň utváří cyklickou strukturu v podobě liturgického roku. Mýtus v sobě tedy v této podobě kombinuje jak prvky času historického, tak mytického. Srov. *ibid.*: 75n.

¹² In MOCNÁ 2004: 401, heslo *Mýtus*.

¹³ Srov. DOLEŽEL 2003: zvl. 185–195. Na uvedených stranách se Doležel věnuje transformaci klasického mýtu v rámci moderní a postmoderní literatury do mýtu moderního. Tento jev označuje za „zvláště fascinující výtvar fikce 20. století“ (*ibid.*: 185) a demonstruje ho na rozboru Kafkových próz a románu *Petrohrad* od Andreje Bělého.

¹⁴ Poprvé lze přechod od archaického mýtu k literárnímu sledovat v antickém Řecku (Homér, starořecké tragédie). Srov. MOCNÁ 2004: 404, heslo *Mýtus*.

Takový koncept byl v určité podobě součástí poetiky romantismu. Ten se obracel k lidu jako k autonomnímu tvůrčímu kolektivu, který rozvíjel zvláště tradici žánrů, jako jsou pohádky, lidové písně, pověsti a mýty (srov. např. BAHR 1998: 376n., německé vydání; BAHR 2006: 290n., české vydání).

že „[ne]myslí; spíše ‚něco myslí v n[í]‘.“¹⁵ Autor sice látku pro své dílo čerpá jak ze stávající literární tradice, dějin lidstva, tak ze svého bezprostředního okolí a obrací se neustále k tomu, co již bylo, ale vždy se může či musí rozhodnout, jak tuto látku uchopí a přetvoří.¹⁶ Právě toto „jak“ dělá z autora demiurga, který pomocí slova tvoří nový svět, svět literárního díla. Literatura ve své podstatě nedisponuje jiným médiem, než je jazyk, a to ji spojuje s jedním z původních významů slova mýtus, kterým je „slovo“, a to takové, které se „zjevilo“, které tu je od počátku, respektive je samo počátkem a nelze jej rozumově dokázat.¹⁷ Pokud se zabýváme literárním dílem a mýtem v něm, zabýváme se vždy (také) jazykem.

Existuje mnoho možností, jak s mýtem v literatuře pracovat, a ty jsou určeny z velké části možnostmi samotného fikčního textu a jeho vlastnostmi. Autor má k dispozici různé prostředky poetiky, které nějakým způsobem využívá vždy, a to činí bez ohledu na to, zda v díle s mýtem pracuje, či ne. Vždy své dílo musí nějakým způsobem uchopit a (jazykově) ztvárnit. V okamžiku, kdy se autor vztahuje k nějaké mytické tradici, lze předpokládat, že se v literárním díle v nějaké podobě uplatní alespoň některé prvky vlastní mýtu archaickému. Může to být právě určité (jiné) ztvárnění prostoru a času nebo také postav, může to být specifický způsob vyprávění, tedy postava vypravěče apod. „Sklon k vytváření mýtu vyrůstá z pocitu, že vše podstatné se v dějinách i lidském životě stále opakuje a zůstává obestřeno tajemstvím. [...] Mýtus bývá provázen zesílením **archetypální** dimenze oproti sociálně historické empirii.“¹⁸ Mýtus tak přestává být pouze zdrojem, ze kterého autor čerpá svou inspiraci, aby pak ve svém díle danou látku „přetvořil“. Z mýtu se stává spíše „funkce“,

¹⁵ In KERÉNYI – JUNG 1995: 77.

¹⁶ K tomu srov. SCHMIDT-HENKEL 1967: 253.

Autor rozlišuje „starý mýtus“ („der alte Mythos“) a tzv. „individuální mýtus“ („der Individualmythos“), tedy mýtus v podobách, ve kterých se realizuje jako celek v literárním díle. Přeloženo O.Z.

¹⁷ Nabízí se pak otázka, nakolik je jazyk spolehlivým médiem, co vše lze jazykem vyjádřit, kde se nachází jeho meze. Tudy vede cesta na začátek 20. století a jeho skepsi vůči jazyku jako nástroji sdělení. V této souvislosti lze odkázat na dílo Ludwiga Wittgensteina či na *Dopis lorda Chandose* od Huga von Hofmannsthal.

Také Uwe Wolff se na začátku své práce o pojetí mýtu v románu *Doktor Faustus* zabývá problematikou toho, nakolik je mýtus možné vyprávět: „Jazyk umožňuje předně významovost, vyprávěním nechává svět, aby se zjevoval, tím, že z plynoucího času odchytí to trvalé a pozdrží to v procesu vyprávění. [...] Prostřednictvím mýtu lze zahájit rozhovor – schopnost mluvit a naslouchat. Jazyk se proto, aby bylo možné něco vyprávět, musí zaměřovat na věci trvalé, pevné, to znamená, že se rozhovor začíná událostí, která rozerve proud času, a vyvolá tak minulost, přítomnost i budoucnost. Z hlediska něčeho trvalého, co mýtus může popsat, je člověk vystaven věcem ve světě proměnlivým, přicházejícím a odcházejícím.“ Přeloženo O.Z. Orig. „Sprache ermöglicht erst Bedeutsamkeit, erzählend läßt sie eine Welt erscheinen, indem sie aus der fließenden Zeit ein Bleibendes ergreift und es im Erzählprozeß zum Stehen bringt. [...] Durch einen Mythos kann das Gespräch – Redekönnen und Hörenkönnen – begründet werden. Damit etwas erzählbar sei, muß sich die Sprache auf ein Bleibendes, Festes richten, d. h. das Gespräch wird begründet durch ein Ereignis, welches den Strom der Zeiten aufbricht und so Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stiftet. Im Horizont des Bleibenden, welches der Mythos beschreiben kann, wird der Mensch dem Wandelbaren, Kommenden und Gehenden der Welt ausgesetzt.“

In WOLFF 1979: 19.

¹⁸ In MOCNÁ 2004: 401, heslo *Mýtus*.

„stylotvorný faktor“, který může ovlivňovat tvorbu fikčního světa daného literárního díla. Mezi jeho základní znaky by pak patřila mj. ustálenost, avšak ne ustrnulost, spíše variantnost, kruhová struktura, návrat do počátku, specifické zacházení s časem a prostorem, identifikace individua s něčím typickým a trvalým.

Pokud bychom zkoumali mýtus v literatuře z tohoto pohledu, můžeme teoreticky uvažovat o každém literárním díle jako o textu, ve kterém se tato „funkce“ více či méně uplatňuje, protože i literatura sama o sobě vzniká z potřeb člověka vypovídat „nějak“ o světě. Je jedním z mnoha způsobů, jak se vyrovnávat s životem v konkrétních časoprostorových podmínkách, a množství základních či zásadních témat je de facto omezené. Jejich podstata leží mimo tyto konkrétní časoprostorové podmínky a má, dalo by se říci, rovněž archetypální povahu.

Mýtus lze považovat za „prototext vší literatury“¹⁹, který prochází procesem literarizace a může se v konkrétním fikčním textu projevovat velmi různorodě. „Literarizace mýtu [...] aktivizuje vnitřní paměť kultury a dialog věků, jehož předpokladem jsou proměny a nová vtělení mýtu [...]“²⁰ Neustále tak probíhá proces demytizace a remytizace. V prvním případě se může jednat o vědomý (kupř. vypravěčský) odstup od mýtu, který může v důsledku způsobit jeho profanizaci či racionální kritiku. V případě druhém se jedná o využití potenciálu mýtu vytvářet neomezené množství variant. Oba způsoby se navzájem nevylučují, naopak se mohou často prolínat. Je však sporné, nakolik takový přístup vypovídá o specifickém užití mýtu v daném literárním díle a nakolik jsou tyto znaky vlastní každému poetickému textu bez rozdílu, neboť „[u]mělecká (artistní) literatura po staletí usilovala přiblížit se mýtu, postihnout ‚obecné‘, ‚všeobjímající‘, ‚nadčasové‘ [...]“²¹

Od mýtu archaického a literárního lze ještě odlišovat mýtus politický. Jedná se o „mýtus v přeneseném významu“²². Bývá spjatý s určitou ideologií a sám je „primárně myšlenkovým (ideologickým) schématem, nikoli vyprávěním; vyznačuje se přehlížením pravdy a plní funkci emotivního idolu, masově kompenzační nebo i manipulační“²³. Politický mýtus usiluje

¹⁹ Ibid.: 402.

²⁰ Ibid.

²¹ In PAVERA – VŠETIČKA 2002: 241, heslo *Mýtus*. Možnosti tohoto přístupu k mýtu v literatuře zkoumá Gerhard Schmidt-Henkel (srov. SCHMIDT-HENKEL 1967) na vybraných textech různých žánrů od německých autorů 19. a 20. století. Mj. analyzuje texty Georga Büchnera, Arno Holze či Alfreda Döblina. Používá také pojem „mytopoiesis“ („Mythopoiesis“), jehož význam se pokouší na různých místech své práce opsat slovy jako „opětovné tvoření slovem“ („Neuschöpfung durch das Wort“, ibid.: 150) či „mytické nebo mytizující, ale poetologicky zachytitelné jazykové procesy a jednotlivé formy“ („die mythischen oder mythisierenden, aber poetologisch faßbaren Sprachvorgänge und Einzelformen“, ibid.: 89). Přeloženo O.Z.

²² In MOCNÁ 2004: 402, heslo *Mýtus*.

²³ Ibid.

o stvrzení vlastních ideologických východisek a děje se tak často pomocí pseudovědeckých argumentů a polopравd. Záměrem je získat širší podporu pro vlastní mocenské cíle.

Politický mýtus byl pevně spjatý např. s nacistickou ideologií. Tento typ mýtu reprezentuje text Alfreda Rosenberga *Mythus des XX. Jahrhunderts* z roku 1930.²⁴ Svoji autoritu staví na tvrzení o nadřazenosti germánské rasy, které je doplněno požadavkem na zachování její čistoty. Nositelem a garantem této čistoty je krev. Právě prožívané historické období je vnímané jako doba zlomová, během níž se může německá rasa konečně prosadit proti ostatním kulturám. Prohraná první světová válka je nacismem interpretovaná jako zrada vlastního národa a Výmarská republika následně jako potupa. Válka je glorifikována a jsou vyzdvižované ctnosti, které se během ní v člověku projeví: „kamarádství, odvaha, připravenost přinést oběť ve prospěch velkého celku“.²⁵ V souvislosti s bojem proti republice je vyzdvižovaný také rolnický život a spojení člověka s půdou (*Blut und Boden*), které kontrastuje s životem ve velkoměstě. Politický mýtus přesahuje v mýtus národní s rasistickým podtextem.

Politický mýtus může být doprovázen a stvrzován mýtem literárním. Zvláště v poezii se opakují motivy a obrazy spojené s heroičnem. Nacismu je vlastní estetizování reality spojené s politikou a ideologií. Spadají sem například veškeré slavnostní pochody a události.²⁶ Mezi stálé literární (i reálné) rekvizity a motivy patří vlajky, hákový kříž, motiv oběti a hrdinství, masový pochod vojáků, zvuky trumpet, postava vůdce a také nepřítel, proti kterému je potřeba bojovat. Dále jsou to pojem vlast či využití různých náboženských prvků, jako jsou litanie, vzývání bohů, motivy posvátna atd. Člověk se má nechat uchvátit jejich efektním zinscenováním, které mu má pomoci zapomenout na skutečnou realitu. Cílem je dosáhnout stavu euforie a pocitu sounáležitosti s totožně smýšlející masou, která podlehla stejnému emocionálnímu tlaku. Mýtus politický má tendenci prorůstat do běžného života a touží stát se v ideálním případě jeho pevnou součástí. Tímto rysem se zase posouvá do těsné blízkosti k mýtu archaickému jako žité realitě.

²⁴ Srov. ZBYTOVSKÝ 2009: 136–147. Na uvedených stranách se nachází rozbor zmiňovaného Rosenbergova díla.

²⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „die Kameradschaft, Tapferkeit und Opferbereitschaft für das große Ganze.“ In WENZELBURGER 1995: 481. Srov. *ibid.*: 480–504 pojednání o literatuře v době nacismu.

²⁶ Jedním z nejvýraznějších nacistických lyriků byl Herbert Böhme (1907–1971). Jeho text *Kantate zum 9. November* (1935) obsahuje snad všechny typické rysy nacistického mýtu. Je patetickou oslavou hrdinského skonu šestnácti pučistů, kteří byli zastřeleni roku 1923 při zmařeném pokusu o nacistický státní převrat. Srov. ZBYTOVSKÝ 2009: 147–152.

4. Mýtus a Thomas Mann

Thomas Mann se o mýtus a mytologii zajímal již od svého dětství. Jako raný zážitek, na který často vzpomínal při psaní *Josefa v Egyptě*, uvádí jednu z hodin náboženství. Učitel chtěl tehdy slyšet jméno egyptského posvátného býka. Žák Thomas Mann se přihlásil a vyslovil původní egyptskou podobu „Chapi“, za kterou byl pokárán, protože učitel znal pouze její latinskou či řeckou podobu „Apis“: „Věděl jsem to lépe než ten dobrý muž, ale disciplína mi nedovolila, abych ho o tom poučil. Mlčel jsem – a po celý život jsem si toto utichnutí před falešnou autoritou neodpustil. Americký chlapec by se určitě ozval.“²⁷ Také v literárním díle se u něj mýtus uplatňoval již dlouhá léta před napsáním tetralogie *Josefa bratří jeho*.

Ústřední body, k nimž se Thomas Mann v „předjosefovské době“ dobře vztahoval, byly pohádky, Wagnerovy eposy a bohatá tradice antických mýtů.²⁸ Poprvé se mýtus nejvýrazněji projevil ve *Smrti v Benátkách*, avšak v této době se Thomas Mann ještě mýtem jako takovým nezabýval.²⁹ S touto dekadentní novelou z roku 1911 jsou spojená jména Friedricha Nietzscheho (zvláště v souvislosti s dílem *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* [1871], rozlišením apollinského a dionýského principu ve světě) a Erwina Rohdeho (v souvislosti s jeho dílem *Psyche*, 1890–1894). Thomas Mann z mýtu čerpal různé podněty pro svoji vlastní tvorbu a obrátil nazpět do minulosti, v jejichž souřadnicích se každý jednotlivý život jeví jako opakování něčeho již dříve žitého. Avšak Mannovo „tíhnutí k archaickému a primitivnímu se u něj vždy neutralizuje intelektem“,³⁰ nejedná se o slepé zpátečnictví. Mýtus mu umožňuje překročit hranice prostoru, v němž se nachází umělec-estét v izolaci od okolního světa. Osvobozuje od společnosti, která je mnohdy až příliš těsně svázaná s problémy dané doby, a umožňuje člověku získat patřičný odstup a nadhled. Mýtus zároveň poskytuje útočiště komukoliv, kdo ztratil pevnou půdu pod nohama a jistotu vlastní existence. Je myšlenkovým prostorem, jenž modernímu člověku v době zmatků a nejistot, v době tříštění individua, dokáže nabídnout paletu vzorových situací a jejich možných řešení, aniž by zlehčoval problematičnost doby moderní. Literárnímu dílu může mýtus propůjčit formální a dějový základ. To, že je dílo „předpřipravené“ tradicí nesenou mýtem, umožňuje Thomasu Mannovi soustředit se více na rovinu stylistickou a analytickou. Dílo se tak stává

²⁷ Přeloženo O.Z. Orig. „Ich wusste es besser als der gute Mann, aber die Disziplin erlaubte mir nicht, ihn darüber aufzuklären. Ich schwieg – und habe mir mein Leben lang dies Verstummen vor falscher Autorität nicht verziehen. Ein amerikanischer Junge hätte gewiß seinen Mund aufgetan.“ In GW XI 1990a: 661, srov. také s. 660, přednáška *Josef und seine Brüder (Josefa bratří jeho)*.

²⁸ Srov. WYSLING 1969: 9.

²⁹ Srov. např. LEHNERT 1965: 99–139, zvl. však 109–120, DIERKS 1972: 13–59.

³⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] die Neigung zum Archaisch-Primitiven wird bei ihm immer durch den Intellekt neutralisiert.“ In WYSLING 1969: 13n.

uměleckou variací, která nijak neztrácí na své působnosti. Význam mýtu pro Mannovu ranou, tedy „předjosefovskou“ dobu, spočívá v zobrazení poutavého individuálního osudu na pozadí osudu typově vyhraněného, mytického. Thomas Mann „konfrontuje psychologii a mýtus a může přitom vrhnout ostřejší světlo na jedinečnost případu výjimečného, často také nechat problesknout skryté shody mezi něčím individuálním a typickým.“³¹

Vztah mýtu k pojmové dvojici „individuální a typické“ je pro Manna příznačný také ve dvacátých letech, kdy již postupně začal pracovat na své josefovské tetralogii, a sahá až do čtyřicátých let, tedy doby, kdy tetralogii dokončil a napsal román *Doktor Faustus*. V eseji *Josef a bratři jeho* (resp. *Joseph und seine Brüder*) z roku 1942 Thomas Mann své úvahy o mýtu totiž formuloval následovně:

Je asi pravidlem, že se v určitých letech postupně vytrácí zalíbení ve všem čistě individuálním a zvláštním, v jednotlivém případě, ve všem, co je v širokém slova smyslu „měšťanské“. Do centra zájmu naopak vstupuje něco typického, trvale lidského, neustále se navracujícího, bezčasého, zkrátka: mytického. Neboť to, co je typickým, je přece již také mytickým, a to do té míry, do jaké je to pra-normou a pra-formou života, bezčasým schématem a odedávna danou formulí, do níž život vstupuje tím, že znovu vytváří své rysy z nevědomého.³²

V této souvislosti lze zmínit vliv Arthura Schopenhauera, který na Manna působil zvláště prostřednictvím svého díla *Svět jako vůle a představa*.³³ Filozof zde od sebe odlišuje

svět jako vůli, který je prostý prostoru a času, a svět jako představu, který je na prostor a čas rozčleněný intelektem. V návaznosti na Platónovo učení o idejích zná jakýsi meziprostor pro objektivaci vůle, v němž už vůle není bez prostoru a času, avšak také stále není jevem v času

³¹ Přeloženo O.Z. Orig. „Er konfrontiert Psychologie und Mythos und kann dabei die Einmaligkeit des Sonderfalls schärfer beleuchten, oft auch geheime Identitäten zwischen dem Individuellen und Typischen aufblitzen lassen.“ Ibid.: 15. K funkcím mýtu v díle Thomase Manna v době před psaním tetralogie srov. ibid.: 13–15.

³² Přeloženo O.Z. Orig. „Es ist wohl eine Regel, daß in gewissen Jahren der Geschmack an allem bloß Individuellen und Besonderen, dem Einzelfall, dem ‚Bürgerlichen‘ im weitesten Sinne des Wortes allmählich abhanden kommt. In den Vordergrund des Interesses tritt dafür das Typische, Immer-Menschliche, Immer-Wiederkehrende, Zeitlose, kurz: das Mythische. Denn das Typische ist ja das Mythische schon, insofern es Ur-Norm und Ur-Form des Lebens ist, zeitloses Schema und von je gegebene Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert.“ In GW XI 1990a: 656. Přednáška *Joseph und seine Brüder* (*Josef a bratři jeho*).

³³ Srov. WYSLING 1969: 15–17. Wysling zastává názor, že právě Schopenhauerovo dílo bylo pro Manna v souvislosti s mýtem filozofickým základem, na který všechny ostatní vlivy již pouze navazovaly. Odkazuje se přitom na Dierkse (1972: např. 97–113; v roce 1969 v tisku), který na základě kritického zkoumání pramenů ukazuje, jak rozsáhlé vlivy Schopenhauera je v Mannově díle možné nalézt. Novější prameny, srov. např. REED 1990: 117–122, jsou však v hodnocení vlivu Schopenhauerovy filozofie na Thomase Manna výrazně opatrnější. Reedův text o Thomasu Mannovi ve vztahu k literární tradici je součástí příručky *Thomas-Mann-Handbuch*, kterou sestavil kolektiv autorů pod vedením Helmuta Koopmanna. Jedná se o knihu, v níž jsou shrnuty všechny zásadní poznatky, které se vztahují jak k životu Thomase Manna, literárním a kulturněhistorickým souvislostem, tak k dílu, obrazu Thomase Manna v literární kritice či historii mannovského bádání.

a prostoru – říši idejí.³⁴

Díky přijetí této filozofické úvahy získal Thomas Mann možnost vyvázat své myšlenky a literární obrazy z konkrétních časoprostorových souřadnic a mohl se soustředit na to, co ve světě a v člověku zůstává neměnné, co je jeho podstatou a nepodléhá ani výraznými proměnám, ani degeneraci. Právě mýtus se z tohoto pohledu jeví jako oblast, v níž se podobné „hodnoty“ koncentrují a jehož pomocí lze i zdánlivě ryze individuální záležitosti převést na jejich univerzální základ. Vzájemný vztah mezi individuem a kolektivem je přitom jedním z aspektů, které Thomas Mann s úvahami o mýtu nedílně spojoval.

Mezi další osobnosti, které svým dílem Mannovo pojetí mýtu ovlivnily, patří mimo jiné Richard Wagner, Johann Wolfgang Goethe, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung či mytolog Karl Kerényi.³⁵ Goetha a Wagnera vnímá Thomas Mann jako komplementární tvůrčí osobnosti, které představují dvě odlišné polohy německví a ne náhodou se setkávají právě na půdě mýtu. Goethe je pro Thomase Manna zosobněním lehkosti antické tradice, která se stala základem evropské kultury, nachází u něj rovněž prvky komiky a ironie, které jsou vlastní i jemu samotnému. Wagner je naopak příznačný svojí patetičností, čerpáním námětů z řady klasických příběhů severských mytických hrdinů či důrazem na germánskou tradici, která je pro něj nerozlučně spojena s hudbou. Tím nejvyšším uměním je podle Wagnera drama, které sjednocuje jednotlivá umění do dokonalého celku, a vzniká tzv. gesamtkunstwerk. Nejvhodnějšími náměty pro operní dramata jsou přitom pradávne mytické příběhy, v nichž se koncentruje tvůrčí síla lidu. Umělci „nálež[í] pouze mysticko-mediální funkce“.³⁶

Blízký vztah mezi mýtem a hudbou je vlastní také Karlu Kerényimu, s nímž si (rovněž hudebně nadaný) Thomas Mann dlouhá léta dopisoval. V úvodní kapitole díla *Věda o mytologii* využívá Karl Kerényi hudbu jako nejvhodnější prostředek k přiblížení povahy mýtu a mytologie. Stejně jako hudební dílo vzniká usouvztažením jednotlivých tónů, je mýtus tvořen mytologématy, základními stavebními jednotkami, jejichž sémantické sdělení je

³⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „Schopenhauer unterscheidet zwischen der Welt als Wille, die raum- und zeitlos ist, und der Welt als Vorstellung, die vom Intellekt in Raum und Zeit gegliedert wird. In Anlehnung an Platons Ideenlehre kennt er ein Zwischenreich der Willensobjektivation, in dem der Wille nicht mehr raum- und zeitlos, aber auch noch nicht Erscheinung in Raum und Zeit ist – das Reich der Ideen.“ In WYSLING 1969: 16.

³⁵ Srov. vzájemnou korespondenci KERÉNYI 1945, kterou Kerényi vydal při příležitosti Mannových sedmdesátých narozenin. Dále srov. WYSLING 1969. Jedná se o již výše citovanou publikaci „*Mythos und Psychologie*“ bei Thomas Mann („*Mýtus a psychologie*“ u Thomase Manna), která vyšla později také jako součást třetího svazku edice *Thomas-Mann-Studien*, WYSLING 1974.

³⁶ Přeloženo O.Z. Orig. „In diesem kollektiven Schöpfungsakt kam der Dichter nur eine mystisch-mediale Funktion zu.“ In DIERKS 1972: 15. Srov. také GW IX 1990b: 502–527. Esej *Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“* (Richard Wagner a „Prsten Nibelungů“).

komplexní a nelze ho již dále rozložit. Jednotlivé prvky je možné jako tóny vzájemně kombinovat, a nacházet tak stále nové variace a harmonie. Bohatství mýtu spočívá právě v této schopnosti neustálé proměny, schopnosti pojmenovat pomocí relativně omezeného repertoáru ustálených mytologemat bezpočet situací. Mýtus je pro Karla Kerényiho zvláštním znakovým systémem, který je v důsledku nepřeložitelný do jiného. Význam každého mytologématu „je obtížné přeložit do jazyka vědy, neboť jej lze plně vyjádřit pouze mytologicky“.³⁷

Thomas Mann si s Karlem Kerényim ve vzájemné korespondenci doporučovali literaturu, vyměňovali si své práce a diskutovali jak o literatuře a mýtu, tak o soudobé společenské a politické situaci.³⁸ Thomas Mann často děkuje za zaslání inspirativní četby či se zmiňuje o pozoruhodných shodách mezi detaily ve svém díle a Kerényiho vědeckých poznatcích. V jednom z dopisů Thomas Mann píše:

Váš článek *Co je mytologie* opět není o nic méně zajímavý. Se spoustou poznámek jsem si ho pečlivě uložil na dobu, kdy budu moci znovu pokračovat na josefovské sáze, abych ho potom, společně s Vašimi ostatními spisy, přečetl pro osvěžení a oživení mytické nálady ještě jednou.³⁹

Probírali spolu rovněž vztah mezi mýtem a psychologií. Karl Kerényi ostatně knihu *Věda o mytologii* napsal ve spolupráci s Jungem, takže měl k tomuto tématu také blízko. Thomas Mann znal jak Freudovy, tak Jungovy práce. Otevřeně se však hlásil zvláště k Freudovi a jeho psychoanalýze, neboť věděl, jak dokládají zápisky v denících již z let 1934–1935, o Jungových sympatiích k národnímu socialismu a o jeho spolupráci s ním. Jung se tedy nacházel „přesně na té politicky nepřátelské straně, proti níž utvořil Thomas Mann, jak známo, bojové spojenectví s psychoanalýzou“.⁴⁰

Psychologie je chápána jako prostředek, jehož pomocí lze mýtus humanizovat, to znamená

³⁷ In KERÉNYI – JUNG 1995: 10, srov. také celou úvodní kapitolu ibid.: 7–29.

³⁸ Srov. KERÉNYI 1945.

³⁹ Přeloženo O.Z. Orig. „Ihr Aufsatz *Was ist Mythologie* ist wieder nicht wenig interessant. Mit vielen Anstreichungen habe ich ihn sorgsam für den Zeitpunkt beiseite gelegt, wo ich die Joseph-Saga wieder werde aufnehmen können, um ihn dann, nebst Ihren anderen Schriften, zur Erquickung und Belebung mythischer Stimmung wieder zu lesen.“ Ibid.: 75, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu ze dne 2. 8. 1939. V této době Thomas Mann pracoval na románu *Lotte in Weimar*.

⁴⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „Jung steht also – Thomas Mann weiß es – genau auf der politisch gegnerischen Seite, gegen die Thomas Mann ja sein Kampfbündnis mit der Psychoanalyse gerichtet hatte.“ In DIERKS 1990a: 298. K tématu srov. také ibid.: 284–300 a DIERKS 1990b: 301–306. Jedná se o kapitoly *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie* a *Thomas Mann und die Mythologie*, které jsou součástí knihy *Thomas-Mann-Handbuch*.

Srov. např. také GW IX 1990a: 478–501, Mannův slavnostní proslov *Freud und die Zukunft* (*Freud a budoucnost*).

Rozsáhlou práci pod názvem *Thomas Mann und die Psychoanalyse* napsal Jean Finck. Klade si v ní za cíl vyplnit mezeru v mannovském bádání a zpracovává systematicky Mannův vztah k Freudově psychoanalýze. V jednom z oddílů se věnuje také rozboru tetralogie. Srov. FINCK 1973.

očistit od nacistické instrumentalizace:

Tato vzájemná spolupráce mezi mytologií a psychologií je zjevem nanejvýš potěšujícím! Člověk musí mýtus intelektuálnímu fašismu odejmout a proměnit jeho funkci na něco humánního. Já již dlouhou dobu nedělám nic jiného.⁴¹

Thomas Mann nepatřil k autorům, kteří by sami okamžitě po převzetí moci Hitlerem v roce 1933 mysleli na odchod do exilu. Mann byl v době požáru Říšského sněmu na cestách po zahraničí se svou přednáškou o Wagnerovi a teprve po opakovaném varování se rozhodl, že se do Německa již nevrátí. Měl však starost o vydávání svých knih pro německého čtenáře, a proto se na žádost nakladatele Bermanna Fischera dokonce vzdal spolupráce s exilovým časopisem *Die Sammlung*, který vydával jeho syn Klaus Mann v letech 1933–1935 v amsterodamském exilovém nakladatelství Querido. Vyvolal tím v exilových kruzích pochyby o tom, na jakou stranu se vlastně přiklání, a očekávalo se od něj rozhodné slovo. Stalo se tak v roce 1936 v dopise Eduardu Korrodimu, literárnímu redaktorovi *Neuer Zürcher Zeitung*.⁴² V soukromé korespondenci se však Thomas Mann proti nacismu postavil již mnohem dříve. Dokládá to například dopis Karlu Kerényimu z roku 1934, v němž Thomas Mann mimo jiné píše:

Ano, dovolu mi, abych se přiznal, že nejsem přítelem toho hnutí – v Německu zastoupeného zvláště Klagesem⁴³ – které je nepřátelské vůči duchu a intelektu. Již zpočátku jsem se ho obával a bojoval jsem s ním, jelikož jsem ho ve všech jeho brutálně antihumánních následcích prohlédl ještě předtím, než se projevil. [...] Jsem člověk rovnovážný. Nakláním se instinktivně nalevo, pokud hrozí, že se člun převhne napravo, – a obráceně. –⁴⁴

Mannovo pojetí mýtu realizované především románem *Josef a bratři jeho* se dostává s nacismem a jeho využívání mýtu do kontrastu teprve postupně. Kulturní i politická situace

⁴¹ Přeloženo O.Z. Orig. „Dies einander in die Hände arbeiten von Mythologie und Psychologie ist eine höchst erfreuliche Erscheinung! Man muß dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr.“ In KERÉNYI 1945: 85, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu ze dne 7. 9. 1941.

⁴² Srov. STAMMEN 1990: 39–40.

Mannův postoj k politickému dění v Německu se v průběhu let výrazně proměňoval. Krátce po skončení první světové války vyšla kniha *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1919), v níž se Thomas Mann zasadil za existenci monarchie. Po nastolení demokratického republikánského zřízení následovalo období dezorientace a hledání místa v rámci diametrálně odlišných podmínek. Thomas Mann se rozhodl postavit na stranu oficiálního politického zřízení Výmarské republiky a v letech 1924–1928 byl považován za jejího politicko-kulturního zástupce. Od roku 1928 se u něj postupně zostřuje pozornost v souvislosti s fašizujícími tendencemi v politice a kulturním životě, do jejichž čela se v roce 1933 oficiálně postavil Adolf Hitler. Srov. ibid. 1990: 26–51.

⁴³ Ludwig Klages (1872–1956), německý filozof a grafolog, odpůrce židovského náboženství (a monoteismu obecně), úzce spojený s nacismem.

⁴⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „Ja, erlauben Sie mir das Geständnis, daß ich kein Freund der – in Deutschland namentlich durch Klages vertretenen – geist- und intellektfeindlichen Bewegung bin. Ich habe sie früh gefürchtet und bekämpft, weil ich sie in allen ihren brutal-antihumanen Konsequenzen durchschaute, bevor diese manifest wurden. [...] Ich bin ein Mensch des Gleichgewichts. Ich lehne mich instinktiv nach links, wenn der Kahn nach rechts zu kentern droht, – und umgekehrt.“ In KERÉNYI 1945: 20n., dopis Karlu Kerényimu ze dne 20. 2. 1934.

druhé poloviny dvacátých let dvacátého století, kdy Thomas Mann začal na tetralogii pracovat, totiž ještě zdaleka nebyly tak znepokojující jako v letech třicátých. Ostatně také samotná myšlenka humanizovat mýtus pochází od Ernsta Blocha, a ne Thomase Manna.⁴⁵ To však nemění nic na tom, že Thomas Mann na tetralogii zpětně pohlížel jako na literární dílo, jehož prostřednictvím „mýtus odňal [...] z rukou fašismu a do posledního písmena ho *humanizoval* [...]“.⁴⁶

⁴⁵ Srov. KURZKE 1991: 251.

⁴⁶ Přeloženo O.Z. Orig. „Mythos [...] dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein *humanisiert* wurde [...]“. In GW XI 1990a: 658, přednáška *Josef und seine Brüder* (*Josef a bratři jeho*).

5. Podkarpatská Rus, prózy a překlady Ivana Olbrachta

Podkarpatská Rus, Zakarpatská oblast Ukrajiny, tvoří v dnešní době nejzápadnější část Ukrajiny. V letech 1919–1939 byla součástí Československé republiky, avšak začlenění správního celku do chodu nově vzniklého státu se ukázalo jako komplikované, protože politické, kulturní a národnostní poměry v kraji byly nepřehledné. Podkarpatská Rus znamenala pro Čechy a Slováky jednak neznámý a exotický kus země, který bylo třeba teprve řádně prozkoumat, jednak danajský dar či Pandořinu skříňku s obávaným obsahem.⁴⁷

Hned na přelomu let 1919 a 1920 začaly vycházet první publikace, které měly o poměrech ve východní části republiky informovat nejširší veřejnost. Postupně k nim přibýly práce vědecké a první monografická díla. V roce 1924 byla v Praze zahájena národopisná výstava *Umění a lid Podkarpatské Rusi*, o níž „lze říci, že stála i u zrodu fenoménu Podkarpatské Rusi v české kultuře“.⁴⁸

Jedním z mnoha českých autorů, kteří této zemi věnovali ve svém slovesném díle pozornost, byl také Ivan Olbracht.⁴⁹ Jeho přístup k látce byl však něčím výjimečný. Olbracht zemi poprvé navštívil v roce 1931 a pravidelně se sem pak vracel po dobu šesti let. Postupně napsal celkem pět prací s podkarpatskou tematikou. Střídavě se jednalo o texty reportážní a beletristické. Dobová kritika oceňovala důvěrnou znalost prostředí, poctivost ve zpracování a trpělivost při tvorbě. S. K. Neumann to opsal slovy:

[...] Podkarpatská Rus [...] je těžký a složitý problém, po nejedné stránce krásný a ponurý a tak silný, že na něm musí ztroskotati nejen turista obecný, ale i spisovatel, který by se domníval, že si sem může se studeným srdcem a neinformovanou, maloměšťáckou soudností zajetí pro módní „námět“. Tohle, myslím, dobře vystihl právě Ivan Olbracht: podíval se napřed důkladně, nebojácně a vřele na Zemi bez jména a teprve poté zašel si sem ještě jednou pro Nikolu Šuhaje.⁵⁰

Ze srovnání s jiným autorem, Janem Vrbou, pak Olbracht v článku Antonína Hartla *Čeští spisovatelé a Podkarpatská Rus* vyšel následovně:

Vrba vůbec ulpěl více na přírodě a na zvláštностech lidí, jež znal zřejmě z druhé ruky, nepokusil se proniknout do jejich nitra; díval se česky na zemi a lidi. Napsal tedy český román s konvenčním příběhem a zasadil jej toliko do podkarpatoruského rámce. Ztotožnit se s duší Rusínovou zdařilo se až Olbrachtovi.⁵¹

⁴⁷ Srov. POP 2005: 108–145 a 177.

⁴⁸ Ibid.: 131. Srov také ibid.: 129.

⁴⁹ Další autoři, kteří v literárním díle tematizovali Podkarpatskou Rus, byli např. Karel Čapek, Vladislav Vančura, Jaroslav Durych, Stanislav Kostka Neumann, František Skácelík, Jaroslav Zatloukal, Vašek Káňa, Josef Spilka, Jan Vrba či Z. M. Kuděj. Srov. HANUŠKA 2001: 425n., HARTL 1933a: 54n. a HARTL 1933b: 67n.

⁵⁰ In NEUMANN 1934: 17.

⁵¹ In HARTL 1933a: 55.

Zájem o Podkarpatskou Rus byl do jisté míry záležitostí módní, zároveň to byl „za tehdejší situace i v literatuře čin svrchovaně politický“.⁵² Spisovatel si obojí zřejmě dobře uvědomoval. Nařčení z módnosti se vyhnul právě svým poctivým přístupem k práci. Olbrachtova podkarpatská díla jsou výsledkem mnohaletého soustavného zájmu o tuto zemi. Miloš Hlávka zachytil v článku *Země, jež našla svého básníka* Olbrachtův vztah k Podkarpatské Rusi takto:

Olbracht však není jen znalcem země ani pouhým turistou, ani nepoužívá krajiny za dekoraci svých knih, ani nerozšiřuje okruh svých motivů příležitostně; jemu se stalo Podkarpatsko osudem básnickým i lidským, on z básnil tu zemi v celé objektivní šíři jejích faktů a v doprovodu subjektivních zážitků.⁵³

V kontextu autorovy literární tvorby představují podkarpatské práce časově, tematicky i poetikou uzavřený celek pozdní a umělecky vyzrálé periody třicátých let dvacátého století.

Politickou složku zpracovávaného tématu sám spisovatel zdůraznil, když se rozhodl napsat nejdříve ne román, ale právě kulturněpolitickou reportáž. Své rozhodnutí zpětně komentoval slovy:

Přišel jsem sem psát beletrii. Ale když jsem viděl, do jak bezměrné bídě byla celá země vehnána, jaké kulturní a politické zmatky se tu zcela vědomě a za zjištěnými účely vyvolávají a jak nebezpečná a dobře organizovaná smečka lotrů rabuje celé kraje, nebylo možno alespoň v první době nenechat beletrii beletrii a nepsati o nich.⁵⁴

V cyklu reportáží *Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi*, které vycházely roku 1931 na pokračování v Literárních novinách, tak Olbracht poprvé pronikl za hranice povrchního zájmu a za exotické kulisy země. Pozoroval, v jak bídných poměrech lidé žijí a v jakých zmatcích se země nachází i po dvanácti letech od připojení k Československé republice. Upozorňoval na chyby, kterých se československá vláda ve vztahu k Podkarpatské Rusi dopouštěla. Analyzoval soudobou situaci v zemi v kontextu komplikovaného historického vývoje a nacházel analogie s osudem Čechů v rámci rakouského císařství.⁵⁵

Následující rok vyšla kniha s názvem *Země bez jména* a podtitulem *Reportáže z Podkarpatska*. Původní texty z Literárních novin Olbracht stylisticky a kompozičně upravil a rozšířil. Žánrově se tak přiblížil spíše reportáži umělecké. Svazek obsahuje celkem čtyři texty (*Vesnice XI. století, Ti, o kterých tu dříve nebylo slyšáno, Židé a Boj o kulturu a jazyk*). V roce 1933 byl vydán román *Nikola Šuhaj loupežník*, do něhož Ivan Olbracht zapracoval některé části reportáží. V roce 1934 natočil Vladislav Vančura podle Olbrachtova scénáře

⁵² In MUKAŘOVSKÝ 1951: 130.

⁵³ In HLÁVKA 1934–1935: 5.

⁵⁴ In OLBRACHT 1961: 175.

⁵⁵ Srov. také OLBRACHT 1958: 65–86, kde je reportáž otištěna pod stejným souhrnným názvem.

na Podkarpatské Rusi (zvl. v Koločavě) film *Marijka nevěrnice*. Na scénáři se podílel také Karel Nový.⁵⁶ Následující rok vyšla kniha s názvem *Hory a staletí*. Do svazku Olbracht včlenil přepracované reportáže ze *Země bez jména* (reportáž *Boj o kulturu a jazyk* zde vyšla pod názvem *Země bez jména*) a k tomu přibylo šest nových textů (*Loupežníci, Století osmnácté, Obtížné jednání s Ančou Burkalovou, Mandra, O zuřivosti chtění a Země se nacionalisuje*). Reportáže se v této podobě znovu ještě více přiblížily beletrii, některé pasáže do nich byly převzaty dokonce z *Nikoly Šuhaje loupežníka*. Zesílila se opět dramatická a epičnost, na mnohých místech jsou pasáže výrazně lyrické a dialogické. Postupné přibližování reportáží k uměleckým textům je zřejmé i na vývoji titulů *Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi, Země bez jména* a *Hory a staletí*. Poslední prací, ve které Olbracht čerpal z Podkarpatské Rusi, je soubor tří próz z roku 1937 *Golet v údolí*. Obsahuje texty *Zázrak s Julčou, Událost v mikve* a *O smutných očích Hany Karadžičové*.⁵⁷

Později Olbracht nenapsal již žádnou původní knihu a věnoval se pouze adaptacím, které byly z velké části určeny dětem a mládeži. Tento posun v tvorbě provázela dobově příznačná otázka, „co podstatného se ještě v současnosti ozývá z minulosti“.⁵⁸ Mezi adaptovaná díla tak patří *Biblické příběhy* z roku 1939 určené mládeži a textově odlišné *Čtení z Bibli kralické*, které Olbracht zpracoval v letech 1940–1941 a jehož sazba byla bohužel v roce 1942 rozmetána. Kniha nakonec vyšla až posmrtně v roce 1958 a ve vydání doplněném o *Nový zákon* v roce 1983.⁵⁹ Olbracht se převyprávěním biblických příběhů v době války jednak přihlásil k tradici židovství a křesťanství, jednak se tímto krokem postavil po boku Vladislava Vančury a jeho nedokončených *Obrazů z dějin národa českého* za humanistické kořeny českého jazyka a za existenci českého národa. V podobném duchu Olbracht pokračoval také dílem *Ze starých letopisů* vydaným v roce 1940, v němž pro mládež upravil texty starých českých kronik. V roce 1947 následovalo převyprávění staroindických bajek *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* a adaptace Prescottových *Dějin dobytí Mexika*, která vyšla pod názvem *Dobyvatel*.⁶⁰

V nejnáchodnější části republiky Olbracht našel novou inspiraci, která jej přivedla k proměně poetiky a pojetí tvorby, jež byla v souladu s uměleckým i lidským vývojem jeho

⁵⁶ Srov. OPELÍK 1995: 565. První verze scénáře k filmu *Marijka nevěrnice* je obsažen v posmrtně vydaném svazku *Pryč s legendami*. Srov. OLBRACHT 1961: 287–313. Poslední verze scénáře spolu s filmovými záběry a další dokumentací byla otištěna in OLBRACHT – NOVÝ – VANČURA 1982.

⁵⁷ Srov. OPELÍK 1995: 563n., PÍŠA 1982: 68–74, ŠANDOVÁ 1974: zvl. 66–77, OLBRACHT 1932, OLBRACHT 1936, OLBRACHT 2001.

⁵⁸ In POHORSKÝ 1975: 214.

⁵⁹ Srov. MACEK 1990: 371.

⁶⁰ Srov. OPELÍK 1961: 192.

osobnosti. Z politického a profesního hlediska byl pro tento posun v tvorbě rozhodující rozchod s KSČ a vyloučení ze strany dne 26. března 1929 na základě tzv. *Manifestu sedmi*. Ivan Olbracht v dokumentu společně s dalšími šesti autory vyjádřil nesouhlas s novým, gottwaldovským vedením strany.⁶¹ Oficiální změnu politické orientace brzy následovala také hmotná nouze. Olbracht přišel o místo redaktora v Rudém právu, které vykonával od založení periodika v září 1920 do 1. dubna 1929. Nabídky na spolupráci s jiným levicovým tiskem odmítal, a vzdal se tak dlouholeté aktivní novinářské činnosti.⁶² Zaměřil se naopak plně na práci spisovatele na volné noze. V této době rovněž začal překládat vybraná díla německé beletrie a je zjevné, že právě soustavná překladatelská činnost byla hlavním zdrojem Olbrachtovy obživy zvláště v první polovině třicátých let, respektive ještě předtím, než se dostavil úspěch *Nikoly Šuhaje loupežníka*.⁶³

Olbracht nebyl překladatelem z povolání. Překládal výhradně z němčiny, kterou perfektně ovládal díky svému severovýchodočeskému původu, studiím na univerzitě v Berlíně v letech 1900–1901 a práci pro Dělnické listy ve Vídni v letech 1909–1916. V průběhu sedmi let přeložil osm knih od šesti různých autorů.⁶⁴

rok vydání	Olbrachtova tvorba	překlad
1931	Boj o kulturu na Podkarpatské Rusi	Jakob Wassermann: Cesta na Golgatu
		B. Traven: Poklad na Sieře Madře
1932	Země bez jména	Arnold Zweig: Mladá žena z r. 1914
1933	Nikola Šuhaj loupežník	Lion Feuchtwanger: Válka židovská (4. vyd. 1936)
		Hans Fallada: Občánku, a co teď?
1934		Thomas Mann: Josef a bratři jeho (Příběhy Jákobovy, Mladý Josef)
1935	Hory a staletí	
1936		B. Traven: Bílá růže

⁶¹ Mezi tyto osobnosti patřili Josef Hora, Marie Majerová, Helena Malířová, S. K. Neumann, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura. Srov. OPELÍK 1995: 563.

⁶² Srov. HANUŠKA 2001: 423, HOLUB 1983: 174n., 191.

⁶³ Srov. PÍŠA 1982: 67n., 155–163 a LANTOVÁ 2000: 666.

⁶⁴ Srov. OPELÍK 1967: 20 a LANTOVÁ 2000: 669. Ve zdroji z roku 1967 chybí román *Občánku, a co teď?* (*Kleiner Mann, was nun?*) Hanse Fallady, který Olbracht přeložil společně s E. Novou pod pseudonymem Josef Vrbata. První dva díly Mannovy tetralogie přeložil Olbracht ve spolupráci s Helenou Malířovou.

1937	Golet v údolí	Thomas Mann: Josef a bratři jeho (Josef v Egyptě)
------	---------------	---

Tabulka 1: Časové vztahy mezi Olbrachtovou podkarpatskou prózou a překlady z německé literatury

Přeložené knihy vycházely v různých nakladatelstvích.⁶⁵ Je otázkou, zda si Olbracht tituly k překladu sám vybíral a následně je jednotlivým nakladatelstvím nabízel, nebo zda se naopak řídil poptávkou. Za tímto účelem by bylo třeba projít Olbrachtovu případnou korespondenci s jednotlivými nakladateli. Výběr autorů a jejich děl však mohl být jen těžko výsledkem náhody.

Všechny překlady spojují prvky židovství nebo zájem o sociální témata. Židovský původ má Ivan Olbracht společný s Lionem Feuchtwangerem, Jakobem Wassermannem a Arnoldem Zweigem.⁶⁶ Židovství jako součást literární tvorby je pak zásadní pro Liona Feuchtwangera a Thomase Manna, u kterého je pevně spojeno se starozákonní látkou, mýtem a specifickými vyprávěcími postupy.⁶⁷ V rovině tvůrčí měl Olbracht k židovské a starozákonní látce nejbližší právě v době, kdy se naplno věnoval překladům a psaní svých próz čerpajících z Podkarpatské Rusi, kde žila jak vlivná skupina bohatých ortodoxních židů, tak chudá vrstva židovského obyvatelstva. Vyrovnání se s fenoménem podkarpatských židů, jejich vztahu k starozákonní tradici a k Bohu bylo jedním z klíčů pro pochopení nepřehledné společenské a hospodářské situace v zemi.⁶⁸ V souvislosti se sociálními tématy byli pro Olbrachta důležití spisovatelé B. Traven a Hans Fallada.⁶⁹ B. Traven se soustavně věnoval osudům lidí žijících na okraji společnosti, Hans Fallada v románu *Občánku, a co teď?* vystihl zoufalou situaci obyčejného, malého člověka, který přišel v době hospodářské krize o veškeré dosavadní životní jistoty. Přeložená díla souzní s Olbrachtovou celoživotní levicovou orientací v oblasti politiky, zájmem o sociální otázky a typem postavy „zlého samotáře“ v oblasti beletristické.

Jako další prvek, který překládané autory navzájem spojuje, uvádí Jiří Opelík protinacistickou orientaci, která uvedené autory přivedla do exilu:

I když to [překladačská činnost] byla především otázka zajištění existence, došlo výběrem ke zprostředkování takových autorů, kteří patřili výhradně k první garnituře současné německé

⁶⁵ Jednalo se o nakladatelství Adolf Synek (*Cesta na Golgatu*), Mil. Dolínek (*Poklad na Šeře Madře*), Kruh (*Bílá růže*), Družstevní práce (*Mladá žena z r. 1914*), Fr. Borový (*Válka židovská*), Sfinx (*Občánku, a co teď?*) a Melantrich (*Josef a bratři jeho*). Srov. On-line katalog Národní knihovny na webových stránkách Národní knihovny www.nkp.cz či bibliografii Olbrachtových tištěných prací, NOSEK – LAISKE [1974].

⁶⁶ K Olbrachtovi srov. PÍŠA 1982: 5. K informacím o překládaných autorech a jejich dílech srov. postupně LUTZ 1994: 189–191, 825–827, 879n.

⁶⁷ Srov. kap. 6 *Pojetí mýtu u Thomase Manna – Josef a bratři jeho*, s. 32–63.

⁶⁸ Srov. např. Olbrachtovu reportáž *Židé* v knize *Země bez jména*, OLBRACHT 1932: 48–72.

⁶⁹ K informacím o překládaných autorech a jejich dílech srov. postupně LUTZ 1994: 786–788, 182–186.

literatury (pokud pohlížíme také na Travena jako na spisovatele německého původu) a kteří potom, co se k moci dostali nacisté, bez výjimky emigrovali (Traven žil již předtím v Americe).⁷⁰

Opelík z toho vyvozuje, že přeložené knihy „již pouhým svým vydáním obohatily český kulturní život a přiblížily k sobě demokratické, popř. antifašistické síly obou národních kultur“.⁷¹ S tímto závěrem lze plně souhlasit, avšak je nutno upřesnit, že Jakob Wassermann zemřel již roku 1934 v Rakousku a Hans Fallada, kterého Opelík zcela opomíjí, v exilu nežil nikdy. Arnold Zweig odešel roku 1933 do Palestiny, Lion Feuchtwanger do USA. Thomas Mann se na svém přednáškovém turné po Evropě v témže roce dozvěděl o požáru Říšského sněmu a pod tlakem okolností se v zahraničí rozhodl, že se zpět do Německa již nevrátí. Do roku 1938 žil ve Švýcarsku, následně odešel přes Československo do USA.⁷²

I když tedy o překládaných autorech nelze říci, že by bez výjimky emigrovali, spojuje je odpor k nastupujícímu režimu. Období hospodářské krize připravilo v Německu živnou půdu pro radikalizaci společnosti, která se projevovala stále razantnější nacifikací, protižidovskými náladami, pronásledováním nepohodlných osobností či pověstným pálením knih. V plamenech skončily mj. vedle knih Thomase Manna také tituly Olbrachtovy.⁷³ Český autor svojí původní uměleckou tvorbou i překladatelskou činností implicitně zaujal protinacistický postoj. Jeho překlady lze z literárněhistorického hlediska chápat jako gesto sympatií s německými exilovými autory a jejich tvorbou.

Konkrétně v případě Thomase Manna pak nabývá na důležitosti skutečnost, že Olbracht přeložil tři ze čtyř dílů⁷⁴ jeho tetralogie, a také to, že se v jednotlivostech nechal Mannovým konceptem přímo ovlivnit ve své vlastní tvorbě. Právě hledání analogií a možného přímého vlivu Thomase Manna na Ivana Olbrachta je hlavním úkolem této práce. Pojetí mýtu jako *tertium comparationis* má svůj význam proto, že v případě tetralogie stojí mýtus jednoznačně v centru pozornosti, podílí se na tvorbě fikčního světa románu a způsob, jakým se s ním

⁷⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „Wenn es auch hauptsächlich eine Existenzfrage war, so kam es doch durch die Auswahl zur Vermittlung von Autoren, die ausschließlich zur ersten Garnitur der zeitgenössischen deutschen Literatur gehörten (wenn wir auch Traven für einen Schriftsteller deutscher Herkunft ansehen) und die nach der Machtergreifung der Nazis ausnahmslos emigrierten (Traven lebte schon vorher in Amerika).“
In OPELÍK 1967: 21.

⁷¹ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] allein durch ihre Veröffentlichung bereicherten sie das tschechische Kulturleben und näherten die demokratischen bzw. antifaschistischen Kräfte beider Nationalkulturen einander an.“
Ibid.: 21.

⁷² K Thomasu Mannovi srov. LEHNERT 1973: 401.

⁷³ Srov. HOLUB 1983: 202n. Holub cituje dopis z Koločavy manželce z 29. srpna 1936, ve kterém se Olbracht mj. zmiňuje o pálení svých knih v Německu.

⁷⁴ Poslední díl tetralogie vyšel v roce 1943, v době, kdy bylo Olbrachtovo podkarpatské literární období již uzavřeno. Český vyšel román *Josef živitel* v Melantrichu roku 1951 v překladu Pavla Eisnera. Srov. Online katalog Národní knihovny, www.nkp.cz.

v textu pracuje, zase zpětně reaguje na instrumentalizaci mýtu v nacistickém Německu. Výběr látky a způsob jejího zpracování je jak v případě Thomase Manna, tak Ivana Olbrachta dobově příznačný. Olbrachtova překladatelská činnost je spojnicí, která opodstatňuje srovnání děl těchto jinak velmi odlišných autorských osobností.

6. Pojetí mýtu u Thomase Manna – *Josef a bratři jeho*

6.1 Vznik a dobová recepcie textu

Román *Josef a bratři jeho* vznikl v letech 1926 až 1942, tedy po dobu šestnácti let. Koncepcie díla se začala rýsovat v roce 1925, kdy autor zahájil přípravné práce. Předmluvu či úvodní esej s názvem *Cesta do pekel*⁷⁵ začal psát na konci roku 1926. První díl tetralogie, *Příběhy Jákobovy*,⁷⁶ byl dokončen roku 1930 a v říjnu o tři roky později vyšel v nakladatelství S. Fischer v Berlíně. Díl druhý, *Mladý Josef*,⁷⁷ dopsal Thomas Mann uprostřed roku 1932 a byl vydán v tomtéž nakladatelství v dubnu roku 1934. Oba díly byly napsány na území Německa. Třetí díl, *Josef v Egyptě*,⁷⁸ začal Thomas Mann psát ještě v Německu, avšak z velké části vznikl v exilu ve Švýcarsku a byl vydán v říjnu roku 1936 v nakladatelství Bermann-Fischer ve Vídni. Prodej románu byl v nacistickém Německu sice stále povolen, avšak nesměl být podpořen žádnou reklamou. Záhy po vydání tohoto předposledního dílu tetralogie se Thomas Mann po dobu tří let intenzivně zabýval osobností Johanna Wolfganga Goetha. Básníkovi věnoval román *Lotte in Weimar*, který byl vydán ve Stockholmu v roce 1939.⁷⁹ V roce 1940 se opět vrátil k práci na čtvrtém, závěrečném dílu *Josefa a bratři jeho*, který dokončil roku 1942 v exilu ve Spojených státech amerických. K okolnostem vzniku posledních dvou dílů tetralogie se Thomas Mann vyjádřil slovy: „Ve znamení rozloučení s Německem vznikl tento v pořadí třetí josefovský román, – ve znamení rozloučení s Evropou ten čtvrtý.“⁸⁰ Poslední díl vyšel pod názvem *Josef živitel*⁸¹ opět v témže nakladatelství,⁸² tentokrát již se sídlem ve Stockholmu. Prodej knihy byl tentokrát v Německu již zcela zakázán.⁸³

⁷⁵ Orig. *Höllenfahrt*.

⁷⁶ Orig. *Die Geschichten Jaakobs*.

⁷⁷ Orig. *Der junge Joseph*.

⁷⁸ Orig. *Joseph in Ägypten*.

⁷⁹ Srov. FRENZEL 2004: 615.

⁸⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „Im Zeichen des Abschiedes von Deutschland stand dieser dritte der Josephromane, – im Zeichen des Abschiedes von Europa der vierte.“ In GW XI 1990a: 661, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

⁸¹ Orig. *Joseph der Ernährer*.

⁸² S. Fischer bylo kmenovým nakladatelstvím Thomase Manna, jehož díla mohla pod záštitou tohoto nakladatelství vycházet v Německu i po roce 1933, tzn. v době, kdy byl Thomas Mann již ve švýcarském exilu. Tato možnost však byla vykoupena veřejným mlčením o tom, jaké je autorovo mínění o národně socialistickém režimu. Thomas Mann mj. z těchto důvodů přerušil spolupráci s německým exilovým časopisem *Sammlung*, respektive dal na žádost nakladatele odstranit své jméno ze seznamu spolupracovníků. Nacisté považovali Mannovo stažení z veřejného života za vítězství. Jeho knihy tak mohly v Německu vycházet a být prodávány až do roku 1936. Právě v tomto roce se nakladatelství kvůli režimu muselo přesunout do Vídně, později do Švédska. Srov. LEHNERT 1973: 398.

⁸³ Srov. HERMSDORF 1976: 181–194, KURZKE 1993: 131–134 a GW XI 1990c: 669–681, přednáška

Původně Thomas Mann zamýšlel napsat novelu, která měla společně s dalšími dvěma (o Filipovi II. Španělském a o Erasmu Rotterdamském a Lutherovi) tvořit triptych historických próz.⁸⁴ Své literární plány komentoval:

Ach, vše bylo plánováno zcela jinak, jinak – a jako vždy. Stejně jako byli *Buddenbrookovi* zamýšleni jako kupecký příběh na přibližně dvě stě padesát stran a následně se rozrostli, jako [měl být] *Kouzelný vrch* pouze povídkou o rozsahu *Smrti v Benátkách*, jejímž groteskním protějškem se měl stát a pak způsobem sobě vlastním zbytněl, tak mi v tomto případě tanul na mysli triptych nábožensky zabarvených novel, z nichž první měla mít mytickou, biblickou povahu – k tomu byl vyhlédnut příběh o Josefovi, znovu živě vyprávěný.⁸⁵

I když původní umělecký záměr doznal podstatných změn, zájem o biblickou, respektive mytickou látku setrval v centru autorovy pozornosti. Myšlenku zpracovat umělecky právě látku o Josefovi rozvinul Thomas Mann s největší pravděpodobností v zimě na přelomu let 1923 a 1924. Následující rok podnikl cestu po Středomoří a začala vznikat již zmiňovaná koncepce románu.⁸⁶

V přednášce *Josef a bratři jeho*⁸⁷ se Thomas Mann zmiňuje o hlavní motivaci, která ho přivedla k práci na tak rozsáhlém románu. Tímto podnětem byla osobnost Johanna Wolfganga Goetha a taktéž četba Bible. Mladému Goethovi se zdál Josefův příběh v podobě, v níž je zachycen v Bibli, příliš stručným, a chtěl ho proto rozvést v rozsáhlejší epické dílo:

K objasnění mladicky ukvapeného podniku šedesátiletý Goethe poznamenává: „Velmi půvabné je toto přirozené vypravování, jen je příliš krátké a člověk má pocit, že by je měl vymalovat do všech podrobností.“ Pozoruhodné! Tato věta z knihy „Báseň i pravda“ mi ihned utkvěla v paměti, uprostřed mého snění: měl jsem ji v paměti, nepotřeboval jsem ji znovu číst, – a skutečně se zdá, že je jako motto stvořená pro to, co jsem potom podniknul, nabízí to nejjednodušší a nejjasnější vysvětlení pro to, co dělám.⁸⁸

To, co se nepodařilo uskutečnit Goethovi, zdařilo se naopak Thomasu Mannovi, který měl v úmyslu „tento půvabný příběh obnovit a utvořit vypravěčsky svěžím způsobem – a to

Sechzehn Jahre (Šestnáct let).

⁸⁴ Srov. HERMSDORF 1976: 174.

⁸⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „Ach, es war alles ganz anders geplant gewesen, anders – und wie immer. Wie *Buddenbrooks* als eine Kaufmannsgeschichte von beiläufig zweihundertfünzig Seiten gedacht waren und dann überhandnahmen, wie der *Zauberberg* gar nur eine Erzählung vom Umfang des *Tod in Venedig*, dessen groteskes Gegenstück hatte werden sollen und dann nach eigenem Sinn hypertrophierte, so hatte in diesem Fall ein Triptychon religiös gefärbter Novellen mir vorgeschwebt, von denen die erste mythischen, biblischen Charakters sein sollte – die Josephs-Geschichte, lebhaft noch einmal erzählt, war dazu ausersehen.“ In GW XI 1990c: 671, přednáška *Sechzehn Jahre (Šestnáct let)*.

⁸⁶ Srov. KURZKE 1993: 131.

⁸⁷ Srov. GW XI 1990a: 654–669, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

⁸⁸ Podtrženo a přeloženo O.Z. Orig. „Zur Erklärung des jugendlich verfrühten Unternehmens bemerkt der sechzigjährige Goethe: ‚Höchst liebenswürdig ist diese natürliche Geschichte: nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich versucht, sie in allen Einzelheiten auszuführen.‘ Merkwürdig! Diser Satz aus ‚Dichtung und Wahrheit‘ war mir alsbald gegenwärtig, mitten in meinen Träumereien: ich hatte ihn im Gedächtnis, brauchte ihn nicht nachzulesen, – und wirklich scheint er ja wie zum Motto geschaffen für das, was ich dann unternahm, er bietet die einfachste und einleuchtendste Erklärung für dies Unternehmen.“ Ibid.: 654. Překlad citace z Goetha převzat od Věry Macháckové-Riegrové, srov. GOETHE 1998: 103n.

pomocí *všech* moderních prostředků, duchovních a technických [...]“.⁸⁹ Goethův záměr Thomas Mann označil za „mladicky ukvapený“, naopak sám vnímal svůj josefovský román jako „manifestačně mytologické dílo“,⁹⁰ jako dílo stáří. V jednom z dopisů Karlu Kerényimu napsal:

Můj zájem o nábožensko historické a mytické záležitosti se ve mně probudil pozdě; je produktem mých let a v mládí se u mě vůbec nevyskytoval. Nyní je však velmi živý a vystačí k provedení onoho výjimečného románového záměru [...].⁹¹

Koncepce josefovského románu souvisí velmi úzce s Mannovou koncepcí mýtu a zároveň se spisovatelovou pozdní tvůrčí fází. Podstata mýtu v Mannově pojetí je nejlépe pochopitelná v opozici ke všemu individuálnímu. Do roviny individuální zkušenosti náleží jednotlivé případy; vždy se jedná o něco zvláštního a jedinečného. Ve vztahu ke struktuře společnosti je to pak měšťanskost. Naproti tomu vše mytické je kolektivní a typické. Mýtus má všelidskou platnost, opakovaně a bez ustání se vrací, postrádá lineární čas, je bezčasý. Z mytična pramení veškerý život, je praformou života, jeho schématem. Thomas Mann nemohl svůj josefovský román napsat dříve, neboť vypravěč podle něj musí být pro mýtus zralý. Teprve s určitými léty získá schopnost pozorovat dění kolem sebe myticky-typickým pohledem, „neboť v životě lidstva představuje něco mytického sice formou ranou a primitivní, v životě jednotlivce však pozdní a zralou“.⁹²

Materiály, které Thomas Mann využíval během psaní tetralogie, jsou uloženy v Archivu Thomase Manna (Thomas-Mann-Archiv) v Curychu. Otázka, jak autor jednotlivé prameny používal, představuje v rámci literárněvědného zájmu o tetralogii rozsáhlou oblast, a to vedle zkoumání role mýtu, rozborů románové formy a vedle problematiky teologické.⁹³ Thomas Mann při práci na románu studoval jak odbornou literaturu, tak díla beletristická. Jako „stimulans“ či „posilující četbu“⁹⁴ četl mimo jiné *Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna a Goethova *Fausta*. Z odborné literatury studoval například *Starý zákon ve světle starého*

⁸⁹ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] diese reizende Geschichte mit modernen Mitteln – mit *allen* modernen Mitteln, den geistigen und technischen – erneuern und erzählerisch frisch hervorbringen [...]“ In GW XI 1990a: 654, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

⁹⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „jugendlich verfrüht“, „manifest mythologisches Werk“. In KERÉNYI 1945: 19, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu ze dne 20. 2. 1934.

⁹¹ Přeloženo O.Z. Orig. „Mein Interesse fürs Religionshistorische und Mythische ist spät erwacht; es ist ein Produkt meiner Jahre und war in Jugendzeiten überhaupt nicht vorhanden. Jetzt aber ist es sehr lebhaft und wird vorhalten zur Durchführung des sonderbaren Roman-Unternehmens [...]“ Ibid.: 15, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu ze dne 27. 1. 1934.

⁹² Přeloženo O.Z. Orig. „[...] denn im Leben der Menschheit stellt das Mythische zwar eine frühe und primitive Form dar, im Leben des einzelnen aber eine späte und reife [...]“ In GW XI 1990a: 656, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

⁹³ Srov. KURZKE 1991: 243. V této knize srov. také odkazy na další literaturu.

⁹⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „Stimulans“, „Stärkungslektüre“. In GW XI 1990a: 664, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

Orientu od Alfreda Jermiase, *Pověsti Židů, Skutečnost Hebrejců. Úvod do systému Pentateuchu* Oskara Goldberga, *Prasvět, pověst a lidstvo* Edgara Dacquéa, *Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Pranáboženství a antické symboly* Johanna Jakoba Bachofena nebo *Tajemství východu* Dmitrije Merežkovského. Četl také rozmanitou egyptologickou literaturu.⁹⁵

Nejdůležitějším pramenem však byla *Bible*, zvláště *Genesis, První kniha Mojžíšova, ze Starého zákona*. Thomas Mann rozvedl do epického vyprávění nejen ústřední příběh o Josefovi, ale také příběhy starší (Rebeka a Izák, Abraham atd.). Autorův postoj k *Bibli* je kritický, „stojí vůči *Bibli* ve vztahu rozvážné věcnosti“.⁹⁶ Považoval *Bibli* za běžný pramen, byla mu při psaní románu k dispozici jako zajímavá literární sbírka rozličných mýtů, pověstí či historických zpráv a propůjčila románu dějovou linii. Četba sloužila Thomasu Mannovi jako umělecká inspirace a využíval ji „pro osvěžení a oživení mytické nálady“.⁹⁷ Zároveň utvářela vědecké a věcné pozadí pro práci prozaika na takto náročném díle.⁹⁸

6.2 Josef a bratři jeho – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm

Josef a bratři jeho je rozsáhlý epický celek, a proto bylo nutné ve větší míře přistoupit k výběru pouze těch jevů, které se zdají být s ohledem na téma této práce stěžejními. Způsob, jakým je koncipováno pojednání o Mannově tetralogii, je ovlivněn hned dvěma účely, k nimž má tato podkapitola sloužit. Za prvé by jevy, o kterých se v jednotlivých oddílech pojednává, měly v úhrnu poskytnout základní představu o tom, jak Thomas Mann v *Josefovi a bratřích jeho* pracoval s mýtem, případně také o tom, jak je toto jeho pojetí mýtu spojeno s úvahami o čase a člověku. Za druhé by podkapitola měla plnit úlohu výchozího bodu pro následné srovnání s texty Ivana Olbrachta. Na základě literárněhistorických pramenů je totiž zřejmé, že románová tetralogie mohla mít přímý vliv na podkarpatskou prózu tohoto českého spisovatele.⁹⁹

Prolínají se zde tedy dva záměry, které mají z metodologického hlediska dopad na uspořádání a koncepci jednotlivých oddílů. Vzhledem k tomu, že je tetralogie velmi subtilně komponovaným literárním dílem, bylo třeba zabránit jejímu roztržštění

⁹⁵ Orig. *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients, Die Sagen der Juden, Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch, Urwelt, Sage und Menschheit, Gesammelte Werke, Urreligion und antike Symbole, Die Geheimnisse des Ostens*. Srov. KURZKE 1993: 149–153.

⁹⁶ Přeloženo O.Z. Orig. „steht zur Bibel im Verhältnis nüchterner Sachlichkeit“. In BECK 1966: 14.

⁹⁷ Přeloženo O.Z. Orig. „zur Erquickung und Belebung mythischer Stimmung“. In KERÉNYI 1945: 75, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu ze dne 2. 8. 1939.

⁹⁸ Více k pramenům srov. HERMSDORF 1976: 195–210.

⁹⁹ Srov. tabulku na s. 28n., v níž jsou zobrazeny časové vztahy mezi Olbrachtovou prózou třicátých let a překlady německých děl.

do nesourodých oddílů, tak, aby byl neustále patrný vztah jednotlivostí a detailů k celku díla. Všechny poznatky obecnějšího charakteru jsou provázeny textovými doklady, aby byla zřejmá úzká vazba interpretace na fikční text. Citované pasáže mají reprezentativní charakter, neboť v románu samozřejmě lze nalézt mnoho dalších podobných míst, jejichž pomocí by bylo možno daný jev doložit. Na tato místa již neodkazují. V některých případech bylo nutné věnovat širší pozornost detailu, jako jsou například tzv. Krásné rozhovory, a to právě z toho důvodu, že mají přímý vztah k Olbrachtově próze. K těmto místům následně vedou odkazy z podkapitol věnovaných *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* a *Goletu v údolí*.

6.2.1 Vyprávění jako slavnost a cesta do minulosti

V tetralogii *Josef a bratři jeho* se před čtenářem rozprostírá rozsáhlý svět vyprávění, jenž se skládá z několika vrstev. Vedle samotného starozákonního příběhu Josefa a jeho bratrů je výraznou složkou fikčního textu hlas vyprávění samého či komentující hlas vypravěče. Obě roviny jsou rovnocennými složkami románu a také Thomas Mann na ně v tomto případě nazírá jako na plnohodnotné umělecké prostředky.¹⁰⁰ Příběh je pojat jako „odvážn[á] expedic[e]“¹⁰¹ do minulosti.

Spojnicí s dávnými ději je motiv „studnice minulosti“, jež je tak hluboká, až se zcela nutně nabízí otázka: „[N]eměli bychom o ní říkati, že vůbec nemá dna?“¹⁰² V průběhu románu nabývá tento centrální motiv postupně podoby jámy či nádrže na vodu, hrobu, vězení a podsvětí. Pádem do studnice se člověk ocitá v prostoru přechodu a zvláště vnitřního přerodu osobnosti. Studnice je mostem mezi dvěma světy. Pobytem v ní se člověk vždy něco zásadního dozví, a to buď o člověku jako takovém, nebo o sobě samém. Zároveň není nikdy možné vyjít ze studnice nezměněný. Vypravěč se čtenářem se tak vrhají do nekonečných hloubek příběhu, stejně jako se Jákob později ocitá v několikaleté službě v podsvětí u strýce Lámana potom, co se (opět u studnice) potkal s milovanou Ráchel. U studnice se odehrává úvodní rozhovor Jákoba s Josefem, do studnice či jámy je Josef vhozen svými bratry a dostává se do podsvětí Egypta, v němž je po scéně s Potifarovou ženou uvržen do vězení.¹⁰³

Právě skokem do studnice vypravěč podniká „cest[u] do pekel“.¹⁰⁴ Význam takového

¹⁰⁰ Srov. GW XI 1990a: 655, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

¹⁰¹ Přeloženo O.Z. Orig. „ein phantastischer Essay, der wie die umständliche Zurüstung zu einer gewagten Expedition wirkt“. Ibid.: 659.

¹⁰² In MANN 1959a: 7, předmluva *Cesta do pekel*.

Orig. „Brunnen der Vergangenheit“, in GW IV 1990: 9, *Höllenfahrt*.

¹⁰³ Srov. např. HAMBURGER 1984: 39–61. Na těchto stranách se Käte Hamburgerová blíže věnuje mj. motivu studnice či hlubiny v románu a motivické roli Egypta pro příběh o Josefovi.

¹⁰⁴ In MANN 1959a: 46, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Höllenfahrt“, srov. GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

konání vypravěč objasňuje v „antropologick[é] přede[h]“, ¹⁰⁵ v rámci které sděluje, že se společně se čtenářem vydává „jako [...] dobrodru[h] do minulosti“, ¹⁰⁶ a to s jediným zájmem: „jest to lidská bytost, kterou jdeme hledati do podsvětí a k smrti, jako Ištar Tammuza a Éset Usíra, abychom ji poznali tam, kde leží minulost.“¹⁰⁷ Výprava do minulosti je tak jednou z mnoha možností, již se v románu naplňuje mytické schéma cesty do podsvětí. Nejedná se však o minulost, kterou člověk běžně zná v podobě času historického, jenž po lineární ose směřuje neustále dozadu. Je to minulost jiná, pro kterou platí pravidla času mytického. Je to „minulost života, [...] bývalý, umrlý svět, v jehož větších a větších hloubkách bude jednou ležet také náš život, jehož počátky tkvějí již beztak dosti hluboko“. ¹⁰⁸ Tato minulost náleží mýtu také proto, že „jest, jest stále, třeba by lid po svém říkal: Byla.“¹⁰⁹ Je sice mrtvá a náleží do prostoru podsvětí, avšak přesto se jí člověk neustále obklopuje a zpřítomňuje ji. Je zásobárnou, v níž se hromadí veškerá lidská zkušenost, a představuje jakousi kolektivní paměť, ze které lze kdykoli čerpat poučení a příklady pro vlastní život žitý právě teď a tady.

„Studnice minulosti“ je bezedná a dosáhnout na její počátek by bylo činem nadlidským:

A tu se právě stává, čím hlouběji kutáme, čím dále pronikáme dolů do podsvětí minulosti a v něm tápáme, že se nám prapříčiny lidství, jeho dějin a jeho mravů jeví naprosto nezbadatelnými a že vždy opět a dále unikají do bezedna před naší olovnicí, ať již rozvinujeme její motouz do jakýchkoliv dobrodružných časových dálek.¹¹⁰

Vypravěč hledá v *Cestě do pekel* pro své vyprávění nějaké alespoň relativně pevné zakotvení v čase. Snaha zkoumat počátek všech věcí se ukazuje jako nereálná, neboť skutečný počátek leží v tak dávné minulosti, že na něj není možné dosáhnout, natož ho popsat a zachytit. Je proto nutné spokojit se se „zdánliv[ými] opor[ami] a met[ami]“, s „kluzkou kulisou duny“, ¹¹¹

¹⁰⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „anthropologische Ouverture“. In GW XI 1990a: 659, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

¹⁰⁶ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „als erzählende Abenteuerer“, in GW IV 1990: 53, kap. *Höllenfahrt*.

¹⁰⁷ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Aber lebhafter ist die Lust, und wir verleugnen nicht, daß sie vom Fleische ist, denn ihr Gegenstand ist der erste und letzte unseres Redens und Fragens und all unserer Angelegenlichkeit: das Menschenwesen, das wir in der Unterwelt und im Tode aufsuchen, gleichwie Ishtar den Tammuz dort suchte und Eset den Usiri, um es zu erkennen dort, wo das Vergangene ist.“ In GW IV 1990: 53n., kap. *Höllenfahrt*.

¹⁰⁸ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „[...] die Vergangenheit des Lebens, die gewesene, die verstorbene Welt, der auch unser Leben einmal tiefer und tiefer gehören soll, der seine Anfänge schon in ziemlicher Tiefe gehören.“ In GW IV 1990: 53, kap. *Höllenfahrt*.

¹⁰⁹ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Denn es [das Vergangene] ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten: Es war.“ In GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹¹⁰ In MANN 1959a: 7, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen.“ In GW IV 1990: 9, kap. *Höllenfahrt*.

¹¹¹ In MANN 1959a: 7, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Scheinhalte und Wegesziele“, „hinter jeder lehmigen Dünenkulisse“, in GW IV 1990: 9, kap. *Höllenfahrt*.

za níž se nutně skrývá duna další. Kdo by chtěl, mohl by duny minulosti odkrývat a pokračovat v této sisyfovské práci donekonečna. V zájmu vyprávění je tedy potřeba smířit se s „počátky toliko podmíněn[ými]“, které však „znamenají opravdový prvopočátek nějakého ústního podání určitého společenství, národa nebo náboženské obce“.¹¹² Pro Josefa a celé židovské společenství je tímto zástupným počátkem osud praotce Abrahama, „muže z Uru“,¹¹³ poutníka, kterého uvedly „duševní neklid a touha po Bohu“¹¹⁴ do pohybu. Avšak také určení příbuzenského vztahu mezi Josefem a Abrahamem se ukazuje jako zcela orientační a relativní, protože mezi nimi prostě a jednoduše leží několik staletí a „[o]tázka, jíž se zabýváme, se netýká času, který se dá určit číslm“.¹¹⁵ Abraham provází Josefa celý život v různých podobách, ať už se jedná o jeho náklonnost k měsíci, či přítomnost učitele a sluhy Eliezera.¹¹⁶ Také Jákob nachází sám v sobě Abrahamovy znaky, protože byl zkoušen Bohem, ve zkoušce však neobstál.¹¹⁷ Pro židovský národ je Abraham zástupným počátkem, jelikož objevil Boha a uzavřel s ním smlouvu.¹¹⁸

Zatím však zůstává stále neobjasněno, na základě jakých principů vyprávění v románu funguje. Ve „fantastick[ém] esej[i]“¹¹⁹ *Cesta do pekel* se vypravěč zmiňuje o tom, že se se čtenářem účastní na „slavnosti smrti“.¹²⁰ Touto slavností je právě ona „cesta do pekel“, cesta do hlubin mytické minulosti, která je mrtvá a díky tomu také neustále přítomná. Smrt nabývá v kontextu díla specifického významu, a to zvláště v souvislosti s pojetím času:

Zemřítí znamená arci ztratit představu času a vyjít z něho, ale značí to také získat věčnost a všudypřítomnost, tedy teprve pravý život. Neboť podstatou života jest přítomnost a v časových formách minulosti a budoucnosti se jeho tajemství jeví jen mythicky.¹²¹

¹¹² In MANN 1959a: 7, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „So gibt es Anfänge bedingter Art, welche den Ur-Beginn der besonderen Überlieferung einer bestimmten Gemeinschaft, Volkheit oder Glaubensfamilie praktisch-tatsächlich bilden [...]“ In GW IV 1990: 9, kap. *Höllenfahrt*.

¹¹³ In MANN 1959a: 9, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „des Ur-Mannes“, in GW IV 1990: 11, kap. *Höllenfahrt*. Srov. také SCHULZ 2000: 83. Autorka upozorňuje na dvojí význam slova „Ur-Mann“: muž z Uru a pra-muž, respektive praotec. Tato slovní hříčka se v překladu vytrácí.

¹¹⁴ In MANN 1959a: 11, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „geistliche Unruhe“, „Gottesnot“, in GW IV 1990: 14, kap. *Höllenfahrt*.

¹¹⁵ In MANN 1959a: 27, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Was uns beschäftigt, ist nicht die bezifferbare Zeit.“ In GW IV 1990: 32, kap. *Höllenfahrt*.

¹¹⁶ Srov. MANN 1959a: 365–370, kap. *O nejstarším služebníkově* a GW IV 1990: 419–424, kap. *Vom ältesten Knechte*.

¹¹⁷ Srov. MANN 1959a: 87–90, kap. *Zkouška*, resp. GW IV 1990: 103–108, kap. *Die Prüfung*.

¹¹⁸ Srov. MANN 1959a: 370–379, kap. *Jak Abrahám objevil Boha*, resp. GW IV 1990: 425–435, kap. *Wie Abraham Gott entdeckte*.

¹¹⁹ Přeloženo O.Z. Orig. „ein phantastischer Essay“. In GW XI 1990a: 659, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

¹²⁰ In MANN 1959a: 46, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Todesfest“, in GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹²¹ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Sterben, das heißt freilich die Zeit verlieren und aus ihr fahren, aber es heißt dafür Ewigkeit gewinnen und Allgegenwart, also erst recht das Leben. Denn das Wesen des Lebens ist Gegenwart, und nur mythischer Weise stellt sein Geheimnis sich in den Zeitformen der Vergangenheit und der Zukunft dar.“ In GW IV 1990: 53, kap. *Höllenfahrt*.

Vyprávění se váže na děje minulé, svým způsobem tedy již mrtvé. V aktu vyprávění dochází ke zpřítomňování těchto dějů, které tak získávají „pravý život“, a vazba na přítomnost s sebou nese vazbu na mýtus, jenž přítomnému vyprávění zajišťuje vztah k minulosti a budoucnosti. Vyprávění vystupuje z času, a to času lineárního, historického.

Tyto specifické časové vztahy vystihuje již několikrát zmiňovaný pojem „slavnost“, jehož obsah je v románu nejlépe objasněn v kapitole *Adónův háj*.¹²² Pro slavnost je charakteristické odlišné plynutí času. Ženy, o nichž se v této kapitole hovoří, vystoupily v době slavnosti z běžného času a vstoupily do času posvátného, v němž se aktualizuje původní mytická skutečnost a zkušenost. Dostaly se do kontaktu s časem ontologickým, vstoupily na počátek všech věcí. Během slavnosti tak autenticky prožívají prazkušenost bohyně Ištar a hledají svého „syna, bratra a manžela, Tammuze-Adóna“.¹²³ Josef přivádí Benjamína na posvátné místo a popisuje mu, jak slavnost hebronských žen probíhá. Každá žena hledá v roli bohyně Ištar pohřešovaného Pána, a i když v běžném životě ví, že Tammuz je rozsápán a mrtev, během účasti na slavnosti je jim tato informace do přesně daného okamžiku odepřena: „To jest slavnost. Vědí to, poněvadž to kdysi bylo odhaleno, a nevědí to ještě, poněvadž hodina, kdy to má býti odhaleno, ještě neudeřila. Každá hodina slavnosti něco ví, a každá žena, pokud nic nenašla, je hledající bohyní.“¹²⁴ Ženy, které se účastní na slavnosti, vystoupily z času historického, jenž plyne lineárně, a vstoupily do času posvátného, který se v průběhu roku v předem daných periodách navrácí a vlamuje do běžného životního rytmu. Mrtvého Tammuze pak ženy uloží do truhly v jeskyni a truchlí pro něj. Po třech dnech však Tammuz vstane z mrtvých a všichni tuto radostnou zprávu oslavují. Benjamín svou nepoučenou řečí dává Josefovi záminky pro další a další vysvětlování. Poznamenává například: „Jak krásná jest každá hodina této slavnosti! A Pán jest tedy pro tento rok povýšen, ale zná hodinu, kdy ho Ninib porazí v zeleni.“¹²⁵ Josef ho opravuje, a vystihuje tak podstatu slavnosti, během které se věci dějí z pohledu času historického periodicky, z pohledu času mytického však vždy poprvé: „Ne znovu,‘ [...] ‚Je to vždy jen jednou a po prvé.“¹²⁶ Tato podstata tedy skutečně

¹²² Srov. MANN 1959a: 383–399, kap. *Adónův háj*, resp. GW IV 1990: 440–459, kap. *Der Adonishain*.

¹²³ In MANN 1959a: 383, kap. *Adónův háj*. Orig. „ihres Sohnes, Bruders und Gatten, des Tammuz-Adoni“, in GW IV 1990: 440, kap. *Der Adonishain*.

¹²⁴ In MANN 1959a: 389n., kap. *Adónův háj*. Orig. „Das ist das Fest. Sie wissen es, weil es einst entdeckt wurde, und wissen es noch nicht, weil die Stunde, es wieder zu entdecken, noch nicht gekommen ist. Im Fest hat jede Stunde ihr Wissen, und jede der Frauen ist die suchende Göttin, ehe sie gefunden hat.“ In GW IV 1990: 448, kap. *Der Adonishain*.

¹²⁵ In MANN 1959a: 395, kap. *Adónův háj*. Orig. „Was für ein herrliches Fest in allen seinen Stunden! Und dem Herrn ist nun also das Haupt erhöht für dieses Jahr, aber er kennt die Stunde, da Ninib ihn wieder schlagen wird im Grünen.“ In GW IV 1990: 454, kap. *Der Adonishain*.

¹²⁶ In MANN 1959a: 395, kap. *Adónův háj*. Orig. „Nicht ›wieder‹ [...] ‚Es ist immer das eine und erste Mal.“ In GW IV 1990: 454, kap. *Der Adonishain*.

spočívá v jiném pojetí času, který je, slovy Eliadeho, „*mytický*“, je to pračas, neidentifikovatelný s historickou minulostí, *čas původní* v tom smyslu, že se objevil ‚najednou‘, že ho nepředcházela žádný jiný čas, protože žádný jiný čas nemohl existovat *předtím, než se objevila skutečnost, kterou vypráví mýtus*“.¹²⁷

Takovouto slavností je každé vyprávění, neboť se v něm zpřítomňuje minulost v podobě dávno uplynulého života, který však člověku není přístupný přímo a bezprostředně. Rouchem, které tajemství zakrývá, je mýtus a „svátečním rouchem tajemství jest slavnost, která se stále vrací, která překlenuje čas a činí minulé a budoucí pro smysly lidu přítomnými.“¹²⁸ Podstatou tajemství je to, že k němu člověk nemá přístup, může se k němu pouze přiblížit, a to nejlépe právě prostřednictvím „slavnosti vyprávění“. Vyprávění je tak sváteční událostí, kterou vypravěč obřadně vyzývá, přivolává a zpřítomňuje:

Slavnosti vyprávění, ty jsi svátečním rouchem tajemství života, neboť rušíš pro smysly lidu čas a zaklínáš mythus, aby se dál v nejskutečnější přítomnosti! Slavnosti smrti, cesto do pekel, jsi vpravdě slavností a radostí pro duši v těle, která ne nadarmo se upíná na minulost, na hroby a na zbožné „bylo“.¹²⁹

Vypravěč tak objasnil základní principy a zákonitosti, kterými se román řídí. Ten je pak epickým naplněním teoretického konceptu představeného v předehře *Cesta do pekel*.

Slavnost vyprávění se uskutečňuje také v příběhu o Josefovi a jeho bratrech. Během takzvaných Krásných rozhovorů se aktualizují příběhy, které patří do kolektivní paměti daného společenství a jejichž vyprávěním se účastníci těchto rozhovorů vzájemně utvrzují v tom, že se na vzpomínanou událost pamatují stejně. K formě „Krásných rozhovorů“ proto patří také repertoár vybraných formulí, které uvozují jednotlivé repliky. Jsou jimi např. věty: „Vím to jako ty.“, „Tak se to v pravdě stalo.“, „Správně to říkáš.“, „Znamenitě to víš.“, „Ano, ano! Vyslovil jsi, jak to bylo.“¹³⁰ Poprvé vedou „Krásný rozhovor“ společně Jákob s Josefem a při této příležitosti je vypravěčem charakterizován tak, že to je

¹²⁷ In ELIADE 2006: 50. Eliadeho charakteristiky času jsou s Mannovým pojetím času v tetralogii v jedinečném souladu. Srov. také ibid.: zvl. 48–76, kap. *Posvátný čas a mýty*.

¹²⁸ In MANN 1959a: 45, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „[...] des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volks.“ In GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹²⁹ In MANN 1959a: 45n., kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart! Todesfest, Höllenfahrt, bist du wahrlich ein Fest und eine Lustbarkeit des Fleischesseele, welche nicht umsonst dem Vergangenen anhängt, den Gräbern und dem frommen Es war.“ In GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹³⁰ In MANN 1959a: 98n., kap. *Dvojzpěv*. Orig. „Das weiß ich wie du.“, „So war es in Wahrheit‘ [...]“, „Du sagst es recht‘ [...]“, „Du weißt es unübertrefflich‘ [...]“, „Ja, ja! Du sagst es aus, wie es war‘ [...]“, in GW IV 1990: 117n., kap. *Zwiegesang*.

taková [rozmluva],¹³¹ která již neslouží k potřebné výměně slov a k dorozumívání o praktických nebo duchovních otázkách, nýbrž toliko k pouhému výčtu a vyprávění toho, co jest oběma známo, pouze k vzpomínce, potvrzení a zábavě a byl to střídavý dvojzpěv rozhovoru, jak si jej v noci na poli u ohně vyměňovali pastevci, začínající: „Viš o tom? Předobře o tom vím.“¹³²

V průběhu „Krásného rozhovoru“ jsou veškeré otázky pokládány pouze naoko, protože je již dopředu jasné, že ostatní odpověď znají stejně dobře jako tazatel. Je to okamžik, ve kterém se všichni zúčastnění společně vypravují do minulosti a zpřítomňují formou vyprávění ve fingoaném rozhovoru něco důvěrně známého.

V „Krásných rozhovorech“ se člověk vrací nazpět k jednomu z mnoha „podmíněných počátků“, z něhož odvozuje buď počátek svých věcí osobních, nebo také počátek společenství, do něhož náleží. „Krásné rozhovory“ jsou proto již ze své podstaty „svátečním rouchem“, které zakrývá tajemství života tak, jak se v minulosti skutečně odehrál. Ukazuje se díky nim také to, jak je možné prostřednictvím ústního tradování nějakých událostí věci zkrášlovat za účelem jejich zkrášlení tak, aby mohly sloužit k utvrzení jednoty daného společenství. Stalo se tak v případě masakru u Šekemu, kterým vrcholí Dínin příběh zachycený ve stejnojmenné kapitole¹³³ a jenž poskytl

později tolik látky k zpěvům a k zkrášlujícím pověstem – zkrášlujícím ve smyslu Izraele, pokud jde o pořad událostí, které vedly k nejhoršímu; a nezkrášlovaly-li krásné rozmluvy právě toto nejhorší, na němž nebylo možno nic zkrášlovati, dalo se to proto, že jejich jedinečná ukrutnost byla dokonce velebena a vychalována.¹³⁴

¹³¹ V německém originále Thomas Mann používá jednotně sousloví „Schönes Gespräch“. Ivan Olbracht překládá méně vhodně hned několika ekvivalenty: „krásná rozmluva“ (srov. MANN 1959a: 97, kap. *Dvojzpěv*) oproti německému „ein Schönes Gespräch“ (srov. GW IV 1990: 116, kap. *Zwiegesang*). U tohoto prvního výskytu Olbracht sice respektoval autorské uvozovky, ale již ne užití velkého písmene u adjektiva. Dále „v Krásných rozmluvách“ (srov. MANN 1959a: 306, kap. *Strakaté*) oproti německému „im Schönen Gespräch“ (srov. GW IV 1990: 353, kap. *Die Gesprenkelten*). V tomto výskytu nahradil Olbracht původní singulár za formu plurálu a již užil velké písmeno u adjektiva. Pro další podobný výskyt srov. MANN 1959a: 153, kap. *Řež* a GW IV 1990: 180, kap. *Das Gemetzel*. Další Olbrachtem použité ekvivalenty jsou „krásných‘ rozpravách“ (srov. MANN 1959a: 139, kap. *Jáko b táboří u Šekemu*) za německé „Gegenstand Schöner‘ Gespräche“ (srov. GW IV 1990: 163, kap. *Jaakob wohnt vor Schekem*). Zde se forma plurálu vyskytuje i v německém originále. Posledním Olbrachtovým ekvivalentem je konečně sousloví používané také v této práci, a to „Krásné rozhovory“ (srov. MANN 1959a: 242, kap. *O Lábanově bohatnutí*) za „Schönen Gesprächen“ (srov. GW IV 1990: 281, kap. *Von Labans Zunahme*).

Různorodost či nejednotnost Olbrachtova překladu sice odráží bohatost pojmu „Gespräch“, avšak znesnadňuje při čtení pouze českého překladu identifikaci tohoto sousloví, které v rámci románu nabývá zcela konkrétního obsahu a vstupuje takto jako ucelený pojem mj. do vztahu s pojmem „slavnost vyprávění“.

¹³² In MANN 1959a: 97n., kap. *Dvojzpěv*. Orig. „[...] ein ‚schönes Gespräch‘, das hieß: ein solches, das nicht mehr dem nützlichen Austausch diene und der Verständigung über praktische oder geistliche Fragen, sondern der bloßen Aufführung und Aussagung des beiderseits Bekannten, der Erinnerung, Bestätigung und Erbauung, und ein redender Wechselsang war, wie die Hirtenknechte ihn tauschten des Nachts auf dem Felde am Feuer und anfangen: ‚Weißt du davon? Ich weiß es genau.‘“ In GW IV 1990: 116, kap. *Zwiegesang*.

V překladu ani originále nejsou poslední dvě věty citátu (přímá řeč) vzájemně odděleny uvozovkami.

¹³³ Srov. MANN 1959a: 129–157, kap. *Dínin příběh* a GW IV 1990: 152–184, kap. *Die Geschichte Dina's*.

¹³⁴ In MANN 1959a: 153, kap. *Řež*. Orig. „Wir sind am Ende unserer wahrheitsgetreuen Darstellung des Zwischenspieles von Schekem, das später so viel Anlaß zu Sang und beschönigender Sage gab – beschönigend im Sinne Israels, was die Reihenfolge der Geschehnisse betraf, die zum Äußersten führten,

Tento kritický hlas vypravěče, který události vyprávění průběžně komentuje, je typickým rysem vyprávěcí strategie románu a v této práci je mu věnována zvláštní kapitola.¹³⁵

6.2.2 Struktura mytického světa

V tetralogii se před čtenářem stránku za stránkou rozvíjí svět mytického vypravování. Vypravěč postupně odhaluje zákonitosti, jimiž se děje v něm řídí, a každý skutek, každý jednotlivý život i všechna pronesená či pouze myšlená slova díky tomu nabývají dvojího významu. Vše, co se děje, stalo se již dříve, neboť „člověk myslí hlavně v šablonách a formulích hotového již ražení, ne tedy tak, jak si sám vybírá, nýbrž jak je to podle vzpomínky obvyklé“.¹³⁶ Tento svět je uzavřený sám do sebe a nic, co se stane, nemůže narušit jeho kompaktnost a dokonalost, protože z něj lze ve svém důsledku vše vysvětlit. Koule, geometrický útvar, který dokonalost odedávna symbolizuje, se v podobě leitmotivu „otáčející se sféry“ promítá do struktury vyprávění. Princip, který stojí v základu fungování mytického světa, objasňuje vypravěč jednak explicitně, jednak se stává součástí tektonické vrstvy textu.

137

Vypravěč promítá představu o světě do jediného geometrického útvaru. Sféra, která „se skládá ze dvou polosfér, z vrchní a spodní“, je v neustálém rotačním pohybu. Obě poloviny, nebeská a pozemská, tvoří dohromady harmonický celek. Vše, co se děje „dole“, událo se kdysi také „nahore“ a naopak. Není možné říci, kdy a kde se to stalo poprvé, protože „si oblast nebeská a pozemská vzájemně odpovídají“. Je přitom téměř nemožné určit, která její polovina se právě nachází nahore a která dole. Vyplývá z toho, že se „silou sférického otáčení [...] proměňuje nebeské v pozemské a pozemské v nebeské, a z toho vysvítá a z toho vyplývá, že bohové se mohou státi lidmi a lidé zase bohy“.¹³⁸ Obě polosféry jsou na sobě bytostně závislé. Polosféra pozemská by bez nebeské ztratila svůj hlubší smysl, „[n]eboť to, co jest nahore, přichází dolů; ale příběh, který je dole, by bez svého nebeského vzoru a bez svého

wenn auch nicht in betreff dieses Äußersten selbst, an dem es nichts zu beschönigen gab und auf dessen Einzel- Entsetzlichkeit man im Schönen Gespräch sogar mit Prangen und Prahlen bestand.“ In GW IV 1990: 180, kap. *Das Gemetzl*.

¹³⁵ Srov. kap. 6.2.4 *Vypravěč – odstup od mýtu*, s. 55–61.

¹³⁶ In MANN 1959b: 19, kap. *K pánovi*. Orig. „Es ist einmal so, daß der Mensch ganz vorwiegend in Schablonen und Formeln fertigen Gepräges denkt, also nicht wie er sich's aussucht, sondern wie es gebräuchlich ist nach der Erinnerung [...]“ In GW V 1990: 683, kap. *Zum Herrn*.

¹³⁷ Srov. HELLER 1970: 284. Představu otáčející se sféry nazývá germanista Erich Heller „tektonickým principem světa Josefa a bratří jeho“. Orig. „Dies [die rollende Sphäre] ist das tektonische Prinzip der Welt von Joseph und seinen Brüdern“.

¹³⁸ In MANN 1959a: 162, kap. *Ryšavec*. Orig. „Nicht allein daß Himmlisches und Irdisches sich ineinander wiedererkennen, sondern es wandelt sich auch, kraft der sphärischen Drehung, das Himmlische ins Irdische, das Irdische ins Himmlische, und daraus erhellt, daraus ergibt sich die Wahrheit, daß Götter Menschen, Menschen dagegen wieder Götter werden können.“ In GW IV 1990: 190, kap. *Der Rote*.

protějšku ani nevěděl, že se sběhl, a ani by sám sobě tak říkajíc nenapadl¹³⁹. Svět vyprávění by byl defektní a neúplný. Josefovo svržení do jámy jeho bratry by zůstalo pouhým třídním utrpením na dně této studny a vytratila by se zcela symbolika hrobu, cesty do podsvětí Egypta i Josefova figurace do role Krista s jeho mučednickou smrtí a následným zmrtvýchvstáním.¹⁴⁰

V tetralogii však příběhy neustále oscilují mezi krajními polohami na pólech otáčející se sféry, jež propojuje v harmonický celek vše, co by mimo tento svět působilo jako nesmiřitelné protiklady, jevy transcendentní versus imanentní, metafyzika versus zřeknutí se jí atd.¹⁴¹ Každá z postav „existuje jednou jako myticko-božský archetyp a podruhé jako jeho pozemský odraz; jejich příběh se odehrává zároveň ‚nahore‘ i ‚dole‘.¹⁴² Dvojakost a potenciální posvěcenost veškerého dění patří do logiky světa vyprávění, a tak „lze celý josefovský román chápat jako konkretizaci této jedné epické myšlenky“.¹⁴³

Princip otáčející se sféry se na rozličných úrovních promítá samozřejmě zvláště do příběhu o Josefovi, neboť právě ten je neustále propojený zároveň s prostorem nebeským i podsvětním. V úvodní kapitole *Příběhů Jákobových* sedí za měsíčního svitu v blízkosti posvátného stromu na okraji studnice a dívá se k nebi. Scéna obsahuje všechny znaky prostoru posvátného.¹⁴⁴ Nachází se zde místo zlomu, který „je symbolizován ‚otvorem‘, jehož prostřednictvím je možné přecházet z jedné oblasti do druhé (z nebe na zemi a *vice versa*: ze země do podsvětních oblastí)“.¹⁴⁵ K zamyšlenému Josefovi u studnice přichází Jákob se slovy: „Dítě sedí nad hlubinou?“¹⁴⁶ Spojením slov „dítě“ a „hlubina“ v jedné větě s obavou předjímá synův osud. Jákobův způsob myšlení je myticko-archaický, a proto „se mu do myšlenek [...] přimísila myšlenka, která hlubokost studny ještě prohlubovala a posvěcovala ji, to jest idea podsvětí a říše mrtvých“.¹⁴⁷

¹³⁹ In MANN 1959a: 368, kap. *O nejstarším služebníkovi*. Orig. „Denn was oben ist, kommt herunter; aber das Untere wüßte gar nicht zu geschehen und fiele sozusagen sich selber nicht ein ohne sein himmlisches Vorbild und Gegenstück.“ In GW IV 1990: 423, kap. *Vom Ältesten Knechte*.

¹⁴⁰ Srov. MARX 2002: zvl. 129–196. Zde se autor podrobně věnuje tématu kristovských figurací v tetralogii. Srov. také KURZKE 1993: 102. Autor na této jedné straně shrnuje některé ukazatele, jež v textu Josefa typově přibližují Kristu. Je tím mj. prodání Josefa Izmaelitům či zrození z matky-panny, Rachel, jak svoji milovanou ženu označuje Jákob.

¹⁴¹ Srov. DIERKS 1972: 110.

¹⁴² Přeloženo O.Z. Orig. „Auch hier haben wir es mit Figuren, in zweifacher Gestalt zu tun; sie existieren einmal als mythisch-göttlicher Archetyp und zum andern als dessen irdisches Abbild; ihre Geschichte spielt oben und unten zugleich.“ In BERGER 1971: 50.

¹⁴³ Ibid.: 47.

¹⁴⁴ Srov. ELIADE 2006: 18–47.

¹⁴⁵ Ibid.: 28.

¹⁴⁶ In MANN 1959a: 58, kap. *Otec*. Orig. „Es sitzt das Kind an der Tiefe?“ In GW IV 1990: 70, kap. *Der Vater*.

¹⁴⁷ In MANN 1959a: 78, kap. *Jméno*. Orig. „Das kam aber daher, daß er die Brunnentiefe nicht denken konnte, ohne daß die Idee der Unterwelt und des Totenreiches sich in den Gedanken, ihn vertiefend und heiligend, einmengte [...]“ In GW IV 1990: 93, kap. *Der Name*.

Postava Josefa je následně vtažena do husté sítě mytických vztahů a náleží jí v rámci románu rozličné role, které mají svůj základ v mytických schématech různých kultur. Pro ilustraci postačí příklad dvou nejdůležitějších rolí, které Josef přijímá. První je role babylonského boha Tammuze-Osirise, jenž je spojován s podsvětím, smrtí a znovuzrozením.¹⁴⁸ Josef se jako ten, kdo chce sloužit Nejvyššímu, najednou ocitá v hlubině, v podsvětí. Z hrobu je vysvobozen stejně, jako každý rok z podsvětí přichází na svět právě Tammuz. V tomto smyslu je možné nazvat ho také „Usíre východu“ či „Adónaj“.¹⁴⁹ S Tammuzem spojuje Josefa nejen tento podsvětní osud, nýbrž také osud obětovaného a rozsápaného. Dummuzi, syn pravé ženy, je další jméno pro Tammuze i Josefa. Do Egypta pak přichází jako Osarsif-Osiris.¹⁵⁰

V Egyptě se Josefovi krok za krokem daří lépe a postupně se jeho mytická role mění v roli antického boha Herma.¹⁵¹ Josef se stává pravou rukou Mont-kava, který je správcem Potifarova domu, a každý večer mu musí popřát dobrou noc. Rovněž v okamžiku, kdy těžce nemocný Mont-kav leží na smrtelném loži, ho Josef utěšuje uklidňujícími slovy. Josef doprovází Mont-kava do říše mrtvých právě tak, jako ho Izmaelitě přivedli do Egypta. Umírajícímu zástupnému otci našeptává:

„Mír budiž s tebou!“ [...] „Odpočívej v noci klidně, můj otče! Hleď, já bdím a starám se o tvé údy, a ty můžeš zcela bez starostí kráčetí pěšinou útěchy a nepotřebuješ se již o nic starat, jen to považ a vesel se: už docela o nic! [...] Tytam jsou starosti a soužení, tatam je všechna bolest. [...] Neboť, co je, to jest, a co bylo, bude.“¹⁵²

Také další indicie, které dávají rozpoznat Josefovu blízkost Hermovi, souvisí s jeho pobytem v Egyptě. Josef spojuje sféru nebeskou s pozemskou tím, že je jako posel bohů schopen vykládat sny. Faraon ho povyšuje a Josef získává jméno života, je nazýván Živitel:

Jeho úlohou a úkolem v Osnování byl úkol Zachovatele, Živitele a Zachránce svého rodu, přesazeného do velkého světa, jak uvidíme, že se jím stal, a všechno nasvědčuje tomu, že si byl tohoto příkazu vědom, že jej alespoň vycíťoval svým životním citem a že svou světsky zcizenou

¹⁴⁸ Srov. PROSECKÝ 2003: 56–59. Srov. také KURZKE 1993: 63–70 pro stručný přehled jednotlivých rolí, které k Josefovi lze přiřadit.

¹⁴⁹ In MANN 1959a: 111, kap. *Kdo byl Jákob*. Orig. „der Usiri des Ostens“, „Adonai“, in GW IV 1990: 131, kap. *Wer Jaakob war*.

¹⁵⁰ Osiris byl rozsápan na kusy Setem, protože prožil noc s Nebthot namísto s Isis, a zplodil tak Anupa. Isis jednotlivé části mrtvého Osirise sesbírала a s mrtvým zplodila syna Hora. Srov. KURZKE 1993: 100n. a také MANN 1959a: 246–252, kap. *Zlý*, resp. GW IV 1990: 286–293, kap. *Der Üble*. V této kapitole hovoří Jákob ve snu s Anupem, který mu příběh o svém zrození vypráví.

¹⁵¹ K postavě Herma srov. např. ZAMAROVSKÝ 2000: 178n., BERGER 1971: 250–272.

¹⁵² In MANN 1959b: 299n., kap. *Zpráva o Mont-kavově skromném umírání*. Orig. „Friede sei mit dir!“ [...] „Ruhe selig, mein Vater, zur Nacht! Siehe, ich wache und Sorge für deine Glieder, während du völlig sorglos den Pfad des Trostes dahinziehen magst und dich um nichts mehr zu kümmern brauchst, denke doch nur und sei heiter: um gar nichts mehr! [...] Aus ist's mit Plack und Plage und jeglicher Lästigkeit. [...] Denn was ist, das ist, und was war, das wird sein.“ [...]“ In GW V 1990: 998n., kap. *Bericht von Mont-kaws bescheidenem Sterben*.

životní formu nepojímal jako životní způsobu syna zavrženého, nýbrž právě jen jako způsobu syna k určitým účelům odloučeného, a že na tom se zakládala jeho důvěra ve shovívavost Pána záměrů a všeho osnování.¹⁵³

Josef se má během tučných a hubených let starat o celou egyptskou zemi a to se mu daří. Rozšiřuje faraonův majetek, zároveň také chrání egyptský lid a v důsledku toho je nazýván rovněž „Dobry pastýř lidu“.¹⁵⁴ V tomto smyslu se chová stejně jako Hermes – bůh obchodníků. V okamžiku, kdy do Egypta přicházejí jeho bratři, aby nakoupili potraviny, dává je po dobu jejich cesty zemí chránit a provázet. Působí zde jako Hermes – ochránce pastevců a cestujících.

Čím úspěšnějším a slavnějším se Josef v Egyptě stává, tím více ho lidé obdivují a milují. Josef „roste jako u pramene“¹⁵⁵ a lidmi je považován za boha, vidí v něm Adonise:

[n]eboť proniklo patrně do lidu, že je původu asijského, a tak tedy pokládali lidé za vhodné – zejména ženy to pokládaly za vhodné – aby mu volali vstříc jméno syrského „Pána“ a Ženicha, v neposlední příčině i proto, že Povýšený byl tak sličný a tak mlád.¹⁵⁶

Tímto však Josefovy mytické role stále nejsou vyčerpány. V roli Oidipa stojí před Sfingou¹⁵⁷ a je možno nalézt místa, která Josefa dávají typově do souvislosti s Kristem. Hned po porodu bylo „[k]olem novorozeněte [...] něco nepojmenovatelného, cosi jako záře jasu, půvabu, krásy, sympatie a božího zalíbení [...]“.¹⁵⁸ Josef je vhozen do hrobu či jámy a dostává se z ní teprve za tři dny tak, že je vytažen Izmaelity, kteří ho následně kupují od jeho bratrů. Josefův hrob hlídá andělský strážce.¹⁵⁹ Na základě původu se Josef podobá Kristu, neboť ho na svět přivedla Ráchel-Panna:

¹⁵³ In MANN 1959c: 219, kap. *Dívka*. Orig. „Seine Rolle und Aufgabe im Plan war die des in die große Welt versetzten Bewahrers, Ernährers und Erretters der Seinen, wie wir sehen werden, und alles spricht dafür, daß er sich dieses Auftrages bewußt war, ihn jedenfalls im Gefühl hatte und seine weltlich-verfremdete Lebensform nicht als die eines Ausgestoßenen, sondern eben nur als eines zu bestimmten Zwecken Abgesonderten verstand, und daß hierauf sein Vertrauen auf die Nachsicht des Herrn der Pläne sich gründete.“ In GW V 1990: 1516, kap. *Das Mädchen*.

¹⁵⁴ In MANN 1959c: 193, kap. *Pozlacení*. Orig. „Guter Hirte des Volks“, in GW V 1990: 1486, kap. *Die Vergoldung*.

¹⁵⁵ Srov. MANN 1959b: 233–242, kap. *Josef roste jako u pramene*, resp. GW V 1990: 923–934, kap. *Joseph wächst wie an einer Quelle*.

¹⁵⁶ In MANN 1959c: 189, kap. *Pozlacení*. Orig. „Denn es war wohl durchgesickert, daß er asiatischer Herkunft war, und so fand man es passend, – zumal die Frauen fanden es so –, ihm den Namen des syrischen ›Herrn‹ und Bräutigams zuzurufen, nicht zuletzt auch, weil der Erhöhte so schön und jung erschien.“ In GW V 1990: 1482, kap. *Die Vergoldung*. Srov. také MANN 1959a: 383–399, kap. *Adónův háj*, resp. GW IV 1990: 440–459, kap. *Der Adonishain*.

¹⁵⁷ Srov. KURZKE 1993: 69 a MANN 1959b: 72–80, kap. *Josef u pyramid*, resp. GW V 1990: 743–752, kap. *Joseph bei den Pyramiden*.

¹⁵⁸ In MANN 1959a: 301, kap. *Porod*. Orig. „Es war um dies Neugeborene, unnennbar, gleichwie ein Scheinen von Klarheit, Lieblichkeit, Ebenmaß, Sympathie und Gottesannehmlichkeit [...]“ In GW IV 1990: 348, kap. *Die Geburt*. Ke christologickým motivům v románu srov. BERGER 1971: 146–176.

¹⁵⁹ Tato postava se v románu objevuje celkem třikrát. Poprvé jako Josefův průvodce k bratrům, později jako strážce u prázdného hrobu a nakonec jako průvodce Izmaelitů po poušti. S Kurzkeem ji lze interpretovat jako postavu anděla. Srov. KURZKE 1993: 15–17.

[Z]amanul si [Jákok] viděti v Ráchel, rodičce, nebeskou Pannu a bohyni matku, Hathór a Éset s dítětem u prsou, v chlapci pak zázračné dítě a pomazaného, s jehož příchodem nastává počátek radostných a požehnaných dob a jež bude obdařeno silou Jáhúdivou.¹⁶⁰

Jákok v Josefovi nadále vidí rovněž obětího „beránka“.¹⁶¹ Na základě citátu lze také velmi dobře vidět, nakolik je Josef komplexní mytickou postavou, v níž se velmi pestře mísí hebrejské, babylonské a egyptské mýty s řeckými a také s tradicí křesťanskou.

V románu tak vedle sebe žijí bohové, bůžkové a jediný, nejvyšší Bůh a společně s lidmi dotvářejí svět o dvou polosférách. Josef si i přesto, že v rámci příběhu přijímá různé role, dokáže v tomto světě zachovat vlastní osobnost, svůj charakter. Hraje sice průběžně řadu typických mytických rolí, ale vždy zůstává Josefem člověkem, jehož „já“ se od světa mytických typů odlišuje. Žije svůj vlastní, jedinečný příběh, který však má zároveň potenciál stát se novým schématem. Mýtus pro Josefa znamená tradici. Díky němu ví, kým je, a zná své kořeny. Je si vědom toho, že se jeho polosféra nyní nachází „dole“ a že je stále člověkem, který může být bohem jen „jako“. Je sice vyvoleným, požehnaným, avšak jak jeho požehnání, tak také celý život jsou určeny pro svět pozemský. Jákok tuto skutečnost vyjadřuje hned dvojitým způsobem:

„Jsi požehnan, ty můj [...]. Ale světské požehnání je to, ne duchovní. [...] Já však to udělám jako Bůh, jenž ti dopřál, odpíraje si. Jsi ten, jenž byl odloučen. Oddělen jsi od kmene a nebude z tebe kmen. Já však tě povýším do hodnosti otcovské tím, že synové tvoji, prvorození, budou jako synové moji. [...]“¹⁶²

Jákok ví, že je Josef sice požehnaný, avšak „pouze“ světsky, a potvrzuje jeho světskou identitu také krátce před smrtí:

„[...] A tak ti žehnám, Požehnaný, ze síly srdce svého jménem Věčného, kterýž tě dal a vzal a dal a bere mě teď od tebe. Výš nechť se vynesou má požehnání, než se požehnání otců snesla na mou vlastní hlavu. Bud' požehnan, synu můj, požehnanými nebeskými shůry, požehnan požehnanými propasti ležící hluboko, požehnaním řinoucím se z prsů nebeských a z lůna zemského. Požehnaní, požehnaní na temeno Josefovo, a v tvém jménu ať se sluní, kdo přijdou od tebe.[...]“¹⁶³

¹⁶⁰ In MANN 1959a: 302, kap. *Strakaté*. Orig. „[...] so versteifte er [Jaakob] sich darauf, in Rahel, der Gebälerin, eine himmlische Jungfrau und Muttergöttin zu sehen, eine Hathor und Eset mit dem Kind an der Brust – in dem Kinde aber einen Wunderknaben und Gesalbten, mit dessen Auftreten der Anbruch gelächtervoller Segenszeit verbunden war und der da weiden werde in der Kraft Jahu's.“ In GW IV 1990: 349, kap. *Die Gesprenkelten*.

¹⁶¹ In MANN 1959a: 303, kap. *Strakaté*. Orig. „das Lamm“, in GW IV 1990: 350. kap. *Die Gesprenkelten*.

¹⁶² In MANN 1959c: 419n., kap. *O lásce odpíravé*. Orig. „Du bist gesegnet, du Lieber, [...]. Doch weltlicher Segen ist es, nicht geistlicher. [...] Ich aber will's machen wie Gott, der dir gönnte, indem Er dir verweigerte. Du bist der Gesonderte. Abgetrennt bist du vom Stamm und sollst kein Stamm sein. Ich aber will dich erhöhen in Väter-Rang, dadurch, daß deine Söhne, die Erstgeborenen, sein sollen wie meine Söhne.“ [...]“ In GW V 1990: 1741, kap. *Von absprechender Liebe*.

¹⁶³ In MANN 1959c: 472, kap. *Úmrtní shromáždění*. V překladu i originálu podtrženo O.Z. Orig. „[...] Und so segne ich dich, Gesegneter, aus meines Herzens Kraft in des Ewigen Namen, der dich gab und nahm und gab und mich nun von dir hinwegnimmt. Höher sollen meine Segen gehen, als meiner Väter Segen ging auf mein eigenes Haupt. Sei gesegnet, wie du es bist, mit Segen von oben herab und von der unteren Tiefe, mit Segen quellend aus Himmelsbrüsten und Erdenchoß! Segen, Segen

Na závěr tohoto oddílu je vhodné alespoň v některých hlavních rysech pojmenovat vztah mezi člověkem a Nejvyšším Bohem, jak je vyobrazen v románu.¹⁶⁴ Bůh stvořil člověka z touhy poznat sama sebe. Člověk je přitom stvoření, které v sobě má něco jak z bytostí andělských (žijících až na padlé anděly v „Hořeních pořadích“), tak zvířecích (schopnost rozmnožovat se). Již v podstatě lidství je zabudována rozkročenost mezi světem nahoře u Boha a světem dole na zemi. To je vyjádřeno také Josefovým dvojitým požehnáním, jehož centrální věta je podtržena v citátu výše. Bůh je na člověku zároveň závislý, protože se do světa dostal jedině díky tomu, že ho Abraham, resp. Abram z touhy po nejvyšším objevil a uzavřel s ním svazek, jehož podstatou je právě vzájemná provázanost až závislost. Objevením Boha Abraham sám sebe rozpoznal jako „já“ vymezené vůči okolnímu světu, které však svou existencí participuje na podstatě božství. Nejvyšší Bůh se zároveň snižuje na úroveň bohů nižších a přibližuje se hierarchicky člověku tím, že se stává Bohem vyvoleného národa. V tomto smyslu s ním pak může Josef jednat jako se společníkem, který má s člověkem Izraele vždy ty nejlepší úmysly, a každá událost získává smysl také s ohledem na dějiny židovského národa. Bůh má s člověkem do budoucna plány, které postupně uskutečňuje, a proto se na něj Josef může i v Egyptě plně spolehnout a dokáže z každé situace vytěžit to nejlepší pro sebe i svůj lid. V tomto světě se i Bůh může stát člověkem, pokud se sféra otočí; Bůh je antropomorfizován a lidská existence nabývá posvátného rozměru. Fikční svět vyprávění je uspořádán na základě jasně daných pravidel a zákonitostí, mezi které patří i princip, podle něhož nachází to, co je nahoře, svůj protějšek v tom, co je dole.

6.2.3 Mytická identita

Na základě předchozích kapitol je zřejmé, jak je v tetralogii pojato vyprávění a jaká je struktura mytického světa, v jehož rámci se vyprávění odehrává. Svět je produktem nejvyššího Boha, nabývá sférického tvaru a neustále se otáčí. Vyprávění je pojato jako cesta do hlubin minulosti, tedy k počátku lidské existence. Rovněž vyšlo najevo, že úplný počátek je dostupný těžko či dokonce vůbec. Proto také vypravěč se čtenářem neputuje „o mnoho hlouběji než do hloubky tří tisíc let – a co to znamená proti představě hloubky, která nemá

auf Josephs Scheitel, und in deinem Namen sollen sich sonnen, die von dir kommen.[...]“ In GW V 1990: 1800, kap. *Die Sterbeversammlung*.

¹⁶⁴ Srov. HAMBURGER 1984: zvl. 96–110. Dílo Käte Hamburgerové patří dnes již ke klasickým interpretacím Mannovy tetralogie. Na uvedených stranách se nachází oddíl *Gott und die Götter*, v jehož rámci autorka interpretuje tetralogii jako „román duše“ právě z hlediska vztahu mezi člověkem, Bohem a nižšími bůžky. Z románu pro tuto problematiku srov. stěžejní místa MANN 1959a: 33–46, kap. *Cesta do pekla*, resp. GW IV 1990: 39–55, kap. *Höllenfahrt*; MANN 1959a: 365–382, kap. *Abrahám*, resp. GW IV 1990: 419–439, kap. *Abraham*; MANN 1959a: 9–20, kap. *Předehra v Hořeních pořadích*, resp. GW IV 1990: 1275–1287, kap. *Vorspiel in Oberen Rängen*.

dna?“¹⁶⁵ Lidé žijící v takto vzdálené minulosti jsou současnému člověku v mnohém podobní, avšak pouze, „nehledíme-li k některým blouznivým nepřesnostem jejich myšlení“.¹⁶⁶ A právě tyto nepřesnosti zvláště v souvislosti s vnímáním času a sebe sama vymezují jejich „jinou“, lze říci mytickou existenci. Tento oddíl je tedy věnován objasnění principů, na jejichž základě jsou v josefovském románu vystavěny jednotlivé postavy. Důraz je přitom v první řadě kladen na obecně platné postupy, zároveň se však ukáže, že zvláště u postavy Josefa je nutno přihlídnout k mnohým specifikům, díky nimž je skutečně hlavní postavou románu.

Postavy vystupující v tetralogii jsou lidmi archaickými a náboženskými, „neboť člověk byl malým vesmírem, který se přesně rovnal velkému“,¹⁶⁷ a svět byl stvořen Bohem. Existence světa je součástí božího plánu, „sama [...] něco ‚znamená‘, [...] svět není němý ani neprůhledný [...] není mrtvou věcí, bez cíle a bez významu“,¹⁶⁸ a člověk náboženský na utváření jeho smyslu participuje. Osobnost románových postav je otevřena do minulosti: „Já nebylo vždy pevně ohraničeno, nýbrž [...] bylo jakoby otevřeno dozadu, přetékájící do minulosti, položeno mimo jeho [zde Eliezerovu] vlastní osobnost.“¹⁶⁹ Postavy vnímají svět prostřednictvím toho, co se stalo buď jejich předkům, nebo bohům, jejichž příběhy se odehrávají v horní polovině otáčející se sféry:

Jákovovu slavnostnímu citění se posledních pětadvacet let jeho života objevovalo v světle kosmických srovnání, zdálo se mu, že jsou nahoru a dolů, cestou do pekel a zase k novému

¹⁶⁵ In MANN 1959a: 46, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Nicht viel tiefer als dreitausend Jahre tief – und was ist das im Vergleich mit dem Bodenlosen?“ In GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹⁶⁶ In MANN 1959a: 46, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „[...] es sind Menschen wie wir – einige träumerische Ungenauigkeit ihres Denkens als leicht verzeihlich in Abzug gebracht.“ In GW IV 1990: 54, kap. *Höllenfahrt*.

¹⁶⁷ In MANN 1959a: 352, kap. *Vyučování*. Orig. „[...] denn der Mensch war das kleine All, das dem großen genau entsprach [...].“ In GW IV 1990: 405, kap. *Der Unterricht*.

¹⁶⁸ In ELIADE 2006: 108n., dále srov. *ibid.*: 107–113. Eliade ve shodě s Mannem vystihuje mnohé rysy obecně platné pro postavy tetralogie i fikční svět, v němž se pohybují. Náboženský člověk, „homo religiosus“, dle Eliadeho vnímá sám sebe jako mikrokosmos a podílí se svým životem na svatosti světa. Ten přitom existuje právě proto, že ho stvořili bohové, s nimiž je člověk náboženský v nepřetržitém kontaktu. Jeho existence je „otevřená do světa“, a postupným poznáváním světa tak člověk zároveň poznává i sám sebe.

¹⁶⁹ In MANN 1959a: 103, kap. *Měsíční gramatika*. Orig. „[...] daß des Alten Ich sich nicht als ganz fest umzirkelt erwies, sondern gleichsam nach hinten offenstand, ins Frühere, außer seiner eigenen Individualität Gelegene überfloß [...].“ In GW IV 1990: 122, kap. *Mondgrammatik*.

K pojetí postav se Thomas Mann vyjadřuje také v přednášce *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*, kde hovoří o „[...] lid[ech], kteří zase tak dobře nevěděli, kým jsou, nebo kteří to věděli zbožněji, hlouběji a přesněji než jedinec moderní: jejichž identita byla otevřená směrem dozadu a pojímala věci minulé, jimž se stavěli na roveň, v jejichž stopách kráčeli a které se v nich opět zpřítomňovaly“. Přeloženo O.Z. Orig. „[...] Menschen, die so recht nicht wußten, wer sie waren, oder die es auf eine frömmere Art wußten als das moderne Individuum: deren Identität nach hinten offenstand und Vergangenes mit aufnahm, dem sie sich gleichsetzten, in dessen Spuren sie gingen und das in ihnen wieder gegenwärtig wurde.“ In GW XI 1990a: 659n.

zmrtvýchvstání, že jsou neobyčejně šťastným vyplněním schématu mytické plodnosti.¹⁷⁰

Tyto předobrazy slouží jako „mytická schémata“ a usnadňují orientaci ve světě. Mytické schéma je bezčasé, respektive nenáleží času v historickém slova smyslu, ale je mu vlastní čas mýtu, který je typický svým specifickým vztahem k minulosti (tradice), odkazem do budoucnosti (osud, poslání), a pokud dojde k jeho naplnění konkrétním příběhem, tak také koncentrací v přítomném okamžiku. Mytickým předobrazem, k němuž je možno se vztáhnout, se stává jakýkoli příběh či děj, který se v dávné minulosti udál poprvé a je natolik příkladný či univerzální, že se v aktualizované podobě jako schéma opakuje i nadále. Každá aktualizace mytického schématu znamená jeho zpřítomnění prostřednictvím opakování, jež je přitom jedním ze základních procesů mytického světa románu.

Pro postavy v tetralogii to znamená, že pokud svoji situaci rozpoznají jako obdobu některého mytického schématu, mohou nadále kráčet v jeho stopách.¹⁷¹ Postavy v tomto smyslu přijímají za vlastní konkrétní mytickou roli,¹⁷² se kterou se pro danou situaci identifikují. Jákob například posílá Josefa na šekemské pastviny za bratry, aby se s nimi usmířil po roztržce a

[z]atím co se konaly drobné přípravy k Josefovou výletu, ozývaly se v Jákobově duši hluboce významné vzpomínky na osudné minulé časy: jak Rebeka po výměně požehnání, kterou sama zosnovala, i jeho vypravila z domova, a jeho nitro si uvědomovalo slavný návrat událostí. Nutno říci, že to bylo odvážné srovnávání; neboť jeho úloha nebyla táž, jako úloha Rebeky, této hrdinské

¹⁷⁰ In MANN 1959a: 135, kap. *Důtka*. Orig. „Sein Leben während der letzten fünfundzwanzig Jahre erschien seinem feierlichen Sinnen im Lichte kosmischer Entsprechung, als Gleichnis des Kreislaufs, als ein Auf und Ab von Himmelfahrt, Höllenfahrt und Wiedererstehen, als eine höchst glückliche Ausfüllung des wachstumsmythischen Schemas.“ In GW IV 1990: 159, kap. *Die Zurechtweisung*.

¹⁷¹ Motiv chůze v něčích stopách, „In-Spuren-Gehen“, Thomas Mann objasňuje ve slavnostním prosluvu *Freud und die Zukunft* (Freud a budoucnost). Cituje z díla nejmenovaného Freudova žáka, který svůj pojem „žitá legenda“ („Gelebte Vita“) doložil příklady z tetralogie a vyjádřil se o románu v tom smyslu, že „jeho[] základním motivem je právě tato idea ‚žitých legendy‘, exemplifikovat život jakožto následování, jakožto chůze v něčích stopách a identifikaci, jak to, humoristicky a slavnostně, praktikuje především Josefův učitel Eliezer [...]“. Srov. MANN 2008: 147–172, cit. 162n.

Thomas Mann s tímto myšlenkovým propojením souhlasí a dodává, že v rámci jeho románu by bylo možno pojem „žitá legenda“ nahradit pojmem „žitý mýtus“ („gelebter Mythos“).

Orig. „[...] dessen Grundmotiv geradezu diese Idee der ‚Gelebten Vita‘ sei, das Leben als Nachfolge, als ein In-Spuren-Gehen, als Identifikation, wie besonders Josephs Lehrer Eliezer sie in humoristischer Feierlichkeit praktiziert [...]“.

Srov. GW IX 1990a: 478–501, cit. 492n.

¹⁷² Sousloví „mytická role“ patří rovněž k ústředním pojmům Mannova pojetí mýtu. Mytické role, které jednotlivé postavy románu hrají, jsou epickým vyjádřením příběhu, který se odehrává v pevně daných stopách, tedy podle určitého schématu, jež se v minulosti ukázalo jako typické, to znamená vhodné pro další opakování a variace. O „žitém mýtu“ je pak podle Manna možno hovořit zvláště v okamžiku, kdy si je individuum ve své jedinečnosti vědomo toho, že je jeho život pouze návratem a opakováním jistého schématu. Takové individuum pak životem oslavuje roli, která mu na zemi náleží. K tomu srov. německy GW IX 1990a: 478–501, zvl. 493n., česky MANN 2008: 147–172, zvl. 163–165, *Freud und die Zukunft* (*Freud a budoucnost*).

Srov. také SCHULZ 2000: 15–365, zvl. 29–36, 73–365. V knize se nachází důkladný rozbor tetralogie z hlediska pojmů „role“ a „identita“. Na stranách 55–57 jsou shrnuty teze, pomocí nichž lze oba pojmy definovat.

matky, která vědomě obětovala své srdce, dopustila se napravujícího podvodu a pak jej pustila do ciziny. Téma bylo schopno mnohých variací. Pohnutkou Josefova odchodu z domu otcovského byla ovšem zuřivost zkrácených bratrů, ale on neprchal před ní, nýbrž Jákob jej tak říkajíc posílal do rukou Ezauových [...].¹⁷³

Ezau je zase příkladem člověka, jenž se se svou rolí identifikuje na celý život, jedná v jejím duchu a řeší případné konflikty. Jákobův bratr tak tedy kupříkladu

[p]lálal, protože pláč byl jeho údělem a protože odpovídal jeho poslání ve světě. Způsob, jakým se díval na věci a na sebe, byl podminěn a určen vrozenými předpisy myšlení, které ho, stejně jako celý svět, poutaly a které přijaly svou ražbu od kosmických obrazců koloběhů. [...] [J]eho povaha, to jest jeho úloha na zemi byla určena od pradávna a [...] byl [si] této své povahové úlohy již dávno plně vědom. [...] Ale myšlili bychom se a křivdili bychom mythickému schematickému obrazu jeho ducha, kdybychom se domnívali, že mu bylo jeho citění a vědomí vlastní osoby a úlohy sluncem osmahlého syna nížiny vštípeno teprve jeho loveckým povoláním. Vyvolil si právě naopak toto lovecké povolání, poněvadž se k němu hodilo, a jsa tedy poslušen mythu a schematu. Chápeme-li jeho poměr k Jákobovi s hlediska obrazného – a Ezau, přes svou drsnost, byl vždy odhodlán to činiti – byl to návrat a zpřítomnění – zpřítomnění bez časových hranic poměru Kaina k Chabelovi [...].¹⁷⁴

¹⁷³ In MANN 1959a: 459, kap. *Poslání*. Orig. „Während der kleinen Vorbereitungen, die Josephs Ausflug erforderte, fühlte Jaakob sich sinnig-bedeutend an vergangene Schicksalstage erinnert: an seine eigene Abfertigung von zu Hause durch Rebekka nach der von ihr geleiteten Segensvertauschung, und seine Seele war voll feierlicher Empfindung der Wiederkehr. Man muß sagen, daß es eine gewagte Zusammenschau war, die er da anstellte; denn seine Rolle hielt den Vergleich nicht aus mit der Rebekka's, dieser heldenmütigen Mutter, die wissend ihr Herz geopfert, den richtigstellenden Betrug gefügt und dann, im Bewußtsein wahrscheinlichen Nimmerwiedersehens, den Liebling in die Fremde entlassen hatte. Das Thema unterlag mancher Abwandlung. Es war wohl so, daß auch Joseph vor der Wut verkürzten Brudertums von Hause mußte, doch nicht von der Wut floh er hinweg, sondern Jaakob sandte ihn sozusagen in Esau's Arme [...]“. In GW IV 1990: 527n.

¹⁷⁴ In MANN 1959a: 113n., kap. *Elifaz*. Orig. „Er weinte, weil es ihm so zukam, weil das seiner Rolle entsprach. Seine Art, die Dinge und sich selbst zu sehen, war durch eingeborene Denkvorschriften bedingt und bestimmt, die ihn banden, wie alle Welt, und ihre Prägung von kosmischen Kreislaufbildern empfangen hatten. [...] [S]ein Charakter, das heißt seine Rolle auf Erden, von langer Hand her festgelegt und er sich ebendieser Charakterrolle von jeher vollkommen bewußt gewesen war. [...] Aber man ginge fehl und würde der mythisch-schematischen Bildung seines Geistes nicht gerecht, indem man annähme, Gefühl und Bewußtsein seiner selbst, seiner Rolle als sonnverbrannter Sohn der Unterwelt, sei ihm erst aus seinem Jägerberuf erflossen. Umgekehrt – mindestens so sehr umgekehrt – hatte er diesen Beruf schon darum gewählt, weil es ihm so zukam, aus mythischer Bildung also und Gehorsam gegen das Schema. Faßte man sein Verhältnis zu Jaakob gebildet auf – und das zu tun, war Esau, seiner Rauhgigkeit ungeachtet, immer bereit gewesen –, so war es die Wiederkehr und das Gegenwärtigwerden – die zeitlose Gegenwärtigkeit – des Verhältnisses von Kain und Habel [...]“. In GW IV 1990: 134n., kap. *Eliphaz*.

Citovaná pasáž je delší ze dvou důvodů. Za prvé se v ní koncentruje hned několik důležitých pojmů, které se podílejí na utváření Mannova pojetí mýtu. Za druhé je potřeba vyjádřit se k překladu, a to zvláště v souvislosti s podtrženými pojmy. Pro slovo „Rolle“ Olbracht v překladu použil rovnou dva ekvivalenty, „poslání“ a „úloha“. Výraz však patří v kontextu Mannova pojetí k významově velmi exponovaným pojmům, až termínům. Náleží mu zcela konkrétní obsah (viz pozn. pod čarou č. 172, s. 49). V překladu se tato jednoznačnost vytrácí, a tak se také znesnadňuje identifikace těchto slov jako v případě tzv. Krásných rozhovorů (viz pozn. pod čarou č. 131, s. 41). Zdá se, že se Olbracht v pasáži dopustil také překladatelské chyby, která mění smysl textu. Jedná se o překlad spojení „der mythisch-schematische Bildung seines Geistes“, v němž je pro slovo „Bildung“ použit přinejmenším problematický ekvivalent „obraz“ doplněný koordinací dvou atributů. Spíše než o jakýsi „mytický schematický obraz ducha“ se v kontextu kapitoly i celého románu jedná o „myticko-schematické vzdělání jeho ducha“. Ezau je líčen jako člověk, který si je jasně vědom své role v příběhu, s pláčem se s ní smíruje, i když neodpovídá jeho individuálním tužbám. Jeho duch je tak vzdělán v tom, jak se věci v mýtu dějí, zároveň se však nedokáže od mytického schématu, které mu náleží, odpoutat a nahradit ho jiným. Jeho bratr Jákob je pak na jiném místě líčen jako „muž [] mytického vzdělání“ (in MANN 1959a: 505, kap. *V jámě*, orig. „des Mannes mythischer Bildung“, in GW IV 1990: 581, kap. *In der Höhle*). U druhého výskytu se v Olbrachtově překladu výraz „Bildung“ již neobjevuje vůbec.

Mýtus a představa počátku, s níž je tento pojem spjatý, v tomto pojetí slouží jako rezervoár jednotlivých schémat, která se aktualizují v individuálních životech jednotlivých románových postav.¹⁷⁵ Právě schopnost uvědomit si život v mýtu umožňuje postavám propojování vlastního osudu se vším, co se kdysi v hlubinách minulosti stalo.

Jednotlivé postavy románu se však s vybranými mytickými schématy neidentifikují ve stejné míře, a tak tento základní princip v románu doznává několika proměn. Extrémním případem splynutí individuálního „já“ s mytickým předobrazem je postava Eliezera, o níž již padla zmínka v souvislosti s podstatou existence archaického a náboženského člověka. Eliezer byl Jákobův nejstarší služebník a Josefův učitel. Zároveň byl Abrahamovým nemanželským synem, což znamená bratrem Josefova děda Izáka. Mezi Josefem a Abrahamem však „leželo podle letopočtu [...] dobře počítaných dvacet generací, přibližně šest set babylonských let [...]“.¹⁷⁶ Eliezer, který promlouvá k Josefovi, o sobě říká „já“ a jeho individualita se přitom rozplývá „do nekonečné perspektivy Eliezerů [...] a ti všichni říkali ‚Já‘ ústy toho, který zde právě seděl [...]“.¹⁷⁷ Eliezer tak své individuální „já“ v podstatě zcela ztrácí, respektive ho ještě nenabyl a žije zcela pevně svázaný s mytickým kolektivem Abrahamova pokolení. Sám o sobě je ztělesněním mytického schématu.

Jákob již na rozdíl od Eliezera dokáže mytické „já“ od svého individuálního odlišit. Mýtus mu slouží jako prostředek pro chápání okolního světa. Přemýšlí však v uzavřeném kontextu abrahamovského mýtu a nedokáže přijmout schéma jiné kultury v okamžiku, kdy výkladové možnosti jeho vlastního mýtu selžou. Takový okamžik v jeho příběhu nastává, když se dozvídá o Josefově smrti a jako důkaz mu je předloženo rozsápané roucho.¹⁷⁸ Jákob se v žalu hroutí, protože sám sebe vnímal jako Abrahama, který ve zkoušce s obětí neobstál, a Josefova smrt se mu jeví jako dokonaná lidská oběť. Neví přitom, že i zde je roucho pouze symbolem zástupné oběti, protože ho Josefovi bratři namočili do zvířecí krve, a Josef zemřel pouze symbolicky, tedy pro patriarchální svět svého mládí. Jákob se pokouší tragikomicky identifikovat s bohyní Ištar, která se vydává do podsvětí pro Tammuze, avšak Eliezer ho upozorňuje: „Ach, milý pane, [...] pro začátek půjde všechno podle tvých představ. Ale

¹⁷⁵ Srov. kap. 6.2.2 *Struktura mytického světa*, s. 42–47.

¹⁷⁶ In MANN 1959a: 12n., kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Zwischen dem Knaben Joseph und der Wanderschaft des geistig-leiblichen Vorfahren lagen, zeitrechnerischer Ordnung zufolge [...] gut und gern zwanzig Geschlechter, rund sechshundert babylonische Umlaufjahre [...]“ In GW IV 1990: 15, kap. *Höllenfahrt*.

¹⁷⁷ In MANN 1959a: 367n., kap. *O nejstarším služebníkovi*. Orig. „[...] er sah durch ihn hindurch in eine unendliche Perspektive von Eliezer-Gestalten, die alle durch den Mund des gegenwärtig Dasitzenden Ich sagten [...]“ In GW IV 1990: 422, kap. *Vom Ältesten Knechte*.

K postavě Eliezera (Izáka a Ezaua) srov. také SCHULZ 2000: 73–83.

¹⁷⁸ Srov. MANN 1959a: 549–577, kap. *Jákob truchlí pro Josefa, Pokušení Jákobova a Přivykání*; GW IV 1990: 630–662, kap. *Jaakob trägt Leid um Joseph, Die Versuchungen Jaakobs, Die Gewöhnung*.

nejpozději před sedmou branou vyjde při obřadech nevyhnutelně najevo, že nejsi matka...¹⁷⁹ Jákob tedy pouze v tuto chvíli hlubokého žalu získává odstup od své role a probleskuje zde jeho vlastní identita a individuální akt zoufalství, který nelze v rámci jeho představ o světě sloučit s žádným mytickým schématem.

Josefův osud je pak v románu koncipován jako „zrození Já z mytického kolektivu, abrahamského Já“.¹⁸⁰ Josef dokáže s mýtem na rozdíl od všech ostatních postav zacházet mnohem volněji a chytřeji. Má blíže také k ostatním mytickým kulturám, rozumí schématům, jež se mu jejich prostřednictvím nabízejí, a dokonce je ve vhodné chvíli dokáže využít ve svůj prospěch. Pouze postava Josefa prochází výrazným vývojem, a proto je nutno sledovat stupně tohoto vývoje v souvislosti s jednotlivými díly tetralogie.

Josef je v druhém díle tetralogie představen jako krásný mladík, přesvědčený o tom, „že ho všichni lidé milují více než sebe“.¹⁸¹ Jeho postavení v rámci rodiny je privilegované, je „prvorozencem od ženy pravé a nejmilejší“.¹⁸² Vůči svým bratrům se nedokáže chovat skromně a ti jím opovrhují také proto, že mu nerozumí. Tento prozatím napůl vědomý pocit vyvolení a zvláštního osudu přivádí Josefa až do jámy, v níž tráví tři dny, a teprve zde si plně uvědomuje smysl svého života. Dochází k poznání, že „měl do jámy přijít – a přesně řečeno, přijít tam chtěl“.¹⁸³ V tuto chvíli umírá Josef mladý, nevědomý, jen zpolovic poučený o vlastním osudu, jehož kořeny spočívají částečně v zemi praotců a jediného Boha, zčásti však také v zalíbení v modlách a svitu měsíce. Rodí se zcela nový člověk, „zasvěcenec, [...], *ten, kdo ví*“,¹⁸⁴ a

[p]rotože zemřel mlád, vzpamatovaly se na druhé straně hrobu jeho životní síly brzy a snadno, ale přes to přese všechno rozlišoval mezi svým životem nynějším a životem minulým, který byl ukončen jámou velmi ostře, a nepokládal se již za Josefa starého, nýbrž za nového člověka.¹⁸⁵

¹⁷⁹ In MANN 1959a: 566, kap. *Pokušení Jákobova*. Orig. „Ach, lieber Herr, ich [...] nehme an, daß für den Anfang alles nach dienen Gedanken gehe. Aber spätestens am siebenten Tore würde sich bei den Gebräuchen unvermeidlich herausstellen, daß du die Mutter nicht bist...“ In GW IV 1990: 650, kap. *Die Versuchungen Jaakobs*.

K postavě Jákoba srov. také např. SCHULZ 2000: 83–95.

¹⁸⁰ Orig. „Ich erzählte die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv, des abrahamischen Ich [...]“ In GW XI 1990a: 665, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josefa bratří jeho)*.

¹⁸¹ In MANN 1959a: 422, kap. *Hbitý Naftalí*. Orig. „[...] daß alle Menschen ihn mehr liebten denn sich selbst [...]“ In GW IV 1990: 485, kap. *Der Geläufige*.

¹⁸² In MANN 1959a: 96, kap. *O oleji, o vínu a fíku*. Orig. „[...] Erstgeborener [...] von der Rechten und Liebsten.“ In GW IV 1990: 114, kap. *Vom Öl, vom Wein und von der Feige*.

¹⁸³ In MANN 1959a: 500, kap. *V jámě*. Orig. „[...] weil Joseph in die Grube hatte kommen sollen – und, ganz genau gesagt, hatte kommen wollen.“ In GW IV 1990: 575, kap. *In der Höhle*.

¹⁸⁴ In ELIADE 2006: 124n.

¹⁸⁵ In MANN 1959b: 11, kap. *O mlčení mrtvých*. Orig. „Da er jung gestorben war, stellten jenseits der Grube seine Lebenskräfte sich rasch und leicht wieder her, was ihn aber nicht hinderte, zwischen seinem gegenwärtigen Dasein und dem früheren, dessen Abschluß die Grube gewesen war, scharf zu unterscheiden und sich nicht mehr für den alten Joseph, sondern für einen neuen zu erachten.“ In GW V 1990: 674, kap.

Ještě předtím, než začíná žít svůj nový život v podsvětním Egyptě, prochází přechodnou fází novorozence a Izmaelitě, kteří ho odkoupili, dávají mu „jako kojenci“¹⁸⁶ pít mléko a přehazují přes něj plášť, „neboť vyšel z hlubiny nahý a pokálený jako z lůna matčina“.¹⁸⁷ Josef zemřel a nově zrozený člověk „dosud nemá vůbec jména, [...] je syn nikoho“.¹⁸⁸ Později přijímá „mlčenlivé jméno“¹⁸⁹ Osarsif, „nov[é] jmén[o], kter[é] bud[e] napříště je[ho] pravým[] jmén[em]“.¹⁹⁰

Pod vedením Izmaelitů se dostává v třetím díle do Egypta, „do říše mrtvých“, do „zem[ě] podsvětní“, „do smutného podzemí“.¹⁹¹ První branou do sféry podsvětí byla studna, branou druhou je pevnost Zel na hranicích, kterou musí projít každý, kdo chce do Egypta vstoupit. Josefův nový život se má nadále odehrávat v zemi, před jejímiž zkaženými mravy ho otec varoval již při nočním rozhovoru na okraji studnice, kdy svého syna s obavami přistihl, jak polonahý, podle vzoru Egypt’anů, upírá svůj zrak k hvězdnému nebi. Motiv studnice, hlubiny a podsvětí k Josefovi neoddělitelně patří a dotváří podstatu jeho mytické existence.

On sám si po vyzdvižení z jámy stále jasněji uvědomuje, že je třeba přijímat vše, co se děje, s vědomím, že se tím plní Hospodinův záměr. Josef se tak paradoxně právě v „opičí zemi egyptské“, „zem[i] děvky Hagar“,¹⁹² v níž vládne matriarchální řád, přibližuje mnohem více Bohu-Otci. Egypt je prostorem, ve kterém vládne počáteční chaos, lidé v něm uctívají jako bohy zvířata, nebeská tělesa i sochy.¹⁹³ Také vztah k Mut má povahu hrozícího incestního poměru s matkou, ale Josef jejím svodům odolává rovněž proto, že ví, že „[o]tec světa není synem žádné matky a není pánem z moci paní. Náleží[] mu a žij[e] před jeho tváří“.¹⁹⁴

Právě v Egyptě si je Josef nejsilněji vědom pevného pouta, které ho pojí s Bohem

Vom Schweigen der Toten.

¹⁸⁶ In MANN 1959a: 516, kap. *Izmaelitě*. Orig. „[...] wie einem Säugling.“ In GW IV 1990: 593, kap. *Die Ismaeliter*.

¹⁸⁷ In MANN 1959a: 517, kap. *Izmaelitě*. Orig. „[...] denn er kam nackt und besudelt aus der Tiefe wie aus Mutterleib und ist gleichsam zweimal geboren.“ In GW IV 1990: 594, kap. *Die Ismaeliter*.

¹⁸⁸ In MANN 1959a: 531, kap. *Prodán*. Orig. „[...] denn wir sagten ja, daß er ein Niemandsson ist [...]“ In GW IV 1990: 609, kap. *Der Verkauf*.

¹⁸⁹ In MANN 1959b: 129, kap. *Mont-kav*. Orig. „der Herr des ewigen Schweigens“, in GW V 1990: 807n., kap. *Mont-kaw*.

¹⁹⁰ In ELIADE 2006: 126.

¹⁹¹ In MANN 1959b: 26, kap. *Noční rozhovor*. Orig. „ins Totenreich“, „Unterweltsland“, „[i]ns traurig Untere“, in GW V 1990: 691, kap. *Nachtgespräch*.

¹⁹² In MANN 1959a: 81, kap. *O opičácké zemi egyptské*. Orig. „das äffische Ägypterland“, „das Land Hagar, der Magd“, in GW IV 1990: 97, kap. *Vom äffischen Ägypterland*.

¹⁹³ Srov. KURZKE 1993: 122n. Zde autor podrobněji rozebírá Mannovo pojetí křesťanství v souvislosti s právem otcovským a mateřským.

¹⁹⁴ In MANN 1959b: 454, kap. *Bolestivý jazyk*. Orig. „[...] ‚Der Vater der Welt ist kein Muttersohn, und nicht von einer Herrin wegen ist er der Herr. Ihm gehöre und vor ihm wandle ich [...]‘“ In GW V 1990: 1173, kap. *Die schmerzliche Zunge (Spiel und Nachspiel)*.

Abrahama, „který o člověku soudil tak pyšně, že se domníval, že smí sloužiti jedině a přímo jen Nejvyššímu“.¹⁹⁵ Josef si sice postupně zvyká na nový způsob života, uzavírá sňatek s Egyptáňkou, avšak stále podle vzoru svého prapředka touží po službě Nejvyššímu, takže se postupně propracovává až po bok faraona. Každé ponížení, kterého se mu v této podsvětní zemi dostává, je zároveň cestou nahoru, neboť

Josef byl mlád a pln chuti a odhodlání přivést se na výši božích úmyslů. Posledním v tomto [Potifarově] domě již dávno nebyl; a již leckdo se mu počínal klaněti. Ale bude tomu ještě docela jinak, tou jistotou byl z vůle boží proniknut, a klaněti se mu měli nejen jednotlivci, nýbrž všichni, s výjimkou jediného, to jest Nejvyššího, jemuž jedinému směl sloužiti; to bylo pevné přesvědčení Abrahámovy vnuka, o kterém se nepřemýšlelo a které určovalo směr jeho života.¹⁹⁶

Josef na rozdíl od svého otce Jáкова prokázal schopnost emancipovat se z původního mytického kolektivu. Proces přijetí nové identity je provázen schopností přijímat na sebe různé mytické role a střídát je dle vhodnosti a potřeby. Stále více se tak Josef v průběhu třetího, a zvláště čtvrtého dílu vymaňuje z role podsvětního, rozsápaného boha Osirise a přibližuje se antickému Hermovi. V očích Egyptáňů se stává svým způsobem bohem. To je stvrzeno jeho světskou a společenskou rolí, která mu v Egyptě náleží, a to rolí „Živitele“, toho, kdo se stará o lid a dokáže jej vyvést z těžkých let hladu. Zde se zároveň realizuje Josefova leitmotivická role „vyvoleného“, který chce sloužit pouze tomu Nejvyššímu.

Postava Josefa nezůstává uzavřena v hranicích jediného mytického schématu. Hravější a osvícenější zacházení s mýtem mu umožňuje využít zakotvení v mytickém počátku a mytickém kolektivu jako východisko pro nalezení a formování vlastní identity. Josef dokázal z každého ponížení těžit ve svůj prospěch, protože se jednak spoléhal na dobré úmysly Nejvyššího, Abrahamova Boha, jednak se dokázal vymanit z představy, že by měl získat požehnání svého otce Jáкова, a naopak přijal světská požehnání starého Izmaelity, Mont-kava i povýšení z úst Faraona, tedy nejvyššího v egyptské podsvětní zemi, jehož pravou rukou se stal. Josefova emancipace z mytického kolektivu tak s sebou zároveň nese velkou míru profanace, zesvětštění příběhu. Josef se ve svém životním příběhu dokáže nejen orientovat, dokonce jej sám inscenuje jako divadlo, a to zvláště ve scéně, kdy se dává

¹⁹⁵ In MANN 1959b: 23, kap. *Noční rozhovor*. Orig. „[...] der vom Menschen so hoffärtig gedacht hatte, daß er der Ansicht gewesen war, einzig und geradewegs nur dem Höchsten dürfe zu dienen [...]“. In GW V 1990: 688, kap. *Nachtgespräch*.

¹⁹⁶ In MANN 1959b: 240, kap. *Josef roste jako u pramene*. Orig. „Doch war er jung und voller Lust und Entschlossenheit, sich auf die Höhe zu bringen von Gottes Absichten. Der Letzte von denen hier unten war er bereits nicht mehr; schon mancher fing an, sich vor ihm zu bücken. Aber noch ganz anders mußte es kommen, er war von Gottes wegen durchdrungen davon, und nicht nur einige sollten sich vor ihm bücken, sondern alle, mit Ausnahme von einem, nämlich dem Höchsten, welchem allein er dienen durfte, das war nun einmal des Abramsenkels fixe und unerörtert die Richtung seines Lebens bestimmende Überzeugung.“ In GW V 1990: 932, kap. *Joseph wächst wie an einer Quelle*.

rozpoznat svými bratry: „Děti, to jsem přec já. Já jsem váš bratr Josef.“¹⁹⁷ K tomu, aby ho bratři rozpoznali, používá mytickou formuli „Ich bin's“. Tato formule slouží v Mannově pojetí mýtu jako prostředek k tomu, že postava přijímá určitou mytickou roli: „Jsem to já.“ To je formule mýtu.¹⁹⁸ V závěru románu Josefovi tato formule umožňuje identifikovat se se sebou samým a dát se jako takový poznat svými bratry. Předpokladem pro rozpoznání po dlouhých letech odloučení je jistá míra kontinuity osobnosti. Josef se sice změnil, ale stále se v něm uchoval svazek s původním kolektivem.

6.2.4 Vypravěč – odstup od mýtu

Svět starozákonního mýtu v románu existuje v symbióze s ostatními blízkovýchodními mytologiemi včetně starověkého Egypta. Monumentální epický příběh, jehož hlavní dějová linie se v zásadě neodchyluje od biblické předlohy, však nelze chápat jako běžný historický román, který si klade za úkol přiblížit co nejdříve konkrétní historickou dobu. Thomas Mann chtěl biblický příběh o Josefovi vyprávět nově, „všemi moderními prostředky, duchovními i technickými“.¹⁹⁹ Román *Josef a bratři jeho* je tedy svou strukturou podstatně složitější, protože se v něm neustále prolíná několik kvalitativně odlišných vrstev vyprávění, a prvkem, který je nejvýraznější a z hlediska způsobu vyprávění také nejdůležitější, je pak instance vypravěče.

Vypravěč tetralogie o sobě na rozdíl od Serena Zeitbloma v *Doktoru Faustovi*²⁰⁰ příliš informací nesděljuje. Vymezuje se jako současník implicitního čtenáře, použitím zájmena „my“ s ním uzavírá svazek a ustanovuje vzájemnou pospolitost: „Zdá se nám, že byl [Josef] člověkem jako my a že byl přes svoji dávnost od počátku všeho lidského [...] matematicky vzato stejně tak vzdálen, jako jsme my.“²⁰¹ Tímto krokem vypravěč čtenáře přitahuje na svoji stranu, a jak se již brzy ukáže, vzdaluje se společně s ním od vyprávěného příběhu. Čtenář je nadále veden k tomu, aby instanci vypravěče respektoval a nechal se jím vést po stránkách rozsáhlého románu, jenž je sám o sobě koncipován jako obdoba světa stvořeného Bohem. V kapitole *Předehra v Hořeních pořadích* vypravěč přirovnává svoji úlohu v rámci světa

¹⁹⁷ In MANN 1959c: 365, kap. *To jsem já*. Orig. „Kinder, ich bin's ja. Ich bin ja euer Bruder Joseph.“ In GW V 1990: 1681, kap. *Ich bin's*.

¹⁹⁸ In MANN 2008: 167. Dále srov. také s. 165–170. Orig. „Ich bin's.“ Das ist die Formel des Mythos.“ In GW IX 1990a: 496, dále srov. ibid.: 494–500, *Freud und die Zukunft (Freud a budoucnost)*.

¹⁹⁹ Přeloženo O.Z. In MANN GW XI: 654, přednáška *Joseph a bratři jeho (Joseph und seine Brüder)*. Orig. „mit allen modernen Mitteln, den geistigen und technischen“.

²⁰⁰ Srov. kap. 7.2.1 *Vypravěč*, s. 68–74.

²⁰¹ In MANN 1959a: 15, kap. *Cesta do pekel*. Orig. „Ein Mensch wie wir war er, so kommt uns vor, und trotz seiner Frühe von den Anfangsgründen des Menschlichen [...] mathematisch genommen ebenso weit entfernt wie wir [...]“ In GW IV 1990: 19, kap. *Höllenfahrt*.

vyprávění právě k úloze Stvořitele, jenž „je prostorem světa, svět však není prostorem jeho“, a to „zcela podobně jako vypravěč je prostorem příběhu, příběh však není prostorem jeho, což znamená možnost, aby o něm pojednával“.²⁰² Tématem tohoto oddílu je právě způsob, jakým vypravěč příběh o Josefovi čtenáři předkládá a jaké strategie volí pro to, aby svět svého vyprávění představil blíže.

Jak již bylo řečeno, vypravěč zpracovává tradiční, obecně známou látku a vcelku věrně se přitom drží událostí líčených v biblické předloze. Děj v důsledku toho nemůže být a také není vlastním nositelem napětí:

My ovšem jsme prosti každého napětí, protože vůbec máme fáze příběhu zde provozovaného v malíčku a dovedeme je odříkat, jako když bičem praská, a zde ještě zvlášť proto, že je v našem vlastním provedení hry již určeno, co pro Josefa bylo ještě napínavě budoucí, a my už víme, že bratři nechtěli Benjamína pustit samotného s jeho vinou.²⁰³

V důsledku toho je méně důležité, „co“ se vypráví, a hlavní důraz se přesouvá na to, „jak“ se vypráví. Vypravěč prameny, ze kterých čerpá, zná a je si zároveň vědom toho, že každý příběh nejprve vypráví sám sebe. Žádné následné převyprávění se v přesnosti nemůže nikdy vyrovnat původní verzi, jež se odehrála v podobě žité skutečnosti kdysi dávno v minulosti nám nepřístupné a kterou tehdejší aktéři prožívali historicky poprvé:

Jest si třeba vzpomenouti na to, o čem již prve byla zmínka, že totiž příběh, dříve než byl po prvé vypravován, se sám vypravoval – a to tak přesně, jak to dokáže jedině život, a že vypravěč nemá žádné naděje ani vyhlídky tohoto mistra dostihnouti. Vypravěč se může k přesnosti jen přiblížit, a to tím, že slouží onomu životnímu „jak“ věrněji, než jak to byl ochoten činiti lapidární duch onoho „že“.²⁰⁴

Teprve poté se příběh traduje dál a právě toto tradování, které zároveň slouží vypravěči jako pramen, se stává předmětem jeho kritiky. Jedním z postupů, které vypravěč při práci s prameny volí, je jejich zpochybňování a následné hledání dalších možných a zároveň průkaznějších vysvětlení pro to, co se stalo. Za bezpočet příkladů budiž uveden jediný,

²⁰² In MANN 1959c: 19, kap. *Předehra v Hořeních pořadích*. Orig. „Ein dringlich sorgendes Bemühen um die Feststellung der Natur Gottes war ihm eingeboren; von Anbeginn in ihm lebendig war ein Keim der Einsicht in des Schöpfers Außerweltlichkeit, Allheit und Geistigkeit, also, daß er der Raum der Welt war, aber die Welt nicht sein Raum (ganz ähnlich wie der Erzähler der Raum der Geschichte ist, die Geschichte aber nicht seiner, was für ihn die Möglichkeit bedeutet, sie zu erörtern) [...]“. In GW V 1990: 1286, kap. *Vorspiel in Oberen Rängen*.

²⁰³ In MANN 1959c: 357, kap. *To jsem já*. Orig. „Wir unsererseits sind jeglicher Spannung überhoben, weil wir überhaupt die Phasen der hier aufgeführten Geschichte am Schnürchen haben, und hier besonders noch, weil schon in unserer eigenen Aufführung festgelegt ist, was für Joseph noch spannend-zukünftig war, und wir schon wissen, daß die Brüder den Benjamin nicht wollten allein lassen mit seiner Schuld.“ In GW V 1990: 1671n., kap. *Ich bin's*.

²⁰⁴ In MANN 1959b: 302n., kap. *Výrok špatně vykládaný*. Orig. „Es ist daran zu erinnern, was schon früher bedacht wurde, daß, bevor die Geschichte erstmals erzählt wurde, sie sich selber erzählt hat – und zwar mit einer Genauigkeit, deren allein das Leben Meister ist und die zu erreichen für den Erzähler gar keine Hoffnung und Aussicht besteht. Nur ihr anzunähern vermag er, indem er dem Wie des Lebens treulicher dient, als der Lapidargeist des Daß zu tun sich herbeiließ.“ In GW V 1990: 1002, kap. *Das Wort der Verkenning*.

ve kterém vypravěč zvažuje nejpravděpodobnější verzi pro vysvětlení Rácheliny mnohaleté bezdětnosti a Leiny plodnosti:

Slovo podání jest jediným opěrným bodem, který máme, jde-li o to, abychom vysvětlili tento bolestný jev. Stručně říká se asi toto: protože Léa nenalezla zalíbení v očích Jákobových, učinil ji Bůh plodnou a Ráchel neplodnou. Právě proto. To jest pokus o vysvětlení jako kterýkoli jiný; má ráz dohadu [...]. A tak by nám nezbylo, leč onen dohad odmítnouti a nahraditi jej nějakým jiným, kdybychom nějaký lepší znali, čehož však není; mnohem spíše pokládám daný výklad v jeho jádře za správný.²⁰⁵

Vypravěč koriguje formu příběhů, v níž se tradují, kritizuje přílišnou stručnost příběhů, jejich nepřesnost a s nárokem na pravdivost sám doplňuje prázdná místa vlastním převyprávěním jako v případě Josefova rozhovoru s Potifarem v zahradě:

Ne nadarmo jsme zde tuto promluvu, o níž jinak nikde není zmínky, podali slovo od slova, zcela tak, jak se udála, a se všemi jejími obrátkami a obraty. Neboť od ní se počíná slavná Josefova životní dráha v domě Pótifarově [...].²⁰⁶

Zároveň však respektuje nutnost výpustky, která má v mnohých případech rovněž své opodstatnění či je dokonce

nutná, neboť je natrvalo zcela nemožné vyprávět život tak, jak se tehdy vyprávěl sám. Kam by to vedlo? Vedlo by to do nekonečna a bylo by to nad lidskou sílu. Kdo by si to umínil, nejen by nebyl nikdy hotov, nýbrž dusil by se už v začátcích, zapleten v šílenství přesnosti. Při krásné slavnosti vyprávění a znovuvzkříšení má výpustka poslání důležité a nezbytné.²⁰⁷

O tom, jak jsou čtenáři předkládány podrobnosti příběhu, rozhoduje opět jedině vypravěč. S prameny často nakládá takovým způsobem, aby vyprávění mělo na čtenáře dopředu zvolený účinek. Čtenář musí být neustále ve střehu, protože v sebekratším okamžiku nepozornosti by se mohl stát obětí příběhu, to znamená ztratit přehled o modu vyprávění a hodnotovém postoji, jaký vůči konkrétní pasáži vypravěč právě zaujímá. Důležité je však také to, že vypravěč tato svá rozhodnutí komentuje a činí z nich dílčí téma svých pojednání. Manipulace

²⁰⁵ In MANN 1959a: 274, kap. *O boží žárlivosti*. Orig. „Der Buchstabe der Überlieferung ist der einzige Anhalt, der sich uns bietet, wenn es gilt, diese wehmütige Lebenserscheinung zu erklären. Er lautet in Kürze dahin: weil Lea unwert gewesen sei vor Jaakob, habe Gott sie fruchtbar gemacht und Rahel unfruchtbar. Ebendarum. Das ist ein Erklärungsversuch wie ein anderer; er trägt Vermutungscharakter [...]. Dennoch käme es uns nur zu, jene Deutung zu verwerfen und eine andere dafür einzusetzen, wenn wir eine bessere wüßten, was nicht der Fall ist; vielmehr halten wir die gegebene im Kern für richtig.“ In GW IV 1990: 318, kap. *Von Gottes Eifersucht*.

Vypravěč vysvětluje Ráchelinu neplodnost jako důsledek žárlivosti Boha. Bůh žárlí, protože považuje Jákobovu nepřiměřenou lásku k Ráchel za modlářství.

²⁰⁶ In MANN 1959b: 215, kap. *Josef uzavírá smlouvu*. Orig. „Nicht umsonst haben wir dieses Gespräch, dessen sonst nirgends gedacht ist, Wort für Wort, ganz wie es sich fügte und nach allen seinen Windungen und Wendungen hier aufgeführt. Denn Josephs berühmte Laufbahn in Potiphars Haus nahm von ihm ihren Ausgang [...].“ In GW V 1990: 904, kap. *Joseph schließt einen Bund*.

²⁰⁷ In MANN 1959c: 187, kap. *Sedm nebo pět*. Orig. „Sie [die Ausparung] ist wohlthätig und notwendig, denn es ist auf die Dauer völlig unmöglich, das Leben zu erzählen, so, wie es sich einstmal selber erzählte. Wohin sollte das führen? Es führte ins Unendliche und ginge über Menschenkraft. Wer es sich in den Kopf setzte, würde nicht nur nie fertig, sondern erstickte schon in den Anfängen, umgarnt vom Wahnsinn der Genauigkeit. Beim schönen Fest der Erzählung und Wiedererweckung spielt die Ausparung eine wichtige und unentbehrliche Rolle.“ In GW V 1990: 1479, kap. *Sieben oder fünf*.

čtenářem tak nabývá charakteru hry, jejíž pravidla vypravěč odkrývá a vysvětluje až postupně v jejím průběhu. Jako příklad lze uvést scénu u studnice. Bratři v citovaném odstavci nahlas zvažují způsoby, jimiž by mohli provést plánovanou vraždu Josefa:

Zde se ozvala slova, která nechceme přímo opakovati, poněvadž by dnešní citlivost poděsila a bratry, nebo některé z nich, právě svou přímou formou postavila do přemrštěně špatného světla. Šimeón a Lévi, jakož i přímý Gád skutečně chtěli spoutaného bratra bez milosti zabít. Blíženci to chtěli provést holí: podle starého dobrého vzoru Kainova se rozpřáhnou vši silou obou paží, a bude po něm. Gád se nabízel, že mu rychle nožem prořízne hrdlo, jako to kdysi Jákob udělal s kozlátkem, jehož srst potřeboval k výměně požeňání. Nezapíráme, že tyto návrhy byly podány; ale nepřejeme si, aby se čtenář nadobro rozešel s Jákobovými syny a aby jim navždy odepřel odpuštění, proto nenecháme bratry tato slova přímo a nahlas vyřknouti. Byla vyslovena, protože vyslovena býti musila, protože to, abychom mluvili svou řečí, konsekvence věci vyžadovala. A zase to bylo jen konsekventní, že přenéstí ona slova přes rty a za ně odpovídati, se odvážili právě ti, k jejichž úloze na zemi se nejlépe hodila, a kteří tím, tak říkajíc, dokázali, že jsou poslušni své báje: divocí blíženci a rázný Gád.²⁰⁸

Vypravěč v komentáři, jenž se prolíná celým odstavcem, odhaluje motiv, který ho přivedl právě k tomuto, a ne jinému způsobu vyprávění. Ne nadarmo je možné nazvat ho smyslem pro humanitu. Vypravěč si nepřeje, aby si čtenář o Josefových bratrech myslel něco snad až příliš špatného. Naznačuje, že jejich surovost a krutost nebyla svévolná. Museli se tak zachovat a takto přemýšlet, neboť to odpovídá jejich roli v příběhu, jejich mýtu. Oni to však nevědí, protože jsou na rozdíl od Josefa mýtu neznalí, v tomto smyslu tedy primitivní. Bratři nevědí, proč to či ono konají, jednají jednoduše intuitivně a pudově nebo věci nechají prostě plynout, aby se samy staly tak, jak to v dané chvíli nejlépe odpovídá situaci. Po Jákobově smrti se bratři bojí, že se jim Josef bude chtít pomstít. Ten však jedná osvíceně a poučeně. Ví, že se vše děje z vůle Boží. Ponižování, se kterým se setkával, bylo nutné, protože se do Egypta prostě dostat musel, aby mohl později pomoci svým blízkým. V okamžiku, kdy Josef uklidňuje své bratry, chová se jako „člověk“, který je lidskou bytostí přede vším ostatním a zná pořádek světa:

„Což jsem jako Bůh? Dole, říkají, jsem jako faraó, a tomu se sice říká bůh, je to však jen ubohý, milý člověk. Žádáte-li mě, abych odpustil, zdá se, že jste neporozuměli řádně celému tomu

²⁰⁸ In MANN 1959a: 489, kap. *Josef do studny vržen*. Orig. „Hier fielen Worte, die wir nicht unmittelbar wiedergeben, weil sie eine neuzeitliche Empfindlichkeit erschrecken und, eben in unmittelbarer Form, die Brüder, oder einige von ihnen, in ein übertrieben schlechtes Licht setzen würden. Es ist Tatsache, daß Schimeon und Levi sowie der gerade Gad sich erboten, dem Gefesselten kurzerhand den Garaus zu machen. Jene wollten es mit dem Stabe besorgen, ausholend mit beider Arme Kraft nach guter Kainsart, daß er hin sei. Dieser ersuchte um den Auftrag, ihm rasch mit dem Messer die Kehle zu durchschneiden, wie Jaakob einst mit dem Böcklein getan, deren Fell er brauchte zum Segenstausch. Diese Vorschläge wurden gemacht, es ist nicht zu leugnen; aber es liegt nicht in unseren Wünschen, daß der Leser endgültig mit den Jaakobssöhnen zerfalle und ihnen auf immer die Verzeihung verweigerte, darum lassen wir es nicht geradezu in den Worten der Brüder laut werden. Es wurde gesagt, weil es gesagt werden mußte, weil es, in unserer Sprache zu reden, in der Konsequenz der Dinge lag. Und es war wiederum nur folgerecht, daß diejenigen es über die Lippen brachten und sich dafür zur Verfügung stellten, zu deren Rolle auf Erden es am besten paßte und die damit, sozusagen, ihrem Mythos sich gehorsam erwiesen: die wilden Zwillinge und der strammte Gad.“ In GW IV 1990: 562, kap. *Joseph wird in den Brunnen geworfen*.

příběhu, v němž jsme. Nepeskuji vás proto. Je velmi dobře možné, aby někdo byl v nějakém příběhu, aniž mu rozumí. Snad tomu tak má být a snad bylo trestuhodné, že jsem vždy až příliš dobře věděl, co se hraje. [...] Ale jde-li o odpuštění mezi námi lidmi, náleží mně, abych vás o ně prosil, neboť vy jste musili hrát lidi zlé, aby všechno tak přišlo.“²⁰⁹

Josef ponechává svět, aby ho formoval v osobnost emancipovanou od mytického společenství. Sám pak na rozdíl od bratrů dokáže jasně rozpoznat své místo v příběhu a podobně jako vypravěč kriticky reflektovat to, co se již stalo, i to, co má teprve přijít.

Čtenář je v románu podobnou loutkou jako postavy, vypravěč si s ním hraje, takže si člověk nemůže být nikdy jistý tím, zda je vše to, co bylo dosud řečeno, myšleno vážně.²¹⁰ Z tohoto pohledu jsou v románu nejzajímavějšími především ta místa, která napodobují nebo parodují odborné komentáře. Právě v souvislosti s nimi lze nejvíce hovořit o humorné složce díla. Jsou to pasáže, v nichž vypravěč kritizuje dostupné prameny, a místa, na nichž paroduje vědecké texty tím, že pod rouškou vážnosti aplikuje metody exaktních věd na předměty, které tyto postupy již z principu vylučují. Jako příklad lze uvést přepočítávání počtu tučných a hubených let, která Josef předpověděl pro Egypt na základě faraonova snu.²¹¹ Jádro problému, který vypravěč v kapitole řeší, nespočívá v přesném určení skutečného počtu let hojnosti a hladu, nýbrž v dalším stupni odkrytí logiky, která je vlastní lidem žijícím v mýtu. Egypťané uvažují jinak než člověk současný, respektive čtenář románu. Mezi hubenými léty totiž bylo také „několik takových, jež nedosáhla posledního stupně bídosti, nýbrž blížila se jakžtakž snesitelnosti, takže by je, nebýt věštby, nebyli snad vůbec ani rozpoznali jako léta

²⁰⁹ In MANN 1959c: 487, kap. *Mohutný průvod*. Orig. „[...] ‚Bin ich denn wie Gott? Drunten, heißt es, bin ich wie Pharao, und der ist zwar Gott genannt, ist aber bloß ein arm, lieb Ding. Geht ihr mich um Vergebung an, so scheint’s, daß ihr die ganze Geschichte nicht recht verstanden habt, in der wir sind. Ich schelte euch nicht darum. Man kann sehr wohl in einer Geschichte sein, ohne sie zu verstehen. Vielleicht soll es so sein, und es war sträflich, daß ich immer viel zu gut wußte, was da gespielt wurde. [...] Aber wenn es um Verzeihung geht unter uns Menschen, so bin ich’s, der euch darum bitten muß, denn ihr müßtet die Bösen spielen, damit alles so käme.‘ [...]“ In GW V 1990: 1817n., kap. *Der Gewaltige Zug*.

²¹⁰ Otázka, jak vážně je to v josefovském románu myšleno, ostatně tvoří celou rozsáhlou oblast mannovského zkoumání, která krouží kolem pojmů „humor“, „ironie“ a „parodie“. Jako humorista je Thomas Mann interpretovaný např. Käte Hamburger. Dle jejího názoru byl román sice zamýšlený převážně jako ironický, ačkoli v souvislosti s ním Thomas Mann téměř bez výjimky hovoří o humoru. Käte Hamburger vidí v humoru hlubší vrstvu díla, která tvoří jeho pozadí. Ironie se jí naproti tomu zdá být povrchnější. Ta se přitom spojuje s komickými či parodickými složkami díla. Helmut Beck v Thomasu Mannovi vidí spíše ironika a za tvůrčí princip tohoto románu považuje pojem „epická ironie“. Zároveň ale tvrdí, že „Mannova ironie není destruktivně-nihilistická v první řadě proto, že je humoristická“.

Srov. HAMBURGER 1965. Kniha *Der Humor bei Thomas Mann: Zum Joseph-Roman* byla později v upraveném vydání publikována pod titulem *Thomas Manns biblisches Werk: Der Joseph-Roman, Die Moses-Erzählung „Das Gesetz“*. V této práci je využíváno především vydání pozdější. Srov. dále také BECK 1966: 98. Podtrženo a přeloženo O.Z.

Orig. „[...] Manns Ironie in erster Linie deshalb nicht zerstörerisch-nihilistisch ist, weil sie humoristisch ist.“

²¹¹ Srov. MANN 1959c: 186–188, kap. *Sedm nebo pět* a GW V 1990: 1478–1481, kap. *Sieben oder fünf*.

plev a kletby“.²¹² Avšak protože zde existovala zmíněná věštba, činili tak lidé „z dobré vůle“.²¹³ Vypravěč s látkou pracuje velmi specificky. Kritizuje prameny, koriguje je, zpochybňuje, obohacuje o podrobnosti nebo naopak některé podrobnosti vynechává. Nejdůležitější pak je to, že svá rozhodnutí komentuje a průběžně zdůvodňuje. Je nutné neustále dávat pozor na to, „jak“ se vypráví, zda vypravěč příběh pouze převypravuje, zda jej ironizuje, paroduje nebo se mu s humorem sobě vlastním usmívá. Toto „jak“ potom představuje vlastního nositele epického napětí. Thomas Mann tuto specifickou polohu vyprávění považuje za integrální součást díla, jež

zde náleží ke hře, není to vlastně řeč autorská, nýbrž řeč díla samotného, je včleněna do sféry jazyka, je nepřímá, je to řeč stylu, řeč laškovná, příspěvek ke zdánlivé přesnosti, velmi blízká perzifláži a v každém případě ironii: neboť postupy vědecké, použity na něco zcela nevědeckého a pohádkového, jsou čistou ironií.²¹⁴

V románu je tedy podobně jako později v *Doktoru Faustovi* přítomna celá komplexní rovina vyprávění, jež je svým způsobem metavyprávěním k vlastnímu příběhu. Mnohdy na sebe poutá pozornost do té míry, že se z ní stává nejvýraznější složka fikčního textu.

Díky tomu všemu není možno se do příběhu o Josefovi a jeho bratrech jakkoli pohodlně začíst. Důraz na ono „jak“ s sebou přináší jako důsledek konsekventní přerušování plynulého toku vyprávění. Pozornému čtenáři není umožněno, aby příběh jednoduše prožíval, je nepřetržitě upozorňován na to, že společně s vypravěčem stojí mimo příběh. Existuje svět vyprávění a svět recepce, které se nikdy nespojí v jeden jediný.

Neustálý odstup, který zůstává mezi čtenářem a světem mytického vyprávění, je důležitým příznakem humanizace mýtu v josefovském románu. Thomas Mann ukázal, že čtenář jeho románu musí neustále a o všem přemýšlet, že věci jsou relativní a záleží na tom, z jakého úhlu na ně padá světlo. Nikomu nelze slepě důvěřovat a je vždy důležité kriticky prozkoumávat to, co kdo uslyší či si kdekoli přečte. Poselství Mannova románu je implikováno povahou vypravěče a v literárněhistorickém kontextu je lze formulovat slovy Immanuela Kanta:

²¹² In MANN 1959c: 188, kap. *Sedm nebo pět*. Orig. „Die mageren waren zwar alle mager genug, ihrer fünf gewiß, wenn nicht sieben; aber ein paar liefen mit unter, die den letzten Grad der Erbärmlichkeit nicht erreichten, sondern sich halbwegs dem Erträglichen näherten, so daß man sie, hätte die Weissagung nicht vorgelegen, vielleicht gar nicht als Spreu- und Fluchjahre erkannt hätte.“ In GW V 1990: 1480, kap. *Sieben oder fünf*.

²¹³ In MANN 1959c: 188, kap. *Sedm nebo pět*. Orig. „So aber zählte man sie aus gutem Willen mit.“ In GW V 1990: 1480, kap. *Sieben oder fünf*.

²¹⁴ Přeloženo O.Z. In GW XI 1990a: 656, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*. Orig. „Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst, sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen, ist indirekt, eine Stil- und Scherzrede, ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit, der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der Ironie: denn das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte ist pure Ironie.“

„Sapere aude! Měj odvahu užívat svůj vlastní rozum!“²¹⁵ Tento univerzální osvícenský požadavek na člověka zní velmi naléhavě právě v kontextu nacistické doby a jejího pojetí mýtu krve a půdy, které reprezentuje například Alfred Rosenberg spisem *Mýtus dvacátého století*. Tento „filozof“ německého fašismu“ a „Hitlerův preceptor“²¹⁶ ohlašoval vznik nového mýtu a konstatoval přitom mimo jiné, že tento „mýtus krve a mýtus duše, rasa a Já, lid a osobnost, krev a čest, jediné to, zcela jediné a bez kompromisů musí procházet celým životem, musí jej nést a určovat“.²¹⁷ Thomas Mann využil epické médium vypravěče v románu naopak k tomu, aby v době rasistického šílenství dokázal, že i mýtus může přispět k lepšímu poznání člověka, podstaty lidství, jeho kořenů, které se někde v dávné minulosti sbíhají do jediného společného počátku. Svým pojetím mýtu se implicitně postavil do opozice proti nacistickému Německu, kde byl právě mýtus zneužíván jako jeden z významných prostředků pro doložení natolik podstatných rozdílů mezi jednotlivými lidskými rasami, že vedly až k soustavnému vyvražďování některých z nich. Mýtus v nacistickém Německu měl přesahovat do každodenního života, měl být jeho nedílnou součástí, a to bez jakékoli racionální reflexe, která by mohla poukázat na nelidskost této doby. Způsob, jakým je román *Josef a bratři jeho* vyprávěn, je pak v tomto smyslu možno pokládat za zbraň, kterou autor otočil proti nepříteli, i když se všichni domnívali, že něco takového již ani není možné. Thomas Mann toto vše vyjádřil v často citované větě: „Mýtus byl v této knize fašismu vytržen z rukou a do posledního písmena *humanizován* – budou-li lidé v budoucnu na tomto díle shledávat něco pozoruhodného, bude to toto.“²¹⁸

6.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu *Josef a bratři jeho*

Tetralogie *Josef a bratři jeho* je výsledkem mnohaleté spisovatelské práce Thomase Manna. Román je beletristickým ztvárněním Mannovy dobové představy o mýtu a jeho úloze ve společnosti. Starozákonní náboženský mýtus je společně s mnoha dalšími mytickými vlivy nedílnou součástí tohoto díla a plní v něm hned několik funkcí.

Předně je tematickou složkou románu a předlohou pro epické ztvárnění notoricky známých

²¹⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ In KANT 1968: 35.

²¹⁶ Přeloženo O.Z. Orig. „der ‚Philosoph‘ des deutschen Faschismus, Rosenberg, der Präzeptor Hitlers“. In GW XI 1990a: 658, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

²¹⁷ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] der Mythos des Blutes und der Mythos der Seele, Rasse und Ich, Volk und Persönlichkeit, Blut und Ehre, allein, ganz allein und kompromißlos das ganze Leben durchziehen, tragen und bestimmen muß“. In ROSENBERG 1935: 759.

²¹⁸ Přeloženo O.Z. Orig. „Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein *humanisiert*, – wenn die Nachwelt irgend etwas Bemerkenswertes daran finden wird, so wird es dies sein.“ In GW XI 1990a: 658, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

příběhů. Tradiční látka by však mohla jen stěží zaplnit tolik stran textu a neunavit čtenáře, pokud by nebyla vyprávěna tak důmyslným způsobem jako tetralogie. Text totiž nabízí přinejmenším dva módy čtení a činí tak velmi důrazně a otevřeně. Mýtus jako téma ovlivňuje způsob, jakým je fikční text vyprávěn, a jeho těžiště se přesouvá ze složky dějové na složku poetologickou. Čtenáři není předložen pouze známý příběh o Josefovi, který je rozveden do nejmenších detailů (takto ho četla opisovatelka Mannova rukopisu a autor se jejímu čtenářskému zážitku shovívavě usmál). Výraznější je druhá sémantická rovina: veškeré vypravěčovy komentáře, esejistické a pseudovědecké pasáže, jimiž je vlastní mytický příběh zhusta proložen. Hlas vypravěče formuje vrstvu metavyprávění, v níž se řeší především otázka, proč je třeba podobné příběhy znovu a znovu vyprávět, jak takový akt vyprávění obvykle vypadá a v čem je právě tento přítomný akt výjimečný. Hodnotový postoj vypravěče k předmětu vyprávění se stává hlavním nositelem sémantické složky fikčního textu a zdrojem napětí. Mýtus tedy má v tetralogii také funkci poetickou a významným způsobem zasahuje do samé struktury literárního textu.

Mýtus je vypravěčem přetvářen a obměňován. Vypravěč přitom všechny mechanismy, jimiž mýtus deformuje, nechává odkryté. Někdy na své postupy upozorňuje až deklamativně, a tak mytické příběhy v textu slouží jako apel na čtenáře a varující zpráva o tom, že je možné zacházet se slovem tak, aby dokonale posloužilo záměrům jejich původce, že je možné slovo zneužít. Román de facto kultivuje pozornost a obezřetnost čtenáře ve vztahu k recipovaným textům, a činí tak zvláště tím, že sám různé možnosti této manipulace s humorem mnohdy ironicky manifestuje a komentuje. Tento vypravěčský postup je dobově v ostrém kontrastu k instrumentalizaci mýtu v nacistickém Německu a propagandistickým výstupům rétorů promlouvajících k davu naslouchajících lidí. Způsob, jakým je v románu s mýtem nakládáno, naopak implikuje kritiku dobové zaslepenosti a propagovaného života v (novém) mýtu jako v realitě.

V Mannově pojetí je mýtus dobově rehabilitován, protože není direktivní ani dogmatický. Je zpracován jako součást lidských dějin, jež sahají do tak hluboké minulosti, že je zcela nemožné dotknout se jejich skutečného počátku. Mýtus je prostředkem k poznání psychologie lidské bytosti. Mytické (starozákonní) příběhy jsou plné postav, které jsou nositeli nějaké typické vlastnosti či vykonavatelé nějakého závažného skutku, který do budoucna představuje vzor pro všechny podobné činy (první vražda, záměna požehnání atd.). Thomas Mann v románu rozvedl příběhy do největších detailů a to mu umožnilo zobrazit jednotlivé postavy

v celé jejich psychologické hloubce. Avšak ani na úrovni postav nechybí schopnost reflektovat danou situaci a zachovávat si od ní kritický odstup. Z pohledu postav sehrává mýtus úlohu integrační a socializační. Může (zvláště v případě Josefa) napomoci k utvoření celistvé lidské bytosti. Postavy nad svými činy přemýšlejí, vnímají svůj osud v souřadnicích vlastní mytické existence ve světě, který je přehledný, protože má jasně danou strukturu. Zvláště v pasážích esejistických a v předehře *Cesta do pekel*, jež je teoretickou předmluvou k ostatnímu textu, jsou zformulovány principy, které jsou důležité pro pochopení tohoto specifického pojetí mýtu. Patří mezi ně pojmy jako mytická (identifikační) formule, mytická role, mytické schéma, svátek a jeho význam pro mýtus, princip otáčející se sféry atd.

V souvislosti s tetralogií *Josef a bratři jeho* již dříve padla zmínka o tom, že je v ní mýtus humanizován. Děje se tak mimo jiné proto, že je fikční svět tohoto vyprávění tvořen na základě principu otáčející se sféry z celé jedné poloviny právě lidmi. Román není zaplněn postavami heroickými, nýbrž takovými, které mají být modernímu člověku blízké a pochopitelné. Zvláště výmluvný je osud Potifarovy ženy. V *Josefovi v Egyptě* je Mut zachycena jako zoufalá žena, která pouze touží po naplnění vášnivé lásky a je pro to schopna učinit téměř vše. Vypravěči se nelíbí skoupost, s níž je její osud obyčejně líčen, a chce její pověst rehabilitovat. V novém podání se z Mut stává žena, kterou Josef urazil z pozice sluhy potom, co se před ním ponížila, protože mu zcela otevřeně ukázala své city a tím také svou zranitelnost. Vypravěč se staví do role demiurga a pána nad světem vyprávění. Vrhá se do hlubin minulosti, aby poznal i ta nejodlehlejší zákoutí lidské duše a mentality.

7. Pojetí mýtu u Thomase Manna – *Doktor Faustus*

7.1 Vznik a dobová recepcie textu

První plány na zhotovení díla s faustovskou tematikou se nacházejí v pořadí v sedmém zápisníku Thomase Manna, tzv. *Notizbuch 7*. Záznamy v něm začínají rokem 1901. V *Jak jsem psal Doktora Fausta*²¹⁹ Thomas Mann datuje první poznámky, tzv. Drei-Zeilen-Plan, využití později pro román, chybně právě do roku 1901. Vypočítává tak čtyřicet dva let, která uběhla od těchto záznamů k počátku práce na *Doktoru Faustovi*. Zápisník však autorovi sloužil několik let a záznamy vztahující se k budoucímu románu pocházejí až z roku 1904 nebo 1905.²²⁰ Nacházejí se na stranách 138 a 155.

„Drei-Zeilen-Plan“ má být textem, ve kterém je na třech řádcích zachycen základní koncept románu. Záznam na straně 138 v zápisníku zabírá necelých tři a půl řádku a zní:

Syfilitický umělec poháněný touhou se sblíží s čistou, sladkou mladou dívkou, urychlí zasnoubení s nic netušícím děvčetem a zastřelí se těsně před svatbou.²²¹

Záznam na straně 155 zabírá celkem devět řádků (v tisku šest) a v nezkrácené podobě²²² zní:

Novela neboli k ‚Maji‘ Postava syfilitického umělce: jako doktor Faustus a člověk upsaný d'áblu. Jed působí jako opojení, stimulans, inspirace; v nadšeném zápalu smí tvořit geniální, nádherná díla, d'ábel mu vede ruku. Nakonec ho ale *d'ábel odnese*: paralýza. Ta věc s čistou mladou dívkou, se kterou má až do svatby styk, předchází.²²³

Zdá se, že Thomas Mann měl „plánem“ navzdory délce záznamů na mysli spíše ten druhý a také delší. První se totiž v *Doktoru Faustovi* nedočkal žádné realizace. Věta podtržená v druhém citátu se vztahuje k tomuto prvnímu záznamu a její obsah v románu rovněž není realizován. Nabízí se otázka, proč „Drei-Zeilen-Plan“. Thomas Mann pravděpodobně při psaní *Jak jsem psal Doktora Fausta* záznam neověřoval a zmýlil se podobně jako v případě jeho datace do roku 1901. Označení koncepce lze přijmout pouze s výhradou, že se

²¹⁹ Srov. v německém vydání MANN GW XI 1990d: 155, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*, v českém překladu srov. MANN 1962: 18.

²²⁰ Do roku 1905 záznam datuje Kurzke, srov. KURZKE 1991: 269. Editor Mannových zápisníků odhaduje dataci záznamu do roku 1904, srov. NB 1992: 122. K celé problematice kolem tzv. Drei-Zeilen-Plan popsané v této kapitole srov. PETERSEN 2007: zvl. 21n.

²²¹ Přeloženo O.Z. Orig. „Der syphilitische Künstler nähert sich von Sehnsucht getrieben einem reinen, süßen jungen Mädchen, betreibt die Verlobung mit der Ahnungslosen und erschießt sich dicht vor der Hochzeit.“ In NB 1992: 107.

²²² Bez poslední věty ho cituje např. KURZKE 1991: 277 nebo WIEGAND 1983: 10.

²²³ Podtrženo a přeloženo O.Z. Orig. „*Novelle oder zu ‚Maja‘* Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber holt ihn der Teufel: Paralyse. Die Sache mit dem reinen jungen Mädchen, mit dem er bis zur Hochzeit treibt, geht vorher.“ In NB 1992: 121n.

nejedná o doslovný význam, ale pouze o odkaz na stručnost.²²⁴

Z plánů k próze *Maja* z počátku dvacátého století Thomas Mann využil poznámky ke společenské vrstvě *Doktora Fausta* (vyličení života v Mnichově včetně tragicky končícího milostného vztahu mezi Ines Institorisovou a Rudim Schwerdtfegrem).²²⁵ Průběžně od roku 1933 se v denících objevují záznamy vztahující se k plánovanému dílu inspirovanému faustovskou látkou. Práci na románu *Doktor Faustus* se Thomas Mann intenzivně zabýval od března 1943. Dva měsíce věnoval studiu pramenů a první kapitolu začal psát 23. května 1943. Text dokončil v lednu 1947 a v témže roce byl román publikován.²²⁶ V *Jak jsem psal Doktora Fausta* Thomas Mann koncept románu zpětně vystihuje slovy:

Tentokrát, u díla mého stáří, bylo tomu poprvé jinak. Tentokrát jsem věděl, co chci a co si ukládám: nic menšího než román své epochy, zahalený v příběh krajně povážlivého a hříšného života umělce.²²⁷

Moderní umělec, Adrian Leverkühn, byl zamýšlen jako postava, která symbolicky zpodobňuje končící měšťanskou epochu a dějinnou tragédii německého národa.

Román v Německu rozpoutal rozsáhlou diskusi a polemiku. Jeho recepce se soustředila hlavně na téma německé viny, které bylo v těsně poválečné době velmi aktuální.²²⁸ Thomas Mann byl odpůrcem rozlišování mezi tzv. dvojím Německem, dobrým a zlým: „Zlé Německo, to je zbloudilé Německo dobré, to dobré v neštěstí, ve vině a úpadku.“²²⁹ Vyslovil se pro Německo jediné, a román tak byl namnoze s nelibostí chápán jako obhajoba principu kolektivní viny. Publikum odmítalo paralelu mezi tragédií německého ducha a tragickým osudem německého národa zachyceným v románu.²³⁰ Diskutovalo se také o otázce, zda je autor oprávněn vyjadřovat se takovým způsobem k tomuto tématu, když sám válku prožil v bezpečí amerického exilu, a chybí mu tedy bezprostřední znalost situace. Ozývaly se kritické hlasy, které upozorňovaly na to, zda je takový autor vůbec schopen vylíčit celou

²²⁴ V literatuře neexistuje shoda v tom, který ze dvou záznamů považovat za vlastní „Drei-Zeilen-Plan“. Kurzke (1991: 277) hovoří pouze o záznamu z roku 1905 (k otázce datace srov. pozn. pod čarou č. 220, s. 64), ve kterém jsou zformulovány základní myšlenky románu, a následně cituje neúplně záznam ze strany 155. Označení „Drei-Zeilen-Plan“ se vyhýbá. Wysling (1967: 38) hovoří o slavném „Drei-Zeilen-Plan“ a cituje kratší záznam ze strany 138. Wiegand (1983: 206, pozn. 2) cituje opět verzi ze strany 155. Petersen (2007: 21n.) na neshody upozorňuje a přiklání se k delšímu záznamu ze strany 155.

²²⁵ Srov. WYSLING 1967: 23–47.

²²⁶ Srov. KURZKE 1991: 269 a HASSELBACH 1978: 9.

²²⁷ In MANN 1962: 30. Orig. „Diesmal zuerst, bei dem Werk meines Alters, war es anders. Dies eine Mal wußte ich, was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche, verkleidet in die Geschichte eines hoch-präkeren und sündigen Künstlerlebens.“ In GW XI 1990d: 169. *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²²⁸ Srov. KURZKE 1991: 276.

²²⁹ Přeloženo O.Z. Orig. „Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück, in Schuld und Untergang.“ In GW XI 1990b: 1146. Přednáška *Deutschland und die Deutschen (Německo a Němci)*.

²³⁰ Srov. HEFTRICH 1982: 187.

situaci „správně“.²³¹

Zveřejnění textu vedlo k obnově diskuse kolem možného návratu Thomase Manna do vlasti. Poprvé k tomu autora bezúspěšně vyzval 8. srpna 1945 v otevřeném dopise Walter von Molo.²³² Důvody, které vedly k odmítnutí, Thomas Mann soustředil do textu zveřejněného téhož roku pod názvem *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*, tedy *Proč se nevrátím do Německa*.²³³ Patří mezi ně důvody čistě pragmatické, jako jsou pokročilý věk, srostlost s americkým prostředím (anglicky hovořící synovci, vybudovaný domov) či administrativa, která by se k návratu pojila. Závažnější jsou však důvody povahy politické a ideové. Thomas Mann nebyl připraven na návrat do trosk německých měst a zbídačeného národa, který se vzpamatovával z dvanáctiletého opojení. Poznává, že se Německu za tuto dobu odcizil, a to tím, že jej země ze sebe de facto vypudila a postavila ho do situace člověka žijícího v exilu. Obává se, že by si jen stěží rozuměl s těmi, kdo dobu nacistického Německa zažívali bezprostředně a více či méně se na ní podíleli. Thomas Mann nepovažuje výzvy k návratu za upřímné a dodává, že „žádný z nich [dopisů vyzývajících k návratu] by nebyl nikdy napsán, kdyby Hitler zvítězil“.²³⁴ Považuje za nemožné předstírat, že se uplynulých dvanáct let nikdy neudálo a že lze beze všeho navázat na dobu před rokem 1933. Thomas Mann se cítí být americkým občanem, avšak nadále zůstává německým spisovatelem. Vše, co může pro Německo udělat, tedy psát, je možné pouze na dálku. *Doktor Faustus* je pak uměleckým vyjádřením těchto myšlenek.

Německé publikum diskutovalo o *Doktoru Faustovi* jako o jistém druhu rousseauovského vyznání. V centru čtenářské pozornosti stálo vše, co souvisí jednak s Německem a němectvím, jednak s autorem a jeho vztahem k vlasti a národu. Text byl vnímán jako komentář k národnímu socialismu napsaný „Němcem, na něhož svět stále dal“.²³⁵

7.2 *Doktor Faustus* – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm

Text bývá tradičně čten jako román o konci měšťanské epochy, o umění a jeho osudu, jako společenský, hudební či faustovský román, román o osudu Německa nebo také nietzscheovský román.²³⁶ Každé z těchto čtení vyzdvihuje některou z motivických,

²³¹ Srov. HASSELBACH 1978: 15.

²³² Srov. ibid.: 11.

²³³ Srov. GW XII 1990: 953–962, otevřený dopis *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe* (*Proč se nevrátím do Německa*).

²³⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] daß keiner davon je wäre geschrieben worden, wenn Hitler gesiegt hätte [...]“. Ibid.: 957.

²³⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] auf den die Welt noch hörte.“ In HASSELBACH 1978: 15.

²³⁶ Srov. např. KURZKE 1991: 269–280.

tematických či látkových složek textu. Mýtus se mezi tyto složky v interpretační tradici příliš neprosadil. Nepřejí tomu ani výroky autora. *Doktor Faustus* podle Thomase Manna není „manifestačně mytologické dílo“²³⁷ jako tetralogie *Josef a bratři jeho*, není v něm prostor pro „radostné mytologické hry“.²³⁸ Je to „ponuré současné dílo“,²³⁹ „neepické, nehumoristické, neutěšené, umělecky nešťastné“.²⁴⁰

Již z názvu je však zřejmé, že se v románu s mýtem přece jen určitým způsobem pracuje, a proto je celá podkapitola o *Doktoru Faustovi* věnována hledání možných odpovědí na otázku po funkci mýtu v tomto literárním díle. Několik možností nabízí i Thomas Mann, když se například obává, aby nepomohl ke tvorbě nového německého mýtu založeného na tom, že by německému národu lichotilo démonično, s nímž je v románu spojován.²⁴¹ Jedna z otázek tedy bude směřovat k tomu, jak jsou v románu Německo a německý národ zachyceny. V jakém vztahu Německo a démonično či zlo obecně jsou. S tím souvisí i problematika zachycení minulosti, historie a času v románu vůbec.

Thomas Mann označuje za „hrdin[u] v pozadí knihy“²⁴² d'ábla. Tento „hrdina“ stojí ve vztahu k opozici dobra a zla, božského a démonického. Je možné se tedy ptát, jak se v románu s těmito tradičními opozicemi pracuje, a přitom se zdá, že právě faustovský mýtus tento vztah umocňuje. V jaké souvislosti s tím vším je pak postava geniálního hudebníka Adriana Leverkühna, jehož život má být v tomto díle zachycen? Je Adrian novodobým Faustem, který uzavírá pakt s d'áblem?

V souvislosti s pojetím mýtu v *Doktoru Faustovi* se nabízí celá řada dalších otázek, které však musely zůstat stranou. Samostatné téma by představovala problematika vztahu mezi mýtem a hudbou.²⁴³ Jako centrální téma se však ukazuje vypravěč, který na sebe neustále strhává pozornost a výrazným způsobem ovlivňuje vyznění textu.

²³⁷ Orig. „manifest mythologisches Werk“. In KERÉNYI 1945: 19, dopis Thomase Manna Karlu Kerényimu z 20. 2. 1934.

²³⁸ In MANN 1962: 101. Orig. „heiter mythologisches Spiel“, in GW XI 1990d: 249, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²³⁹ In MANN 1962: 101. Orig. „das makabre Werk der Gegenwart“, in GW XI 1990d: 249, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴⁰ In MANN 1962: 101. Orig. „unepisch, unhumoristisch, unerfreulich, künstlerisch glücklos“, in GW XI 1990d: 250, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴¹ Srov. MANN 1962: 40, resp. GW XI 1990d: 181, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴² In MANN 1962: 50. Orig. „hintergründiger Held des Buches“ In GW XI 1990d: 191, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴³ K tomuto tématu srov. např. JUNG 1985: 387–393.

7.2.1 Vypravěč

Doktora Fausta lze označit za fiktivní biografii. Román se tomuto zařazení zároveň vzpírá, a to především dominantní povahou vypravěče, který na sebe navzdory konvenci žánru²⁴⁴ neustále strhává čtenářskou pozornost. Vypravěč má podle autora²⁴⁵ sloužit jako druh rozptýlení a jeho úlohou má být vytvořit od vyprávěného jistý odstup. Umožňuje také rozvíjet téma paralelně ve dvojí časové rovině. To poskytuje prostor pro potenciální realizaci zamýšleného konceptu, jenž spočívá v alegorickém zpodobnění osudu moderního umělce a německého národa na konci měšťanské epochy.²⁴⁶

Serenus Zeitblom je vypravěčem v mnoha ohledech zvláštním.²⁴⁷ Účastní se jako jedna z postav vyprávěného světa a podává o něm zprávu formou vyprávění v první osobě, která s sebou přináší omezení při volbě „perspektivy vyprávění“ i „způsobu pohledu“. Takový vypravěč, pokud má být hodnověrný, by neměl být vševědoucí. Měl by naopak podávat zprávy pouze o tom, čeho byl sám svědkem, co zná z vyprávění druhých nebo k čemu má materiální podklady typu korespondence a jiných dokumentů. Zároveň by neměl být obeznámen s vnitřními myšlenkovými pochody postav, pokud nedošlo k jejich verbalizaci či zhmotnění postavou samou. Serenus Zeitblom své vypravěčské kompetence v mnohém překračuje, respektive se dostává do rozporu s tím, co a jak vyprávět chce, a tím, co a jak ve výsledku čtenáři předkládá. Pro účely této práce postačí, když uvedeme několik příkladů,

²⁴⁴ K charakteristice žánru biografického románu srov. MOCNÁ 2004: 62–67.

²⁴⁵ Srov. MANN 1962: 26, resp. GW XI 1990d: 164, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴⁶ Srov. GW XI 1990d: 164n., resp. MANN 1962: 26n., *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁴⁷ Srov. KAISER 2001: 85–115. Zde se nachází analýza vypravěčských strategií v *Doktoru Faustovi* založená na terminologii Gérarda Genetta (bod a) a Jürgena H. Petersena. Tento oddíl se v zařazení Serena Zeitbloma v rámci vybraných naratologických kategorií opírá o výsledky Kaiserova rozboru, se kterými lze na pozadí vlastní čtenářské zkušenosti a závěrů v zásadě ve všem souhlasit. V sekundární literatuře se jedná zároveň o jeden z mála pokusů o přehledné zmapování této problematiky.

Mezi zkoumané kategorie patří a) „typ vyprávění“ („Erzähltyp“), který označuje „vztah mezi vypravěčem a předmětem vyprávění“ („Verhältnis zwischen Erzähler und Erzählgegenstand“, *ibid.*: 87). Realizuje se v zásadě dvěma způsoby, a to formou tzv. homodiegetického vyprávění, kdy je vypravěč ve vyprávění přítomný jako jedna z postav, nebo formou tzv. heterodiegetického vyprávění, kdy vypravěč ve vyprávění takto přítomný není. b) „Perspektiva vyprávění“ („Erzählstandort“), tedy vztah vypravěče k osobám a vyprávěným dějům z hlediska času a prostoru. Tento vztah se realizuje ve dvou základních polohách, blízkosti a vzdálenosti. c) „Způsob pohledu“ („Sichtweise“) jako obeznámení či neobeznámení vypravěče s vnitřními pochody postav. d) „Vztah k vyprávění“ („Erzählverhalten“) je „vztahem vypravěče k vyprávěnému, a sice ne ve smyslu jeho hodnocení, nýbrž ve smyslu zobrazení příběhu vypravěčem“ („das Verhalten des Narrators zum Erzählten, und zwar nicht im Sinne einer Wertung, sondern im Sinne der Präsentation der Geschichte durch den Erzähler“, *ibid.*: 89). Tato kategorie se realizuje třemi způsoby. Vypravěč při náhledu na věci zaujímá vlastní optiku („auktoriální vztah k vyprávění“), vypravěč zaujímá optiku jedné nebo více postav z vyprávění („personální vztah k vyprávění“), vypravěč nezaujímá optiku žádnou a z textu *de facto* mizí („neutrální vztah k vyprávění“). e) „Postoj k vyprávění“ („Erzählhaltung“) jako hodnotící postoj vypravěče k vyprávěným událostem. Realizuje se např. formou ironického, neutrálního, patetického vyprávění.

kteře demonstrují nejtypičtější rozpory ve způsobu, jakým Serenus Zeitblom vypráví.

Předmětem vyprávění má být život přítele a geniálního hudebníka Adriana Leverkühna. Žánr biografie předpokládá spíše vypravěče, který stojí v pozadí a pouze minimálně komentuje. V incipitu ale vypravěč čtenáři sděluje: „Rád bych ujistil se vši určitostí, že mě nikterak nepudí přání, abych stavěl svou osobu do popředí, předesílám-li [...] několik slov o sobě a svých vlastních věcech.“²⁴⁸ Tuto první větu lze v kontextu následujících kapitol rozpoznat jako rétorickou figuru. Serenus Zeitblom tak může průběžně informovat jak o sobě, tak o událostech druhé světové války, které přesahují přirozený záběr zamýšleného životopisu. Zodpovědnosti za tento krok se navíc zřiká tím, že se odvolává na potřeby implicitního čtenáře. Staví do centra pozornosti sebe jako autora předkládaného textu a zároveň tematizuje problémy kolem vlastního aktu vyprávění.

Nesoulad spočívá také v tom, jak Serenus Zeitblom hodnotí svou vypravěčskou kompetenci, a předloženým vyprávěním. Biografii označuje za prozatímní, protože si není jistý, zda je tím nejvhodnějším pro napsání takového díla. Upozorňuje na svou neschopnost přijmout na sebe roli umělce a uspořádat informace do kompozičně smysluplného celku. Přitom se ale považuje za vzdělance, věnuje se klasické filologii a říká o sobě, že je „syn Mus v akademickém smyslu toho slova, který se rád pokládá za potomka německých humanistů z dob ‚Listů tmářů‘, mužů jako Reuchlin, Crotus z Dornheimu, Mutianus a Eoban Hesse“.²⁴⁹ Už jeho filologické vzdělání by mohlo být dostatečným předpokladem pro řemeslné zvládnutí zamýšleného úkolu. Příznačné pak je to, že se čtenáři do rukou nakonec dostává téměř šestisetstránkový dokument.²⁵⁰

Vědomí vypravěčského hendikepu vede Serena Zeitbloma k udání tří hlavních důvodů, které mají pochybnosti vyvrátit. Patří mezi ně vzájemná blízkost s hlavní postavou vyprávění:

²⁴⁸ In MANN 1948: 9. Orig. „Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen [...] einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke.“ In GW VI 1990: 9.

²⁴⁹ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 10. Orig. „ein Musensohn im akademischen Sinne des Wortes, welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten aus der Zeit der ›Briefe der Dunkelmänner‹, eines Reuchlin, Crotus von Dornheim, Mutianus und Eoban Hesse betrachtet.“ In GW VI 1990: 10.

Příznačné je, že vypravěč o sobě netvrdí, že potomkem zmiňovaných německých humanistů „je“. Pouze se za něj snad dle libosti, nebo dle okolností „rád pokládá“. V kontextu toho, jak Thomas Mann chápe princip (mytické) identifikace, kdy postavy vědomě „hrají určité role“ („Rollenspiel“) či „kráčeji v něčích stopách“ („In-Spuren-Gehen“), nelze Serena Zeitbloma považovat za humanistu bez výhrad. Je nutno mít neustále na mysli, že vypravěč je jediným, kdo tuto informaci předkládá. Zeitblom má rysy nespolehlivého vypravěče. Tento termín do naratologie zavedl W. C. Booth v knize *The Rhetoric of Fiction* (1961). Některá Zeitblomova tvrzení si vzájemně odporují a v důsledku toho se na informace, které podává, nemůže zcela spolehnout ani čtenář. K termínu „nespolehlivý vypravěč“ srov. NÜNNING 2006: 545n., heslo *nespolehlivost, vypravěčská*.

²⁵⁰ V německém vydání ještě asi o sto stran více.

Bylo mi dáno, abych strávil mnoho let života v důvěrné blízkosti geniálního člověka, [...] znal jsem se s ním od dětství, byl jsem svědkem jeho růstu, jeho osudu a účastnil jsem se jeho tvorby ve skromné funkci pomocnické.²⁵¹

Dále je to skutečnost, že vlastní mnoho dokumentů z pozůstalosti, které jsou dostupné pouze jemu. A nakonec jako důvod nejzávažnější uvádí svoji lásku k Adrianovi: „[...] miloval jsem jej – se zděšením a něžností, se slitovností a odevzdaným obdivem.“²⁵² Tyto argumenty, které mají vyvážit pocit nezpůsobilosti k vyprávění, Serena Zeitbloma uspokojují. Ve skutečnosti se však pro čtenáře stávají zdrojem pochybností a také ještě hlubších rozporů, do kterých se vypravěč zaplétá.

Proklamovanou blízkost sice lze považovat za pravdivou, protože vypravěč zvláště ze začátku skutečně podává informace o těch událostech, u kterých byl sám přítomen (zpráva o Adrianových rodičích, společné studium v Halle apod.). Postupně však stále častěji překračuje možnosti své perspektivy v rámci vyprávění a informuje zasvěceně také o událostech, kterých se neúčastnil. Dokáže předvídat možné námitky čtenáře a již dopředu se jim brání tím, že ujišťuje o své výborné paměti apod. V případě příběhu Ines a Rudiho dokonce tvrdí:

[...] já to vím, a buď si desetkrát namítáno, že to nemohu vědět, ježto jsem nebyl „při tom“. Ne, nebyl jsem při tom. Ale je dnes duševní skutečností, že jsem při tom byl, neboť kdo zas a zas prožije nějakou historii, jako je ta zde, toho jeho strašná důvěrnost činí očitým a ušním svědkem i jejích skrytých fází.²⁵³

Podává zprávy také o tom, co jednotlivé postavy cítí a co si myslí: „Ale co tu říkal ten druhý [Schwertfeger], bylo mu přec jen proti mysli, a ačkoli temně cítil, že to má nějakou ‚vyšší‘, jemu nepřístupnou důsažnost, nehodlal to strpět.“²⁵⁴

Rozpor spočívá také v tom, že se vypravěč vyznává z přátelství s geniálním umělcem, to

²⁵¹ In MANN 1948: 11. Orig. „Es war mir beschieden, viele Jahre meines Lebens in der vertrauten Nähe eines genialen Menschen, [...] zu verbringen, ihn seit Kinderzeiten zu kennen, Zeuge seines Werdens, seines Schicksals zu sein und an seinem Schaffen in bescheidener Helfersrolle teilzuhaben.“ In GW VI 1990: 12.

²⁵² In MANN 1948: 12. Orig. „[...] ich habe ihn geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit, mit Erbarmen und hingebender Bewunderung.“ In GW VI 1990: 12.

²⁵³ In MANN 1948: 456. Orig. „[...] ich *weiß* es, und möge man zehnmals den Einwand erheben, ich könnte es nicht wissen, da ich nicht ‚dabeigewesen‘ sei. Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist seelische Tatsache, daß ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen.“ In GW VI 1990: 576.

²⁵⁴ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 307. Orig. „Aber was der andere da sagte, ging ihm [Schwertfeger] doch gegen das Gemüt, und obgleich er dunkel fühlte, daß es eine irgendwie ›höhere‹, ihm nicht zugängliche Bewandnis damit habe, wollt' er es sich nicht bieten lassen.“ In GW VI 1990: 385n. Srov. KAISER 2001: 97–100. Kaiser na základě tohoto a několika dalších příkladů dochází k závěru, že se Serenus Zeitblom postupně dostává do blízkosti vševědoucího vypravěče. Toto tvrzení by si však vyžadovalo rozsáhlejší filologický rozbor. Příklad je uveden zvláště proto, že se v této práci sdílí společně s Kaiserem názor, že se podobná Zeitblomova vyjádření stávají zdrojem čtenářských pochyb o vypravěčově spolehlivosti.

znamená s umělcem démonickým. Dokonce mu pomáhal v jeho hudební tvorbě, tedy ve sféře, jež podle něj rovněž spadá do oblasti démonična. Vypravěč, který se ovšem démonické sféře brání a prohlašuje, že ji vytěsnil ze svého života, je tak rozpoznán v pozici toho, kdo se naopak celý život pohybuje v její těsné blízkosti, a dokonce se na ní aktivně podílí tím, že sepisuje libreto.²⁵⁵

Ambivalentní je vypravěčův postoj k Německu a jeho nacistické éře, který se utváří na pozadí jeho přihlášení se k humanistické tradici 16. století. Serenus Zeitblom se sice předčasně vzdal své učitelské profese a uzavřel se do samoty vnitřní emigrace, ale lze u něj nalézt jak projevy distance od vlastního národa, tak výroky, kterými se s národem ztotožňuje. Kolísání mezi těmito póly se v textu projevuje mj. nevyjasněným postojem k Vůdci. Ten je hned „náš“, hned „jejich“. Tak jeho synové můžou sice sloužit „svému Vůdci“,²⁵⁶ ale zároveň vypravěč „v židovské otázce a jejím řešení nikdy nemohl plně [!] souhlasit s naším Vůdcem“.²⁵⁷ Vypravěči nebrání nic v tom, aby s příděchem národní hrdosti referoval, že

četl [...] v novinách o zdárném oživení naší ponorkové války, které ve čtyřicetihodinách padlo za oběť neméně než dvanáct lodí, mezi nimi dva velké osobní parníky, anglický a brazilský, s pěti sty cestujícími.²⁵⁸

Tuto tragédii pak hodnotí jako národní úspěch, projev „národní zdatnosti“ a „čilé [německé] vynalézavosti“.²⁵⁹

Němectví vymezuje hranice Zeitblomova humanismu. Hodnotí-li ponorkovou válku, jde prostá láska k člověku stranou. V době, ve které píše, se humanita málokdy slučuje s národním cítěním, a zde stojí dokonce v přímém protikladu. Vypravěč nikdy nelituje oběti války, národní hrdost je v takovém případě silnější. Hlavním motivem k sepsání biografie tak sice má být láska k příteli, později se však vypravěčova pozornost posouvá tak, že v popředí je němectví:

Já, prostý německý muž a učenec, miloval jsem mnohou německou věc, ba můj nevýznačný, ale okouzlenosti a odevzdanosti schopný život byl zasvěcen lásce, často vystrašené, napořád úzkostné, ale na věky věrné lásce k jednomu významně německému lidství a umělectví, jehož tajemná hříšnost a strašné rozloučení nezmohou nic proti té lásce, jež možná, kdož ví, je toliko odleskem

²⁵⁵ K „démoničnu“ viz kap. 7.2.4 *Faustovská látka*, s. 82–87.

²⁵⁶ In MANN 1948: 16 Orig. „ihrem Führer“, in GW VI 1990: 18.

²⁵⁷ In MANN 1948: 12. Orig. „daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer [...] niemals voll habe zustimmen können“. In GW VI 1990: 15.

²⁵⁸ In MANN 1948: 183. Orig. „las ich im Blatt von dem glückhaften Wiederaufleben unseres Unterseeboot-Krieges, dem binnen vierundzwanzig Stunden nicht weniger als zwölf Schiffe, darunter zwei große Passagierdampfer, ein englischer und ein brasilianischer, mit fünfhundert Reisenden zum Opfer gefallen sind.“ In GW VI 1990: 229.

²⁵⁹ In MANN 1948: 183. Orig. „nationale Tüchtigkeit“, „reger [deutscher] Erfindungsgeist“. In GW VI 1990: 229.

minulosti.²⁶⁰

Vypravěčův humanismus se neprojevuje láskou k člověku jako takovému, je rozkročen mezi němectvím a lidstvím. Zeitblom k vyprávěnému přistupuje se vší vážností, obětavostí až patosem, který pramení z jeho obdivu a lásky k předmětu vyprávění. Je přesvědčen, že Adrian Leverkühn i Německo mají svůj osud a že doba, ve které píše, i doba, o které píše, je výjimečná. Toto přesvědčení chce sdílet se čtenářem a zprostředkovává mu ho pomocí svých komentářů a hodnocení.

Způsob, jakým vypravěč čtenáři předkládá konkrétní události a jednotlivé situace, vede k jejich typizaci až mytizaci. Jako příklad poslouží situace, jejímiž účastníky jsou čtyři postavy: Adrian Leverkühn, Elsbeth Leverkühnová (Adrianova matka), Wendell Kretzschmar (Adrianův učitel hudby) a Serenus Zeitblom. Vypravěč líčí okamžik, ve kterém Elsbeth podvědomě chrání svého syna, protože nemá důvěru v Kretzschmara. Jedná se přitom o běžný rozhovor, který se Adriana ani netýká. Serenus Zeitblom ovšem vypráví:

Nikdy nezapomenu jeden obraz, jeden výjev v obytné jizbě buchelského statku, když jsme tam náhodou seděli pospolu čtyři, matka a syn, Kretzschmar a já, a Elsbeth si v hovoru s hudebníkem [...] podivným posunkem přivinula hlavu syna vedle ní sedícího. Takřka ho objala paží, ale nikoli kolem ramen, nýbrž kolem hlavy, s rukou na jeho čele, a tak, upírajíc pohled černých očí na Kretzschmara a promlouvajíc k němu svým libým hlasem, opírala Adrianovu hlavu o svou hrud.²⁶¹

Náhodná a víceméně bezvýznamná událost je vypravěčem hodnocena biblicky jako „obraz“ a „výjev“. První dva účastníci hovoru jsou uvedeni zcela obecně, s typizačním a symbolickým potenciálem, jako „matka a syn“. Zbylí dva jsou identifikováni zcela konkrétně jako „Kretzschmar a já“. Naznačuje-li vypravěč vztah Adrianovy matky ke Kretzschmarovi, hovoří již o „Elsbeth“, avšak z Kretzschmara se stává zcela obecně „hudebník“, tedy ten, jak je čtenář poučen již v první kapitole románu, kdo se zabývá uměním spadajícím do sféry démonična. Vypravěč navíc aktivoval také kontext faustovské látky, protože Kretzschmara bezprostředně před tímto citovaným místem označil za „verbíře“. Kretzschmar představuje

²⁶⁰ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 474. V překladu je chybně „minulosti“ místo „milosti“. Orig. „Ich, ein schlichter deutscher Mann und Gelehrter, habe viel Deutsches geliebt, ja, mein unbedeutendes, aber der Faszination und Hingabe fähiges Leben war der Liebe, der oft verschreckten, der immer bangen, aber in Ewigkeit getreuen Liebe zu einem bedeutend deutschen Menschen- und Künstlertum geweiht, dessen geheimnisvolle Sündhaftigkeit und schrecklicher Abschied nichts über diese Liebe vermögen, welche villeicht, wer weiß, nur ein Abglanz der Gnade ist.“ In GW VI 1990: 600.

²⁶¹ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 138. Orig. „Nie vergesse ich ein Bild, eine Szene im Wohnzimmer des Buchelhauses, als wir dort zufällig zu viert, Mutter und Sohn, Kretzschmar und ich, beisammensaßen und Elsbeth im Gespräch mit dem [...] Musiker [...] den Kopf des bei ihr sitzenden Sohnes auf eigentümliche Weise an sich zog. Sie schlang gleichsam den Arm um ihn, aber nicht um seine Schultern, sondern um sein Haupt, die Hand auf seiner Stirn, und so, den Blick ihrer schwarzen Augen auf Kretzschmar gerichtet und mit ihrer wohl lautenden Stimme zu ihm sprechend, lehnte sie Adrians Kopf an ihre Brust. –“ In GW VI 1990: 172.

d'ábla jako (Faustova) svůdce a zároveň jako (Kristova) pokašitele. Na následné matčino gesto, pointu celého výjevu, je upozorněno atributem „podivný“, který vypravěč v podobné funkci užívá poměrně často. Situace je tak rozpoznatelná jako leitmotiv piety, který se v textu později objevuje ještě několikrát a odkazuje na Adrianovu figuraci do podoby Krista.

Tato strategie je zřetelná i na úrovni celého fikčního textu. Základní dějovou linii pojící se k Adrianovu životu je možno shrnout do následujícího odstavce.²⁶² Adrian je mimořádně nadaný, geniální^{démonično} a velmi rychle chápající student, u kterého se projevuje zájem o matematiku^{démonično}, teologii^{démonično} a hudbu^{démonično}, faustovská látka (v Mannově pojetí). Tomu poslednímu zasvětil svůj život. Trpí po otci zděděnou migrénou^{démonično, d'ábel} a od ženy, prostitutky^{d'ábel, faustovská látka}, se nakazil syfilidou^{démonično, d'ábel, Nietzsche}. Neléčí se a nemoc se skrytě vyvíjí. Žije skromným životem v ústraní na venkově^{mytický vystavěný prostor} a jen občas se stýká se známými z mnichovské společnosti. Lidí se spíše straní, drží si od nich odstup^{d'ábel} a působí až chladně^{démonično, d'ábel, faustovská látka}. Jeho jediný pokus o uzavření sňatku^{Nietzsche, d'ábel} končí odmítnutím. Střídají se u něj extrémní stavy^{d'ábel, faustovská látka} produktivity a útlumu. Za účelem představení svého posledního díla^{biblická apokalyptičnost} kolem sebe shromažďuje^{Kristus, Faust} téměř všechny známé. V tu dobu ho už nikdo nepoznává^{mytická ztráta identity}, nemoc ho zcela změnila. Adrian působí zmateně, mluví jazykem odkazujícím do 16. století^{démonično, d'ábel, faustovská látka} a nakonec se u klavíru^{démonično} hroutí na zem^{d'ábel, Faust, Kristus}. Léčí se několik měsíců v ústavu a po stabilizaci stavu a nepodařené sebevraždě se navrácí zpět na rodný statek k matce^{mytický vystavěný prostor, návrat do vlastního počátku}. Téměř každé významově zatížené slovo v rámci románu splňuje funkci leitmotivu a odkazuje k symbolické vrstvě textu.

Vypravěč románu *Doktor Faustus* je epickým médiem, které předmět svého vyprávění mytizuje a typizuje. Dává mu nádech něčeho tajemného a temného osudového. Jeho způsob vyprávění je však zároveň rozporuplný a nedůvěryhodný. Funkce vypravěče je tak v rámci textu komplikovanější, a to ve své podvojnosti. Serenus Zeitblom je sice autorem biografie, kterou píše, avšak z pozice čtenáře je zároveň nedílnou součástí aktu vyprávění a „vyšší“ hry. Slovy citátu: „Zeitblom, fiktivní vypravěč, vypráví, jak ho jeho úzkostlivé, po okraj naplněné srdce pučí k vyprávění; Zeitblom, vypravěčské médium, slepě vyplňuje kompoziční pověření

²⁶² Většina podtržených slov v textu funguje jako leitmotivy. Kromě doslovného významu mají také význam symbolický, ke kterému odkazují. Tato symbolická vrstva je zpřesněna v horním indexu. Jejím původcem je vypravěč, její funkcí je mj. typizace a mytizace jinak „obyčejného“ příběhu. Všechny symbolické významy se koncentrují na začátku románu, zvláště v první až třetí kapitole.

autora.²⁶³ Z této vyšší perspektivy celkového autorského záměru je vypravěč postaven do kritického světla. Ukazuje se jako postavička měšťanského intelektuála, který se svou nečinností a životem v ústraní implicitně podílel na růstu nacistického Německa a nijak nepřispěl k jeho pádu. V ironickém světle nabývají nový význam i takové pasáže, jako je Zeitblomovo hodnocení oné úspěšné ponorkové války a apoteóza německé příčinnivosti. Tato kritická a ironická vrstva textu zůstává vypravěči skryta, neboť „horizont vyprávěného děje, to znamená způsob, jakým je možné vyprávěnému ději porozumět, je širší než horizont vypravěče Zeitbloma, to znamená způsob, o němž [vypravěč] říká, že je tím způsobem, jakým právě on vyprávěnému ději rozumí“.²⁶⁴ Tato slova vystihují rozpor mezi intencí vypravěče a vlastním obsahem vyprávěného děje. Zeitblomův způsob vyprávění a jeho stanovisko jsou relativizovány. Ironická rovina vyprávění je přitom čitelná pouze pod tou podmínkou, že čtenář k vypravěči zaujme kritický odstup a vymaní se z jeho myšlenkových struktur. Tato strategie je typická pro Mannovu pozdější tvorbu a lze ji shrnout pod pojem „epická ironie“ („epische Ironie“).²⁶⁵

7.2.2 Dějiny, národ a osud

Interpretace *Doktora Fausta* jako románu o osudu Německa znamená z velké části sledovat myšlenkové pochody vypravěče a způsob, jakým se vyjadřuje o době, o které vypráví, i době, v níž vypráví. První polovina dvacátého století se totiž odehrává v apokalyptickém duchu konce měšťanské epochy a konce německých dějin:

Mé vyprávění spěchá ke konci – tak činí všechny věci. Všechno se tlačí a řítí ke konci, ve znamení konce je svět, – je v něm alespoň pro nás Němce, jejichž tisícileté dějiny, vyvráceny, uvedeny ad absurdum, prokázány jako neblahá pochybenost, jako blud tím výsledkem, ústí v Nicotu, v zoufalství, v bankrot bez obdoby, v jízdu do pekel, plesavě obskakovanou hřmícemi plameny.²⁶⁶

Na individuální úrovni je marnost snahy udržet při životě vyprazdňující se hodnoty měšťanského života vylíčena na tragickém osudu Ines. Tato žena vstupuje i přes vášnivou lásku k houslistovi Rudimu do manželství se vzdělaným, ale „tělesně naprosto nemužn[ým]

²⁶³ Přeloženo O.Z. Orig. „Zeitblom, der fiktive Erzähler, erzählt, wie ihn sein banges, übervolles Herz zu erzählen drängt; Zeitblom, das Erzählmedium, führt blind den Kompositionsauftrag des Autors aus.“ In HASSELBACH 1978: 105.

²⁶⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „[...] der Horizont des Erzählten, d.h. die Art und Weise, in der das Erzählte verstanden werden kann, weiter ist als der Horizont des Erzählers Zeitblom, d.h. die Art und Weise in der er das Erzählte verstanden wissen will.“ In KAISER 2001: 110.

²⁶⁵ Srov. *ibid.*: 84n. a 108–115.

²⁶⁶ In MANN 1948: 474. Orig. „Meine Erzählung eilt ihrem Ende zu – das tut alles. Alles drängt und stürzt dem Ende entgegen, in Endes Zeichen steht die Welt, – steht darin wenigstens für uns Deutsche, deren tausendjährige Geschichte, widerlegt, ad absurdum geführt, als unselig verfehlt, als Irrweg erwiesen durch dieses Ergebnis, ins Nichts, in die Verzweiflung, in einen Bankrott ohne Beispiel, in eine von donnernden Flammen umtanzte Höllenfahrt mündet.“ In GW VI 1990: 599.

muž[em]²⁶⁷ s cupitavou chůzí, Helmutem Institorisem. Jejich byt je „ještě několik let do rozkladné doby vytrvávajícím arcivzorem pro příbytek německého kulturního měšťáctva“²⁶⁸ a děti jsou „hrdinným popíráním okolností, jež pořád méně přály měšťácké noblesnosti“ vychovávány „jakoby pro svět, jaký byl kdysi, a ne takový, jakým se hodlal stát“.²⁶⁹ Životem zklamaná Ines k sobě Rudiho poutá alespoň jako milence. Ten neodmítá a plní svou kavalírskou povinnost. V rozhovoru s Adrianem líčí situaci, ve které se ocitl, jako variaci Josefova příběhu s Potifarovou ženou:

„[...] Nesvedl jsem ji, nýbrž ona svedla mne, a parohy toho mužíčka Institorise, abych užil toho hloupého výrazu, jsou výhradně jejím dílem, nikoli mým. Co si chcete počít, drží-li se vás žena jako klíště a chce vás mermomocí za milence? Chcete jí nechat svrchní roucho své a prchnout? Nuže, to se již nedělá, zde tedy přec zas platí příkazy kavalírské cti, jimž se nelze vymknout, a což teprv, je-li, dejme tomu, ta žena hezká, ač trochu fatálně a s trpícím výrazem.“²⁷⁰

Známý biblický příběh je doveden ad absurdum. Rudi vědomě „nejde ve stopách“ Josefa a jeho opožděný pokus vymanit se z vlivu Ines končí tragickou smrtí. Zhrzená žena vraždí v tramvaji. Individuální tragický osud je aluzí na klasický, typizovaný starozákonní příběh. Podobně by možná skončil Josef, kdyby Potifarově ženě podlehl.

V rovině celospolečenské je konec epochy vyobrazen na osudu německého národa. Situace je z narativního hlediska komplikovaná. Sám vypravěč je Němec, jehož vztah k vlastnímu národu je rozpolcený. Doba ho nutí odvracet se od vlastních počátků a kořenů. Nachází se tak v situaci, kdy si musí přát porážku vlastního národa, a to „za trvalých muk svědomí“²⁷¹ a při vědomí, že se jedná o jistý druh zločinu. Svě „duševní rozpoložení“ chápe jako obměnu toho, které se stalo „osudem našemu veškerému národu“ s výjimkou případů „nadměrné tuposti a sprosté zájmovosti“.²⁷² Je to druh odcizení, německá neláska k německému, pro kterou

²⁶⁷ In MANN 1948: 305. Orig. „körperlich durchaus unherrlichen Mann“. In GW VI 1990: 383.

²⁶⁸ In MANN 1948: 346. Orig. „sie [die Wohnung] war, sage ich, das noch einige Jahre in die auflösende Zeit hineindauernde Musterbild eines Heims deutschen Kultur-Bürgertums“. In GW VI 1990: 436.

²⁶⁹ In MANN 1948: 437. Orig. „Denn es kamen Kinder, und mit welcher Adrettheit, welcher zähen, fast möchte man sagen: heldenmütigen Verleugnung von Umständen, die dem Nobel-Bürgerlichen immer weniger Gunst gewährten, wurden sie gehegt und herangezogen – für eine Welt gleichsam, wie sie gewesen war, und nicht, wie sie werden wollte.“ In GW VI 1990: 437.

²⁷⁰ In MANN 1948: 368. Dodatečně podtržená část textu dle originálu již nepatří do Rudiho přímé řeči, naopak je komentářem vypravěče. V českém překladu jsou uvozovky chybně posunuty až za tuto větu.

Orig. „[...] Ich habe sie nicht verführt, sondern sie mich, und die Hörner des kleinen Institoris, um diesen dummen Ausdruck zu gebrauchen, sind ausschließlich ihr Werk, nicht meines. Was wollen Sie machen, wenn eine Frau sich wie eine Ertrinkende an Sie klammert und Sie durchaus zum Geliebten will? Wollen Sie ihr Ihr Obergewand in den Händen lassen und fliehen?‘ Nein, das tut man nicht mehr, sondern da gibt es nun doch wieder Kavaliersgebote, denen man sich nicht versagt, angenommen noch dazu, die Frau wäre hübsch, wenn auch auf etwas fatale und leidende Weise.“ In GW VI 1990: 465.

²⁷¹ In MANN 1948: 37. Orig. „unter dauernden Gewissensqualen“. In GW VI 1990: 45.

²⁷² In MANN 1948: 37. Orig. „Aber meine Seelenanlage ist nur eine spezielle Abwandlung derjenigen, die, Fälle von übergroßer Stupidität und gemeinen Interesse ausgenommen, unserem ganzen Volke zum Schicksal geworden ist“. In GW VI 1990: 45.

se v románu stává symbolem císař Ota III., jenž se celý život styděl za své německé půdy a žil ve Francii, přesto však byl proti své vůli pochován v německé půdě. Němec se může sebevíce snažit vzdálit svému původu, avšak v jádru zůstává stále Němcem.

Němci jsou dle vypravěče národ s osudem. Jejich „láska je zadaná osudu, každému osudu, je-li to jen osud, a buď si to i zánik, zažihající se rudým soumrakem bohů!“²⁷³ Na základě dějinné zkušenosti se ukazuje, že je tímto osudem válka, „a třeba-li, válka proti všem [...], to bylo to, na čem se usnesl náš Schicksal (jak ‚německé‘, to slovo, předkřesťanský prazvuk, tragický mythologický motiv jako z hudebního dramatu!)“²⁷⁴ V čase se periodicky opakují okamžiky, kdy tento národ s jistotou cítí, že „udeřila německá hodina na orloji světa“, že se svět „musí obrodit ve znamení německé“²⁷⁵ Právě v takových chvílích lze hovořit „o mythickém vyjevení národních povah“²⁷⁶ Německé činy jsou obestřeny „pathose[m] navštívenosti, povolnosti, velké hodiny, posvátné tísně“²⁷⁷ Němec koná, protože je k tomu předurčen, protože cítí, že konat musí, že nastal jeho čas a je třeba ho do poslední minuty využít.

Tyto činy odpovídají v románu rozvinuté „psychologi[i] průlomu“²⁷⁸ který je synonymem pro vše ryze německé. Slovo „průlom“ („Durchbruch“) pochází ze slovníku Mistra Eckharta. Tento středověký mystik ho užívá ve smyslu průniku či průchodu Boha lidstvem. V *Doktoru Faustovi* je tento náboženský termín převeden do negativní polohy v podobě průniku démoničnem.²⁷⁹ Prvek průlomu slouží také jako křehká spojnice mezi osudem Německa a uměním společně s Adrianem Leverkühnem, který v diskusi se Serenem Zeitblomem poznamenává, že „[...] je v jádru jen jediný problém na světě a má toto jméno. Jak prorazit? Jak se dostat do šíra? Jak rozbít kuklu a stát se motýlem? [...]“²⁸⁰ Je nutné prorazit dějinný kruh a znovu a znovu se pokoušet o sebeuskutečnění, o průlom do vyšší formy společenského

²⁷³ In MANN 1948: 185. Orig. „unsere Liebe gehört dem Schicksal, jedem Schicksal, wenn es nur eines ist, sei es auch der den Himmel mit Götterdämmerungsrothe entzündende Untergang!“ In GW VI 1990: 232.

²⁷⁴ In MANN 1948: 319. Orig. „Krieg also, und wenn es sein mußte, gegen alle, um alle zu überzeugen und zu gewinnen, das war’s, was das ‚Schicksal‘ (wie ‚deutsch‘ dies Wort, ein vor-christlicher Umlaut, ein tragisch-mythologisch-musikdramatisches Motiv!) beschlossen hatte“. In GW VI 1990: 401.

²⁷⁵ In MANN 1948: 319. Orig. „erfüllt von der Gewißheit, daß Deutschlands säkulare Stunde geschlagen habe [...], daß [...] die Welt im Zeichen des Deutschen [...] sich zu erneuern habe.“ In GW VI 1990: 401.

²⁷⁶ In MANN 1948: 322. Orig. „von dem mythischen Hervortreten der National-Charaktere“ In GW VI 1990: 405.

²⁷⁷ In MANN 1948: 319. Orig. „[...] das Pathos der Heimsuchung, der Berufung, der großen Stunde, der heiligen Not.“ In GW VI 1990: 401.

²⁷⁸ In MANN 1948: 324. Orig. „die Psychologie des *Durchbruchs*“ In GW VI 1990: 408.

²⁷⁹ Srov. KLUSSMANN 1978: 96.

²⁸⁰ In MANN 1948: 326. Orig. „[...] Es gibt im Grunde nur *ein* Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? [...]“ In GW VI 1990: 410.

života. Snažit se prolomit k světové moci, k světu a „[...] hořké na tom je, že zde nabývá empirické podoby válečného tažení něco, co je po pravdě touha, žízeň po splnutí...“²⁸¹

Takovými pokusy o dějinný průlom jsou v novodobých dějinách první a druhá světová válka. Vylíčením nadšení vypravěče z první světové války Thomas Mann vystavuje kritice své vlastní dobové přitakání této události. Měla to být válka blesková, jedině takovou by mohl tento národ vyhrát. Německo bylo neseno jako Ikaros „na perutích přízní válečného božstva“, avšak „peruti selhaly“, neboť „bylo souzeno jinak“.²⁸² Druhou světovou válku vypravěč prožívá v intelektuálním exilu a vnitřní emigraci. Již nepatří k těm, kdo se tak lehce nechají strhnout opojením. Ve vítězstvích spatřuje pouze dílčí úspěchy, které prodlužují delirium a v nichž je již obsaženo vystřízlivění z porážky. Nastupuje dějinná skepse, vypravěč zaujímá pozici svědka, a to vůči vlastnímu národu, který znovu, se stále stejným nadšením, avšak marně opakuje svůj osud. Vypravěč poznamenává: „nechť vykonáme v usilování kolika let cokoli, – – [je naše věc] ztracena tentokrát, příště, vždy.“²⁸³

Osudem Němce je ikarovský let, krátký, slavný, končící pádem. S Ikarem tento národ spojuje mládí a nezralost. Všechny jeho činy jsou výsledkem mladické nerozváženosti. Opakovaně podléhá opojení z velkolepého, ale krátkého letu. Když se zdá, že je téměř na dosah svému cíli, následuje osudový pád. Jeho výsadou a předností je idea mládí:

„[...] Německá mládež představuje, jsouc právě mládeží, samotného ducha národního, ducha německého, jenž je mlád a pln budoucnosti – nezralý, chcete-li, ale co zde znamená nezralost! Německé činy se odedávna dály z jakési mohutné nezralosti, a nikoli náhodou jsme národ reformace. Ta přec byla rovněž činem nezralosti. [...]“²⁸⁴

Ne nadarmo tato slova pronáší mladý student teologie s výmluvným jménem „Deutschlin“. Vypravěč se k intelektuálním debatám členů křesťanského studentského sdružení „Winfried“ vyjadřuje s ironickým odstupem. Sám sebe hodnotí jako hospitanta v této společnosti. Členy kroužku pak vidí jako lepší společenský průměr, který se dříve či později zařadí do běžného měšťáckého života. Z perspektivy celého románu však vypravěč kritikou Deutschlinových slov vystavuje kritice i veškeré své vlastní výše nastíněné úvahy o osudu německého národa

²⁸¹ In MANN 1948: 325. Orig. „Das Bittere ist, daß die empirische Erscheinung des Kriegszuges annimmt, was in Wahrheit Sehnsucht ist, Durst nach Vereinigung...“ In GW VI 1990: 409.

²⁸² In MANN 1948: 328. Orig. „von der Gunst des Kriegsgottes [...] wie auf Fittichen getragen“ a „Die Fittiche hatten getragen. Es hatte nicht sein sollen.“ In GW VI 1990: 412n.

²⁸³ In MANN 1948: 329. Orig. „War diese [Chance] verfehlt – und es stand geschrieben, daß sie verfehlt werden mußte –, so war es, was wir in Jahren auch noch vollbringen mochten, im Prinzip und im voraus um unsere Sache geschehen, – diesmal, das nächste Mal, immer.“ In GW VI 1990: 414.

²⁸⁴ In MANN 1948: 127. Orig. „[...] Die deutsche Jugend repräsentiert, eben als Jugend, den Volksgeist selbst, den deutschen Geist, der jung ist und zukunfts voll, – unreif, wenn man will, aber was will das besagen! Die deutschen Taten geschahen immer aus einer gewissen gewaltigen Unreife, und nicht umsonst sind wir das Volk der Reformation. Die war ein Werk der Unreife doch auch. [...]“ In GW VI 1990: 158.

a jeho úloze v dějinách. Stejně jako Deutschlin hovoří z pozice mládí o mládí, hovoří také Serenus Zeitblom z pozice Němce o německu. Veškerá snaha o zaujetí nestranného postoje je předem marná.

Skutečným reprezentantem německého měšťanstva a nositelem právě té vrstvy románu, která pojednává o osudu Německa, je vypravěč. Na vzestupu nacismu se sice aktivně nepodílí, ale zároveň nezaujímá ani ryze odmítavý postoj, natož aby se dokonce podílel na aktivním odporu. Jeho vztah k vlastnímu národu je zatížený patosem, přesvědčením o výjimečnosti, tragické osudovosti a tajemné démoničnosti. Zvláště v tomto kontextu měl Thomas Mann asi obavy z „nebezpečí[, že by[,] mohl svým románem napomáhat vytváření nového německého mythu, lichotit Němcům jejich ‚démoničností‘“.²⁸⁵

7.2.3 Čas a prostor

Zachycení prostorové i časové struktury v textu souvisí opět s vypravěčem jako tvůrcem světa vyprávění, mnohem více se však již pojí také s osudem hlavní postavy, Adriana Leverkühna. Z hlediska kompozice „svého“ textu vypravěč rozlišuje tři časy. Jedná se o „čas osobní“, tedy „čas, v němž se [vypravěč] pohybuje“; ten zahrnuje válečnou dobu od 23. května 1943 zhruba do dubna 1945. Dále „čas věčný“, tedy „čas, v němž se dějí věci vyprávěné“, který zahrnuje život Adriana Leverkühna od narození roku 1885 do konce srpna 1940, kdy se vypravěč dozvídá o jeho smrti. A čas čtenářův, tedy čas, „ježž čtenář jednoho dne vynaloží, aby vlídně přijal, co zde podávám“.²⁸⁶ Takto jsou v textu obsaženy všechny tři časové roviny. Době, o které se vypráví, a předmětu vyprávění náleží „minulost“, době, ve které se vypráví, a vypravěči „přítomnost“ a době, pro kterou se vypráví, a čtenáři přísluší „budoucnost“.²⁸⁷

Prostor se soustřeďuje zvláště kolem města Kaiseraschernu a nedaleko ležícího selského statku Buchel. V textu tato místa fungují hned několikerým způsobem. Jako jedinečný a reálný prostor v rámci fikčního světa, rodné místo Adriana Leverkühna, tedy místo, kde prožil dětství. Také jako prostor tvořený typickými prvky, jejichž variace zakládá možnost opakovatelnosti tohoto prostoru na jiném místě. Zároveň jako duchovní prostor, který si člověk nese v sobě, jako koncentrát času a také jako poetologický koncentrát mnoha motivů a leitmotivů.

²⁸⁵ In MANN 1962: 40. Orig. „[...] der Gefahr, mit meinem Roman einen neuen deutschen Mythos kreieren zu helfen, den Deutschen mit ihrer ‚Dämonie‘ zu schmeicheln.“ In GW XI 1990d: 181n., *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

²⁸⁶ In MANN 1948: 267. Orig. „die persönliche und die sachliche, die Zeit, in der der Erzähler sich fortbewegt, und die, in welcher das Erzählte sich abspielt“ a „Zeit, die eines Tages der Leser sich zur geneigten Rezeption des Mitgeteilten nehmen wird“. In GW VI 1990: 335.

²⁸⁷ Srov. také JUNG 1985: 166.

Obě místa, Kaiseraschern i Buchel, leží nad Sálou v merseburském okrese. Zde se narodil a vyrůstal Adrian Leverkühn. Město i statek, nacházející se v Lutherově kraji reformace, jsou zároveň místy fiktivními, což posiluje jejich potenciál stát se místy typickými a symbolickými. Statek Buchel je popsán atributy, které se paralelně opakují v Pfeifferinku, místě nedaleko Mnichova, kde Adrian strávil většinu svého tvůrčího života. Adrianovi rodiče Elsbeth a Jonathan Leverkühnovi se varíují v hospodáři Maxi Schweigestillovi a paní Schweigestillové. Jonathan i Max trpí (nebo v minulosti periodicky trpěli) migrénou a kouří dýmku, jejíž vůně je v prostorách statků cítit ještě dlouho po jejich smrti, ke které příznačně dochází prakticky ve stejnou dobu. Adrian se pohřbu otce Jonathana nemůže ze zdravotních důvodů účastnit, zástupně je však přítomen na pohřbu Maxe Schweigestilla. Na Buchlu má být nástupcem hospodáře prvorozený syn Jiří a jeho paralelou v Pfeifferinku je Gereon. Druhorozeným synem v Buchlu je Adrian a je jím rovněž u Schweigestillových, neboť zde „druhého syna nebylo, což však spíš zesilovalo obdobnost poměrů, než by ji oslabovalo“.²⁸⁸ Místo druhorozeného syna je v Pfeifferinku vyhrazeno pro Adriana. Na Buchlu stojí uprostřed dvora lípa, v Pfeifferinku je to jilm. Buchelská děvečka od krav Hanka má svůj protějšek ve Walpurgis a pfeifferinský nádvorní pes Kašpárek sám po nějaké době slyší raději na jméno buchelského Susa. V okolí obou míst je rybník a vrch, v Pfeifferinku Svěrák a Sion, v Buchlu Kravská tůň a Rohmův chlum.

Paralelismus obou míst je s jistou mírou nelibosti pozorován a verbalizován pouze vypravěčem, který „o veškeré té vnucující se obdobnosti“²⁸⁹ s Adrianem nikdy nehovořil. Postřehnutý vztah mezi oběma místy pro vypravěče představuje znepokojující skutečnost, protože

taková volba pobytu, jež znova vrací věci nejranější, to skrývání se ve vrstvě nejstarší a výživné, v dětství, anebo alespoň v jejich vnějších okolnostech, svědčí snad o přilnavosti, říká však skličující věci o duševním životě takového člověka.²⁹⁰

Jenže Adrian ke svému domovu dle vypravěče nikdy zvláště citově netíhnul. „Přilnavost“ se nezdá být pravou motivací pro takový výběr bydliště. Vypravěči zůstává pouze druhá možnost. Adrian je člověk, který tíhne k archaičnosti a tradici. V oblasti hudby zároveň ale tvoří věci zcela nové. Je tak svým způsobem rozkročený mezi starým a novým, zapadá

²⁸⁸ In MANN 1948: 33. Orig. „Ein zweiter Sohn war nicht vorhanden, was aber die Repetition eher bekräftigte, als daß es sie abgeschwächt hätte [...]“ In GW VI 1990: 40.

²⁸⁹ In MANN 1948: 33. Orig. „über diesen ganzen, sich aufdrängenden Parallelismus“ In GW VI 1990: 40.

²⁹⁰ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 33. Orig. „Eine solche das Früheste wiederherstellende Aufenthaltswahl, dieses Sichbergen im Ältest-Abgelebten, der Kindheit, oder wenigstens ihren äußeren Umständen, mag von Anhänglichkeit zeugen, sagt aber doch Beklemmendes aus über eines Mannes Seelenleben.“ In GW VI 1990: 40.

do konstelace, která je predispozicí k „démoničnu“.

Prolínání starého s novým, pronikání minulosti do přítomnosti patří ke konstitutivním vztahům určujícím myšlenkovou strukturu textu. V případě prostoru lze tento postup nejlépe pozorovat u města Kaiseraschern. Je to město sice moderní, ale zároveň ryze starobylé. Pochází odtud zaříkávadla ještě starší, než jsou proslulá kouzelná zaříkávadla merserburská. Město bylo biskupstvím, má svůj hrad i velechrám. Tyto atributy mu mezi ostatními německými městy zaručují důstojnost. Zachovalo se v něm „něco pronikavě středověkého“²⁹¹ a to „zjednává pro životní cit nepřetržité spojení s minulostí, ba co víc, jako by to mělo psáno na čele onu slavnou formulku nadčasovosti, ono scholastické *Nunc stans*“.²⁹² Mnoho věcí se v městě sice mění, ale právě ty „podobově rozhodující“²⁹³ zůstávají stále stejné. „Ve vzduchu“ Kaiseraschernu „utkvělo něco ze založení lidské mysli v posledních desetiletích 15. století, hysterie končícího se středověku, něco na způsob utajené duševní epidemie“.²⁹⁴ Město je rozkročené mezi moderností a končícím středověkem. I přes svou modernost zůstává starobylé, protože „stáří je minulost, jež se stala přítomností, minulost jen nadvrstvená přítomností“.²⁹⁵ Prostor města se stává místem, na kterém se koncentruje minulost, všechny její události. Doba končícího středověku je oním neurotickým podložím, které má být příznačné pro německá města a němectví vůbec. Minulost není přítomna pouze v nějaké latentní podobě, např. ve starých budovách, sochách atd. Je jeho určující silou, jeho podstatou, která neustále působí.

Město představuje časoprostor, ve kterém se minulost a přítomnost střetávají v současnosti. Minulost není mrtvá, naopak aktivně proniká do přítomnosti. Ve městě se tak neustále pohybují „typy“ postav konce středověku. Na ulici je možné potkat blázna nebo čarodějnici. Tyto postavičky jsou ztělesněním archaických vrstev uložených v člověku, a jsou „tak nadmíru příznačné pro duševní tvářnost města“.²⁹⁶ V každém se nachází jakási „archaická vrstva“, každého může „pojmout archaická hrůza“,²⁹⁷ od které je jen krůček k páchání zla.

²⁹¹ In MANN 1948: 41. Orig. „etwas stark Mittelalterliches“ In GW VI 1990: 51.

²⁹² In MANN 1948: 41. Orig. „dergleichen stellt für das Lebensgefühl die ununterbrochene Verbindung mit der Vergangenheit her, mehr noch, es scheint jene berühmte Formel der Zeitlosigkeit, das scholastische *Nunc stans* an der Stirn zu tragen.“ In GW VI 1990: 51.

²⁹³ In MANN 1948: 41. Orig. „bildmäßig Entscheidendes“ In GW VI 1990: 51.

²⁹⁴ In MANN 1948: 42. Orig. „Aber in der Luft war etwas hängengeblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie [...]“ In GW VI 1990: 51n.

²⁹⁵ In MANN 1948: 42. Orig. „Alter ist Vergangenheit als Gegenwart, eine von Gegenwart nur überlagerte Vergangenheit“ In GW VI 1990: 52.

²⁹⁶ In MANN 1948: 44. Orig. „so ungemein charakteristisch für das psychische Bild unserer Stadt“, in GW VI 1990: 54.

²⁹⁷ In MANN 1948: 43. Orig. „ein archaisches Grauen anwandeln konnte“, in GW VI 1990: 53.

V podobném městě se mohou odehrávat takové věci jako středověké či nacistické pálení knih.

Kaiseraschern je město, které člověka, jenž v něm vyrůstá, determinuje. Je také místem, které si člověk nese v sobě. Stává se duchovním místem nevázaným na konkrétní zeměpisnou polohu: „Pustil ho Kaiseraschern kdy? Nebral si to město s sebou, kamkoli se hnul, a nebyl jím určován, kdykoli myslil, že určuje on sám?“²⁹⁸ Město se stává determinantou Adrianova osudu. Ten, kdo je k něčemu předurčený, není svobodný, má osud. „Nebyl to ‚Kaiseraschern‘, co promlouvalo z přítelova rozhodnutí, že bude studovat teologii? Adrian Leverkühn a toto město, – zajisté, to spolu dávalo teologii.“²⁹⁹ Jméno „Kaiseraschern“ se stává komplexem jevů, heslem, zaříkávadlem, jehož pouhým vyslovením se aktivují jednotlivé prvky, které jsou pro tento prostor typické: středověk, starodávnost, německá neláska k německví (Ota III.), podivínství, teologie, Luther a reformace. Potom je možné např. Adrianovu hudbu „vysvětlit jménem ‚Kaiseraschern‘“.³⁰⁰ Kaiseraschern je rovněž typem ryze německého provinčního města.

Postava Adriana je složená „ze staroněmeckého provinciáliství kaiseraschernského a z jednoznačného kosmopolitismu ve věcech smýšlení“.³⁰¹ Podobně je určována povaha ďábla: „Jsem sic německý, pro mne za mne německý jádrem a fládreem, než přec jen právě po způsobě starší, lepší, totiž z toho srdce svého kosmopolitický“.³⁰² Kaiseraschern funguje jako duchovní místo a podstata člověka. Ďábel vyčítá Adrianovi, že nemá odvalu říci si: „Kde já jsem, tam je Kaiseraschern.“³⁰³ Věci do sebe začínají zapadat teprve ve chvíli, kdy si člověk připustí, že si místo svého dětství a dospívání nese v sobě, že je tímto místem podmíněný a je jím určován. Poznáním svých kořenů a své podstaty může člověk poznat svět. Kaiseraschern je místo, ve kterém dává ďábel smysl, kde je ďábel přirozený a pochopitelný. Při svém hovoru s ďáblem se Adrian dozvídá, že si Kaiseraschern nese v sobě. Ďábel pak dává smysl všude, kde je Adrian, protože Adrianovou podstatou je právě Kaiseraschern. Přiznat se ke Kaiseraschernu znamená přiznat se k ďáblu. Prostor se propojuje s časem. Pokud vypravěč

²⁹⁸ In MANN 1948: 92. Orig. „Hat Kaiseraschern ihn jemals freigegeben? Hat er es nicht mit sich genommen, wohin immer er ging, und ist er nicht von ihm bestimmt worden, wann immer er zu bestimmen glaubte?“ In GW VI 1990: 113.

²⁹⁹ In MANN 1948: 92. Orig. „War es nicht ‚Kaiseraschern‘, was aus meines Freundes Entschlusse sprach, Theologie zu studieren? Adrian Leverkühn und diese Stadt, – gewiß, das ergab zusammen wohl Theologie [...]“ In GW VI 1990: 113.

³⁰⁰ In MANN 1948: 101. Orig. „Habe ich sie [Musik] nicht mit dem Namen ‚Kaiseraschern‘ erklärt?“ In GW VI 1990: 124.

³⁰¹ In MANN 1948: 176. Orig. „aus [...] dem altdeutschen Provinzialismus von Kaiseraschern und einem ausgesprochenen Gesinnungskosmopolitismus“, in GW VI 1990: 219n.

³⁰² In MANN 1948: 241. Orig. „Ich bin zwar deutsch, kerndeutsch meinerwegen, aber doch eben auf alte, bessere Art, nämlich von Herzen kosmopolitisch.“ In GW VI 1990: 302.

³⁰³ In MANN 1948: 241. Orig. „Wo ich bin, da ist Kaiseraschern“, in GW VI 1990: 302.

líčí osud svého přítele, vypráví zároveň příběh Kaiseraschernu, Německa a jeho historie, jeho neurózy a démoničnosti.

Vše, co se děje na určitém místě a v určitém čase, není pouhým kauzálním výsledkem minulých událostí. To by více odpovídalo dějepisnému pojetí času. V *Doktoru Faustovi* je čas navíc vstřebáván prostorem a v jeho souřadnicích se v plné síle prolamuje do současnosti. To, že se i v moderních dějinách může opakovat hon na čarodějnice a inkviziční pálení knih, není dáno jen splněním nutných historických podmínek. V prostoru je to potenciálně přítomno neustále a opakuje se to periodicky právě v okamžiku, kdy na světovém orloji udeří ona „německá hodina“. Jinými slovy, věci současné mají sice svůj počátek v minulosti, avšak ta v románu není zobrazena jako lineární zřetězení událostí. Z minulosti se čerpají pouze ty události a obrazy, které zapadají do představy o současnosti, dokreslují ji a dodávají jí punc starobylosti. Pojetí času i prostoru mnohem více odpovídá mytickým než historickým představám.³⁰⁴ Děje se něco, co je známé, o čem je sice na základě historické zkušenosti možno předpokládat, že to asi nedopadne dobře, ale co nelze zbrzdít, co se znovu a znovu projevuje v plné síle.

7.2.4 Faustovská látka

Z hlediska pojetí mýtu je samozřejmě nejzajímavější to, jak a pomocí jakých prostředků se román vztahuje k mýtu o Faustovi. Příběh o Faustovi sahá do 16. století a zakládá se na existenci reálné osoby, o jejímž životě zpravují dobové listiny a zmínky v tiscích. Za rodiště historického Fausta se považuje dnešní německé městečko Knittlingen, kde se tento muž narodil nejspíše roku 1480. Historický Faust v sobě měl něco z kejklíře, tuláka i člověka, který se snažil pochopit přírodu a vyložit ji v její celistvosti. S největší pravděpodobností byla jeho činnost už ve své době spojována také s vírou v ďábla a magickými představami.³⁰⁵ Dodnes živá faustovská literární tradice se rozvinula právě na tomto základě.³⁰⁶

Látka je úzce svázána s německým prostředím, a lze tak hovořit o německém národním mýtu založeném na postavě Fausta. Význam Fausta v sepětí s Německem a jeho národním uvědoměním vyvrcholil roku 1871, kdy došlo ke sjednocení roztržitěného Německa v samostatný národní stát. Faust se postupně stal integrální součástí výkladu národní kultury. Potenciál faustovské látky však není německým zdaleka vyčerpán. Téměř souběžně lze totiž

³⁰⁴ Srov. HASSELBACH 1978: 30.

³⁰⁵ Srov. HISTORIA 1984: XXI–XXIV.

³⁰⁶ Srov. např. třetí díl faustovské bibliografie HENNING 1976. Z knih v češtině pojednává o lidové knize o Faustovi a faustovské tradici např. kniha Jindřicha Pokorného et al. *Knihy o Faustovi*, srov. POKORNÝ 1982.

sledovat tendence vykládat Fausta jako jistý obecně lidský typ. Faust se tak řadí mezi takové postavy, jako jsou Don Quijote, Don Juan, Odysseus nebo Hamlet.³⁰⁷ Dá se říct, že *Doktor Faustus* Thomase Manna tento dvojí sémantický potenciál mytické látky do určité míry reflektuje. V některých případech jsou však autorem popisované vztahy (např. v *Jak jsem psal Doktora Fausta*) a významy spíše přáním než realitou.

V souvislosti s *Doktorem Faustem* je nutno se zmínit o původní lidové knížce o Faustovi,³⁰⁸ vydané tiskařem Johannem Spiesem roku 1587, a o proměně zpracování látky, ke které došlo v souvislosti s Goethovým Faustem.³⁰⁹ Faustus v lidové knížce uzavírá pakt s ďáblem a jeho pomocí poznává svět. Odmítá možnost spasení. Těsně před svou očekávanou smrtí kolem sebe shromáždí skupinu studentů, kterým vyjeví svůj strašný osud. Požádá je, ať jdou v klidu spát a ráno pohřbí jeho tělo. Lidová kniha končí naturalistickým popisem hříšníka rozsápaného na kusy.

Když se pak rozednilo, a studenti celou noc nespali, šli do světnice, ve které byl D. Faustus, nespátřili ale již žádného Fausta, a nic, než světnici zcela krví pocákanou, mozek nalepený na stěně, protože jím [Faustem] ďábel mlátil z jedné strany na druhou. Ležely tam všude také jeho oči a několik prstů, strašná a příšerná podíváná.³¹⁰

Ďábel je v tomto podání fyzicky přítomný a propadnutí peklu tělem i duší je vyobrazeno jako reálný osud, jenž čeká každého křesťana, který nastoupí podobnou cestu a postaví se proti božimu řádu ve světě. Určující myšlenkou tohoto světa je přítom danost věcí. Každý má ve světě své na počátku vymezené místo a na něm má setrvat. Pokus o překročení tohoto řádu je chápán jako nejhorší hřích. Faust se z pozice člověka staví na roveň Bohu-Stvořiteli, a navíc to dělá za pomoci ďábla.

V Goethově podání obraz Fausta doznává podstatné proměny. Faust je člověk toužící po poznání, které posouvá lidstvo dál v jeho vývoji. Chce nalézt „pravdu“. Pakt s ďáblem je prostředkem, jak tohoto cíle dosáhnout rychleji. Paradigma světa je již jiné – teleologické. Setrvat na stejném místě znamená ustrnout a zakrnět. Člověk musí rozvíjet schopnosti, které

³⁰⁷ Srov. KAISER 2001: 56–58.

³⁰⁸ Její celý název zní: „Historia Von D. Johann Fausten / dem weitbeschreyten Zauberer vnnnd Schwartzkuenstler / Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hierzwischen fuer setzame Abentheuwer gesehen / selbs angerichtet vnd getrieben / biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen“.

³⁰⁹ Oba literární texty Thomas Mann samozřejmě dobře znal. O Goethově Faustovi napsal mj. roku 1939 esej *Über Goethe's ›Faust‹* a lidovou knížku studoval těsně před započatím práce na románu. Srov. GW IX 1990c: 581–621 a HASSELBACH 1978: 9.

³¹⁰ Orig. „Als es nun Tag ward, vnd die Studenten die gantze Nacht nicht geschlaffen hatten, find sie in die Stuben gegangen, darinnen D. Faustus gewesen war, sie sahen aber keinen Faustum mehr, vnd nichts, dann die Stuben voller Bluts gepruetzet, Das Hirn klebte an der Wandt, weil jn der Teuffel von einer Wandt zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Za°en allda, ein greulich vnd erschrecklich Spectackel.“ In HISTORIA 1984: 134.

jsou v něm uloženy. V jeho povaze je neskromnost a hranice vlastního myšlení provokují k činnosti, která má za následek proměnu původního řádu. Goethův Faust se dočkává spasení, neboť spolčení s ďáblem lze vysvětlit jako oběť, jejíž velikost je přímo úměrná velikosti Faustova snažení.³¹¹ Thomas Mann se ve svém románu hlásí k tradici Fausta jako lidové knihy. Goethův Faust je pro umělecký záměr vyličít konec měšťanské epochy a krizi moderního umění postavou příliš kladnou. Do konceptu se zdánlivě nehodí ani motiv spasení.

312

Postava Fausta a jednotlivé prvky této látky se v recepci Thomase Manna spojují s několika dalšími významovými celky, a posouvají tak tradici faustovského tématu v pozměněné podobě dále. Faust je pro Thomase Manna pevně spjatý s hudbou a němečtvím. Tyto tři prvky navzájem spojuje pojem „démonično“. Faust je postavou démonickou par excellence svojí smlouvou s ďáblem. Také hudba náleží démonické sféře. „Je křesťanským uměním se záporným znaménkem.“³¹³ Povaha Německa je démonická hned z několika důvodů. Německo se ďáblu upsalo národním socialismem a druhou světovou válkou. Konec války znamená konec smlouvou stanovené lhůty. Německo je rozkročené mezi středověkem a moderní dobou (humanismus je její první fází). Středověká vrstva (symbolizovaná např. tancem svatého Víta, čarodějnictvím atd.) tvoří jakési „starodávne-neurotické podloží“³¹⁴ německých měst. Tato konstelace je přinejmenším predispozicí k démoničnu. „Obrovitou inkarnací německého národa“³¹⁵ je postava Martina Luthera a právě ta je pro Thomase Manna neodlučitelně spjata jak s představou ďábla a démonična, tak konzervativního revolucionáře, který pro Evropu „zachránil“ a „reformoval“ odumírající křesťanství. U Luthera Thomas Mann zdůrazňuje jeho hudební založení.³¹⁶ Kruh těchto vztahů se pak uzavírá spojením Fausta a hudby na jedné straně, hudby a německého národa na straně druhé:

³¹¹ Srov. HASSELBACH 1978: 41n.

³¹² Srov. KAISER 2001: 60.

³¹³ Přeloženo O.Z. Orig. „Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen.“ In GW XI 1990b: 1131. Přednáška *Deutschland und die Deutschen (Německo a Němci)*.

Ve XXV. kapitole románu tuto myšlenku vyslovuje také ďábel při rozhovoru s Adrianem. Hudba je „nejkrásnějším[] umění[m] [...] se záporným předznamenáním [...]“. In MANN 1948: 258. Orig. „der allerchristlichsten Kunst [...] mit negativem Vorzeichen [...]“. In GW VI 1990: 322n.

³¹⁴ Přeloženo O.Z. Orig. „ein altertümlich-neurotischer Untergrund“, in GW XI 1990b: 1130. Přednáška *Deutschland und die Deutschen (Německo a Němci)*.

³¹⁵ Přeloženo O.Z. Orig. „eine riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens“, in GW XI 1990b: 1132. Přednáška *Deutschland und die Deutschen (Německo a Němci)*.

³¹⁶ K obrazu Luthera u Thomase Manna srov. také LEHNERT 1965: 140–219. Lehnert (ibid.: 155) dokládá, že se Mannův obraz nezakládá na znalosti Luthera jako historické osobnosti, naopak je ovlivněn např. Nietzscheho kritikou reformace.

Je velkou chybou pověsti i básně, že Fausta nedávají do spojitosti s *hudbou*. Musel by být hudebně založený, být hudebníkem. [...] Má-li Faust být reprezentantem německé duše, musel by být hudebně založený [...].³¹⁷

Takto se vyjadřuje Thomas Mann ve své přednášce pronesené v USA roku 1945, tedy v době, kdy na románu stále pracoval.

Podobné rozložení vztahů lze vysledovat rovněž ve struktuře první kapitoly *Doktora Fausta*. Zde se jako šestý tematický celek³¹⁸ objevuje pojem „démonična“. Vypravěč k němu zaujímá odstup a dokládá ho předčasným ukončením své učitelské činnosti:

Démoničnost [...] jsem vždy odmítal jako živel naprosto cizí mému bytostnému založení, vyloučil jsem ji pudově ze svého obrazu světa [...]. [...] Tomuto smýšlení jsem přinesl oběti, ideové a oběti hmotného bydla, a to tak, že jsem se předčasně vzdal učitelského povolání mně milého, když se ukázalo, že je nelze uvést v soulad s duchem a potřebami našeho dějinného vývoje.³¹⁹

Nenápadně, ale zato s platností pro celý román vypravěč ustanovuje vztah mezi „démoničnem“ a dobou předválečného i válečného nacismu.

Následuje zmínka o slově „géníus“, které bylo poprvé použito hned na začátku kapitoly v souvislosti s Adrianem Leverkühnem ve spojení „geniální[] hudebník[]“.³²⁰ Géníus „má sice zvuk a ráz nad lidskou míru jdoucí, než přec jen ušlechtilý, harmonický a humanisticky zdravý“, ale „přec nelze popřít a nikdy popíráno nebylo, že v této zářivé sféře má znepokojující účast živel démonický a protirozumový“.³²¹ O dva odstavce níže již vypravěč zcela otevřeně sděluje, že povaha génia je „zajisté a vždy démonicky určovan[á]“.³²² Je stvrzen vztah mezi „démoničnem“ na jedné straně a „géníem“, Adrianem Leverkühnem i hudbou jako reprezentantkou umění v románu na straně druhé.

Jakoby mimochodem, s nedořečeností signalizovanou třemi tečkami padne v rámci těchto úvah zmínka o „těžení ze strašné kupní smlouvy“,³²³ první a na poměrně dlouhou dobu jediný

³¹⁷ Přeloženo O.Z. Orig. „Es ist ein Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. [...] Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein [...].“ In GW XI 1990b: 1131n. Přednáška *Deutschland und die Deutschen (Německo a Němci)*.

³¹⁸ Prvním celkem je zmínka vypravěče o sobě, druhým předmět vyprávění – Adrian Leverkühn, třetím čtenář, čtvrtým místo – Evropa, pátým zakončení vyprávění v čase.

³¹⁹ In MANN 1948: 10. Orig. „Das Dämonische [...] habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet [...]. [...] Dieser Gesinnung habe ich Opfer gebracht, ideelle und solche des äußeren Wohlseins, indem ich ohne Zögern meinen mir lieben Lehrberuf vor der Zeit aufgab, als sich erwies, daß sie sich mit dem Geiste und den Ansprüchen unserer geschichtlichen Entwicklungen nicht vereinbaren ließ.“ In GW VI 1990: 10.

³²⁰ In MANN 1948: 9. Orig. „genialen Musikers“, in GW VI 1990: 9.

³²¹ In MANN 1948: 10. Orig. „Nun ist dieses Wort ›Genie‹, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters [...]. [...] Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat [...].“ In GW VI 1990: 10n.

³²² In MANN 1948: 11. Orig. „Genie und seine *jedenfalls* dämonisch beeinflusste Natur“. In GW VI 1990: 12.

³²³ In MANN 1948: 11. Orig. „die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages“. In GW VI 1990: 11.

přímý odkaz na faustovskou látku. Navíc se neobjevuje v přímé souvislosti s Adrianem Leverkühnem, ale je užít v kontextu hovoru o obecném principu dobra a zla ve světě.

Pro první kapitolu a následně celý román je příznačné, že všechny výše popsané vztahy mezi „démoničnem“, hudbou, géniem a Adrianem Leverkühnem i aluze na faustovskou látku jsou neoddělitelně spjaty s vypravěčem Serenem Zeitblomem a jeho chápáním světa. Vypravěč chce podat zprávu o svém příteli Adrianu Leverkühnovi, ale natolik exponované místo, jakým je první kapitola, věnuje sdělení „několik[a] slov o sobě a svých vlastních věcech“.³²⁴ Staví do centra pozornosti svou osobnost a „již zde, tedy na úplném začátku románu, se ukazuje, že démonično do hry vstupuje především prostřednictvím vypravěče, ne prostřednictvím vyprávěného dění“.³²⁵

Využití faustovské látky v románu nelze omezit pouze na postavu Adriana Leverkühna, i když je analogie Leverkühn – Faust nasnadě. Také její realizace v textu je komplikovanější a zdaleka ne takto přímá. Tato látka proniká snad do všech vrstev díla, a to, zdá se, především za pomoci centrálního motivu „démonična“, který na sebe váže všechny ostatní motivy:

Tato „démonie“ uvedená na prvních stránkách, které tematicky ovládá, prostupuje každý jednotlivý motiv, ať už se nazývá „teologie“, „d’ábel“, „nemoc“, „pohlaví“, „génies“, „hudba“, „romantika“, „fašismus“ nebo „Německo“.³²⁶

Médiem, které jeho všudypřítomnost zajišťuje, je potom vypravěč.

Faustovská látka vstupuje v románu v kontrastu s předešlou tradicí do vztahů se zcela novými prvky (hudba), nebo s prvky, které jsou s ní sice tradičně spojovány (Německo,

Na tomto místě je překlad nepřesný. „Ausübung“ znamená „vykonání“ nebo „plnění“ spíše než „těženi“. Německý originál tak více odkazuje na konec, který člověka čeká, když smlouvu s ďáblem uzavře.

³²⁴ In MANN 1948: 9. Orig. „einige Worte über mich selbst und meine Bewandtnisse“. In GW VI 1990: 9. Německé slovo „Bewandtnis“ znamená také „okolnosti“, „pozadí“ nějakých věcí. Je pak zřejmější, že vypravěč těmito „vlastními věcmi“ myslí právě v celé první kapitole nastíněné myšlenkové pozadí, na němž se bude jeho vyprávění odehrávat. V českém překladu je adjektivem „vlastní“ bezděky zdůrazněna ona svázanost s vypravěčem. Informace o vypravěči biografického charakteru jsou předmětem vyprávění teprve v druhé kapitole.

³²⁵ Přeloženo O.Z. In PETERSEN 2007: 49. Orig. „Schon hier, also am Anfang des Romans, zeigt sich, dass das Dämonische vornehmlich durch den Erzähler, nicht durch das erzählte Geschehen ins Spiel kommt [...]“. Jürgen Petersen věnuje celou kapitolu „Die Konstitution einer dämonischen Welt durch den Erzähler Zeitblom“ právě významu vypravěče pro možnosti interpretace románu. Serenus Zeitblom svým vyprávěním demonizuje veškeré dění, a utváří tak vlastní démonický svět. Dle Petersena je vypravěč v podobě Serena Zeitbloma zcela jedinečný, nemá v moderní literatuře obdoby. Jeho význam pro utváření a smysl textu podle Petersena nerozpoznal ani sám Thomas Mann. Dosavadní zkoumání *Doktora Fausta* roli epického média v románu zanedbává a opírá se především o autorovy interpretace románu. Autora však zvláště v tomto případě nelze považovat za nejlepšího čtenáře vlastního díla, protože se může stejně jako každý jiný čtenář mýlit. To je podle Petersena právě případ Thomase Manna. Celé bádání kolem románu se tak dostalo do slepé uličky a jedinou možností zůstává důkladná četba vlastního poetického textu. Srov. *ibid.*: zvl. 47–64, 81.

³²⁶ Přeloženo O.Z. Orig. „Auf den ersten Seiten schon thematisch beherrschend eingeführt durchdringt diese ‚Dämonie‘ jedes Einzelmotiv, ob es nun ‚Theologie‘, ‚Theufel‘, ‚Krankheit‘, ‚Geschlecht‘, ‚Genie‘, ‚Musik‘, ‚Romantik‘, ‚Faschismus‘ oder ‚Deutschland‘ heißen mag.“ In BAUMGART 1964: 168.

němectví), ale z důvodů historických se míra jejich významu podstatně stupňuje. Společně s nimi se pak tato látka podílí na utváření významu textu jako celku. Podstatnou úlohu hraje vypravěč, který podobu vyprávění ovlivňuje svou výraznou subjektivitou a rozporuplným vztahem k objektu vyprávění, určitým typem blízkosti navzdory vědomému odstupu.

7.2.5 Adrian Leverkühn – moderní Faust

Pokus interpretovat Adriana Leverkühna jen jako moderního Fausta by musel skončit nezdarem. Vztahy v románu jsou mnohem složitější a tato postava je utvořena z podstatně většího množství zdrojů a na základě více modelů či figurací. Mohlo by se zdát, že Adriana s Faustem propojují některé důležité životní události: „Leverkühn se rouhá tím, že kvůli inspiraci prohrává svůj život; nákaza je jeho úpisem, umělecká produktivita uspokojením pozemských tužeb a šílenství jeho trestem.“³²⁷ Avšak právě uzavření smlouvy s ďáblem ani její stvrzení v XXV. kapitole, centrální motivy faustovské látky, nejsou v románu zachyceny jednoznačně a bezproblémově.³²⁸

Adrian se v nevěstinci v Lipsku setkává s prostitutkou Esmeraldou. Do podniku ho namísto do hotelu dovede jeho „průvodce“ a „pomocník“.³²⁹ Po nějaké době se Adrian do nevěstince vrací, ale Esmeraldu hledá marně. Rozjíždí se za nemocnou dívkou do Bratislavy, kde ji vyhledá, a přestože ho ona varuje před svým tělem, „takto varovaný pohrdl výstrahou a trval na držení toho těla“.³³⁰ Adrian se od dívky nakazí a nemoc stupňuje dědičné bolesti hlavy. Střídají se u něj chvíle absolutního tvůrčího vypětí a ty, kdy téměř zapomíná, co to znamená být hudebním skladatelem.

S epizodou v nevěstinci čtenáře vypravěč seznamuje prostřednictvím Adrianova dopisu, který pojednává také o mnoha dalších událostech. Z nich vypravěč vyzdvihuje právě tuto a zdůrazňuje její osudovost a důležitost pro přítelův život. O tom, co se stalo v Bratislavě, již podává zprávu pouze zprostředkovaně, bez pomoci jakéhokoli dokumentu. Obě události přitom vydatně komentuje a interpretuje. Teprve tato vypravěčská nadstavba příběhu dodává všemu onen osudový ráz.

³²⁷ Přeloženo O.Z. Orig. „Leverkühn frevelt, indem er um der Inspiration willen sein Leben verspielt; die Ansteckung ist seine Verschreibung, die künstlerische Produktivität die Befriedigung seiner irdischen Lust und der Wahnsinn seine Strafe.“ In HASSELBACH 1978: 42.

³²⁸ Srov. PETERSEN 2007: 21–46. Petersen se na těchto stranách věnuje otázce, nakolik se Mannovi podařilo, resp. nepodařilo realizovat koncept románu. Uvádí rovněž příklady sekundární literatury, která s uzavřením paktu pracuje jako s nezvratným faktem. Z důvodu nejasností a sporů, které kolem těchto částí románu v sekundární literatuře existují, následuje jejich podrobnější rozbor.

³²⁹ Srov. MANN 1948: 152n. a GW VI 1990: 189–191.

³³⁰ In MANN 1948: 166. Orig. „der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf dem Besitz dieses Fleisches bestand“. In GW VI 1990: 206.

Adrian je vypravěčem zobrazen jako člověk, který na sobě nosí dotyk nemocné bytosti. I přes varování se dožaduje jejího těla a milostný akt představuje nejvyšší akt lásky. Adrian je ten, kdo se smiloval nad hříšností ženy. Snížil se na její úroveň a vzal na sebe část jejího hříchu tím, že s ní začal sdílet trest v podobě nemoci. Adrian je v tomto okamžiku zasažen „šípem“ osudu, protože „láska a jed se zde jednou provždy staly strašnou zkušenostní jednotou: jednotou mythologickou, jak ji ztělesňuje *šíp*“.³³¹ Dobrovolným přitakáním osudu, osudovým aktem lásky, se ustavuje nová mytická situace. Ta spočívá v odevzdané lásce, ve snížení se na úroveň ubohé bytosti a smilování se nad ní. Obojí přináší tomu, kdo se obětuje, otravu a záhubu. Je to akt svobodného rozhodnutí pro vlastní zánik a to je třeba dle vypravěče obdivovat. Zeitblomova interpretace této události více než na strašné upsání se d'áblu odkazuje na osud Boha-Syna, který se přijetím podoby člověka snižuje na jeho úroveň, přejímá na sebe jeho hříchy a obětuje život na kříži.

Kapitola XXV., ve které vypravěč zveřejňuje Adrianův tajný zápis hovoru s d'áblem, bývá někdy interpretována jako vlastní uzavření smlouvy, i když k tomu text románu neopravňuje. Adrian je večer sám v místnosti, kterou obývá společně s Rüdigerem Schildknappem. Celý den trpí silnou migrénou a bují v něm nemoc, kterou se nakazil v Bratislavě. Třese se zimou. Najednou zjišťuje, že již není sám, myslí si, že se předčasně vrátil Schildknapp, avšak postava člověka, který sedí na pohovce je menší, jiná. Adrian na osobu promlouvá italsky, odpověď přichází v němčině. Návštěvník mu doporučuje, aby se šel obléct, že mu beztak bude ještě větší zima. Adrian odchází pro kabát a při návratu do místnosti se diví, že osoba ještě nezmizela:

„Vy jste ještě tady,“ [...] „i teď ještě, a já zatím odešel a zas jsem se vrátil? To se divím. Neboť jak se velmi domnívám, nejste tady.“ [...] „Protože je z té míry pravdě nepodobné, aby se někdo zde večer posadil ke mně, mluvě německy a pouštěje zimu, prý aby se mnou o společných věcech pojednal, o nichž já nevím a vědět nechci. Daleko pravdě podobnější je, že nemoc jakás na mne se šikuje a já třesavku, proti níž se zachumlávám, v omámenosti své ven promítám na vaši osobu a vás vidím, jen abych ve vás zdroj její viděl.“³³²

Přiznat přítomnost d'ábla by znamenalo opustit oblast racionálního myšlení. Adrian hledá pravděpodobnější vysvětlení ve své nemoci, protože snazší než připustit d'áblu existenci je

³³¹ In MANN 1948: 165. Orig. „[...] Liebe und Gift [wurden] hier einmal für immer zur furchtbaren Erfahrungseinheit [...]: der mythologischen Einheit, welche der *Pfeil* verkörpert.“ In GW VI 1990: 205n.

³³² In MANN 1948: 239. Orig. „Ihr seid noch da‘ [...] ‚selbst nachdem ich gegangen und wiedergekommen? Das wundert mich. Denn nach meiner starken Vermutung seid Ihr nicht da.‘ [...] ‚Weil es höchst unwahrscheinlich ist, daß einer sich hier am Abend zu mir setzt, deutsch redend und Kälte lassend, angeblich, um Geschäfte mit mir zu erörtern, von denen ich nichts weiß und nichts wissen will. Viel wahrscheinlicher ist, daß eine Krankheit bei mir im Ausbruch ist und ich den Fieberfrost, gegen den ich mich einhülle, in meiner Benommenheit hinausverlege auf Eure Person und Euch sehe, nur um in Euch seine Quelle zu sehen.“ In GW VI 1990: 299.

považovat ho za část vlastního já. Tomuto vysvětlení nasvědčuje také skutečnost, že ďábel říká „samé věci, jež jsou ve mně a přicházejí ze mne, ale ne z vás,³³³ že Adrianovi tyká, protože „konec konců tykám i já sobě, – což asi vysvětluje, že tak činíte vy.“³³⁴ Ďábel je možná výplodem nemocí napadeného mozku. Adrian si ničím není jistý, nezbývá mu nic jiného než zkoušet, zda ďábla neusvědčí:

„Mám tě, hlupáku? Prozrazuješ se a sám mi jmenuješ místo v mém mozku, horečné ohnisko, jež mi tě předstírá a bez něhož by tě nebylo! Prozrazuješ mi, že tě rozechvěn sic vidím a slyším, žes však jen liché vřiskání a třískání před mýma očima!“³³⁵

Snaží se nalézt „objektivní pravdu“. Ďábel však odkrývá podstatu jeho zmatení a nejistoty, která spočívá v nedostatku odvahy oddat se prožitku a citu: „Co tě povznáší, co množí tvůj pocit síly a moci a vlády, k d'asu, to' pravda – a kdyby to, viděno z úhlu mravnosti, byla desetkrát lež.“³³⁶

Na závěr zápisků Adrian zachycuje, jak sedí opět bez kabátu a hovoří k němu přítel Schildknapp. Přitom je zřejmé, že Schildknapp už v místnosti nějakou dobu je, protože se očividně nejedná o začátek promluvy, když Adrianovi říká: „Rozumí se, pranic jste nezmeškal.“³³⁷ Ani vypravěč nechce přistoupit na ďáblovu fyzickou existenci, která se vymyká zdravému rozumu: „Dialog? Je jím po pravdě? Musil bych zešílet, abych to věřil. A proto také nemohu uvěřit, že v nejhlubší hloubi duše pokládal [Adrian] za skutečné, co viděl a slyšel.“³³⁸

Ďábel si za Adrianem přišel pro „výslovné dotvrzení mezi čtyřma očima a na pevný reces o výkonu a placení“.³³⁹ Smlouva dle ďábla již byla uzavřena, ovšem zprostředkovaně, skrze ženu jako jeho nástroj, a to výše popsaným způsobem, který by bez vypravěčova komentáře a ďáblova objasnění mohl být jen stěží identifikován jako podpis smlouvy. Tento ústřední

³³³ In MANN 1948: 240. Orig. „Ihr sagt lauter Dinge, die in mir sind und aus mir kommen, aber nicht aus Euch.“ In GW VI 1990: 300.

³³⁴ In MANN 1948: 242. Orig. „Du‘ sag ich ja schließlich auch zu mir selbst, – was wahrscheinlich erklärt, daß Ihr so sagt.“ In GW VI 1990: 303.

³³⁵ In MANN 1948: 250. Orig. „Ertappe ich dich, Dummkopf? Verrätst dich und nennst mir selber die Stelle in meinem Hirn, den Fieberherd, der dich mir vorgaukelt, und ohne den du nicht wärst! Verrätst mir, daß ich dich erregterweise zwar sehe und höre, daß du aber nur ein Geplerr bist vor meinen Augen!“ In GW VI 1990: 312n.

³³⁶ In MANN 1948: 258. Orig. „Was dich erhöht, was dein Gefühl von Kraft und Macht und Herrschaft vermehrt, zum Teufel, das ist die Wahrheit, – und wäre es unterm tugendlichen Winkel gesehen zehnmal eine Lüge.“ In GW VI 1990: 323.

³³⁷ In MANN 1948: 266. Orig. „Natürlich haben Sie nichts versäumt.“ In GW VI 1990: 333.

³³⁸ In MANN 1948: 236. Orig. „Ein Dialog? Ist es in Wahrheit ein solcher? Ich müßte wahnsinnig sein, es zu glauben. Und darum kann ich auch nicht glauben, daß er in tiefster Seele für wirklich hielt, was er sah und hörte.“ In GW VI 1990: 295.

³³⁹ In MANN 1948: 246. Orig. „Ich [...] bin [...] zur ausdrücklichen Bekräftigung unter vier Augen und zum festen Rezeß über Leistung und Zahlung [gekommen].“ In GW VI 1990: 308.

faustovský motiv je v *Doktoru Faustovi* relativizován. Pakt s ďáblem je napadnutelný, zrelativizovaný, neexistuje o něm hmatatelný důkaz jako v lidové knížce. Nabývá nové, nehmotné podstaty. Jeho charakter je psychologický a záleží na každém čtenáři, zda ho připustí. Důkaz o něm se přesouvá do Adrianovy hlavy, neboť má podobu skryté nákazy, která se postupně vyvíjí, rozšiřuje a vede až k demenci. Adriana bude vždy možné nazvat tím, kdo propadl ďáblu, stejně jako bláznem a šilencem. Jako šilence ho navíc vnímají téměř všichni, kdož se setkávají u příležitosti odhalení smlouvy s ďáblem v závěru románu.

Při této příležitosti činí Adrian podle vzoru Fausta „bratrsky lidské vyznání“ a „zpověď svou“.³⁴⁰ Doznává, že je „již od svého jedenadvacátého roku se satanášem svazkem manželským oddán“ a vše, co vytvořil, vzniklo za pomoci „anděla jedu“.³⁴¹ Jeho doznání zní pro všechny shromážděné neuvěřitelně a pohybuje se na hranici mezi poezií, šílenstvím a realitou. Adrian se vyznává z fantaskně znějících činů, a odhaluje tak svět hrůzy, jež by si nikdo nespojoval s člověkem, který žije skromným způsobem v ústraní venkova.

Na základě románového textu není možné ani nutné rozhodnout, zda ďábel fyzicky existuje, nebo neexistuje. Tato otázka není podstatná. Přiklonit se jednoznačně na jednu nebo druhou stranu by znamenalo text výrazně ochudit a minout se s jeho podstatou. Tou je otevřenost, možnosti, které jsou naznačeny bez nároku na absolutní pravdu, nejistota a pochyby. Vše je podtrženo charakterem epického média. Vypravěč čtenáři předkládá informace různého charakteru. Pokud to jsou dokumenty, relativizuje jejich platnost, nevěří jim nebo je právě nemá při ruce a konstatuje: „Mohu se plně spolehnout na svou paměť [jedná se o obsah dopisu starého přibližně čtyřicet let] a kromě toho jsem si leccos zapsal ihned po přečtení toho konceptu [...]“.³⁴² O pár stran dále: „Ani Kretschmarovu odpověď nemám v podobě listinného dokladu. [...] Ostatně ji mám v paměti skoro stejně přesné jako výroky Adrianovy, třebaže jsem si to tehdy nezapsal.“³⁴³ Uvádění podobných informací na místech, kde by to vypravěč mohl při vši vůli zamlčet, patří k jeho strategii.

Pro interpretaci Adriana Leverkühna jako čistě moderního Fausta chybí v textu patřičná

³⁴⁰ In MANN 1948: 520. Orig. „ein voll mitmenschlich Geständnis“, in GW VI 1990: 658.

³⁴¹ In MANN 1948: 520. Orig. „daß ich allbereit seit meinem einundzwanzigsten Jahr mit dem Satan verheirat bin“, „Engel des Giftes“, in GW VI 1990: 659.

³⁴² In MANN 1948: 141. Orig. „Ich kann mich auf mein Gedächtnis recht wohl verlassen und habe außerdem mehreres gleich nach der Lesung des Konzeptes für mich zu Papier gebracht [...]“ In GW VI 1990: 176.

³⁴³ In MANN 1948: 145. U slova „přesné“ se v překladu pravděpodobně jedná o tiskovou chybu, lépe by se hodilo „přesně“.

Orig. „Auch Kretschmars Antwort liegt mir als Dokument nicht vor. [...] Übrigens habe ich sie in fast ebenso genauer Erinnerung wie Adrians Äußerungen, wenn ich damals auch keine Aufzeichnungen darüber machte.“ In GW VI 1990: 180.

opora. Faustovská látka se stává jednou ze složek vícevrstevného díla. Figurace do podoby Fausta se uskutečňuje především spojitostí s démoničnem. Postava Fausta je společně s géniem a hudbou determinovaná silami démonična. V pojetí Thomase Manna je Faust pevně spjatý s hudbou a Německem. Německo a hudba rovněž tvoří nedělitelnou jednotu. Mannova inovace tradiční faustovské látky je však v plné míře pochopitelná teprve pomocí textů doprovázejících tento román. Thomas Mann mezi ně řadí především přednášku *Deutschland und die Deutschen* a pojednání o Dostojevském a Nietzschem.³⁴⁴ Z vlastního fikčního textu lze tuto spojitost vyčíst jen stěží. Jedná se o prvek typicky „mannovsky“ faustovský. Tradiční prvky faustovské látky (uzavření paktu s d'áblem, propadnutí peklu), které by čtenáři sloužily jako jednoznačné indicie k identifikaci Adrian = Faust (= Německo), jsou v textu oslabené.³⁴⁵

7.2.6 Adrian Leverkühn – dítě, Kristus, Ikaros a Nietzsche

Faust je sice titulem proklamovaný model, na jehož základě je postava Adriana Leverkühna utvořena, ale zdaleka není jediný. Řadí se k němu modely další, mezi které patří např. dítě, Kristus, Ikaros či Nietzsche. Dítě se přitom z řady vymyká nejvyšší měrou obecnosti a abstrakce, zároveň lze zbylé figurace, snad s výjimkou Nietzscheho, pod ni zahrnout.

Podstatnou část svého života tráví Adrian na typologicky totožném místě svého dětství, ať je to statek Buchel, nebo Pfeifferink. Zčásti je tedy figurace Adrian-dítě podmíněna strukturou prostoru v románu. Adrian je dítětem hned v několikerém smyslu. V prvé řadě jako syn biologických rodičů Elsbeth a Jonathana Leverkühnových. Také jako zástupný syn, věčné dítě, a to nejzřetelněji v rodině Schweigestillových. Dále jako dospělý člověk skolený duševní nemocí do stavu, ve kterém se nerozpomíná na svůj předchozí život, je nesamostatný a potřebuje trvalou péči. Je také umělcem, který „na rozdíl od člověka oblasti praktické trvale setrvává ve snivém, čistě lidském a hravém stavu dítěte“.³⁴⁶ Dále jako Bůh-Syn, Kristus, a nakonec jako neposlušný mladík a syn, kterého čeká pád, Ikaros.

³⁴⁴ Srov. MANN GW XI 1990c: 672. Přednáška *Sechzehn Jahre (Šestnáct let)*.

Přednáška *Deutschland und die Deutschen* byla napsána souběžně s prací na románu, a to po dokončení XXV. kapitoly. Explicitně jsou v ní formulovány některé myšlenky románu a vztahy mezi hlavními motivy, jako jsou např. „hudba“, „Faust“ a „Německo“. Srov. HASSELBACH 1978: 10n.

³⁴⁵ Této skutečnosti si byl Thomas Mann vědom již v průběhu psaní, a proto také neustále zdůrazňoval, že je potřeba se držet původního tématu spojenectví s d'áblem. Jedna z hlavních příčin tematického posunu souvisí s intenzivní spoluprací s filozofem a teoretikem hudby Theodorem W. Adornem, který Mannovi poskytoval rady především v souvislosti s hudebněteoretickými otázkami. Rovina moderního umění, moderní hudby, tak v rámci románu představuje velmi silnou vrstvu, která narušuje tektoniku původně zamýšleného textu. Adornova hudební teorie totiž nachází východisko z problematické situace, ve které se v moderní době ocitá umělec, i bez d'ábla. Srov. KAISER 2001: 56 a KURŽKE 1991: 275–277.

³⁴⁶ In MANN 1948: 31. Orig. „er [Künstler], ungleich diesem [im Praktisch-Wirklichen spezialisiertem Mann], in dem träumerisch-reinmenschlichen und spielerischen Zustand des Kindes dauernd verharret“. In GW VI 1990: 37.

Navenek se figurace Adrian-dítě projevuje tak, že kdekoli se Adrian usadí, je považován za syna a je mu věnována patřičná péče. To platí nejen u Schweigestillových, ale také u senátorky Roddeové v Mnichově a pro pobyt v Itálii. Ochranitelské pudy, které v ženách vzbuzuje, se stupňují s jeho nemocí. Po zhroucení v závěru románu následuje ošetřování v ústavu a přesun do domácí péče. Život Adriana Leverkühna opisuje kruh, tedy obrazec, který je mýtu vlastní. Adrian se navrácí tam, odkud vzešel, pokud však lze říci, že místo svého původu vůbec kdy opustil. Elsbeth Leverkühnová si přijíždí do Pfeifferinku pro své dítě, „neboť dítě a nic jiného již byl Adrian Leverkühn nanovo“.³⁴⁷

Rovněž vypravěč se k němu ze své pozice šedesátníka v jednom místě románu vztahuje jako k dítěti a vzpomíná „na chvíli, kdy (jsem) hocha přistihl, jak experimentuje na harmoniu svého strýce“.³⁴⁸ Toto místo nelze vykládat jako důkaz mateřských pudů Serena Zeitbloma. Vypravěčské „já“ zde vzpomíná a k předmětu vyprávění přistupuje z perspektivy starce. O několik řádků níže se však do role matky již stylizuje. Čte Adrianovo psaní „s pocity, jaké asi hýbají matkou, když jí dítě poví něco takového – jenže se ovšem matce něco takového zatají ze slušnosti“.³⁴⁹ Jedná se o komentář k Adrianovu dopisu, ve kterém je mj. zachycena první návštěva nevěstince v Lipsku.

Figurace do podoby Krista se uskutečňuje jednak přes Adriana-dítě, jednak prostřednictvím vnějších znaků, které Adriana spojují s Kristem. V ženách i vypravěči vyvolává ochranitelské pudy. Matka Elsbeth ho chrání před verbířem Wendellem Kretzschmarem, který ho chce získat pro hudbu, a vzniká již dříve zmiňovaný obraz piety, který předznamenává jeho osud. Když Adrian v závěru románu promlouvá ke shromážděným známým, seskupilo se kolem něj „jakoby chláholivě [...] několik žen: Kunigunda Rosenstielová, Meta Neckedeyová a Jeanette Scheurlová, ty tři“³⁵⁰ – „tři Marie“. O chvíli později, když se Adrian hrouťí u klavíru v mdlobách k zemi, je u něj jako první dosud v povzdálí stojící paní Schweigestillová. Všichni ostatní, včetně vypravěče, kteří stáli blíže, se ho „nevím ani proč, vteřinu váhali ujmout“.³⁵¹ Z přítomných k němu však v tuto chvíli

³⁴⁷ In MANN 1948: 529. Orig. „Denn das [ein Kind], und nichts anderes mehr, war Adrian Leverkühn wieder“. In GW VI 1990: 670.

³⁴⁸ Podtrženo O.Z. In MANN 1948: 148. Orig. „die Stunde, wo ich den Knaben am Harmonium seines Onkels experimentierend betroffen hatte“. In GW VI 1990: 184n.

³⁴⁹ In MANN 1948: 148n. Orig. „den [Brief] ich mit Empfindungen las, wie sie wohl eine Mutter bei solchen Mitteilungen eines Kindes bewegen mögen, – nur daß man freilich einer Mutter dergleichen schicklich vorenthält.“ In GW VI 1990: 185.

³⁵⁰ In MANN 1948: 525. Orig. „Um Leverkühn hatten sich, gleichsam schützend, einige Frauen geschart: Kunigunde Rosenstiel, Meta Nackedej und Jeannette Scheurl, diese drei.“ In GW VI 1990: 665. Výraz „chláholivě“ (něm. „schützend“) je přeložen nepřesně, lépe „ochranitelsky“.

³⁵¹ In MANN 1948: 527. Orig. „Frau Schweigestill, die doch entfernter gestanden, war schneller bei ihm als wir

nemůže přistoupit nikdo jiný než právě paní Schweigestillová. Pouze jí náleží úloha ujmout se de facto mrtvého syna. Adrian se ze mdlob sice probouzí, ale ztrácí svoji původní identitu. Geniální hudebník je mrtev:

Nenabyl vědomí, nepřišel k sobě, jak se říká, nýbrž probral se jen k jakémusi cizímu já, jež bylo jen ještě vyhořelou jímku jeho osobnosti a v jádru nemělo již nic společného s člověkem, který se až do onoho dne jmenoval Adrian Leverkühn. Vždyť slovo „dementia“ neznamená od původu nic jiného, než toto uchýlení od vlastního já, než alienaci, odcizení sobě samotnému.³⁵²

Paní Schweigestillová se ho ujímá a znovu se opakuje obraz piety: „Nadzvedla hlavu omdlelého, a držíc jeho trup v mateřském náručí [...].“³⁵³

Adrian se později pokouší spáchat sebevraždu, skočí do studené vody pfeifferinského rybníka. Jeho pokus je zmařen čeledínem. Když ho vedou zpět na statek, „pověděl jim několikrát, jak studená je ta tůň, a dodal, že je velmi těžké utopit se ve vodě, v níž se člověk často koupal a v níž plaval“. Vypravěč dodává: „To však neučinil ve Svěráku ani jednou, nýbrž jen v jeho domácím protějšku, v Kravské tůni, a to v chlapeckých letech.“³⁵⁴ Z mytického hlediska se Adrian koupal v rybnících obou. Obě místa jsou ve své podstatě totožná. Fyzicky se v této studené vodě skutečně koupal pouze v dětství, ale jako umělec a věčné dítě se zde koupal po celý život. Voda spadá na základě atributu „studený“ do oblasti démonična, je leitmotivem pevně spjatým s ďáblem. Ponoření do vody znamená zkázu, smrt, konec, ale také znovuzrození, nový počátek a očistu obsaženou v symbolice křtu.³⁵⁵

Vypravěč tento nezdařený pokus o sebevraždu komentuje slovy:

Podle mého tušení, jež se skoro rovná jistotě, vězela za jeho zmařeným pokusem o útěk také mystická idea záchrany, jak byla dobře známa theologii, zejména ranému protestantismu: domněnka totiž, že zaklínači ďábla mohou snad spasit duši, jestliže „odevzdají tělo“. [...] Ne všechno, co se děje v šílenství, sluší proto naprosto překazit, a povinnost zachovat život plnila se zde sotva v zájmu někoho jiného, než v zájmu matčině, – ježto matka se nepochybně raději shledá se synem rozumu zbaveným než s mrtvým.³⁵⁶

Näheren, die wir, ich weiß nicht, warum, eine Sekunde zögerten, uns seiner anzunehmen.“ In GW VI 1990: 667.

³⁵² In MANN 1948: 529. Orig. „Nicht zu sich kam er, sondern fand sich wieder als ein fremdes Selbst, das nur noch die ausgebrannte Hülle seiner Persönlichkeit war und mit dem, der Adrian Leverkühn geheißten, im Grunde nichts mehr zu tun hatte. Meint doch das Wort ‚Demenz‘ ursprünglich nichts anderes, als diese Abweichung vom eigenen Ich, die Selbstentfremdung.“ In GW VI 1990: 670.

³⁵³ In MANN 1948: 527. Orig. „Sie hob den Kopf des Bewußtlosen, und seinen Oberleib in mütterlichen Armen haltend [...].“ In GW VI 1990: 667.

³⁵⁴ In MANN 1948: 531. Orig. „Während man ihn nach dem Hof zurückführte, erging er sich wiederholt über die Kälte des Weiher und fügte hinzu, es sei sehr schwer, sich in einem Wasser zu ertränken, in dem man oft gebadet und geschwommen habe. Er hatte das aber im Klammerweiher niemals, sondern nur in seinem heimischen Gegenstück, der Kuhmulde, als Knabe getan.“ In GW VI 1990: 673.

³⁵⁵ Srov. ELIADE 2006: 86–90.

³⁵⁶ In MANN 1948: 531. Orig. „Nach meiner Ahnung, die fast der Gewißheit gleichkommt, stand hinter seinem vereitelten Fluchtversuch auch eine mystische Rettungsidee, die der älteren Theologie, namentlich dem frühen Protestantismus wohlvertraut war: die Annahme nämlich, daß Teufelsbeschwören allenfalls ihre Seele zu retten vermöchten, indem sie ‚den Leib darangäben‘. [...] Nicht alles, was im Wahnsinn geschieht,

O sebevraždu se Adrian pokusí ve Pfeifferinku krátce poté, co se dozvídá, že si pro něj jede jeho matka Elsbeth Leverkühnová. V tu dobu je v péči lidí na statku, především paní Schweigestillové. Stal se jí „jakýmsi synem ve vyšším smyslu, věnovala mu svou lidskost“.³⁵⁷ Paralyzovaný Adrian odcizený svému já náleží více této matce, jež ho držela v náručí u klavíru, který se stal jeho křížem. Sebevražda ponořením se do vody byla v tomto smyslu cestou ke spasení, která byla zmařena ve prospěch jeho biologické matky a se zvláštním ohledem na ni.

Vedle dominantnějšího modelu Fausta je článkem, který spojuje Adrianův osud s osudem Německa, postava Ikara. Tento článek je však velmi křehký, zcela okrajový a lehce přehlédnutelný. Adrian se jako umělec snaží svými skladbami, a zvláště novátorskou dvanáctitónovou hudbou, o „průlom“, o dosažení něčeho nového. Je mu souzen pád. Jeho let je mohutný, slavný, obdivuhodný, ale krátký. V poslední kapitole, *Dovětku*, vypravěč explicitně poznamenává, že „matce je ikarovský let rekovného syna, strmé mužné dobrodružství dítěte odrostlého jejímu opatrovnictví, v jádru zblouděním stejně hříšným jako nesrozumitelným“.³⁵⁸

Podobně explicitně jako v případě Ikara je v textu pojmenována také figurace Adrian-Kristus, Adrian-dítě či Adrian-umělec. Neplatí to ale pro Nietzscheho a Fausta. Na Nietzscheho se v *Doktoru Faustovi* odkazuje pouze skrytě pomocí řady citátů a biografických podrobností, jako je syfilitická nákaza, návštěva nevěstince apod. Aluze na Nietzscheho lze vysvětlit užitím tzv. techniky montáže, kterou Thomas Mann charakterizuje jako „konstruování faktických, historických, osobních, ba literárních skutečností [...], takže se hmatatelná skutečnost mění téměř nepostiženě v perspektivní obraz a iluzi [...].“³⁵⁹ Technika montáže patří ke koncepci knihy a je ve větší či menší míře přítomna ve všech Mannových dílech. Autorovi bylo nejen v případě *Doktora Fausta* vytýkáno, že je pouhým literátem, ale ne skutečným spisovatelem. Text je plný skrytých citátů, z nichž mnohé

ist darum durchaus zu verhindern, und die Pflicht zur Lebenserhaltung wurde hier kaum in irgendeines Menschen Interesse erfüllt als in dem der Mutter, – da eine solche es zweifellos vorzieht, einen unmündigen Sohn wiederzufinden als einen toten.“ In GW VI 1990: 673.

³⁵⁷ In MANN 1948: 530. Orig. „Frau Schweigestills, die [...] nur noch auf dem Altenteil saß und Muße hatte, dem Mietbewohner [Adrian] vieler Jahre, der ihr längst etwas wie ein höherer Sohn geworden war, ihre Menschlichkeit zu widmen.“ In GW VI 1990: 672.

³⁵⁸ In MANN 1948: 530. Orig. „Einer Mutter ist der Ikarusflug des Helden-Sohnes, das steile Mannesabenteuer des ihrer Hut Entwachsenen, im Grunde eine so sündliche wie unverständliche Verirrung“. In GW VI 1990: 671.

³⁵⁹ In MANN 1962: 26. Orig. „Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten, so daß [...] das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterschiedbar übergeht.“ In GW XI 1990d: 165, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktoru Fausta)*.

mohly být rozpoznány až na základě studia Mannových materiálů shromážděných dnes v Curychu. Literární tvorba je pro tohoto autora „mytopoetické umění vytvořené s nejvyšším uměleckým porozuměním“.³⁶⁰ Při studiu literatury Thomas Mann narážel na nejrůznější myšlenky, stopy, v nichž následně kráčí. Autor tak prostřednictvím intertextových vztahů a technikou montáže konstruuje život v mýtu, který znamená vědomé kráčení v něčích stopách („In-Spuren-Gehen“). Zároveň lze předpokládat, že pro dobového vzdělaného čtenáře byly jak skryté citáty, tak shody v Adrianově a Nietzscheho biografii lehce dešifrovatelné. Jejich rozpoznáním se odkrývá celá vrstva významů a paralel, které jsou myšlenkovou nadstavbou, jsou v textu latentně přítomné. Aktem čtení může, ale nemusí dojít k jejich aktivizaci. Zůstanou-li čtenáři skryté, porozumění textu se nijak nenaruší. Taková vícevrstevnost zaručuje románu modernost spočívající v tom, že text nabízí paralelně několik modů čtení. Charakteristice klasického románu by pak odpovídal takový text, který dává jak naivnímu, tak vzdělanému a poučenému čtenáři stejný prostor.

V případě Fausta je příznačné, že vypravěč tento mytický model na žádném místě v románu pro osvětlení Adrianova života nevyužívá. V textu je sice přítomno množství motivů a leitmotivů, které k faustovskému modelu přímo či zprostředkovaně odkazují, všechny ale zároveň zůstávají z pozice vypravěče v rovině nedořečenosti. Adrianův osud jako osud faustovského člověka je konsekventně naznačován a rozvíjen, avšak zůstává až do konce explicitně nepojmenovaný. Vysvětlení podobné jako v případě Nietzscheho není patrně uspokojivé. Faustovská vrstva textu je totiž ohlášena v samotném titulu, kdežto o Nietzscheho není nikde v textu zmínky. Podobu, ve které se faustovská látka následně realizuje, je pak možné interpretovat jako nedostatečné zvládnutí koncepce knihy.³⁶¹ Postava Adriana je v románu vybudovaná z různorodých prvků, které odkazují zároveň k různým symbolickým a mytickým vrstvám. Je jak umělcem, tak Faustem, Kristem, Ikarem i dítětem a jeho život nese četné rysy života Nietzscheho.

7.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu *Doktor Faustus*

Při posuzování funkce mýtu v románu *Doktor Faustus* je nutné zohlednit rozpor mezi tím, jaký román Thomas Mann napsat zamýšlel, a tím, jaký román napsal „skutečně“. V *Jak jsem psal Doktora Fausta* hovoří o tom, že se u něj stále více projevuje „silnější[] sklon[] [...], vnímat veškerý život jako výtvar kultury, v podobě mytických klišé“.³⁶² *Doktor Faustus* měl

³⁶⁰ Přeloženo O.Z. Orig. „Dichtung ist für Thomas Mann eine mit höchstem artistischem Verstand hervorgebrachte mythopoetische Kunst.“ Srov. HEFTRICH 1982: 14.

³⁶¹ K této interpretaci by se nejspíše přiklonil např. velmi kritický Petersen. Srov. PETERSEN 2007.

³⁶² In MANN 1962: 100. Orig. „wachsende[] Neigung [...], alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt

být románem o konci měšťanské epochy a osudu německého národa zobrazeném exemplárně na osudu moderního umělce. Interpretační snahy se několik desetiletí ubíraly právě tímto směrem a sekundární literatura se snažila úzkostlivě a více či méně úspěšně doložit, jak a jakými prostředky je tento koncept v románu realizován. Zlom v tomto ohledu představují disertační práce Gerharda Kaisera *...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine* a polemicky laděný text Jürgen H. Petersena *Faustus lesen*.³⁶³ Největší přínos těchto prací spočívá právě v tom, že oba jejich autoři dokázali rozlišit onen rozpor mezi autorovou „explicitně formulovanou intencí“ a autointerpretací románu na jedné straně a vlastním fikčním textem na straně druhé.

Doktor Faustus je bezesporu koncipován jako transformace národního mýtu o Faustovi. Odkaz na tuto látku se objevuje již v názvu románu. Vnitrotextově je realizován pomocí mnoha leitmotivických prvků, které na ni s různou mírou zřetelnosti ukazují. Takový text pak lze číst na minimálně dvou sémantických úrovních, a to na úrovni významu „doslovného“ a „symbolického“. V rámci symbolické vrstvy splňuje mýtus z formálního hlediska „jednotící“ a „typizační“ úlohu. Je prostředkem k přemožení chaosu. Díky mýtu může dostat smysl i to, co se zprvu zdá být roztržštěným, singulárním, individuálním a v detailu zabředávajícím. Mýtus vytváří jednotu tím, že všechny zlomky převádí na společné jmenovatele, že na nich vyzdvihuje právě to společné a neměnné. V případě *Doktora Fausta* zvláštním zohledněním a přeceněním této funkce vede k interpretacím typu: „Faust = Adrian, Adrian = Německo, Německo = Faust.“ Petersen na to odpovídá otázkami: „Proč? K čemu?“

364

Hlavním původcem a nositelem mytizujících, symbolické vrstvy románu je vypravěč. Rozhodující je způsob, jakým vypravěč čtenáři zprostředkovává i zcela podružné události. Důležité není, „že“ se vypráví, ale „jak“ se vypráví. Vypravěč *Doktora Fausta* čtenáři mytizujícím způsobem vypráví příběh svého přítele, vyjadřuje se k politické a duchovní situaci Německa, a odkrývá tak strukturu svého myšlenkového světa. Epické médium je sice zdrojem mytizujících, a tedy potenciálně jednotících a typizačních, prvků, avšak způsob, jakým vypráví, symbolickou, mytizující vrstvu textu neustále rozkládá a relativizuje. Kaiser³⁶⁵ upozorňuje na to, že je nutné rozlišovat dvojí druh této relativizace: tu autorem zamýšlenou

mythischer Klischees zu sehen“, in GW XI 1990d: 248.

³⁶³ Srov. KAISER 2001, PETERSEN 2007. Myšlenky obsažené v obou pracích se v mnohém staly inspirací pro tento závěrečný oddíl.

³⁶⁴ Orig. „Wieso? Wozu?“ In *ibid.*: 13.

³⁶⁵ Srov. KAISER 2001: 152.

a nezamýšlenou. Součástí Mannovy koncepce bylo „[n]echat démonično obrážet se prostředkem příkladně nedémonickým“,³⁶⁶ nespolehlivý typ vypravěče však text ovlivnil možná mnohem více, než měl autor v plánu. Z mýtu, který měl jednotlivé vrstvy textu propojovat a dodávat jim „vyšší“ smysl, se stal prvek, jenž se podílí na ještě větší fragmentaci a erozi fikčního textu.

V souvislosti s tím ztroskotávají pokusy vysvětlit postavu Adriana pomocí jeho mytického předobrazu Fausta. Adrian je postava utvořená na základě hned několika modelů, které se vzájemně doplňují a kříží. Faust je pouze jedním z nich. V textu probíhá neustálý denotační proces, v rámci kterého jednotlivé prvky sice odkazují k potenciálním významům, avšak ani jeden z těchto významů nevede k uspokojivému výsledku. *Doktor Faustus* není integrálním textem, jehož podstata by spočívala v tom, že nabízí řešení v podobě výše uvedené rovnice. Mýtus se tak podílí na hře uvnitř fikčního textu a ztrácí svůj jednotící charakter. Nelze jej již použít jako univerzální klíč k nalezení „vyššího“ významu; jako celek přestává dávat smysl. Naopak splňuje funkci prvku, který významy uvnitř textu udržuje v neustálém pohybu a podílí se na jejich přeskupování, jež znemožňuje dospět k jedinému uspokojivému řešení. Román *Doktor Faustus* lze nejlépe vystihnout slovy jako „otevřenost“ a „možnost“. Pomocí mýtu se v textu jednotlivé významy pouze „revokují“, ale již nevytvářejí. Fikční svět textu není uzavřený, a odpovídá tak typu moderního románu.³⁶⁷

³⁶⁶ In MANN 1962: 26. Orig. „das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen“, in GW XI 1990d: 164, *Die Entstehung des Doktor Faustus (Jak jsem psal Doktora Fausta)*.

³⁶⁷ Srov. PETERSEN 2007: 85–108 (zvl. 84–87) a KAISER 2001: 178–187.

8. Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – *Nikola Šuhaj loupežník*

8.1 Vznik a dobová recepcie textu

Román *Nikola Šuhaj loupežník* byl vydán roku 1933 v nakladatelství Sfinx Bohumila Jandy.³⁶⁸ Materiál začal Ivan Olbracht shromažďovat hned během první návštěvy Podkarpatské Rusi. Již tehdy ho zaujal tragický osud reálné postavy Mikuláše-Nikolaje Šuhaje, zběha z rakousko-uherské armády, který byl společně s mladším bratrem Jurou zabit 16. 8. 1921.³⁶⁹ Olbracht rozpoznal mýtotvorný potenciál příběhu a soustředil se na studium dostupných materiálů. K dispozici měl část soudních spisů, hovořil s pamětníky, mezi nimi např. s pozůstalou manželkou Šuhaje Eržikou či Nikolovým otcem. Pobýval na území Koločavy, Šuhajova někdejšího působiště.³⁷⁰ Mezi prameny je vhodné řadit také knihu reportáží *Země bez jména*, v níž se nacházejí zárodky některých románových pasáží včetně známého úvodního obrazu s motivem zmačkaného papíru. Reportáž *Vesnice XI. století* je uvozena slovy:

Kus zmačkaného papíru, který se chystáte vhoditi do kamen. To jest krajina. Tak zvrásněná a členitá: hory na horách a rokle v roklích.³⁷¹

V *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* pak lze číst:

Neboť v tomto kraji lesů, zvrásněném horami jako kus papíru, který se chystáme hoditi do kamen, žijí posud děje, jakým se bláhově usmíváme jen proto, že se u nás nestávají již po staletí. V tomto kraji kopců na kopcích a roklí v roklích, kde se v tlejícím soumraku pralesů rodí prameny a umírají prastaré javory, jsou posud začarovaná místa, odkud se ještě nikdy nedostal ani jelen, ani medvěd, ani člověk.³⁷²

Obraz je zde poeticky rozvedený a včleněný do charakteristiky kraje, kterou román začíná.

Nikola Šuhaj loupežník byl uměleckou kritikou přijat v zásadě kladně.³⁷³ Recenzenti často jako přednost románu vyzdvihovali, že je v něm vhodně spojen právě mýtus s realitou. Nejvýstižněji tuto myšlenku formuloval jinak velmi kritický Josef Knap: „Zaměstnává se čerstvým případem ze soudní registratury, vyslovuje [Olbracht] mythus kraje.“³⁷⁴ Také sám Olbracht se zmiňoval o tom, že na Podkarpatské Rusi našel příběh, který se nachází „ve stavu tvořící se legendy“, a dále pokračoval „tvořící se, to je to zajímavé. Legendární prvky, tj.

³⁶⁸ Srov. HANUŠKA 2001: 462.

³⁶⁹ Srov. ibid.: 455. Pro informace k reálné osobě Šuhaje srov. HOLUB 1983: zvl. 84–99.

³⁷⁰ Srov. ibid.: 195n.

³⁷¹ In OLBRAHT 1932: 5.

³⁷² In OLBRAHT 2001: 9.

³⁷³ Srov. HANUŠKA 2001: 443–472. Hanuška podal komplexní přehled o dobové recepci románu. Vystihl obsah zásadních článků, které se románu věnovaly. Autoři kritik dílu vesměs vytýkali nedostatečné psychologické prokreslení postav. Některé recenze jsou v této kapitole citovány, a to z Digitalizovaného archivu časopisů dostupného na webových stránkách Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. pod odkazem <http://archiv.ucl.cas.cz/>.

³⁷⁴ In KNAP 1933: 55.

prvek macbethovský a samsonovský, se mísí se skutečností.³⁷⁵

To, co kritika na románu vyzdvihovala, se však projevilo zároveň jako jeho slabina. Dobová recepce se v důsledku toho rozpadla do dvou větví. Román byl sice vyzdvihován jako jedno z nejlepších beletristických děl české literatury, byla proti němu však zároveň vedena útočná kampaň.³⁷⁶ Bizarní je skutečnost, že jak ocenění, tak i dehonestace knihy vycházely z oficiálních státních míst. Dne 28. října 1933 byla knize udělena státní cena za slovesné umění. V *Rozhledech po literatuře a umění* byly následující rok zveřejněny výsledky čtenářské ankety uspořádané v *Ročence Rozhledů*. Na otázku „Z děl, jimž byla dosud udělena státní cena, cením si nejvíce“ odpovědělo 20,5 % čtenářů tak, že uvedlo *Nikolu Šuhaje loupežníka*, a Olbrachtův román v anketě obsadil třetí místo.³⁷⁷

Kampaň proti románu byla započata již v době, kdy na něm Olbracht teprve pracoval. Zvláště z četnických kruhů padaly návrhy na stíhání autora či alespoň vyřazení knihy z četnických knihoven.³⁷⁸ Hlavními argumenty kritiků byly, že je román údajně protistátní, znevažuje práci četnického sboru, překrucuje skutečnost a oslavuje obyčejného zločince a vraha jako hrdinu. V důsledku toho autorovi vytýkali, že demoralizuje společnost a kazí mládež. Román byl dokonce vyloučen ze středoškolských knihoven a jeho ukrajinský překlad opatřený radikální předmluvou byl zkonfiskován. Vznikala řada textů, které si kladly za cíl uvést příběh na pravou míru a ukázat čtenářům, jak se události vyličené v Olbrachtově románu „skutečně“ odehrály. Mezi tyto tzv. antišuhaje patří např. román *Sami. Na východě republiky klid*,³⁷⁹ jehož titul je zjevnou aluzí na Remarqueův román *Na západní frontě klid*. Autoři B. Malý a R. Gordon (J. Snížek) chtěli poukázat na nelehkou situaci, ve které se členové četnického sboru v prvních poválečných letech na Podkarpatské Rusi ocitli. Po literární stránce slabý text nenalezl v celospolečenském měřítku větší ohlas a společně s jinými podobnými pracemi brzy upadl v zapomnění.

Na dění kolem románu Olbracht reagoval polemickým článkem *Loupežník Šuhaj a „rozhořčení“ četníci*, který byl zveřejněn v časopise *Čin* krátce po vydání knihy.³⁸⁰ Bránil se a upozorňoval mj. na skutečnost, že se v líčení dějové linie příběhu nijak zásadně

³⁷⁵ Cit. dle HANUŠKA 2001: 431n. Článek vyšel v deníku *České slovo* ze dne 18. 8. 1932.

³⁷⁶ Pro celý zbytek této kapitoly srov. HOLUB 1983: zvl. 206–227 a HANUŠKA 2001: 462–472. Autoři se na těchto stranách zabývají podrobně okolnostmi antišuhajovské kampaně.

³⁷⁷ Srov. ANKETA 1934: 4, článek *Anketa o státních cenách* zveřejněná v časopise *Rozhledy po literatuře a umění*.

³⁷⁸ Srov. HOLUB 1983: 221.

³⁷⁹ Srov. OLBRACHT 1958: 282, vysvětlivka k pojmu *Antišuhaj*.

³⁸⁰ Srov. OLBRACHT 1933: 459–464.

neodchyloval od událostí zaznamenaných v dobových dokumentech. Uvedl, že byl při zachycení některých událostí naopak velmi mírný a nezacházel zdaleka do takových podrobností, jaké mu studovaný materiál nabízel. Podařilo se mu také vystihnout absurdní jádro celého sporu:

Hledíme-li na postavu Šuhajovu staticky, zejména v době, kdy s ním měly co činiti úřady nově se tvořícího státu, a díváme-li se občansky, můžeme dát četnickým orgánům za pravdu, že Šuhaj byl bandita. Jenže literatura je něco jiného než bezpečnostní služba, oči umělcovy hledávají jinak než oči státních orgánů a Šuhaj z tvořící se legendy není Šuhajem z roku 1920 a 1921. Má kniha je román a ne historická monografie a rozumí se samo sebou, že věci v ní se neudály tak, jako ve skutečnosti, a osoby v knize vystupující že nejsou lidé opravdoví. [...] ale *Nikola Šuhaj* by byla přes to kniha i literárně špatná, kdybych si byl do ní vymýšlel věci přemrštěné, neodůvodněné nebo takové, které se v té době a v tom kraji státi nemohly.³⁸¹

Pro srovnání je zajímavý příběh, o kterém se zmínil Thomas Mann v přednášce *Josef a bratři jeho*:

Vím ještě, jak mě rozptýlilo a jak moc jsem přijal jako kompliment to, když mně moje mnichovská opisovatelka, prostá žena, odevzdávala strojopis prvního románu, *Příběhy Jákobovy*, se slovy: „Teď aspoň člověk ví, jak se to všechno ve skutečnosti událo!“ Bylo to dojemné; ono se to totiž přece neudálo vůbec.³⁸²

Politickou vyhraněností sporů a celospolečenskou závažností je diskuse kolem Olbrachtova románu s Mannovou úsměvnou historkou nesoouměřitelná. Sdělení obsažená v citátech však lze srovnat typově, neboť v obou případech publikum nerespektovalo hranice mezi fikčním literárním prostorem a realitou. Sekretářka nepochopila ironickou a humorně hravou vrstvu vyprávění, která slouží právě k jeho relativizaci. Považovala románovou fikci za věrný popis skutečných událostí. Iluze reality je mj. způsobena schopností literatury nabízet čtenářům identifikaci s příběhy a postavami a také hodnověrnou detailností vyprávění. Příběh, který je čtenáři časově velmi vzdálený, Mann zasadil do kontextu typově podobných mytických vyprávění a umožnil svým postavám zároveň, aby se od své role do jisté míry oprostily a emancipovaly.

U Olbrachta byl román naopak poměřován s žitou realitou, se vzpomínkami pamětníků či profesně zaujatých osob a s určitým stereotypním obrazem o Podkarpatské Rusi. Skutečná událost byla ještě příliš čerstvá a časově blízká na to, aby publikum bez obtíží přijalo její přetvoření v literární dílo, uměleckou fikci. Olbracht při tvorbě de facto postupoval opačně než Thomas Mann. Časově blízkou látku svým vyprávěním oddálil do minulosti. Konkrétní

³⁸¹ In *ibid.*: 461n.

³⁸² Přeloženo O.Z. Orig.: „Ich weiß noch, wie es mich erheiterte und wie sehr ich es als Kompliment empfand, als meine Münchener Abschreiberin, eine einfache Frau, mir das Maschinen-Manuskript des ersten Romans, ‚Die Geschichten Jaakobs‘, abliefern mit den Worten: ‚Nun weiß man doch, wie sich das alles in Wirklichkeit zugetragen hat!‘ Das war rührend; denn es hat sich ja gar nicht zugetragen.“ In GW XI 1990a: 655, přednáška *Joseph und seine Brüder (Josef a bratři jeho)*.

historickou událost vyvázal z čistě dobových vztahů. Ve vyprávění ponechal pouze konstitutivní prvky, které příběh umožňují zařadit na časové ose dějin, ale zároveň přispívají k tomu, aby mohl být včleněn do tradice podobných legendárních či mytických příběhů. Ukázal přitom, jak se mýtus tvoří, jak dochází k typizaci příběhu, to znamená, jak se konkrétní historická událost stává součástí nějakého mýtu, jeho variací.

Z hlediska recepce je pochopitelné, že v souvislosti s *Nikolou Šuhajem loupežníkem* docházelo k nedorozuměním tak velkého rozsahu a dopadu. Podkarpatská Rus byla sama o sobě ožehavým a navýsost politickým tématem. K politizaci dění kolem románu přispěly také reportáže, které Olbracht před rokem 1933 vydal a ve kterých na mnoha místech kritizoval oficiální politickou strategii státu vůči občanům na Podkarpatské Rusi. Pro čtenáře tak mohlo být problematické důsledně odlišovat Olbrachta spisovatele od Olbrachta novináře a reportéra.

8.2 Nikola Šuhaj loupežník – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm

Koncept *Nikoly Šuhaje loupežníka* začal s největší pravděpodobností vznikat dříve než překlady prvních dvou dílů Mannovy tetralogie, které byly vydány rok po Olbrachtově loupežnickém románu. Souběžně s *Nikolou Šuhajem loupežníkem* však vyšel překlad Feuchtwangerovy *Války židovské*, takže by srovnání těchto dvou děl mohlo být zajímavé.³⁸³ Aby bylo možné s větší určitostí zjistit, nakolik překlady ovlivnily Olbrachtovu podkarpatskou prozaickou tvorbu již u *Nikoly Šuhaje loupežníka*, bylo by nutné zjistit přesněji, kdy Olbracht začal jednotlivá díla překládat a kdy začal pracovat na textu románu. Z textologického hlediska by stály za srovnání jednotlivé verze *Nikoly Šuhaje loupežníka*, které jsou uloženy v Olbrachtově pozůstalosti v Památníku národního písemnictví.³⁸⁴

Východiskem pro rozbor románu je předpoklad, že překlady sice *Nikolu Šuhaje loupežníka* ovlivnit mohly, avšak z literárněhistorického hlediska je možnost přímého vlivu Thomase Manna omezena spíše na detaily a jednotlivé motivy než celkovou koncepci díla. Možnost analogií a vzájemných vztahů je limitována také tím, že je v tetralogii zpracován mýtus starozákonní či blízkovýchodní a egyptský, kdežto Olbracht v románu pracuje s mýtem lidovým. Lze rovněž předpokládat, že byl koncept románu ovlivněn autorovým širším

³⁸³ K časovým vztahům mezi Olbrachtovými překlady a vlastní tvorbou srov. tabulku na s. 28n. Pro srovnání Olbrachtova díla s Feuchtwangerovou *Válkou židovskou* srov. OPELÍK 1967. Autor se však ve stati mnohem více věnuje Thomasu Mannovi.

³⁸⁴ Srov. Památník národního písemnictví, Osobní fond Ivana Olbrachta. Rozsah fondu je celkem patnáct kرتونů a obsahuje mimo různé verze *Nikoly Šuhaje loupežníka* také např. několik verzí *Goletu v údolí* a rukopis překladu *Josefa v Egyptě*.

a společensky angažovaným zájmem o Podkarpatskou Rus a o její postavení v rámci Československé republiky. V tomto ohledu má *Nikola Šuhaj loupežník* pravděpodobně blíže k *Doktoru Faustovi*, avšak vzhledem ke specifičnosti a komplikovanosti tohoto románu lze očekávat spíše podobnosti v rovině obecnějších analogií než nějaké zásadní shody, které by mohly poskytnout například nový klíč k interpretaci Olbrachtova románu. Následující rozbor je tedy nutno chápat spíše jako pokus o nalezení možných vzájemných vztahů mezi jednotlivými díly než jako celkovou interpretaci *Nikoly Šuhaje loupežníka*.

8.2.1 Vypravěč a strategie vyprávění

O románu *Nikola Šuhaj loupežník* nelze v souvislosti se strategií vyprávění tvrdit, že by se Ivan Olbracht dal nějak zásadně ovlivnit Mannovým postupem v *Josefovi a bratřích jeho*. Olbracht byl autorem vyspělým a neuchýlil se k slepému převzetí postupů jiného spisovatele. Příběh o Šuhajovi, bytostně spjatý s prostředím Podkarpatské Rusi, byl navíc v českém kulturněpolitickém diskurzu třicátých let dvacátého století natolik specifickým tématem, že si nezasloužil jiný než individuální přístup. Přesto o možném přímém vlivu Thomase Manna na Olbrachtův fikční text hovořit lze. Řeč je o tzv. Krásných rozhovorech.³⁸⁵

Obdobu „Krásných rozhovorů“ je možné v nejprůzračnější podobě nalézt na exponovaném místě románu, v první kapitole *Koliba nad Holatýnem*. Označení místa v názvu se nepojí přímo k šuhajovskému mýtu, jako je to v případě kapitoly druhé nazvané *Koločava*, nýbrž odkazuje naopak na prostor, kde si vypravěč vyslechl od pastevců jednu z mnoha verzí příběhu o loupežníku Šuhajovi. Poprvé a naposled v průběhu vyprávění se zde stal součástí fikčního světa: „A zatímco si nad ohněm opékal [pastevec] houbu holubinku, nabodnutou na jívové větvičce, vypravoval mi onu osudnou událost, která určila život Nikoly Šuhaje loupežníka.“³⁸⁶ Zažil zblízka, jak se v uzavřeném společenství lidí aktualizuje příběh s mytickým potenciálem. Seděl s pastevcem v červnovém večeru při ohni, který byl rozdělán právě u koliby nad Holatýnem, a naslouchal jejich vypravování:

Holatýnský pastevec začal vypravovati příběh Nikoly Šuhaje v kruhu pastýřů skotu při ohni, který vysoko plápolal k večerní obloze. Ale nedokončil, neboť se spustil déšť [...]. Dokončil na seně ve tmě koliby. Pastevci dokouřivše své dýmky s hrotitými mosaznými víčky, ve spánku oddechovali, do střechy bubnoval déšť a za dřevěnou přepážkou, kde spal dobytek, se brzy z toho, brzy z onoho kouta ozývalo slabounké zacinknutí. [...] A tento zvuk, tak podivný, dával barvu celé noci, poněvadž vzbuzoval zdání, že se tam někdo plíží z kouta do kouta, tajně poslouchá a tiše přitakává.³⁸⁷

³⁸⁵ Jejich princip v Mannově pojetí je objasněn na s. 40–42 této práce.

³⁸⁶ In OLBRACHT 2001: 10.

³⁸⁷ Ibid.: 11.

Úvodní část příběhu o Šuhajovi lze interpretovat jako obsah těchto „Krásných rozhovorů“. Jedná se v podstatě o druh metavyprávění, vyprávění o hrdinovi z nedávné minulosti, které je vnořeno do vyprávění rámcového.

Vypravěč přitom sám sebe hned v incipitu snižuje na pouhého pisatele: „Když pisatel tohoto vypravování [...]“³⁸⁸ Podává zprávu o tom, že měl možnost stát se účastníkem těchto rozhovorů, i když jen v pasivní roli. Příběh o Šuhajovi se dostává do orální tradice a stává se jedním z mnoha loupežnických a zbojnických příběhů. Vypravěč tak dosahuje dvojího účinku. Předně se mu daří vyprávění z hlediska vnímání času oddálit do dávnější minulosti, do doby, kdy pastýři ještě sedávali u ohně a navzájem se ujišťovali, že je daný příběh v jejich kolektivní paměti uložen stejně. Přispívá k tomu i skutečnost, že jak vypravěč, tak implicitní čtenář nepocházejí z kraje, ve kterém se příběh odehrál.³⁸⁹ Kromě toho, že se k tomu vypravěč přiznal hned v druhém odstavci románu, se to projevuje také tím, že se v textu ve velké míře omezuje na úseky, které jsou nutné z hlediska techniky vyprávění, jako je zachycení gestikulace, uvození přímé řeči, popis vzhledu apod. Dále román obsahuje textové úseky, ve kterých vypravěč čtenáře informuje o reáliích Podkarpatské Rusi: „Zde žijí rusínští pastevcí a dřevorubci, židovští řemeslníci a obchodníci. Chudí Židé a zámožnější Židé, chudí Rusíni a ještě chudší Rusíni.“³⁹⁰

Účast pisatele vyprávění na jednom z krásných rozhovorů je také vyjádřením sympatií s prezentací událostí, neboť k ní vypravěč nezaujímá žádný negativní hodnotový postoj, nevztahuje se k ní ani ironicky, občas pouze, především ve spojení s židovským elementem, s humornou nadsázkou. Slovy Miloše Pohorského: „Přitom se o zázračnostech mluví ve vážném tónu a jako o jevech samozřejmých. Kdyby je totiž vypravěč zlehčoval, atmosféra mýtu by se začala nenávratně rozpouštět.“³⁹¹ Na rozdíl od vypravěče v Mannově tetralogii se vypravěč Olbrachtův vyhýbá jakékoli relativizaci mýtu, neudrzuje si od něj odstup, nýbrž naopak vyjadřuje své sympatie s tímto krajem i prostými obyvateli a s jejich interpretací Šuhajova osudu. Vypravěč přistoupil na logiku mytického fikčního světa, vyjádřil vůli porozumět danému prostoru, vrátit se do mytické minulosti a připustit existenci kouzelných artefaktů, čarodějnic, bájných bytostí a zaříkávad. Respektuje veškeré zvláštnosti příběhu,

³⁸⁸ Ibid.: 9.

³⁸⁹ Srov. kap. 8.2.2 *Čas a prostor* v románu *Nikola Šuhaj loupežník*, s. 105–109.

³⁹⁰ In OLBRACHT 2001: 20. Dále např. ibid.: 28, kde je vysvětlen význam slova „oboroh“. Je pravděpodobné, že právě na těchto místech by mohly být integrovány pasáže z jednotlivých reportáží. Srovnání podkarpatských reportáží s beletristickým dílem představuje samostatné téma, které nespadá do koncepce této práce.

³⁹¹ In POHORSKÝ 1974: 267.

protože se zřekl jeho autorství. Tímto se podílí na legitimizaci nového příběhu, který má předpoklady k tomu, aby se z něj stala součást lidové mytologie. Vyprávění se neustále odehrává na hranici mezi líčením událostí tak, jak se staly, a tím, jak se o nich říká, že se staly. Román *Nikola Šuhaj loupežník* není ani vyličením osudů zběha z první světové války, ani čistě pohádkou o nezranitelném hrdinovi. Je něco mezi tím a spěje ke kanonizaci v mýtus.

Proti sobě pak působí dvě základní síly. Z pohledu četníků a Židů by bylo jen těžko možné Šuhajův život interpretovat jako osud mytického hrdiny typu Achilla a dalších. Přítomnost četníků v románu částečně plní kritickou funkci vypravěče z tetralogie, protože svět četnický je světem pragmatickým, který se řídí kauzálními zákony platného právního řádu. Četníci neustále převažují misku vah na stranu racionálního uvažování, i když jim nutně schází jak časový odstup od příběhu, který sami bezprostředně prožívají, tak sofistikované analytické schopnosti Mannova vypravěče a samozřejmě jeho celkový nadhled. Nedokáží pochopit specifickou logiku mytického světa. Právě četníci představují složku, která vyprávění udržuje na hranici mezi kriminálním případem a hrdinským, legendárním příběhem. Stejně tak by nebylo možné vykládat příběh z pohledu lidu, ať už rusínských obyvatel Koločavy, nebo lidí ze vzdálenějších míst Podkarpatské Rusi, jako život obyčejného válečného zběha, zloděje a vraha. Platí zde přímá úměra: čím dále od Koločavy, tím lépe pro mýtus, a nepřímá úměra: čím menší je osobní zaujetí v příběhu, tím lépe pro mýtus.

Odpovídá tomu také způsob, jakým je text z hlediska strategie vyprávění z velké části sestaven. Ve většině kapitol vypravěč výrazně ustupuje do pozadí a nechává promlouvat samotný příběh, který plyne vlastním epickým tempem až k očekávanému tragickému konci. Vyprávění je složeno jako mozaika z jednotlivých úhlů pohledu – četníci, Židé, ostatní obyvatelé Koločavy, Eržika, Šuhajovi přátelé, jeho mladší bratr Jura, doktor atd. Je zřejmé, kdo k hrdinovi chová sympatie, kdo se jej bojí a kdo by se ho velmi rád co nejrychleji zbavil. Hlavním narativním způsobem užitým v románu je polopřímá řeč. Vyznačuje se neutralizací některých znaků gramatických (např. univerzální užití třetí osoby). Sémanticky je jevem na přechodu mezi promluvou vypravěče a promluvy postav. Ostrá hranice mezi oběma promluvovými pásmy se stírá, čímž se posiluje plynulý tok vyprávění. V místech, kde pásmo vypravěče nerušeně přechází v polopřímou řeč, se jedná o řeč smíšenou. Taková vypravěčská strategie ve svém účinku oslabuje hranici mezi póly vypravěčské objektivity a subjektivity na straně promluv jednotlivých postav. Vzniká dojem, že epický příběh vypráví sám sebe, a čtenář získává možnost nahlížet na předmět vyprávění střídavě z různých perspektiv.³⁹²

³⁹² Srov. DOLEŽEL 1993: zvl. 20–38. Na těchto stranách Lubomír Doležel uvádí mj. pomoci citátů

Na mnoha místech je tak velmi složité určit přesnou hranici mezi tím, co ještě říkají postavy a co již sděluje vypravěč.

Vypravěč se nejvýrazněji projevuje v první kapitole a v kapitole poslední, která je lakonicky nazvána *Závěr*. Shrnuje v ní význam uplynulého vyprávění, uvádí různé okolnosti Šuhajova případu i toho, co se stalo po jeho smrti:

Pisateli tohoto vypravování se věru nechce, teď, po jedenácti letech, shledávat a ověřovat historické droby, které zbyly po velkém loupežníkovi Poloninských Karpat. A není ani zvláště zajímavé, že se Eržika znova provdala za gazdu Ilka Derbaka Dyčka [...], ani to, že se jí po smrti Šuhajově narodila v chustském vězení dcerka Anča, o které, chtějíc ulehčiti svému osudu, udala do protokolu, že jest dítětem závodčího Svozila [...].³⁹³

Připouští implicitně existenci těchto faktů, avšak jedním dechem dodává, že z hlediska příběhu nejsou důležité: „Pisatel vypravování o Nikolovi Šuhajovi loupežníku pokládá všechny tyto skutečnosti za málo významné.“³⁹⁴ Nikdo nemůže popřít to, že se staly, avšak do mytického příběhu o Šuhaji loupežníku prostě nepatří. V Mannově tetralogii lze vysledovat postup právě opačný, neboť v ní se vypravěč snaží do již zformovaného starozákonního příběhu vložit co nejvíce jakoby zapomenutých detailů, které by pomohly zlidštění kanonizovaného vyprávění. Mají dopomoci k tomu, aby bylo možné mytický příběh, jehož obsah je v Bibli shrnut do několika odstavců, lépe pochopit a akceptovat také jako obyčejný lidský život. Thomas Mann zvolil cestu psychologizace stávajícího mýtu. V *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* je naopak vyprávěn příběh z nedávné minulosti, na který je stále ještě nabalena spousta různých detailů z reálného příběhu a je nutné z něj abstrahovat jednotlivé mýtotvorné prvky, přistoupit k jeho typizaci a schematizaci. Olbracht strategii vyprávění v *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* přizpůsobil právě tomuto účelu.

8.2.2 Čas a prostor

Pojetí prostoru a času v románu *Nikola Šuhaj loupežník* spolu úzce souvisí. Vnímání času závisí velkým dílem na způsobu, jakým je rozčleněn prostor. Vypravěč prostor hned v první kapitole dělí horizontálně: „Neboť v tomto kraji lesů [...] žijí posud děje, jakým se bláhově usmíváme jen proto, že se u nás nestávají již po staletí.“³⁹⁵ Zároveň vypravěč vymezuje pro sebe i čtenáře na této ose roli cizince; toho, kdo pochází odjinud. Jeho schopnost vyprávět příběh o Šuhajovi se přitom odvíjí od ochoty vcítit se do kraje a přistoupit na jeho jinakost. Ta

z Olbrachtova *Nikoly Šuhaje loupežníka* typické rysy moderního narativního textu, mezi něž patří právě užití polopřímé a smíšené řeči.

³⁹³ In OLBRACHT 2001: 197.

³⁹⁴ Ibid.: 198.

³⁹⁵ Ibid.: 9.

spočívá v divokosti, primitivnosti a zaostalosti kraje: „Muži voní větrem a ženy kouřem jizeb. Jsou pastevcí a dřevorubci, neboť nedospěli posud do stadia zemědělského a pluh nebyl v těchto krajích ještě vynalezen.“³⁹⁶

Podkarpatská Rus je prostor, který se řídí vlastní logikou, náleží mu vlastní řád i čas. Vytrácí se v něm povědomí o historickém čase, i když se zde jako všude jinde píše stejný letopočet. Právě díky tomu je možné, aby se zde odehrávaly příběhy mytické, legendární, loupežnické či pohádkové:

Oleksa Dovbuš nežil v polovici osmnáctého století [...], neloupežničil sedm let v kraji hemžícím se zběhy z vojsk Rákócziho [...]. A dokonce není pravda, že byl zastřelen ve vsi Kosmačích Štěpánem Dzvinkou, když na něm přišel pro svého druha násilím vymáhati věno. A rok 1745 jest pustá panská číslice. Oleksa Dovbuš nežil v žádném čase. Žil před tisíciletími, žil před staletími, žije dnes, bude žít zítra. Neboť Oleksa Dovbuš není člověk. Oleksa jest národ. Oleksa Dovbuš je slehnutí pomsty a divoká touha po spravedlnosti.³⁹⁷

Negativně formulované věty v citovaném úryvku obsahují dvojí sdělení. Skutečný Dovbuš žil v konkrétním historickém čase a čtenář se jakoby mimochodem dozvídá jeho biografické informace. Zároveň je ale zřejmé, že existuje ještě jiný Dovbuš, mytický hrdina, který se od reálné postavy emancipoval a jehož osud náleží prostoru a času mýtu, jeho pravidlům i zákonitostem. Předmětem tohoto dílčího vyprávění je příběh mytického Oleksy Dovbuše. Jeho život již prošel procesem abstraktnění a typizace. Hrdina ztratil tělo a stal se zvěstí, slovem tradovaným mezi lidem formou „Krásných rozhovorů“: „Jak to tedy bylo s Oleksou Dovbuščukem? Takhle to bylo: [...]“³⁹⁸ Dovbušův přerod v legendu, mýtus, národního hrdinu, je uzavřený. Ústředním tématem románu je pak podobný přerod Nikolaj Šuhaje.³⁹⁹

Jeho činy a střelecké kouzlo se proměnily v slova písně, jeho zelená ratolístka a poklady, které kdyby se odkryly, oslnily by svět, v úžas zimních večerů, kdy venku sněží a v peci plápolají buková polena. Nikola Šuhaj se proměnil v pohádku. V pohádce o boji o svobodu. Neboť byl přítelem utlačovaných a nepřítelem pánů, a kdyby žil, nebylo by na světě tolik bídy. [...] Nikola Šuhaj žije. Žije v těchto horách a s nimi. Bude žít. Neříkejme *věčně*, neboť tomuto slovu rozumíme dnes ještě méně, než mu rozuměli naši náboženští pradědové, a spokojme se s prostým slovem dlouho.⁴⁰⁰

Proces mytizace Šuhajova života je zároveň aktualizací dovbušovského mýtu. Šuhaj se stává novodobým Oleksou Dovbušem a lid do něj vkládá podobné naděje. Také Šuhaj opouští hranice vymezené historickým časem a dějinnou minulostí. V duchu mýtu zde splývá přítomnost s minulostí a nechybí ani paralelní pohled do budoucnosti. Výstižně tuto myšlenku vyjádřil Miloš Pohorský:

³⁹⁶ Ibid.: 200.

³⁹⁷ Ibid.: 80.

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Srov. kap. 8.2.3 *Šuhaj – Proces utváření mytické identity*, s. 109–114.

⁴⁰⁰ In OLBRACTH 2001: 202n.

V románě se smrtelnost a nedokonalost (ani nápoj, ani zázračná zelená ratolístka nechránily Šuhaje před ranami sekýrou!) spojuje s nesmrtelností. Zapomnění s věčnou památkou. Minulost je slyšitelná v ozvěnách, jež se vrací. Prostě do románu vstupuje „energie“, jež dokáže překlenout sebevětší časové vzdálenosti a míří k budoucnosti. A ta energie, slučující dohromady minulost, přítomnost i budoucnost, – to jest minulost, kdy se přihodily líčené události a kam sahá paměť kolektivní, jež k nim přidává svou zkušenost, to jest přítomnost vyprávění a budoucnost, na kterou příběh myslí, – ta energie patří právě času, jakým disponuje mýtus.⁴⁰¹

V mýtu se všechny tři časové roviny střetávají v jediném okamžiku věčnosti. Tomuto výrazu se vypravěč *Nikoly Šuhaje loupežníka* přitom vyhýbá. Je skeptický vůči tomu, zda je člověk vyrůstající v moderní civilizaci ještě vůbec schopen porozumět mytickému bezčasí a čerpat z něj vzorová řešení pro situace, které jsou pouze variací na základní schémata, jimiž se lidský život řídí. Tato skepse se liší od Mannovy snahy v tetralogii mýtus zásadním způsobem rehabilitovat a najít mu vhodné místo i v komplikovaném světě moderní společnosti.

Podkarpatská Rus je však prostorem, ve kterém je mýtus stále živý. Rusínský lid je jeho hlavním nositelem. Jedině on dokáže mýtem ještě žít a promítat do něj svoje touhy, kompenzovat si jeho pomocí nedostatek vlastní odvahy. Všichni loupežníci, zbojníci či černí chlupci „jsou dětmi jejich snů“.⁴⁰² Vypravěč a implicitní čtenář jsou společně s četníky v kraji pouhými návštěvníky. První dvě instance spojuje vůle pochopit zákonitosti kraje, avšak čeští četníci jsou cizorodým prvkem par excellence. Jako anachronický prvek vnikají do mytického prostoru „kopců na kopcích a roklí v roklích“⁴⁰³ z vůle úřední, zmateně běhají z místa na místo a ocitají se na pokraji šílenství:

Kapitán je nemocen. Ví, že by se měl léčit. Cítí, že jsou jeho nervy nadobro ztrhány a že ho opouští už i jasné usuzování. Není ostatně sám, pozoruje to i na mužstvu, a budou-li v těchto třikrát prokletých kopcích honit Šuhaje ještě půl roku, všichni se zblázní nebo upijí. Možná obojí dohromady.⁴⁰⁴

Časové a prostorové míjení četníků s obyvateli Podkarpatské Rusi zachytil Olbracht trefně již ve svých reportážích: „Čeští četníci pohanského Boha velmi pronásledují, neuvědomujíce si, že zákony, proti kterým se Božko prohřešuje, byly dělány v zcela jiné zemi a v zcela jiném století než žije on.“⁴⁰⁵ Četníkům jsou nápomocni z vlastních zjištěných důvodů jedině bohatí Židé, kteří velice dobře rozumí tomu, co se v kraji děje. Židé se na horizontální ose, která od sebe dělí prostor „zde na Podkarpatské Rusi“ a „tam“, nacházejí někde uprostřed. Nepatří k původnímu obyvatelstvu, žijí zde v „goletu“, avšak jejich vlastní kulturně náboženská tradice jim poskytuje dostatek účinných nástrojů pro to, aby se v dění kolem Šuhaje mohli

⁴⁰¹ In POHORSKÝ 1974: 271.

⁴⁰² In OLBRACHT 2001: 79.

⁴⁰³ Ibid.: 9.

⁴⁰⁴ Ibid.: 140n.

⁴⁰⁵ In OLBRACHT 1932: 18, reportáž *Vesnice XI. století*.

orientovat a těžit z něj ve svůj prospěch.

Chasidský mudrlec [...] pronesl pomalu, důstojně a prorocky: „Máte Šuhaje? Je Šuhaj veš či blecha?“ [...] Jaká to moudrost! Stařec má pravdu, jako vždy, a věru, nic neosvětluje problémy tak jako podobenství, jemuž dokonale rozuměli. [...] Zabít o šábesu veš dovoleno není, ta do zítřka neuteče, ale zabít blechu lze, protože ta by do neděle nečekala. [...] Ne, Nikola není veš, pro kterou možno kdykoli sáhnout, u Šuhaje není možno opírat se o písmo Zákona.⁴⁰⁶

Svět židovské náboženské obce je tak prezentován jako autonomní prostor chasidské moudrosti.

Obyvatelé se dokáží vzájemně tolerovat, „ale chraňte se mezi ně hodit myšlenku! Tehdy se ihned objeví dvojí mozky. A dvojí nervový systém. A dva Bohové šlehnou proti sobě blesky.“

⁴⁰⁷ Příběh o Nikolovi Šuhaji loupežníkovi je však v románu utvářen jako součást rusínské kulturní tradice, a právě proto se zde Židé ocitají spíše na okraji. Olbracht se mentalitě chasidských Židů žijících na Podkarpatské Rusi věnoval důkladně až v souboru povídek *Golet v údolí*. V těchto souvislostech je zajímavá stať Marie Mravcové,⁴⁰⁸ která mytickou vrstvu díla omezuje na oblast přírodního náboženství a způsob myšlení rusínského obyvatelstva. Proto se pro ni právě Židé a např. i již zmiňovaní četníci ocitají mimo prostor mýtu. Tuto myšlenku je však nutno upřesnit. Židé jsou uzavřeným společenstvím, jehož vlastní starozákonní mýtus je vnořený v pohanském mýtu rusínského obyvatelstva.

Prostor je v románu členěn rovněž vertikálně. Na vrcholcích hor se člověk cítí bezpečně, protože je zde nejbližší Bohu, celý kraj může přehlédnout jedním pohledem a jakékoli nebezpečí vidí již z dálky. Šuhaj s prostorem kopců a hor dokonale splývá, a dokonce se zdá, že Olbracht pro vyjádření tohoto pevného pouta užil biblického podobenství, které Šuhaje hned na dvou místech v románu přibližuje Kristu: „Miluje ty hory a lesy kolem, k nimž se možno vždy bezpečně utéci. Nikdy ho nezradily a nedají mu nikdy zahynout. Ony a jejich Bůh. Protože je tělem z jejich těla, krví z jejich krve.“⁴⁰⁹ O pár stran dále je možné se dočíst: „Co mu mohou udělat, je-li toto vše ohromné a úžasné kolem něho, hory a lesy, oblaka a slunce, vše jedno, s ním, a je-li on tělem jejich těla a krví z jejich krve?“⁴¹⁰ Role Spasitele, která by z tohoto titulu Šuhajovi náležela, ostatně nijak neodporuje obrazu, který si o něm rusínský lid v románu postupně vytváří.

Směrem od Koločavy Šuhajova sláva roste. Ve vesnici je Šuhaj spíše vrahem a obdivovaným zločincem, čím dále se však zvěst o něm šíří, tím více se z něj stává loupežník

⁴⁰⁶ In OLBRACHT 2001: 166.

⁴⁰⁷ Ibid.: 21.

⁴⁰⁸ Srov. MRAVCOVÁ 1984–1985: 294–301.

⁴⁰⁹ In OLBRACHT 2001: 130.

⁴¹⁰ Ibid.: 132.

a lidový hrdina. Se zvětšující se vzdáleností od centra, v němž Šuhaj prožíval svůj občanský život, se postupně vytrácejí veškeré detaily, které nejsou nutné pro pochopení jeho mytické role. Hrdina se vyvazuje z žitého historického času, přesné letopočty ztrácejí svůj význam, protože „za hranicemi Koločavy vyrostla jeho postava do tajemnosti“.⁴¹¹ Dokonce i taková skutečnost, že „Koločava odhlasovala Nikolovi Šuhajovi smrt“,⁴¹² není pro ostatní kraj důležitá. V ní totiž nežije Šuhaj zběh, nýbrž již jen a pouze Šuhaj loupežník.

Namísto je nyní přímé srovnání způsobu, jakým s prostorem a časem pracuje v *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* Ivan Olbracht a jak s nimi nakládá Thomas Mann v obou svých dílech. V románu *Josef a bratři jeho* je čtenáři předložena komplexní představa o uspořádání času i prostoru, který náleží fikčnímu světu vyprávění. Ivan Olbracht do *Nikoly Šuhaje loupežníka* nepřevzal pravidla fikčního světa tetralogie. Toto dílo sehrálo spíše roli nepřímého vlivu a zprostředkovalo autorovi schémata, která jsou obecně platná pro jakékoli příběhy ukotvené v tradici a mýtu. Díky překladu si Olbracht mohl lépe ujasnit fabulační možnosti pro vlastní svěbytné literární dílo. Posun v poetice je totiž od *Anny proletářky* právě k podkarpatským prózám značný. Při srovnání s *Doktorem Faustem* je možné nalézt zajímavé analogie.⁴¹³ Stejně jako Šuhaj je místem původu determinována také postava Adriana Leverkühna. Šuhajovi pouze jeho podkarpatský původ umožnil identifikovat se s vlastním osudem, Adrian je zase svým životem svázaný s Kaiseraschernem, který je spojnicí s ďáblem a démoničnem.

8.2.3 Šuhaj – proces utváření mytické identity

Postava Šuhaje prošla v románu poměrně složitým procesem mytizace. Pro umělecké ztvárnění této cesty zvolil Ivan Olbracht různorodé prostředky, které napomáhají tomu, aby prozaický text plynul co nejsouvisleji, aby působil lidově, pohádkově, baladicky a především jako uzavřený epický celek.⁴¹⁴ Mezi tyto prostředky patří např. průběžné užívání magických číslovek tři či sedm, výrazná rytmizace textu, které je dosaženo mimo jiné užíváním různých epitet *constans* či totemických přirovnání a refrénovým opakováním celých větných úseků. Při rekonstrukci procesu, který umožnil, aby se z obyčejného válečného zběha a zloděje stal románový hrdina lidové mytologie, se ukazuje, že v určitých jeho fázích lze téměř s jistotou hovořit o přímém vlivu Mannovy tetralogie. Přitom však Šuhaj není žádnou podkarpatskou obdobou Mannova starozákonního Josefa.

⁴¹¹ Ibid.: 201n.

⁴¹² Ibid.: 150.

⁴¹³ Srov. kap. 7.2.3 *Čas a prostor* v románu *Doktor Faustus*, s. 78–82.

⁴¹⁴ Rozborem jazykových prostředků typických pro Olbrachtovu pozdní tvorbu se zabývala Františka Havlová v článku *K jazyku Ivana Olbrachta*. Srov. HAVLOVÁ 1972: 233–242.

Šuhaj byl zprvu obyčejný vojenský zběh a zločinec. Ten také na konci románu umírá. Loupežník a mytický hrdina však žije dál v podobě vzpomínek a lidového vypravování. Okamžiku vlastní iniciace předchází epizoda v chýši ruské baby, která je líčena holatýnskými pastevcí v rámci „Krásného rozhovoru“ hned v první kapitole románu. Baba Šuhajovi a jeho německému druhu prorokuje slavnou budoucnost: „Ty, Rusíne,‘ [...] ,ty budeš slavným mužem své země, budou se tě bát vojska a generálové [...].“⁴¹⁵ Motiv předpovědi osudu lze interpretovat jako macbethovský, a to především na základě stejného přívlastku, který sám vypravěč pro charakteristiku příběhu užil.⁴¹⁶ Předpovězení slavné budoucnosti však baba zároveň provázela prokletím: „Ale obelhali-li jste mě, třikrát, sedmkrát běda vám“. Vypravěč k němu připojil komentář: „[...] a to prokletí bylo tím ošklivější, že bylo proneseno jakoby lhostejně.“⁴¹⁷ Následně jim podala kouzelný lektvar a pokračovala: „,Teď se vás netkne žádná kulka. Ani z pušky, ani z pistole, ani z kulometu, ani z děla.“⁴¹⁸ Celá tato epizoda se přitom nad chýší ruské baby mohla odehrát z jediného důvodu: byla sem přenesena část oblohy z podkarpatských hor, a jak již bylo řečeno, je právě Podkarpatská Rus jedním z mála míst ve střední Evropě, na kterých se děje tohoto druhu ještě odehrávají.

Skutečný zlom přichází až později, když se Šuhajovi nedaří na frontě postřelit Němce a naopak: „V té chvíli se na zemi sneslo něco ohromného. Něco, co nemělo jména. Protože to bylo z jiného světa. Vše kolem ztichlo jako pod dotekem smrti a věci ztratily barvy. Nikolu Šuhaje jala velká hrůza. [...] Co se mu to zjevilo? Smrt? Osud? Bůh?“⁴¹⁹ V tomto iniciačním okamžiku se nevratně proměňuje Šuhajovo vědomí a vnímání sama sebe. Šuhaj „byl bledý, ale oči mu zářily a jeho hlas zněl velitelsky“.⁴²⁰ Nikola si v této fázi příběhu uvědomuje, co získal a čeho by díky tomu mohl dosáhnout. Situaci přitom může takto vnímat jedině díky tomu, že pochází z Podkarpatské Rusi, kde se tyto věci stále ještě dějí. Němec si nikdy neuvědomil, jaký dar získal, a „žili oba s podivnou příhodou v srdcích, o níž nikdy nepromluvíli. Šuhaj proto, poněvadž mluvití nebylo třeba“.⁴²¹ Nikola se ale ještě stále nedokáže plně identifikovat s vlastním osudem. Cítí potřebu omluvit se za smrt prvních několika četníků, kteří jej pronásledovali: „,Proč mě nenecháte?!‘ zařval ještě jednou z lesa Nikolův hlas jako na zlostnou omluvu.“⁴²² Právě schopnost uniknout četnickým kulkám

⁴¹⁵ In OLBRAHCHT 2001: 12.

⁴¹⁶ Srov. *ibid.*: 11.

⁴¹⁷ *Ibid.*: 13.

⁴¹⁸ *Ibid.*: 13.

⁴¹⁹ *Ibid.*: 16.

⁴²⁰ *Ibid.*: 17.

⁴²¹ *Ibid.*: 18.

⁴²² *Ibid.*: 45.

a přitom zasadit protivníkovi čistou ránu je základem pro šíření zvěstí o Šuhajovi. Nikola se stává Nikolou Šuhajem, jak roste jeho pověst a žije mezi lidmi nezávislým životem.

Posledním rozhodným momentem je střet s chlapci hrajícími si na Šuhaje. Když se setkávají s Šuhajem reálným, nepoznají ho, protože Šuhaj měl přece zelenou ratolístku, kterou odháněl četnické střely, a „nebyl takový mrňous“.⁴²³ Při tomto setkání zaznívají poprvé, z úst jednoho z malých hochů, také slova: „Já jsem Šuhaj! Já jsem Nikola Šuhaj!“⁴²⁴ A Nikola se v tuto chvíli ještě stále diví: „Taková byla jeho sláva? Až sem sahala?“⁴²⁵ Později však sám několikrát pronesl obdobu Mannovy mytické identifikační formule „Ich bin´s“: „Jsem Šuhaj!“⁴²⁶ A „tato dvě slova stačí, aby se lidem rozklepala kolena, opotily dlaně a zotvíraly tobolky“.⁴²⁶ Teprve v tomto okamžiku se Nikola skutečně stává Nikolou Šuhajem loupežníkem. Identifikuje se prostřednictvím slov sám se sebou, to znamená se svojí pověstí hrdiny, loupežníka či ochránce chudých. Jméno je vlastním nositelem mytického osudu, ve jméně se nachází všechna jeho síla a vyslovením jména prostřednictvím mytické formule tato síla přechází na toho, kdo ji vyřkl: „[...] klidný Nikola [...] vyslovuje svou zařikávací formuli: ‚Jsem Nikola Šuhaj.‘ Není již třeba vyděšovat políčky, strašné jméno stačí [...]“⁴²⁷ V okamžiku, kdy Šuhaj zjišťuje, co všechno jménem své pověsti může vykonat, začíná si věřit a využívat svoji sílu a schopnosti: „[...] neozbrojen a s nezahalenou tváří zdvihá uprostřed silnic dlaň: ‚Stůj! Jsem Nikola Šuhaj!‘“⁴²⁸ Právě jméno a s ním spojená vůle patří podle Uwe Wolffa k prvkům, které se podílejí na konstituci mýtu. Wolff konstatuje, že jedním z předpokladů pro to, aby se mýtus mohl realizovat, je zážitek z uplatnění moci.⁴²⁹ Nutnou podmínkou pro tento jev je přitom právě vyslovení jména, díky kterému se moc koncentruje a zbavuje původní anonymity.⁴³⁰

To, co bylo beze jména a mocné, se konkretizuje v okamžiku, kdy tomu nějaká postava dodá tvar. Thomas Mann pro tento fenomén vyvinul identifikační formuli „Ich bin´s“, „to jsem já“. Nabývání tvaru u fenoménu, který se manifestuje ve jméně, moci a vůli, umožňuje identifikaci a kráčení ve stopách určitého typu.⁴³¹

Nikola tyto podmínky splnil, a proto může začít žít svůj osud.

⁴²³ Ibid.: 51.

⁴²⁴ Ibid.: 50.

⁴²⁵ Ibid.: 51.

⁴²⁶ Ibid.: 86.

⁴²⁷ Ibid.: 110n.

⁴²⁸ Ibid.: 69.

⁴²⁹ Srov. WOLFF 1979: 32.

⁴³⁰ Srov. *ibid.*: 38.

⁴³¹ Přeloženo O.Z. Orig. „Das namenlos Mächtige wird konkret, wenn es eine Person gestalthaft macht. Thomas Mann prägte für dieses Phänomen die Identifikationsformel ‚Ich bin´s‘. Die Gestaltwerdung des in Name, Macht und Wille manifest gewordenen Phänomens ermöglicht die Identifikation und das In-Spuren-gehen des Types.“ Ibid.: 40.

Příběh tímto okamžikem vstupuje do konečné fáze. Nikola bezvýhradně uvěří ve svou nezranitelnost a získává díky tomu mnohem větší odvalu a sebevědomí. Najednou neexistuje žádný nepřítel, žádná válka. Právě v tuto chvíli se však jeho osud začíná typově shodovat s postavami, k jejichž příběhu byl již v úvodu přirovnán vypravěčem:

[...] ale ta povídka [vyprávění o Šuhajovi] není o nic méně poučná než příběhy o Achillovi, Siegfriedovi, Makbethovi a Oleksovi Dovbušovi, či jak se jmenovali všichni ti, kdož byli osudem ošizeni. Neboť nehodláme-li již mluvit o pojmu tak odtažitém, jako jest nesmrtelnost: po nezranitelnosti toužíme všichni.⁴³²

Všichni tito hrdinové se v rozhodnou chvíli na svoji nezranitelnost spoléhali až příliš, avšak smrt si k nim vždy svoji cestu našla. Tragický konec je nutně zahrnut již ve struktuře příběhu. A zde je další důvod, proč vypravěč Šuhajův příběh nazval zároveň macbethovským. Podstatu onoho zrádného ošizení osudem, o kterém je zmínka v citovaném úryvku, vystihl Macbethův druh Banquo hned na začátku Shakespearova dramatu: „Když temné síly svádějí nás k pádu, často si berou pravdu na pomoc. Získají si nás poctivostí v malém, a když jde o vše, přerazí nám vaz.“⁴³³ Čarodějnice Macbethovi prozradily jeho královskou budoucnost, avšak zamlčely mu krutou dočasnost této slávy i jeho tragický konec. Později se Macbeth dozvídá od mocných duchů, že mu neublíží nikdo, „koho žena porodila“.⁴³⁴ Dále také, že bude poražen, až se dá les u jeho hradu na pochod. Macbeth na základě této věštby mylně usoudí, že mu nemůže ublížit vůbec nikdo a že zemře přirozenou smrtí. Les se však v závěru hry skutečně pohne, a to v okamžiku, kdy směrem k hradu postoupí tisíce anglických vojáků, z nichž každý drží v ruce větev, kterou se maskuje. Macbetha nakonec zabije Macduff, jenž „byl z lůna matky předčasně vyrván“, narodil se tedy s největší pravděpodobností císařským řezem.⁴³⁵

Achilla zase chránil jeho neviditelný pancíř, avšak přesto byl zranitelný na patě, za kterou ho matka Thetis držela, když ho nořila do Stygy.⁴³⁶ Siegfriedovo zranitelné místo se nacházelo mezi lopatkami, kam nedosáhl, když si tělo pomazával dračí krví.⁴³⁷ Podkarpatský lidový hrdina z osmnáctého století Oleksa Dovbuš mohl být zraněn pouze stříbrnou kulí, nad kterou

⁴³² In OLBRACHT 2001: 18n.

⁴³³ In SHAKESPEARE 2011: 1213. Orig. „The instruments of darkness tell us truths; Win us with honest trifles, to betray's In deepest consequence.“ In SHAKESPEARE 1967: 61, I.3.

⁴³⁴ In SHAKESPEARE 2011: 1229. Orig. „[...] none of woman born Shall harm Macbeth.“ In SHAKESPEARE 1967: 108, IV.1.

⁴³⁵ In SHAKESPEARE 2011: 1239, V.7. Orig. „[...] Mucduff was from his mother's womb Untimely ripped.“ In SHAKESPEARE 1967: 136, V.6.

⁴³⁶ Srov. ZAMAROVSKÝ 2000: 18.

⁴³⁷ Srov. VLČKOVÁ 1999: 190n., heslo *Siegfried*. Vlčková uvádí také variantu s křížkem vyšitým na šatu; jedině meč zabodnutý do tohoto místa mohl Siegfrieda zabít.

bylo slouženo dvanáct mší.⁴³⁸ Nabízí se rovněž analogie s Mannovým *Doktorem Faustem*. Život Adriana Leverkühna i osud německého národa líčené v románu spojuje krátkost a mohutnost jejich trvání. Opojení z ikarovského letu, který již ze zásady končí vždy tragicky. Nikola Šuhaj sám sebe se svými mytickými předchůdci podobně jako Adrian Leverkühn nijak neidentifikuje. Oba hrdinové se nechávají unést opojením ze svého příběhu a osudu, který do poslední chvíle prožívají zcela naplno. Nikola Šuhaj svým konáním opakuje osudy všech hrdinů zmiňovaných v citátu. Průběžně je pak v textu nejvíce spojován s Oleksou Dovbušem:

Vyšel snad v Brazách ze země Dovbušův kris? [...] A puška se každého roku posouvá o znání z temnot k zemskému povrchu, a až na slunci zasvítlí celá jako zjara na polonině kuklík nebo sasanka, vzejde světu nový Oleksa Dovbuš, který bohatým bral, chudým dával, pral pány a nikdy nikoho nezabil leč ze spravedlivé msty nebo v sebeobraně. Dojista! V Brazách se pohnul kris k povrchu. V lesích řádí Nikola Šuhaj.⁴³⁹

Tento postup je v souladu s logikou příběhu, který se prostotou dějové linie hlásí k tradici lidových vyprávění. Identifikace s čistě lokálním hrdinou navíc napomáhá ještě silnější vazbě příběhu na Podkarpatskou Rus a stvrzuje jeho komorní ráz. Na figuraci Šuhaje do role Oleksy Dovbuše má tedy v románu největší zásluhu především rusínský lid, který svým vyprávěním podporuje tvorbu šuhajovského mýtu na základech předobrazu tohoto lidového hrdiny.

Šuhaj si neuvědomuje, že vražda ruské baby, kterou spáchal společně s Němcem, otevřela cestu pro vyplnění jejího nenápadně vyřknutého prokletí. Zcela zapomíná počítat s omezením své nezranitelnosti na střelné rány a zabíjí ho dobře mířená rána sekerou. Ani těsně před smrtí není schopen rozpoznat nebezpečí. Jeho mladší bratr Jura jedná mnohem více pudově a vycítí ohrožení takřka okamžitě: „Dej si pozor, Nikolo! Ti [přátelé Ihnat Sopko, Adam Chrepta a Danila Jasinko] tě přišli zabít!“ „Eh,“ máchl rukou Nikola.⁴⁴⁰ Na jiném místě zase: „Neboť Jura se neoddává pocitu bezpečí. [...] Byli zrazeni a měli být zavražděni. Nikola měl být zavražděn. [...] A bude zavražděn, nechá-li je [přátele] naživu.“⁴⁴¹ Také bohatí Židé ke konci poznávají, že se kolem Nikoly utahuje smyčka: „Nikola je blázen. Myslí, že přemůže celý svět. Nebo to snad ani nemyslí a je jen blázen.“⁴⁴² Naproti tomu Šuhaj se cítí bezpečný:

⁴³⁸ Srov. OLBRACHT 2001: 83. Olbracht věnoval Dovbušovi i Šuhajovi prostor také v reportáži *Loupežníci* zveřejněné v knize *Hory a staletí*. K tomu srov. OLBRACHT 1936: 89–131.

Srov. také GRABOVECKIJ 1959 pro podrobné informace o historické postavě Oleksy Dovbuše i o pověstech o něm. Autor knihy se mj. věnuje fenoménu tzv. karpatských oprišků, loupežníků či zbojníků, k nimž Dovbuš patřil. Uvádí také další zajímavé varianty lidového mýtu, na jejichž základě Dovbuš získal moc. Údajně mu v lese jeden starý opriška předpověděl těžký život plný slávy. Podle jiné verze ho stařec požádal, ať si sundá košili, rozřezal mu kůži na zádech a do rány mu zašil vonnou bylinu, která prudce rozproudila krev v jeho žilách a dodala mu obrovskou sílu.

⁴³⁹ In OLBRACHT 2001: 68.

⁴⁴⁰ Ibid.: 184.

⁴⁴¹ Ibid.: 131.

⁴⁴² Ibid.: 128.

„Přátelé ho zradí. Doktor měl pravdu... Zradí ho také Eržika? [...] Ona ho také zradí a zůstane sám proti celému světu lidí? A kdyby! [...] Má v sobě boží moc. A ta ho nezradí. A třeba sám proti celému světu lidí!“⁴⁴³

V tomto ohledu je Šuhaj mnohem naivnějším hrdinou než Mannův Josef, jenž vždy přesně ví, ve které fázi v rámci příběhu se role, která mu náleží, právě nachází. Dokáže příběh sám usměrňovat, dokáže na základě své vědomé zkušenosti s mýtem dokonce předvídat, co se stane, a inscenovat svůj osud. Vždy je mu jasné, v čích stopách právě kráčí. Šuhaj je v tomto smyslu postavou dosud nepoučenou, uzavřenou v logice světa mýtu a neschopnou uvědomit si, že se podobné příběhy děly i dříve a že by se z nich mohl poučit.

8.3 Shrnutí pojetí mýtu v románu *Nikola Šuhaj loupežník*

V *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* je zachycen mýtus Podkarpatské Rusi a rusínského lidu, v němž se má teprve probudit národní cítění a jehož životní styl i způsob myšlení se více podobají středověku než modernímu dvacátému století. Obtížné životní podmínky a odlišná mentalita jim nedovolují semknout se v organizovaný celek a bojovat za svá práva v promyšleném sledu politických kroků. Těmto prostým lidem jsou bližší kouzla, zaříkávadla a zázračné příběhy, jako je ten o Oleksu Dovbušovi a jeho novodobém následníkovi Nikolu Šuhajovi. Děj románu je přísně lokalizován do prostředí Podkarpatské Rusi, která existenci takového příběhu umožňuje díky svým výjimečným kvalitám. Jedině tato část středovýchodní Evropy má potenciál stát se dějištěm příběhu, jenž přerůstá v mýtus. Odkazy na další mytické příběhy jsou pouze naznačené tak, aby zůstala neporušena podstata příběhu zakotveného v Podkarpatské Rusi. Mýtus je v Olbrachtově pojetí svázán s konkrétní krajinou, je tedy přírodně a geograficky determinovaný. Románem autor vzdává tomuto kraji hold.

Osud Nikoly Šuhaje je nahlížen z různých perspektiv a bylo by obtížné označit jednu z nich za základní či převažující. Perspektiva rusínská se střídá s židovskou, četnickou a s perspektivou Šuhajových přátel či Eržiky. Postupně se tak odkrývá mechanismus toho, jak mýtus vzniká. Sám vypravěč na závěr připomíná, že ne vše, co se čtenář o Šuhajově životě dozvěděl, může proniknout do kanonizované podoby mytického příběhu. Románový příběh je zachycen v pohybu a osciluje mezi realitou a fámou či pověstí. Není možné ani žádoucí snažit se tyto složky od sebe oddělovat. V textu jsou přítomny jak mýtotvorné, tak demytizační prvky a mnohdy se vzájemně prolínají také v rámci jediné vyprávěcí perspektivy. Četníci v Šuhajovi vidí v prvé řadě zběha a zločince, zároveň se však s jeho rostoucí slávou začínají

⁴⁴³ Ibid.: 110.

čím dál více přiklánět také k možnosti, že by mohl být i nezranitelný. Tematický kontext a pozadí pro recepci Šuhajova příběhu vytváří osud Oleksy Dovbuše, který je tradován již jako mýtus zralý a narativně ustálený.

Mýtotvorné prvky jsou spjaté především s rusínským lidem, který žije v symbióze s okolní přírodou a podle vzoru archaického člověka věří v přírodního pohanského boha. Svou povahou se tedy mýtus přítomný v románu přibližuje lidovým vyprávěním a navazuje na tradici loupežnických či zbojnických příběhů. Absence psychologického prokreslení postav, která byla Olbrachtovi vytýkána, není výsledkem autorovy neschopnosti, či dokonce slabinou románu, nýbrž záměrem, který je v souladu s intencí díla. Pro vznik lidového mýtu je podstatná verbalizace dané zkušenosti a její především ústní tradování v rámci společenství. Olbracht postavil svůj román na střídání a prolínání promluvových pásem jednotlivých postav, které reprezentují celé sociokulturní skupiny. Na románovou mozaiku, která vzniká touto důmyslnou vypravěčskou strategií a kompozicí, je v důsledku možno nahlížet jako na projekci mentálního vědomí zúčastněných stran, které se průběžně vyjadřují k fenoménu novodobého loupežníka. Výsledkem je jazykově čisté epické dílo, které se stylově přibližuje baladickým a pohádkovým příběhům, v němž je však stále přítomna (zvláště v první a poslední kapitole) jistá forma vypravěčské reflexe a nadhledu.

Má sociální a integrační funkci; jedině postava Šuhaje, kterou rusínský lid vnímá jako nástupce Oleksy Dovbuše, je schopna tento lid stmelit. Rusíni do Šuhaje loupežníka následně vkládají všechny svoje naděje, touhy a přání. Stále věří na zázraky a zjevení Šuhaje mezi ně bezesporu patří. Olbracht zachytil v *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* mýtus jako výslednici myšlenkových pochodů vybraných profesních, náboženských a kulturních (národních) skupin obyvatel. Vylíčil rovněž, jakým způsobem může rodící se mýtus ovlivnit osud jednotlivce, který se se svou mytickou rolí ztotožní. Mýtus v tomto pojetí působí recipročně. Utváří se tak, že jednotlivé postavy promítají své představy do žité reality. Tyto představy se v jakémsi meziprostoru přetvoří v mýtus, který zde má blízko k fámě, a jako bumerang se vrací zpět ke svým původcům.

9. Pojetí mýtu u Ivana Olbrachta – *Golet v údolí*

9.1 Vznik a dobová recepcie textu

Na souboru próz *Golet v údolí* spisovatel pracoval během svého posledního několikaměsíčního pobytu na Podkarpatské Rusi mezi červnem a srpnem roku 1936. Velké množství času tehdy trávil ve společnosti podkarpatských Židů, jimž jsou texty taktéž věnovány. Pro některé postavy tohoto díla se stali „lidskými předobrazy“⁴⁴⁴ skuteční Židé, s nimiž se autor stýkal. Kniha byla připravena k vydání do dubna roku 1937 a vyšla v nakladatelství Melantrich.

Hanuška se zmiňuje o svědectví Rudolfa Havla, podle kterého *Golet v údolí* „neměl být posledním svazkem próz orientovaných na téma Podkarpatské Rusi“, protože

Olbracht zamýšlel spojit [...] texty *Jak jsme filmovali Marijku nevěrnici* z roku 1933 a *Jak mi Masarykovo jméno pomohlo napsati tři knihy*⁴⁴⁵ a doplnit je povídkou o Pinchesi Jakubovičovi prodávajícím almaru [...]. Snad to měla být kniha předběžně nazvaná *Tajemství modré hvězdy*, jak uvedlo Rudé právo 16. 12. 1937. K napsání povídky ani k vydání knížky však nikdy nedošlo.⁴⁴⁶

Golet v údolí je tedy Olbrachtovým nejen vrcholným, ale také posledním dílem s podkarpatskou tematikou a posledním dílem čistě autorským. Později se již věnoval pouze literárním adaptacím či úpravám vlastních prací.

Kompozičně se jedná o soubor tří próz, z nichž první dvě, *Zázrak s Julčou* a *Událost v mikve*, bývají z hlediska žánru označovány jako povídky. Třetí text, *O smutných očích Hany Karadžičové*, je výrazně rozsáhlejší, a tak bývá považován střídavě za povídku, novelu či dokonce polorománovou prózu. Jednotné označení „povídka“ pro všechny tři texty používá například Hanuška, a to v souladu s autorem, jak dokládají úryvky z Olbrachtovy korespondence, které Hanuška cituje. Výhodou tohoto žánrového zařazení je snadnější odkazování na všechny tři texty najednou pomocí jediného výrazu. Zdůrazňuje se tak také souborný charakter *Goletu v údolí*, jenž tvoří celek jak díky postavám a místnímu a časovému zakotvení, tak díky sofistikovanému motivickému propojení všech tří textů. Potlačuje se tím však žánrový rozdíl, který je patrný mezi prvními dvěma prózami na jedné straně a poslední na straně druhé. Z tohoto hlediska se zdá vhodnější používat pro první dva texty označení „povídka“ a pro zdůraznění žánrové odlišnosti prózy poslední užívat výraz „novela“.

⁴⁴⁴ In HANUŠKA 2001: 440. Pro všechny ostatní zmínky o Hanuškově v souvislosti se vznikem a recepcí *Goletu v údolí* srov. ibid.: 440–443, 451–455. Speciálně na Hanušku již není odkazováno, pokud se nejedná o citát.

⁴⁴⁵ Oba texty jsou obsaženy v knize *Pryč s legendami*. Srov. OLBRACHT 1961: 174–195.

⁴⁴⁶ In HANUŠKA 2001: 443.

Pod stejnojmenným heslem je ostatně uvedena jako příklad moderní české novelistiky také v *Encyklopedii literárních žánrů*.⁴⁴⁷ Pojem „polorománová próza“ použil Jiří Opelík.⁴⁴⁸ Vystihl tak odlišnost této prózy, avšak zároveň text z hlediska žánrového zařazení ponechal na přechodu mezi (pravděpodobně) povídkou a románem.

Při psaní tohoto díla Olbracht zúročil všechny dosavadní zkušenosti z pobytů na Podkarpatské Rusi. Dobová kritika vyzdvihovala důkladné a hlavně věrohodné psychologické prokreslení postav, jehož absence byla *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* vytýkána jako umělecký nedostatek. Spisovatel novým beletristickým dílem definitivně vyvrátil podezření, že by podobného prokreslení nebyl jako umělec schopen. Soubor próz tak lze považovat za podpůrný argument, který dotvrzuje, že právě takové literární ztvárnění loupežnického románu bylo výsledkem promyšleného autorského záměru.⁴⁴⁹

Zásadní kritické ohlasy na *Golet v údolí* shrnuje Hanuška. Mezi osobnosti, které udávaly recepci této knihy směr, podle něj patří Václav Černý, Bedřich Václavek, Josef Strnadel a Miloš Holas. Václav Černý v kritice *Baladika židovského profetismu* „Olbrachtův *Golet v údolí* postavil jednoznačně na roveň tomu nejlepšímu, co vůbec bylo na dané téma napsáno“.⁴⁵⁰ Černý si všiml již zmíněného vzájemného propojení jednotlivých textů a krátce každou z próz charakterizoval. Vystihl tak velmi přesně jejich vzájemnou rozdílnost:

Zázrak s Julčou označil za „krátký obrázek [...] s prvkem humoristickým“; *Událost v mikve* specifikoval jako „tragikomedii“; o povídce *O smutných očích Hany Karadžičové* psal jako o „překrásném románu [...]“, s jehož uměleckou čistotou, vroucností, prostou, ale suverénní zákonitostí epickou stěží můžeš co srovnávat“.⁴⁵¹

Podle Černého Olbracht „v knize provedl závažnou psychologickou sondu do ‚rasové‘ i ‚náboženské‘ psychologie židovské komunity. Prostřednictvím ohledání náboženské ortodoxie se propracoval k obecnějšímu, nikoli však povrchnímu poznání židovské mentality.“⁴⁵² Josef Strnadel se zase zajímal mimo jiné o postupnou gradaci jednotlivých částí, která z prvních dvou povídek činí expozici k textu závěrečnému a tematicky nejzávažnějšímu.

Josef Holas se v článku *Knihy poctěné*⁴⁵³ věnuje třem knihám, které byly oceněny v soutěži nakladatelství Melantrich. Mimo *Golet v údolí* se jedná také o Koptovu prózu *Zlatá sopka* a Neffův román *Dva u stolu*. Olbrachtův soubor próz je hodnocen velmi kladně, protože se

⁴⁴⁷ Srov. MOCNÁ 2004: 420.

⁴⁴⁸ Srov. OPELÍK 1961: 191.

⁴⁴⁹ Srov. podkap. 8.1 *Vznik a dobová recepce textu* v kapitole o románu *Nikola Šuhaj loupežník*, s. 98–101.

⁴⁵⁰ In HANUŠKA 2001: 451.

⁴⁵¹ Ibid.: 452.

⁴⁵² Ibid.: 452n.

⁴⁵³ Srov. HOLAS 1937: 150–153.

v něm autorovi podařilo dosáhnout toho, že z „nekomplikované fabule vyvstaly nadčasové typy, mikrokosmy v židovském kosmu, záhadném, utajovaném, hádankovitém“.⁴⁵⁴

Trochu jiný pohled na *Golet v údolí* přinesl Bedřich Václavek, který dílo hodnotí z jasného ideologického postoje přesvědčeného komunisty. Ve studii *O mytus dneška*, v níž je obsažena také kapitola o *Goletu v údolí* a jež je součástí jeho knihy *Tvorbou k realitě*, přistupuje k literatuře z pohledu socialistického realismu a vize budoucí nové literatury, která má být určena socialistickému člověku. V úvodu charakterizuje literaturu z let 1925 až 1927 heslem své první knihy „od umění k tvorbě“,⁴⁵⁵ a vymezuje se tak vůči umění pro umění, které se z jeho pohledu jeví jako plané estétství, vůči individualismu a spiritualistickému odvratu od skutečnosti. V této době si u nás umění podle Václavka připravovalo „první cestu k účasti na společenském procesu dneška“ a „vybojovávalo si [...] především základy pro skutečnou tvorbu“.⁴⁵⁶ Pro literaturu let 1933 až 1937, kam dobou vzniku spadá také *Golet v údolí*, Václavek formuluje heslo „tvorbou k realitě“. Zajímá ho poměr literatury ke skutečnosti a podíl umění na společenském dění: „Je to boj o vyrovnání básníka s dnešní skutečností, především společenskou, a tedy zároveň pokus o nové začlenění slovesné tvorby do dnešního společenského procesu.“⁴⁵⁷ Václavek proto nehodnotí kladně ani zasazení děje jednotlivých próz do vzdáleného prostředí Podkarpatské Rusi. Ivan Olbracht si podle něj vybral příliš exkluzivní látku, kvůli které textům chybí konfrontace „s naší skutečností, skutečností dvacátého století; století boje o novou přítomnost a dalekou budoucnost“.⁴⁵⁸ *Golet v údolí* je tedy Václavkem sice uznán jako umělecky hodnotné dílo, avšak na „skutečný mytus našich dnů i mytus epochy“⁴⁵⁹ je u Olbrachta třeba ještě počkat.

9.2 *Golet v údolí* – Pojednání o díle s ohledem na pojetí mýtu v něm

Golet v údolí vznikal alespoň částečně v době, kdy Ivan Olbracht překládal třetí díl Mannova románu *Josef a bratři jeho* a kdy měl za sebou (společně s Helenou Malířovou) již překlad předchozích dvou dílů tetralogie.⁴⁶⁰ Východiskem pro následující rozbor textu je proto předpoklad, že vliv Mannovy poetiky se na *Goletu v údolí* mohl odrazit výrazněji než v *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi*. K úvaze vede i skutečnost, že se zde mýtus, tertium

⁴⁵⁴ Ibid.: 151.

⁴⁵⁵ In VÁCLAVEK 1946: 7, dále srov. také ibid.: 7–25, kde Václavek formuluje teoretická a literárněhistorická východiska pro interpretační kapitoly, které následují.

⁴⁵⁶ Ibid.: 7.

⁴⁵⁷ Ibid.: 8.

⁴⁵⁸ Ibid.: 95.

⁴⁵⁹ Ibid.: 96.

⁴⁶⁰ K časovým vztahům mezi Olbrachtovými překlady a vlastní tvorbou srov. Tabulka 1: Časové vztahy mezi Olbrachtovou podkarpatskou prózou a překlady z německé literatury na s. 28n.

comparationis pro srovnávání v této práci, pojí stejně jako u Manna s odkazem *Starého zákona*. Tento fakt již sám o sobě zajišťuje poměrně širokou základnu vzájemných podobností. Výchozí pozice pro komparaci textů je tedy sice výhodná svou potenciální bohatostí vzájemných analogií, avšak obsahuje v sobě rovněž nebezpečí, že bude význam těchto souvislostí přeceněn. Z tohoto důvodu je nutné připojit další kritérium, které by pomohlo zohlednit podíl srovnávaných jevů na utváření celkového smyslu literárního díla.

Pro rozčlenění této podkapitoly se nabízely dvě základní možnosti: věnovat se v každém oddíle zvláště jednotlivým prózám, a to v pořadí, které odpovídá jejich umístění v souboru, nebo pojednávat o všech prózách najednou a oddíly rozčlenit na základě jiných kritérií. První způsob by formálně více respektoval kompozici této práce, avšak s největší pravděpodobností by vedl pouze k čistě mechanickému naplnění schématu, které by postrádalo oporu v samotných fikčních textech a naopak by mělo za následek nežádoucí roztržštění celé problematiky. Některé jevy procházejí napříč celým souborem próz, jsou postupně variovány, vstupují v pozměněných kontextech do nových sémantických vztahů a pro srovnání s pojetím mýtu a minulosti u Thomase Manna je lze smysluplně využít teprve jako celek. Při práci na rozboru *Goletu v údolí* byla tato těsná provázanost všech tří próz plně respektována, a proto jsou texty interpretovány vcelku. Od tohoto postupu si lze slibovat také nové poznatky v souvislosti s novelou *O smutných očích Hany Karadžičové*, u níž bývá často zdůrazňována právě její (žánrová) odlišnost od předchozích dvou povídek. Rozbor, který následuje, má proto mimo jiné ukázat, že při interpretaci této novely nelze povídky *Zázrak s Julčou* a *Událost v mikve* opomíjet či upozadovat; naopak má prokázat, že je možné odlišnost těchto povídek využít jako podnět k interpretaci *Goletu v údolí* jako epického celku.

9.2.1 Starozákonní mýtus v povídkách

V *Goletu v údolí* vypravěč se čtenářem nepodniká žádnou monumentální cestu do minulosti, jak je tomu v *Josefovi a bratřích jeho*. Příběhy jsou zakotvené z hlediska historického času, v němž se odehrávají, v současnosti. V textu se nacházejí odkazy na aktuální situaci podkarpatských Židů, jako jsou např. dva turisté v *Zázraku s Julčou*, fenomén sionismu v novele *O smutných očích Hany Karadžičové*, zmínka o „Miklósu Barthovi, životopisci místodržitele Edmonda Egana“,⁴⁶¹ postavy československých četníků atd. Nejhlubší minulostní vrstvu představuje starozákonní mýtus. Postavy se k němu vztahují vždy, když hledají vysvětlení pro to, co se kolem nich právě odehrává. Polanští ortodoxní chasidé jsou

⁴⁶¹ In OLBRACHT 2001: 284.

potomky Abrahama a svými životy do jisté míry opakují známé biblické osudy, lépe řečeno to tak sami vnímají. Opakování toho, co se stalo v minulosti, a kráčení ve stopách předků upomíná na Mannova Josefa, avšak opět, jak tomu je i u *Nikoly Šuhaje loupežníka*, Olbracht vytvořil svébytné umělecké dílo.

Zázrak s Julčou, nejkratší a kompozičně nejjednodušší povídka souboru, je v podstatě moderní variací příběhu o Abrahamovi a zástupné oběti, kterou mu Hospodin na poslední chvíli seslal, aby nemusel být obětován prvorozený Izák. Podobně Hospodin Bajnyši Zisovičovi sešle dva cizí turisty, aby otec početné rodiny nemusel v době hladu sáhnout na skryté úspory, jež mají sloužit pro zajištění lepší budoucnosti nejstaršího syna Chaimka.⁴⁶²

Událost v mikve je z hlediska kompozice o něco složitějším textem, avšak opět ji lze jako celek z perspektivy hlavní postavy Pinchese Jakuboviče interpretovat jako variaci starozákonního příběhu z knihy Jozue. Hospodin zastavil na žádost Jozua čas v okamžiku, kdy hrozilo, že dosud vítěznou bitvu u města Gabaon přeruší noc. Stejně tak získává zbožný Pinches Jakubovič několik dní bez manželských povinností navíc, když si před vstupem do očištné lázně všimne, že voda klesla pod vyznačenou hranici a mikve je nečistá. Je nutné zavolat rabína a lázeňský musí mikve naplnit mlékem. Teprve potom se zde může Pinchesova žena Brana očistit, aby se mohla během noci, na kterou má svaté právo, pokusit s mužem zplodit v pořadí šestnácté dítě, tentokrát snad konečně Mesiáše, jenž Židy vyvede z goletu.⁴⁶³

Možnost interpretovat prózy jako variace starozákonních příběhů je svázána s hlavními postavami a jejich vnímáním dané situace. Klíčová místa v obou povídkách jsou následující:

A když spatřil ty dva turisty, toho pána [...] a tu pěknou macatou paničku, která, jak se Bajnyšovi zdálo, malounko pokulhávala, věděl ihned, že je k němu posílá milý Pán Bůh. Jako berana Abrahamovi. Aby byli obětováni místo jeho dětí. V té chvíli počala hlava Bajnyšova horečně pracovat. Úmysly boží byly jasné. A jsou-li úmysly boží jasné, je jasné vše. Pak už jest jen věci člověka řídit se jimi a pracovat všemi silami o jejich uskutečnění. Pán je k němu posílá. Ale o podrobnosti provedení se Bůh nestará a také starati nemůže. Ty jsou již věci člověka a na něm jest přetvořiti svět kolem sebe tak, aby se v něm mohla boží vůle vyplnit.⁴⁶⁴

V *Události v mikve* se Pinchesovo prozření manifestuje alespoň zčásti přímo v promluvovém pásmu postavy. Poprvé si Pinches na Jozua vzpomíná při cestě do lázně:

[...] hledí před sebe a jak se jeho zrak smutně suně po stráních a zastavuje se na vrcholu Menčulu, vzpomíná si náhle na horu nad Gabaónem. „Jozua byl velký bojovník, Srule!“ Ale Srula Nachamkesa Jozua nezajímá. Ani se neptá, proč právě o něm Pinches mluví. Kovář Srul Nachamkes je amhorec, člověk prostý a neučený, a neví, že to byl Jozua, který, když bitvu již již vítěznou hrozila přerušiti noc, volal velkým hlasem: „Slunce zastav se nad Gabaónem a měsíc nad údolím Ajalón!“ A Bůh kvůli svému spravedlivému učinil zázrak: zastavilo se slunce a zastavil

⁴⁶² Srov. Gn 22, OPELÍK 1967: 33.

⁴⁶³ Srov. Joz 10, OPELÍK 1967: 33.

⁴⁶⁴ In OLBRACHT 2001: 221n.

se měsíc. Zastavil se čas a hodiny nepostupovaly. Až do vítězství muže spravedlivého. Ojoj!⁴⁶⁵

Poklesnutí hladiny v lázni s sebou přineslo několik klidných nocí navíc, a tak ten večer

Pinches Jakubovič sladce usnul a snad také proto, že jeho poslední bezděčný pohled při obracení padl na převelký kopec, který na vyrudlé pokrývce vzdorně nakreslily hýždě Braniny, zdálo se mu té noci o hoře nad městem Gabaónem, o vítězném boji a o zázracích, které činí Hospodin kvůli těm, kdož ho milují.⁴⁶⁶

Citovaný úryvek dokládá zároveň princip, jehož pomocí se utváří humorné a tragikomické ladění prvních dvou povídek. Vše spočívá v travestizaci starozákonního mýtu.⁴⁶⁷ Vážná až monumentální starozákonní látka zatížená tisíciletou tradicí je aplikována jako interpretační schéma na banální situace z běžného života chudých Židů, kteří jsou reprezentováni rázovitými postavkami typu Bajnyše Zisoviče, Pinchese Jakuboviče a Brany. Židé vidí svět prizmatem vlastní kulturní tradice a její pomocí si vykládají i ty nejtriviálnější životní události. Jedině díky tomu může Pinches v zakrvácené pokrývce vytvarované hýžděmi neuspokojené ženy vidět kopec, který ho asociativní metodou přivede až ke snu o hoře nad Gabaonem.

Důležitou roli sehrává také vypravěč, jenž židovský náhled na svět nepopírá ani se s ním bezvýhradně neztotožňuje, především ho ale nijak nezlehčuje a neznevažuje.⁴⁶⁸ Jeho přístup je laskavý, plný shovívavého pochopení k trápení, které postavy prožívají. Vzniká tak prostor pro to, aby přirozeně vynikl rozdíl mezi závažností starozákonního mýtu a běžnými denními problémy, které jednotlivé postavy řeší. Nejvýmluvnější je osud Pinchese Jakuboviče. Na jeho životním trápení se podílejí hned dvě okolnosti. Tuší, že by mohl být lamet vav, „jeden z třiceti šesti vyvolenců božích, na nichž závisí zachování či zničení světa“.⁴⁶⁹ Nejraději by se proto plně oddával zbožnému rozjímání, nebýt Brany, svého času bezdětné vdovy, za kterou ho do Polany oženila vlastní matka:

Zrovna tenkrát matka Pinchese Jakuboviče oženila. Do Polany. Kterou předtím jakživ neviděl. Ojojjoj! S Branou Šlojmovičovou, bezdětnou vdovou, která tu měla domek, krávu a dva proužky pole. Kterou předtím také jakživ neviděl. Joj! Oj, Brano, ženo zlá! Nejsi ty to, kdo visíš jako žernov osličí na nohou Pinchese Jakuboviče, nedovolujíc mu vznésti se a ohrožujíc, aniž to sama tušíš, trvání světa?⁴⁷⁰

Pinchese to duchovně táhne nahoru k Bohu, ale Brana je typická židovská žena, odhodlaná,

⁴⁶⁵ Podtrženo O.Z. Ibid.: 253. Za vokativem „slunce“ v textu chybí čárka.

⁴⁶⁶ Ibid.: 266.

⁴⁶⁷ Srov. OPELÍK 1967: 33. Autor uvádí travestizaci starozákonního mýtu v souvislosti s celkovou interpretací *Události v mikve* jakožto variace Jozuova vítězství. Ukazuje se však, že se tento princip uplatňuje zvláště v prvních dvou povídkách jako univerzální prostředek k dosažení komiky a vytvoření distance od patetického vyznění textu.

⁴⁶⁸ Srov. oddíl 9.2.2 *Vypravěč* v kapitole o *Goletu v údolí*, s. 124–128.

⁴⁶⁹ In OLBRACHT 2001: 233.

⁴⁷⁰ Ibid.: 243.

různá a pragmatická, která zbožného muže stahuje dolů na zem silou sobě vlastní, takže zdrcený Pinches pouze vidí, „jak vše vznešené a svaté, jež se k němu shůry blížilo, zas mizí kdesi v úžasných výškách a že zbývá jen země, země, země a její základy že se otřásají“.⁴⁷¹ Brana chce rodit děti, protože každé další dítě zvyšuje pravděpodobnost, že na svět přijde očekávaný Mesiáš, a Brana touží být matkou Mesiáše. Pinches se zase modlí k Bohu, aby už konečně Mesiáše poslal, protože jedině v tom vidí naději, že nebude muset tak často a pravidelně plnit své manželské povinnosti, na nichž Brana „houževnatě, neúprosně a zuřivě“⁴⁷² lpí. V povídce je líčen den, kdy se Brana půjde očistit do lázně a Pinches, který „se bojí; jako by ho stále chtěl někdo uhodit, [...] [se] dnes [...] bojí desateronásobně, a úzkostlivý rys, který mu tkví v koutcích rtů, usadil se tam již ráno, sotvaže otevřel oči a ujasnil si, jaký den ho to dnes čeká“.⁴⁷³ Velikost strachu, který Pinches ze své ženy má, je umocněna obrazem Brany, která se večer neúprosně blíží obklopená kupou dětí k mikve:

Brana! Vedle ní poskakuje šestiletý Benci (oj, ve, kterak se mýlil Pinches Jakubovič, když mu dával jméno Benjamin, domnívaje se, že po něm nepřijde už nikdo) a cupká čtyřletý Mendl a v náručí nese Brana malou Hudju a v ruce košík bramborů a paží, kterou objímá dítě, drží motyku. Vypadá jako Judit s hlavou Holofernovou a s mečem. Její nohy jsou jako javorové pně a její ňadra plná jako dva pytle pšenice a její život, který porodil dvanáct chlapců a tři dívky, vyzývavě hlásá, že se ještě dlouho nehodlá vzdát svého dobrého díla. Hle Brana! [...] Pinchesovi Jakubovičovi vyvstávají na čele drobné perličky potu.⁴⁷⁴

Žena v Pinchesových očích nabývá až obludných rozměrů. Vidí v ní krvelačnou Judit, která za svým cílem šla s takovým odhodláním, že ji nemohl nikdo a nic zastavit.⁴⁷⁵ Humornost scény vyniká až vypravěčským a čtenářským odstupem od celého obrazu. Napomáhá k tomu forma polopřímé řeči, která sice umožňuje nahlédnout do myšlenkových pochodů postavy, ale zároveň je odstup od vyprávěného děje nepřetržitě patrný. Příběh lamet vava Pinchese Jakuboviče se definitivně uzavírá až v závěrečné novele, kde působí jako ojedinělý humorný prvek, jenž alespoň na krátkou chvíli odlehčuje vážný tón, který v próze jinak převažuje. Jedná se o rozhovor s andělem snů. Ve scéně stojí krejčí Pinches před andělem v roztrhaných podvlékačkách. Ve světnici je zima, a tak anděl sedí a ohřívá si nohy o kamínka. Promlouvá k Pinchesovi „[z]počátku důstojně, třebaže anděl sedící, ohřívající si nohy a mluvící trochu přes rameno, velebně nevypadá“.⁴⁷⁶ Nejdříve stvrzuje to, co Pinches již delší dobu tuší, že je lamet vav, následně sděluje strašnou novinu o zástupné oběti, kterou vyžaduje, aby Hospodin

⁴⁷¹ Ibid.: 252.

⁴⁷² Ibid.: 252.

⁴⁷³ Ibid.: 239.

⁴⁷⁴ Ibid.: 249.

⁴⁷⁵ Juditin příběh srov. <http://www.bible.net.cz/b/Jdt/1>. Zbožná Judita zachránila židovské město Betulii, když vyšla za jeho hradby a utřala hlavu vojevůdci Holofernovi.

⁴⁷⁶ In OLBRACTH 2001: 372.

mohl zachovat sionismem poblázněnou Polanu, a na závěr přechází do zcela důvěrného tónu. S dětinským a trucovitým naštváním mu sděluje:

„[...] Dej mi už pokoj s Mesiášem a neobtěžuj! Kdo má dvakrát týdně poslouchat tvé upomínání, rouhání a vyhrožování?! Vím sám nejlépe, jaké mám úmysly se svými Židy a kdy ho mám poslat. Pak tě nemají zábstí nohy a anděla také. A za třetí: tuze se mýlíš, myslíš-li si, že proměním Branu v rybu. Bude účastna slávy nebeské stejně s tebou. Je vidět, jak stále ještě mi málo rozumíš. Proč jsem stvořil Branu? Aby v potu tváře dobývala chléb tvůj. Ale všechno má meze. Krejčuj trochu! Salomon Fux si vzadu prodřel kalhoty, jde si k němu pro práci! A že tu před mým poslem přeshlapuješ v takhle rozsápaném prádle, za to se ty, krejčí, trochu styď!“⁴⁷⁷

Rozhovor je v této podobě de facto parodií na starozákonní rozmluvy Hospodina s člověkem. Pinches se sice dozvídá, že je lamet vavem, avšak zároveň přichází o jedinou naději, k níž se po celou dobu upínal, že z Brany bude ryba a on od ní bude mít alespoň po smrti klid. Rozdíl vyniká ve srovnání s tetralogickým Josefem, s nímž Bůh promlouvá například prostřednictvím snů. Jak Josef, tak Pinches jsou typem Bohem vyvolených jedinců. Pinches je vyvoleným dokonce hned dvakrát. Poprvé jako Žid, tedy příslušník vyvoleného národa, podruhé právě jako lamet vav. Atmosféra starozákonního mýtu je v tetralogii narušována a relativizována esejistickými, místy až vědeckými vstupy vypravěče, příležitostně také reflexemi některých postav. Vypravěčská rovina funguje v románu relativně samostatně. V prózách *Goletu v údolí* je výchozí situace odlišná. Postavy Židů žijí v uzavřeném světě, uvědomují si kulturní tradici a to, co se kolem nich děje, si vykládají pomocí starozákonního mýtu. Již však nevidí, že jejich problémy a životní situace se od těch, které řešili jejich předci, přece jen liší. Toto poznání je přístupné až vypravěči a čtenáři. Jedině díky pohledu, který nepřesahuje hranice vlastního společenství, mohou polanští Židé vidět v okamžiku, kdy je potřeba do obce rychle dopravit rabína, „ten zběsilý trysk Zisovičovy Julči jitrním šerem a [...] státi Bajnyše jako na válečném voze, třímajícího otěže a točícího nad hlavou koně bičem“.⁴⁷⁸ Čtenář je totiž již z první povídky poučen o tom, že Julča je „o něco větší[] než koza, nadmut[á] jako kopací míč, špinav[á], s koleny pokleslými, alespoň dvacetilet[á], s bělmem na pravém oku a s krkem opruzeným od vožení pytlů s vlhkým sýrem z polonin [...]“.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Ibid.: 373.

⁴⁷⁸ Ibid.: 258.

⁴⁷⁹ Ibid.: 227. Srov. také ibid.: 398. Na uvedené straně se v novele *O smutných očích Hany Karadžičové* obraz Bajnyše na válečném voze téměř doslova opakuje. Hlavní změna spočívá v tom, že je Bajnyš již zcela konkrétně stylizován do Judy, nositele Jákobova hlavního požehnání. Židé vyžadují dopravení rabína do obce v okamžiku, kdy se dozvídají, že Ivo Karadžič není Žid, respektive se svého židovství zřekl. Na cestu se však Bajnyš tentokrát již nevydá. Opakování této pasáže, která je provedenou obměnou uzpůsobena novému kontextu, dokládá velmi jemné motivické propojení jednotlivých próz: „A věru obec již v duchu vidí zběsilý trysk Zisovičovy Julči jitrním šerem a vidí Bajnyše jako Judu na válečném voze v údolí ajalonském, třímajícího otěže a točícího nad hlavou koně bičem.“ Podtrženo O.Z.

Postavy próz samy sebe, případně druhé vidí jako nositele mytických rolí. Způsob vyprávění konsekventně odkrývá výhrady, s nimiž je nutno se smířit, má-li být figurace postav do těchto rolí akceptována. Těžiště příběhů nespočívá ve vylíčení Pinchese Jakoboviče jako Jozua, Bajnyše Zisoviče jako válečníka či Abrahama nebo Brany jako Judit, podstatná je naopak bizarnost podobných situací, v nichž se prostí Židé s mytickými postavami vlastních předků identifikují.⁴⁸⁰ Jen stěží je možné představit si bez úsměvu na tváři odrbaného Bajnyše jako vznešeného Jákoba, když na soudku od zelí promlouvá v předsíni se svým milovaným prvorozeným synem Chaimkem.⁴⁸¹ Bajnyš se všemi silami brání bezmezné lásce Jákovova typu, která jím cloumá, protože velmi dobře ví, že má jídlo pouze pro ty nejmladší a Chaimek bude muset zůstat hladový: „Jak jsi krásný, Josefe, synu Jakubův! A Bajnyš Zisovič cítí, [...] budou-li se na něho ta rozkošná ústa moudře usmívati déle, než je přípustno, že se měkká vlna, která mu probíhá páteří, promění v něco, co si nyní přáti nemůže.“⁴⁸² Humor prvních dvou povídek pramení z těchto a podobných rozporů, které nejlépe vynikají teprve v konfrontaci s faktickým stavem věcí, bídnou realitou.

Fikční svět, v němž se příběhy prvních dvou povídek odehrávají, je postavám důvěrně známý. To je na obecné rovině spojuje s Josefem z Mannovy tetralogie. Jsou přesvědčeny o existenci Boha a své vyvolenosti a to jim v tomto světě umožňuje ještě lepší orientaci. Starozákonní mýtus slouží jako zásobárna vzorových situací a jejich nejvhodnějších řešení. Židé jsou připraveni ve všech situacích vidět příležitost, kterou lze zužitkovat ve vlastní prospěch. V jediném okamžiku mohou přijmout za svou jakoukoli mytickou roli, protože čerpají ze zkušeností předků. Mýtus plní interpretační, poznávací a orientační funkci, ale především je, jako kontrastní pól k faktické realitě, prostředkem k dosažení humorného ladění prvních dvou povídek.

9.2.2 Vypravěč

Celkový obraz fikčního světa vyprávění se jako mozaika skládá z jednotlivých próz souboru a v mnohém se liší od světů próz, které byly zachyceny v předchozích kapitolách této práce. Stále se v zásadě jedná o druh světa mytického. Jeho pevnou součástí jsou prvky starozákonního mýtu, které se do něj promítají především prostřednictvím mentality

⁴⁸⁰ Trochu jinak je to v případě povídky *O smutných očích Hany Karadžičové*. Srov. oddíl 9.2.4 *Ivo Karadžič a Hana Karadžičová*, s. 135–139.

⁴⁸¹ Srov. pozn. pod čarou č. 146, s. 43 s odkazem na kapitolu v tetralogii, která obsahuje dlouhý detailní popis Jákovova zevnějšku ve chvíli, kdy se za měsíčního svitu přibližuje k Josefovi, aby si s ním u studnice promluvil.

⁴⁸² In OLBRACHT 2001: 219.

polanských ortodoxních Židů. Prózy jsou vyprávěny z perspektivy těchto chasidů podobnými prostředky jako v *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi*.⁴⁸³ Již zmiňovaný vypravěčský odstup od předmětu vyprávění je neustále patrný, staví *Golet v údolí* blízko Mannovy tetralogie⁴⁸⁴ a je jednou z podmínek pro jejich humoristické ladění charakteristické pro první dvě povídky souboru.⁴⁸⁵

Vypravěčská strategie se v jednotlivých prózách postupně proměňuje. Přitom nejpatrnější je rozdíl mezi *Zázrakem s Julčou* a *Událostí v mikve* na jedné straně a novelou *O smutných očích Hany Karadžičové* na straně druhé. *Zázrak s Julčou* je vypravěčsky založen hlavně v první polovině na střídání dialogů jednotlivých postav, které jsou pronášeny formou přímé řeči. Vypravěč do děje vstupuje pouze krátkými komentáři a čtenářsky vzniká dojem, že se vše odehrává právě v danou chvíli. Spád vyprávění je velmi rychlý a na některých místech plynule přechází přímá řeč v pásmo vypravěče, řeč polopřímou a tak dále. Tak je tomu například ve scéně ze začátku povídky, v níž se majitel obchodu Salomon Fux dohaduje s Bajnyšem Zisovičem o ceně zboží:

„Vy, Šuleme, je to opravdu vážné. Děti opravdu nejedly. Vždyť je to hloupých pět korun a já si je odpracuju...“ „Ne.“ „Smilujte se nad mou rodinou, Šuleme!“ Ale tohle je příliš silné slovo a takové výrazy Salomon Fux nesnáší. Začíná křičet. Že už toho má zrovna dost, protože se to opakuje každý týden dvakrát, a když si má Bajnyš něco odpracovat, tak znova, a že on také nekrade a konec a dost a: „Vůbec už ani haléf, a kdyby ses na hlavu postavil!“⁴⁸⁶

Zázrak s Julčou je povídka anekdotická, založená na jednoduché dějové linii a nekomplikované zápletce. Typická je pro ni bezprostřednost, zvláště v první polovině zaměření na dějový spád a zprostředkování pohledu do specifík židovské mentality.⁴⁸⁷

Přijetí židovské perspektivy vypravěčem zůstává jako charakteristický rys pro všechny tři prózy, avšak i přesto se *Událost v mikve* od povídky první trochu liší z hlediska způsobu vyprávění. O anekdotickém rázu by bylo možno hovořit již jen v souvislosti s Pinchesem Jakubovičem. Jeho příběh však vrcholí až v próze poslední, kde se v již zmiňovaném rozhovoru s andělem snů mísí tragikomika Pinchesova životního osudu se skutečnou tragédií, kterou prožívá celá židovská obec. Ke srovnání s románem *Josef a bratři jeho* vybízí zvláště úvodní část povídky,⁴⁸⁸ v níž vypravěč objasňuje význam rituální lázně pro židovské

⁴⁸³ Srov. oddíl 8.2.1 *Vypravěč a strategie vyprávění* v kap. věnované románu *Nikola Šuhaj loupežník*, s. 102–105.

⁴⁸⁴ Srov. oddíl 6.2.4 *Vypravěč – Odstup od mýtu* v kap. věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 55–61.

⁴⁸⁵ Mnohé rysy způsobu vyprávění již byly zmíněny v oddíle 9.2.1 *Starozákonní mýtus v povídkách* v této kapitole, s. 119–124.

⁴⁸⁶ In OLBRACHT 2001: 210n.

⁴⁸⁷ Srov. židovský pohled na svět zachycený v oddíle 9.2.3 *Svět očima polanských Židů* této kapitoly, s. 128–135.

⁴⁸⁸ In OLBRACHT 2001: 234–239.

společenství. Podobně jako v tetralogii vypravěč uzavírá pomocí zájmena „my“ společenství s implicitním čtenářem a distancuje se od světa židovského starozákonního mýtu:

Jistě. Na tajemství mikve možno jít také metodami racionalistickými. Ale přiznejme se: přiblížili jsme se mu? Ani o makové zrnečko. A věru více pochopení pro svatou hrůzu tajemství než my, studení racionalisté, projevuje po zákonu nenávisti bláznivá chátka (nechť ji Bůh trestá!), která za zabeďněná okna a do vlhkého šera lázní umisťuje své nesmyslné povídačky o rituálních vraždách, o pitvání zaživa a o čepování krve z křesťanských panen. Neboť nechtíce pochopiti, že tajemství leží na zcela jiné trati, než kudy jezdívá rozum, vzdalujeme se mu tím více, čím více je honíme po vyježděných kolejích, popohánějíc drezínu rozumu. Nejde o věc poznání. Jde o věc citění. Ale my zaměňujeme tajemství s věcí pouze neznámou.⁴⁸⁹

Slovem „tajemství“, které se v citátu objevuje, vypravěč tematizuje mýtus a jeho úlohu ve světě vyprávění.⁴⁹⁰ Naráží na skutečnost, že na svět, v němž platí logika náboženského mýtu, nelze uplatňovat pravidla rozumu. Takový postup se rovná útoku na tento svět. Nositeli pravidel jsou chasidští Židé, kteří je jedině svou kázní udržují v platnosti. Svět mýtu je v prózách relativizován tím, že je závislý na existenci náboženského člověka. Mytický fikční svět je definitivně legitimizován teprve specifickou formou lidského myšlení a reflexí individuální role ve světě.

Vypravěč v této úvodní části povídky vysvětluje také rozdíl mezi profánním a sakrálním významem rituální lázně. Příznačný je důraz kladený na rozdílnost tohoto dvojího významu. Vypravěč od sebe jasně odděluje svět náboženského mýtu a svět rozumový, jinověrný či dokonce bez víry. Připravuje si tak půdu pro novelu *O smutných očích Hany Karadžičové*, v níž jsou tyto dva světy navzájem konfrontovány a střetávají se v otevřeném konfliktu. V *Události v mikve* je rozdílnost světů konstatována pouze v promluvovém pásmu vypravěče. Jednotlivé postavy prozatím žijí v nevědomosti, a to včetně Pinchese Jakuboviče, který je až v poslední próze jako jediný z ortodoxních Židů schopen nahlížet na zmatky v obci a jejich řešení v širším kontextu. Na mikve je možné dívat se tak, že

je to chýše se zabeďněnými okny, uvnitř rozdělená napůl, a v té jedné, do černa vyuzené, že hází hanebník Riva do pece buková polena a ohřívá v kotli vodu, a v šeru té druhé že stojí dvě dřevěné vany, v nichž se každého měsíce zbavují ženy zbytků své krve, v zemi že je vyhloubena nádrž se čtyřiceti vědry vody a na okraji té nádrže že jest pohoří stearinu a loje se zbytky černých knůtků, to od toho, jak ženy při rituálních nočních koupelích nalepovaly oharky jedné svíčky na nedopalky ostatních...⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Ibid.: 237n. Srov. oddíl 6.2.4 *Vypravěč – Odstup od mýtu* v kapitole věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 55–61. V citované pasáži je rovněž implikována dobově příznačná obrana židovství proti pogromům a vykonstruovaným procesům typu hilsneriády. Mj. i tato pasáž mohla sloužit jako záminka k pálení Olbrachtových knih v nacistickém Německu.

⁴⁹⁰ Srov. POHORSKÝ 1974: zvl. 265–267 a také jeho doslov k vydání *Nikoly Šuhaje loupežníka*, POHORSKÝ 1975: zvl. 220. Pohorský klade v souvislosti s Olbrachtem mýtus do blízkosti tajemství, tajuplnosti, záhady a něčeho zázračného. Thomas Mann zase vidí v mýtu roucho, které zahaluje realitu. Srov. oddíl 6.2.1 *Vyprávění jako slavnost a cesta do minulosti* v kapitole věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 36–42.

⁴⁹¹ In OLBACHT 2001: 234n.

Hned v závěsu se však nutí otázka: „[V]íme už něco o mikve?“ a přichází lakonická odpověď: „Ani zbla!“⁴⁹² Pro pochopení jejího náboženského významu je nutné odpoutat se od pohledu věcně popisného a je třeba projevit empatii s člověkem náboženským. Tohoto vcítění je vypravěč schopen, avšak nadále poukazuje na rozpor mezi tím, jak svět vnímají polanští ortodoxní Židé a jakým se jeví z pohledu ostatních. Přestože sebe společně s implicitním čtenářem řadí do skupiny druhé; přijímá pro své vyprávění z velké části perspektivu Židů a jejich pohled na svět. Právě z tohoto průběžně udržovaného napětí vzniká řada humorných a komických situací vyprávěných s ironickým nadhledem.

Průběžně vypravěč v prózách odkrývá také specifika židovské mentality. V *Zázraku s Julčou* je to vidění světa jako tvárné hmoty, které je doloženo typickým židovským obchodováním.⁴⁹³ V *Události v mikve* vypravěč odhaluje mentalitu chasidských Židů ve vztahu k Bohu a víře tím, že vedle sebe klade několik způsobů, jimiž je možné s Židy komunikovat z nadřazené pozice duchovní autority (Baal Šem Tov jako zakladatel chasidismu) či přímo Hospodina. Konkrétně se jedná o to, jak docílit, aby se Židé v očištné lázni skutečně pravidelně myli a nepovažovali ji výhradně za tajemnou duchovní záležitost, která je pouze další příležitostí k provádění nového rituálního obřadu. Tematizován je zde sám komunikační akt a okolnosti, které vedou buď k úspěchu, či neúspěchu apelu mluvčího na adresáta. S Židy nelze hovořit obrazně, neboť například nad slovy

čistota je půl zdraví [...] by se do krve přeli, zda výraz „zdraví“ znamená „věčnost“ či boží „moudrost“, a že by byli v té větě našli skupinu tří nebo pěti písmen, která ani žádnými písmeny nejsou, nýbrž jakýmsi nesmírně hlubokým tajemstvím, jehož skrytého smyslu se nikdy nedopátráš, ale nad nímž hloubati stojí přec za námahu celého lidského života, – ale že by se přesto nemyli.⁴⁹⁴

Je stejně tak zřejmé, že ze zdánlivě stručných a jasných slov

„Ať se mi každý pátek omyjete!“ [...] by [...] učinili dojemný obřad s kvílením či s plesáním [...], že by při omývání vzpomínali na vody, nad nimiž se na počátku vznášel Duch boží, na vody trysklé ze skály pod udeřením hole Mojžíšovy, na vody moře Rudého, rozdělené Hospodinem větrem východním, [...] ale z vlastního úmyslu že by zbyla nejvýše štipka z tří prstů slavnostně namočená v nádobce s vodou.⁴⁹⁵

Obě komunikační strategie by nutně vedly k neporozumění a dezinterpretaci. Vychází najevo, že s Židy je potřeba mluvit „[m]nohem určitěji a přísněji“.⁴⁹⁶ Nejlépe patetickým jazykem Starého zákona:

Já, Hospodin Bůh váš, který rozsvěcuji a zhasínám hvězdy na dráze nebeské, svatý a věčný, který jsem vyvedl vaše otce ze země Mizraim a z domu služby, k vám mluvím takto: Zříd', Izraeli,

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Srov. blíže oddíl 9.2.3 *Svět očima polanských Židů* této kapitoly, s. 128–135.

⁴⁹⁴ In OLBRACHT 2001: 235.

⁴⁹⁵ Ibid.: 235n.

⁴⁹⁶ Ibid.: 236.

v každé obci, a ovšem také v Polaně, lázně a v těch sdělej nádrž na čtyřicet věder vody a každý, kdo se mně bude chtít zalíbiti, se tam koupej každý den, a ohavníci, kterým půjde jen o to, aby se vyhnuli strašlivé prchlivosti mé, alespoň jednou za týden, v pátek před šábesem!⁴⁹⁷

Polanským Židům ovšem až na výjimky „stačí, vyhnou-li se jeho prchlivosti“.⁴⁹⁸ Vypravěč v důsledku předkládá systematický přehled možností, jak se s polanskými Židy co nejlépe dorozumět. Rozvažováním různých alternativ, které je prováděno s odstupem a nadhledem, se tato část povídky velmi přibližuje Mannově tetralogii.⁴⁹⁹ Není také bez významu vzhledem ke *Goletu v údolí* jako epickému celku. Úspěšnost a neúspěšnost komunikace odlišných světů je totiž stěžejním tématem závěrečné novely *O smutných očích Hany Karadžičové*. Dochází v ní k vážnému konfliktu přímo v nitru židovské obce, která je konfrontována nejdříve se sionistickým hnutím a později také s fenoménem ateismu. Humor a ironický nadhled, které jsou patrné i ve výše citovaných úryvcích, již nejsou pro příběh o Haně Karadžičové základní. To je důsledkem prvotního rozhodnutí vyprávět prózu právě z židovské perspektivy. Rozkol, který dosud jednotné náboženské obci hrozí, nelze zlehčovat, pokud nemá dojít k jeho vulgárnímu zesměšnění a k popření dosavadního vypravěčského postoje.

9.2.3 Svět očima polanských Židů

Golet v údolí je citlivou sondou do mentality podkarpatských Židů a jejich vnímání okolního světa. Každá ze tří próz přináší do mozaiky nový úhel pohledu a na závěr si čtenář může utvořit poměrně přesnou a ucelenou představu o struktuře světa z pohledu polanských Židů. První důležitý aspekt se objevuje hned v *Zázraku s Julčou*. Na příkladu toho, jak uvažuje Bajnyš Zisovič, se ukazuje, že postavy Židů na svět nazírají jako na tvárnou hmotu, kterou lze zpracovávat k obrazu svému. Je nutné ji hníst jako změkklý vosk, dokud nevychladne, neboť

[j]e omyl domnívatí se, že svět je to, čím se naším smyslem jeví, něčím cizím, něčím pevným, něčím na naší práci nezávislým. Nic podobného. Svět je to, co si z něho sami uděláme! A také chvíle je to, co si z ní uděláme. A také věci to jsou a také lidé.⁵⁰⁰

Vše se tedy může stát prostředkem k dosažení vytyčeného cíle. Základním principem, který upravuje mezilidské vztahy, je v tomto smyslu obchod. Židé jeho pravidla velmi dobře znají a to je patrné i při vzájemném obchodování. Obchod je „zároveň zábavou“ a „je zábavou také pro prodávajícího“,⁵⁰¹ a proto může Bajnyš společně s ostatními Židy v krámku Salamona

⁴⁹⁷ Ibid.: 236.

⁴⁹⁸ Ibid.: 237.

⁴⁹⁹ Srov. např. pasáž o pěti nebo sedmi hubených letech v Egyptě citovanou v oddíle 6.2.4 *Vypravěč – Odstup od mýtu* v kapitole věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 59.

⁵⁰⁰ In OLBRACHT 2001: 224.

⁵⁰¹ Ibid.: 207.

Fuxe smlouvat každý den znovu a znovu o cenu zboží, může obcházet sousedy a hlavně sousedky, aby nejlépe zdarma získal nějaké jídlo pro rodinu. Obchod je v této podobě pevnou součástí života, neboť „obchod bez zábavy je snad vydělávání peněz, ale žádný obchod“.⁵⁰² Vše, co je založeno na jeho principu, je hrou a záleží pouze na každé straně jednotlivě, co si od protihráče nechá líbit. Úkolem každého Žida je hranice, které byly již jednou vytyčeny, neustále prověřovat, protože nic není tak pevné, jak se to na první pohled zdá. Stačí být bdělý, dívat se na svět chytře bystrými očima a ve správnou chvíli pochopit, že to, co se právě děje, je zázrakem a příležitostí seslanou Bohem, „který nedal ještě žádnému ze svých Židů zahynouti hladem“.⁵⁰³ Takovou příležitostí byli pro Bajnyše právě dva turisté, kteří si naivně mysleli, že již Židy znají dobře na to, aby se nenechali napálit, avšak „[v] té chvíli počala hlava Bajnyšova horečně pracovat“.⁵⁰⁴ Bajnyš okamžitě pochopil, jaké jsou boží úmysly, a začal „pracovat všemi silami o jejich uskutečnění“.⁵⁰⁵

Židé svého Boha znají velmi dobře, vědí, jaké s nimi má úmysly, a jsou schopni okamžitě rozpoznat znamení, pomocí kterých s nimi komunikuje. Typově se tak přibližují tetralogickému Josefovi, který rovněž dokáže každou příležitost využít ke svému prospěchu a osobnímu růstu. Josef však své schopnosti na rozdíl od polanských Židů nakonec zužitkuje ve prospěch celých národů a stane se jejich živitelem. Polanští Židé naopak uvažují velmi pragmaticky a provinciálně, výhradně s ohledem na zajištění vlastních rodin. Svět, v němž žijí, je zbaven jakéhokoli patosu. Ničeho není přebytek, o vše je nutno bojovat a již jednou získané je třeba úpěnlivě chránit a skrývat. Jakoukoli možnost přilepšit si vnímají jako hierofanii Boha do profánního světa.⁵⁰⁶ Bajnyš Zisovič využil příležitosti, dostal z majetných gójů slušný obnos peněz, a tak na závěr povídky, v níž je hlavní postavou, stačí pouze konstatovat, že

[z]ázrak je dokonán. Zanícení pominulo. Ohnivý keř na poušti, v němž se mu zjevil Hospodin, dohořel, a poušť zase nabyla střízlivého osvětlení všedního dne. A její tvary ztvrdly jako zchladlý vosk, který se již nedá hnísti. Dokud opět nerozkáže Pán. Jeho jméno budiž pochváleno!⁵⁰⁷

V *Události v mikve* je představa tvárného světa dále rozvíjena a doplněna o motiv duality hmotného světa a volné duše. Všichni Židé (snad až na Pinchese Jakoboviče) po zjištění, že lázeň je nečistá, vyžadují rychle dopravit rabína do Polany, avšak „[a]ni v pondělí tam nikdo

⁵⁰² Ibid.: 207.

⁵⁰³ Ibid.: 230.

⁵⁰⁴ Ibid.: 221.

⁵⁰⁵ Ibid.: 222.

⁵⁰⁶ Srov. ELIADE 2006: 18–23. Archaický či náboženský člověk žije ve světě, který není stejnorodý, protože se v něm nacházejí místa zlomu, jimiž do něho proniká posvátno. Takovýto vlom posvátna do světa se nazývá hierofanie či theofanie.

⁵⁰⁷ In OLBRACHT 2001: 232.

nejel“, neboť „[č]iny, byť i rychlé a naléhavé, probíhají ve fantazii těch, kdož po nich vášnivě volají, přec jen nekonečně rychleji než ve skutečnosti, neboť duše nezná překážek, hmotný svět jich však má, žel, až příliš mnoho“.⁵⁰⁸ Také při zpěvu náboženské písně cítí Pinches Jakubovič, „že jest jeho duše svobodná a na žádném pozemském tvorů nezávislá, že je čistá a svatá, že mezi ním a jejím Bohem není překážky a že se jejím modlitbám nestaví v cestu žádný nepřátelský mrak, který by je do sebe vpíjel a dále nepouštěl [...]“.⁵⁰⁹ Zmiňovaná píseň je důležitá i pro charakteristiku vztahu Židů k jejich Bohu. Hospodin totiž zakázal, aby byl text této jediné modlitby, která je psána aramejsky, přeložen do hebrejštiny. Rozkázal tak „[k]vůli andělům“, protože „[n]echtěl, aby andělé, mluvící jen hebrejsky, rozuměli této písni, aby žárlili na člověka a záviděli mu jeho úzký vztah k Hospodinovi“.⁵¹⁰ Uspořádání světa se tímto detailem přibližuje konceptu, který rozvíjí Thomas Mann v tetralogii.⁵¹¹ Vzniká stejný trojúhelník, na jehož vrcholech jsou postupně Bůh, andělé a člověk. Mezi člověkem a Bohem je velmi důvěrný vztah, který jim andělé tiše závidí.

Privilegovaný vztah k Hospodinu vymezuje židovskou identitu vůči ostatním společenstvím, ať už se definují nábožensky, či národnostně. Polanští Židé vnímají sami sebe jako vyvolený a požehnaný národ, jehož postavení ve světě je výjimečné.⁵¹² Tento motiv je v prvních dvou textech přítomen implicitně. Teprve v poslední novele se dostává výrazněji do popředí a je problematizován. Titulní hrdinka novely *O smutných očích Hany Karadžičové* vyrůstala v ortodoxním prostředí Polany a je v souladu s výchovou, které se jí dostalo, stejně jako ostatní Židé pevně přesvědčena, že je jako Židovka druhým nadřazená. Ještě před odjezdem do Moravské Ostravy jí otec připomíná:

„[...] Nezapomeň nikdy, že jsi dcerou Izraele. A setkáš-li se s góji, a byť byli sebe mocnější a bohatší a třeba i knížaty, vzdej jim poctu, která jim náleží, vzdej jim i větší, než jim náleží, ale nezapomeň, že jsi více než oni. Že jsi Židovka. Že jsi dítě královské. Že neznáš pána kromě svého Hospodina. [...]“⁵¹³

Polanští Židé svět kolem sebe sice vnímají jako tvárnou hmotu, ale přesto se v něm nachází nezpochybnitelný a pevný bod, kterým je jejich víra a неотředitelný vztah k Bohu. Hlavní

⁵⁰⁸ Ibid.: 268. Je možné, že je motiv duality inspirován Mannovou tetralogií. Srov. pozn. pod čarou č. 164, s. 47.

⁵⁰⁹ Ibid.: 267.

⁵¹⁰ Ibid.: 266.

⁵¹¹ Srov. oddíl 6.2.2 *Struktura mytického světa* v kapitole věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 42–47.

⁵¹² Motiv vyvolení a požehnání mají povídky společný i s ostatními texty rozebíranými v této práci. Vědomí výlučnosti dovoluje Josefovi vnímat život a svět kolem jako prostředek k vlastnímu růstu. Vše se děje z vůle boží. Šuhaj je zase přesvědčen, že svou moc získal od boha, který nad ním drží ochrannou ruku. Adrian Leverkühn je génius a nemocný člověk zároveň. Své schopnosti získal, odhlédne-li se od komplikovanosti celého vyprávění, od ďábla, padlého anděla, tedy svým způsobem rovněž božské bytosti. Na nemocného lze také pohlížet jako na člověka, kterého se dotkla ruka boží.

⁵¹³ In OLBACHT 2001: 348. Srov. Josefovu touhu v Egyptě sloužit pouze tomu Nejvyššímu, oddíl 6.2.3 *Mytická identita* v kapitole věnované románu *Josef a bratři jeho*, s. 53.

mytickou rolí, která jednotlivým židovským postavám v prózách *Goletu v údolí* náleží, je tedy role Žida a účast na útrpném osudu židovského národa. Postavy Židů jsou v nepřetržitém spojení se svými předky, ne nadarmo se Hanin dědeček jmenuje Abram,⁵¹⁴ a zároveň se neustále obrazejí do budoucnosti ke svým ještě nenarozeným potomkům, z nichž jeden bude s jistotou Mesiášem. Z tohoto pohledu lze pochopit náruživou a v očích Pinchese Jakuboviče až krvelačnou Branu jako typickou židovskou ženu, která pouze touží po naplnění toho, na co všichni Židé v goletu již tak dlouho čekají.⁵¹⁵ Židé vnímají své společenství jako řetěz, jehož články sahají hluboko do minulosti a přesahují dále do budoucnosti. V *Goletu v údolí* jsou články řetězu přetrženy hned dvakrát – poprvé znečištěním rituální lázně, podruhé kvůli Haně, která své židovské bližní opouští. V prvním případě postačilo k napojení řetězu mléko, v případě druhém je nutno uspořádat rituální pohřeb. Hana je v očích Polanských mrtvá. Obec se s ní loučí a vypuzuje její bezvládné a zkažené tělo ze svého kruhu. Židé,

kývající se a v rytmu nařikající, se modlili pohřební modlitbu, kterou Izrael třikrát říká v chvíli, kdy pokropiv octem a vaječným bílkem mrtvolu, vynáší ji z domu: ne již člověka, nýbrž nečistý kus lidského masa, obletovaný v té chvíli démony [...]. A kývající se, zcela v sebe obrácení a nevšímající si nečisté, kterou v této chvíli vymítali ze svého středu, volali a kvíleli [...].⁵¹⁶

Stejně tak jsou mrtví i její rodiče, kteří se musí pohybovat jako mrtví mezi živými. Dcera je svým rozhodnutím potupila podobně, jako to učinil její dědeček, když se vymočil na vojáka, který jim zdevastoval hospodu:

To nebylo potupení lidské tváře. To nebyla pomsta. Co Hanele viděla, bylo něco strašlivějšího než vražda. [...] Lidská voda [...] v sobě soustřeďuje všechnu [...] nečistotu, jest výtahem vši nečistoty, jest nejnečistější ze všech věcí nečistých. A člověk jí potřísněný přestává býti člověkem.
517

Takový člověk již není schopen jakéhokoli duchovního života. Zůstává z něj prázdná schránka, živoucí mrtvola.

Fikční svět ortodoxních Židů vybudovaný v prvních dvou povídkách je důsledně izolovaný od světa okolního. I bída, ve které Židé žijí, není vnímána v širším společenském kontextu jako problém, který lze vyřešit v celku Podkarpatské Rusi. Je pro ně samozřejmou součástí života v goletu. Neexistuje nic, co by nějak zásadně narušilo autonomii židovského obyvatelstva. V prvních dvou povídkách nejsou hranice fikčního světa židovské enklávy nijak překročeny. V *Zázraku s Julčou* si Bajnyš zjevení dvou gójských turistů vysvětluje bez jakýchkoli obtíží jako zázrak a v *Události v mikve* sice vyráží za hranice Polany, avšak

⁵¹⁴ Srov. roli Abrahama v románu *Josef a bratři jeho*, oddíl 6.2.1 *Výprávění jako slavnost a cesta do minulosti*, s. 38.

⁵¹⁵ Srov. Támar v *Josefovi a bratřích jeho*.

⁵¹⁶ In OLBRACHT 2001: 418.

⁵¹⁷ Ibid.: 297n.

pouze proto, aby přivezl z vedlejší židovské obce rabína. Hranice židovské enklávy se tedy důsledně nepřekračují. O jiných než židovských obyvatelích Polany dosud nepadne ani zmínka. Problém představený v *Události v mikve* je čistě židovský, protože: „Bože, jak přiblížit pojem mikve lidem západu, zvyklým na uzounké uliční obzory, a jak mozkům, zaměřeným jen na pokroky techniky, neschopným pochopit hlubokost tajemství, ba pochybujícím o jsočnosti tajemství vůbec?“⁵¹⁸ V rámci chasidství a starozákonního mýtu existuje vzorové řešení problému: „[S]děláte uvnitř nádrže čáru hraniční, po kterou sahá čtyřicet věder vody, a nechá-li bédra klesnouti vodu pod ni, bude lázeň nečistá potud, pokud ji na svůj náklad nenaplní mlékem, – ať to cítí.“⁵¹⁹ Židé se ho v okamžiku krize drží, a tak se věci mohou navrátit do původního pořádku.

V novele *O smutných očích Hany Karadžičové* se již fikční svět vyprávění rozšiřuje a není omezen pouze na hranice vytyčené ortodoxním židovstvím. Ukazuje se, že Židé na konfrontaci s okolním modernějším a profánnějším světem nejsou připravení. Do jejich uzavřeného světa vniká neznámý element, který svou cizorodostí a moderností vyvolává napětí a chaos. „Do Polany proniklo nevěrectví...“ a „[t]o nevěrectví se jmenovalo sionismus“.⁵²⁰ V dosud jednotné obci dochází k rozkolu. Hana, která nešťastným otcovým nakládáním s majetkem přišla o věno, se stává chaluckou a jedině v opuštění obce vidí možnost, jak uniknout své bezútěšné budoucnosti v Polaně, kde by si ji bez věna nikdo nevzal. Šlojme Kac, který se o ni uchází, je taktéž chudý a jako ženich pro Haniny rodiče zcela nepřijatelný. Hana odjíždí jako vyslankyně rozpolcené Polany do Moravské Ostravy, kde žije ve společenství mladých Židů, kteří se připravují na cestu do Palestiny. Jako jediná tak opouští bezpečí uzavřeného světa polanských Židů a její ortodoxní mentalita je konfrontována se světem moderním. Je nucena vzdát se některých zásad, jejichž udržitelnost je v prostředí moderního světa ne-li nemožná, tak přinejmenším velmi obtížná. Stojí před nutností obhajovat pravidla svého světa proti světu modernímu, který funguje i bez jakýchkoli přísných náboženských dogmat. Dochází ke střetu světa přísně sakrálního se světem profánním. Hana se seznamuje s ateistickým Židem Ivo Karadžičem. Když zjišťuje, že se svého židovství dobrovolně vzdal, je v šoku. Odpadnutí od víry a ještě hůře bezvěrství je pro tuto polanskou Židovku tím nejstrašnějším, čeho se člověk může dopustit. Hana však vidí, že Ivo je i přes svůj ateismus člověkem úspěšným, veselým, upřímným, hlavně však oddaně a čistě milujícím.

⁵¹⁸ Ibid.: 234.

⁵¹⁹ Ibid.: 236n.

⁵²⁰ Ibid.: 313.

Láska mezi Ivem a Hanou je čistým citem, který překonává překážky kladené vírou. Zásahu na tom, že se může rozvíjet, má především Hana, protože Ivo odmítá ustoupit a navrátit se k svým židovským kořenům. V Haně se sice ozývá varovný hlas dědečka Abrama, ale je odhodlána přijmout roli oběti se vším, co k tomu patří. O jejím osudu bylo rozhodnuto již v okamžiku, kdy se přihlásila na cestu do Moravské Ostravy. Nyní přivádí svého ženicha do Polany a je připravena podstoupit vše, co ji čeká. Těsně před příjezdem promlouvá k Ivovi: „Jsi jako oni [polanští Židé], oni jako ty, neustoupíte nikdo, protože si myslíte, že by se zbořil svět. Já jsem mezi vámi a mně bude nejtíž.“⁵²¹ Hana je Židovka, která měla možnost poznat svět mimo ortodoxní Polanu. Jediné, po čem touží, je upřímná láska k bližnímu člověku, jíž jsou však kladeny překážky jak z jedné, tak druhé strany. Slova, která pronáší k Ivovi těsně před příjezdem do svého rodiště, vyznívají jako rezignované obvinění obou stran z extrémní dogmatickosti, jež vždy nejvíce postihne ty, kdož k ní mají nejdále. Situace je v detailech pro Hanu krajně nepřehledná, avšak i přesto je jen díky své nezaujatosti a oddanosti schopna vystihnout podstatu celého sporu. Jediná Hana činí ústupky, vzdává se pro Iva své víry, smiřuje se se svým osudem a do dění již nijak aktivně nezasahuje. Nechává se ukryvat a v závěrečné scéně při odchodu z obce je její tělo takřka bezvládné. Jde „[k]rok za krokem, nevědouc o tom, že kráčí“⁵²² a na vůz ji musí Ivo vysadit. V tomto okamžiku dívka není schopna přemýšlet ani vzpomínat. Jediný Pinches Jakubovič dokáže jako lamet vav celou situaci rozumově (Hana jedná a uvažuje pouze na základě citu) interpretovat z pohledu starozákonního mýtu. Vidí v Haně smírnou oběť, o kterou ústy anděla snů žádal Hospodin, aby mohly být vykoupeny hříchy Polany, jež se nechala nakazit modlářstvím v podobě sionismu. Pinches se dívá

na dívku jdoucí na smrt hroznější než odětec, než oheň a hrob, na smrt všech smrtí, na smrt duchovní, vidí jinak než ostatní Polanští: Hle, kozička boží, která sňala hříchy Izraele! Ona samojediná za všechny! Hle, největší všech obětí, kladená na oltář Hospodinův o slavnosti smíření. Velký, věčný, svatý, nevyzpytatelný jest Hospodin Bůh zástupů. Jeho jméno budiž velebeno!⁵²³

Hana tragikou svého osobního údělu prožívá a symbolizuje osud celého židovského národa a jeho utrpení.

Uzavřené společenství Židů není přístupné kompromisu, protože schémata starozákonního mýtu, která tvoří kostru jejich myšlení, nic podobného nepřipouštějí. Pinches Jakubovič je jediný, kdo je schopen situaci skloubit s tradicí předků, avšak musí mlčet, protože údělem

⁵²¹ Ibid.: 378.

⁵²² Ibid.: 419.

⁵²³ Ibid.: 419.

každého lamet vava je mlčení. Naděje, že ostatní v Haně někdy uvidí oběť, která je vykoupila, je mizivá. Židé se navracejí zpět do svého hermeticky uzavřeného světa a přežívají jako enkláva na jednom z posledních ostrůvků ortodoxní víry. Židovský svět je postaven proti světu profánnímu, který však bohužel není o nic méně radikální a je nepřipravený na jakoukoli jinou kulturu a odlišná pravidla. Lehce lze vyřešit konflikt, který se odehrává pouze mezi Židy, ale problém nastává v okamžiku, kdy je pro jeho řešení nutné přistoupit na kompromis a respektovat odlišnosti kultury jiné nebo osobní rozhodnutí jednotlivců, které není v souladu s územ židovské víry. Pak dochází ke střetu. Zástupce odlišného světa je vnímán jako nepřítel a odpadlík, který velmi ostře odmítl poslední nabídku návratu ke svým kořenům. Svět polanských ortodoxních Židů je neslučitelný s okolním světem profánním. Je to fikční svět starozákonního mýtu, který je jako ostrov izolovaný od světa okolního a teprve v konfrontaci s ním vyniká nejlépe jeho uzavřený charakter.

Závěr novely je kontroverzní, protože poukazuje na bojovnost a nesnášenlivost židovské komunity. Z řad mladých Židů se ozývají výzvy k běžnému starozákonnímu trestu smrti ukamenováním, vzduchem létají kusy dřeva, dav je rozvášněný až fanatický. Ivo, kterému se nikdy nedostalo ortodoxní výchovy, nedokáže odhadnout, jak daleko jsou Židé schopni zajít. Na obranu vytahuje pistoli: „Každého, kdo učiní ještě krok, zastřelím.“⁵²⁴ Ke střelbě nakonec nedojde jen díky tomu, že Ivo je v rozvášněném davu stále přece jen schopen vidět jednotlivé lidské bytosti, zoufalé jedince, kteří křečovitě brání to, na co cítí, že mají svaté právo. Židé brání svou víru, svého Boha a také Hanu, jednu z princezen královských. Ivo je pro ně „rouhač[], který sem přišel krást duše“.⁵²⁵ Ivo naopak apeluje na humanitu všech lidí, kteří jsou si rovni. Již na Moravě se Haninu přesvědčení o vyvolení Židů napůl vážně smál: „To je nejlepší vtip, který jsem letos slyšel... Celý svět sice Polanu za rovnocennou už uznal, ale Polana to je, která celý svět za rovnocenný ještě neuznává! [...]“⁵²⁶ Nyní stojí před Polanskými ve vyhrocené situaci a je konfrontován s tvrdou realitou. Obrací se na ně jako na pokojné spoluobčany, a zdůrazňuje tak znovu, že pro něj se nejedná o spor náboženský, nýbrž čistě občanský a mezilidský. Židé stojí proti Židovi, který se své víry dobrovolně vzdal, ortodoxní náboženské společenství je konfrontováno se svobodnou vůlí jedince po sebeurčení. Osud a determinace původem jsou postaveny proti možnosti svobodné volby, osud kolektivní je konfrontován se zodpovědností za vlastní individuální život. Proti přesvědčení o nadřazenosti a vyvolení je postaven apel na obyčejné lidství a rovnost

⁵²⁴ Ibid.: 411.

⁵²⁵ Ibid.: 410.

⁵²⁶ Ibid.: 358.

všech lidí. Proti Bohu stojí občanství a lidská bytost, která je rovnocenná ostatním lidem. Každá ze stran pracuje se vzájemně neslučitelnými kategoriemi a nemohou si porozumět. Obě strany se cítí v ohrožení. Nakonec přicházejí četníci a odvádějí Iva i Hanu k výslechu. Vypravěč ze svého odstupu vystihuje bizarnost celé situace: „Pravda: řešení tragického sporu na dokonale jiné rovině, než na jaké byl veden, bylo trochu divné, a zásah administrativy do jeho osobního hrdinství a do boží pře byl dokonce mírně komický, – ale Ivo Karadžič přijímal tohle rozuzlení zcela rád.“⁵²⁷ Konflikt tak zůstává otevřený, nedořešený a latentně přítomný. Olbracht v době silných anitsemitských nálad rozmáhajících se po celé Evropě na konci třicátých let dvacátého století vystavěl příběh, ve kterém vítězí čistá, oddaná láska, která si neklade žádné podmínky. Hluboký cit Židovky Hany překonává hranice víry i ateismu, je to čistý cit k člověku jako takovému. Hana jde za svojí láskou a Ivo za ni na sebe převzal obrovskou zodpovědnost. V okamžiku, kdy by ji opustil, ztratila by její oběť smysl.

9.2.4 Ivo Karadžič a Hana Karadžičová – Popření mytické identity

Tématem novely *O smutných očích Hany Karadžičové* je podle Jiřího Opelíka „zřeknutí se víry“.⁵²⁸ Při srovnání s románem Thomase Manna *Josef a bratři jeho* se toto konstatování posouvá do podoby otázky a vrhá na Olbrachtovu prózu poněkud jiné světlo.⁵²⁹ Problém, který je v novele zachycen, souvisí s (mytickou) identitou člověka a lze ho shrnout do věty: Je možné zřeknout se víry a svého původu? V podstatě všechny postavy se v próze k tomuto tématu vyjadřují a jejich rozdílné názory jsou vzájemně konfrontovány. Jednoznačná odpověď na otázku v textu nezazní, i když je implikována perspektivou vypravěče.

Pohled ortodoxních Židů na věc je zřejmý již z předchozích oddílů. Podle nich se Židem člověk rodí a jako Žid také umírá. Není absolutně možné přestat být Židem a svého původu se zříci. O to děsivější je pro Polanské setkání s Ivem Karadžičem, volnomyšlenkářem, který se vzdal dokonce jakékoli víry. Učinil tak zcela vědomě, po racionální úvaze a ze svobodné vůle. Emancipoval se od víry a tradice svých předků. Získal pocit osobní svobody a možnost individuální volby. Zastupuje humanistickou ideu rovnosti všech lidí, odmítá přesvědčení o vyvolení židovského národa, identifikuje se se světskou rolí občana v oficiálně uznávaném státním útvaru a takto pohlíží i na všechny ostatní včetně polanských Židů. Ortodoxní Polana se mu jeví jako ojedinělý úkaz na mapě světa, jehož reprezentantkou je Hana. Tu postupně seznamuje se zcela novým a pro ni šokujícím pohledem na svět a na život, který v něm lze

⁵²⁷ Ibid.: 413.

⁵²⁸ Přeloženo O.Z. Orig. „die Lossagung vom Glauben“, in OPELÍK 1967: 34.

⁵²⁹ Srov. zvláště oddíl 6.2.3 *Mytická identita* věnovaný románu *Josef a bratři jeho*, s. 47–55.

vést: „Dejte pokoj, Hanko, s těmi polanskými názory!“ řekl jí tenkrát v kavárně půl žertem, půl vážně. „Není žádný Pán Bůh, není žádná zaslíbená země, nejsou žádní křesťané a židé.“⁵³⁰ Ivo se tedy cítí volný, bez vazby na jakoukoli nábožensko-kulturní tradici, která by limitovala jeho mentalitu a každodenní způsob života. Z pohledu Hany je to okouzující mladý muž, který je k ženě pozorný a dokáže být příjemným společníkem. Ivova matka se na synovo rozhodnutí vzít si za ženu dívku z pravověrné rodiny dívá jako na čiré bláznovství. Při důvěrném rozhovoru s Hanou vnáší do problematiky nový úhel pohledu:

„[...] Teď si Iza usmyslil, že si vezme dívku z pravověrné židovské rodiny. [...] Když pryč od židovství, tak už hodně daleko – zdálo by se, vidíte? Minulý týden mi vykládal cosi o čiré náhodě a podobné nemoudré věci. Ale já vám povím, mé dítě, co to je a k čemu on se nám nikdy nepřizná: to krev v něm volá. Přes všechny jeho pohřební řeči a přes všechny antisemitské fráze! [...].“⁵³¹

Matka, která se sama víry vzdala, zde paradoxně nepopírá, ba naopak spíše stvrzuje dědičnost židovství. Motiv krve předků se přitom objevuje také při Hanině odchodu z Polany. Dívka volá „zoufale na pomoc krev svých předků, zvyklou ponižování, potupě a utrpení“.⁵³² Židovství je zde chápáno jako záležitost dědičná, ze které se nelze nikdy zcela vyvázat.

Ivo svůj rozchod s židovstvím (myšleno s vírou i národní příslušností) deklaruje navenek přijetím nového jména a činí to velmi radikálně.⁵³³ Poprvé se Ivovo jméno stává tématem hovoru mezi jeho matkou a Hanou:

„[...] Snad jste už také slyšela, že si Izák Kohn dal změnit jméno na Ignác Kolben nebo Josef Kastner nebo na nějaké jiné nenápadné jméno, spánembohem, když už chcete, třeba na Jiří Kopecký, ale řekněte, viděla jste již Izáka Kohna, který si dá – u nás na Moravě! – jméno Ivo Karadžič? [...].“⁵³⁴

Také Hanin otec dlouhé dny nad ženichovým jménem přemítá. Tuší, že něco není v pořádku, avšak vůbec si nedokáže připustit, že by si jeho Hanele zvolila za muže nežida:

Karadžič! Karadžič! Karadžič! Po tolikerém opakování se už ani sám nevyzná, jak to jméno zní, a žena ho jen stále mate svým: no jistě! a: uvidíš! Firma Dub & Arnstein: to by ovšem souhlasilo. Obchodní zástupce: to by bylo také v pořádku. Ale: Karadžič? Ivo? [...] Karadžič! To jméno mu nedá spát, mučí ho starostmi. [...] „Slyšel jste někdy, že by se Žid jmenoval Ivo?“ „Neslyšel.“ „Může se tak nějaký Žid jmenovat?“ „Nemůže,“ odpovídá Pinches.⁵³⁵

Ivo se zřekl víry, změnil si typicky židovské jméno na nezvyklé jihoslovanské, které i v Československu působí cize. Přesto jeho snahu odpoutat se od židovství provázejí komplikace související s jeho zevnějškem. Jméno, které se rovněž dědí z generace

⁵³⁰ In OLBRACTH 2001: 357.

⁵³¹ Ibid.: 367.

⁵³² Ibid.: 418.

⁵³³ Srov. Šuhajovo epiteton constans „loupežník“, Josefovo přijetí nového jména pro Egypt. Srov. pojednání o významu jména pro mýtus v oddíle 8.2.3 *Šuhaj – Proces utváření mytické identity*, s. 109.

⁵³⁴ In OLBRACTH 2001: 366.

⁵³⁵ Ibid.: 374n.

na generaci, změnit lze, ale židovství je v tomto fikčním světě vázáno také na konkrétní tělesné znaky, se kterými se člověk narodil a kterých se již zřící nemůže. Tělo prozrazuje Ivův původ. Hanu při prvním setkání ani na okamžik nenapadne, že by muž, který před ní stojí, nebyl Židem: „Juj! To byl nos! Takový nos u nich doma ještě neviděli. Usmála se. Jako na dobrého známého [...].“⁵³⁶ Ivo je tak okolnostmi opakovaně přinucen vyslovit Mannovu mytickou formuli „Ich bin´s“. Tentokrát však ve větě s negací. Poprvé se tak děje, když žádá Hanu o ruku a ona ho upozorňuje, že nemá věno: „To má být patrně nepříjemná novina. Řeknu vám tedy také jednu: nejsem žid.“⁵³⁷ Podruhé se tak děje po společném příjezdu do Polany. Hanin otec, který se celou dobu trápil Ivovým jménem, si při pohledu na Iva oddechne:

Hle! Ten náramný nos, jaký na Podkarpatsku nebyl nikdy vídán. Ty krásné mandlové oči [sic!] pod uhelným obočím! Ta půvabně řezaná ústa! Ty tváře po půldenním neholení černé jako Nachamkesova učně! Ze srdce Josefa Šafara padala tíha, celé balvany z něho padaly a suť kamení, a ono zde leželo osvobozené, holé, teplé a bijící. A to srdce teď Josef Šafar přinášel na dlaních Ivovi Karadžičovi.⁵³⁸

Na chvíli se zdá, že je vše v pořádku. Hanin otec Iva ujišťuje, že se na podmínkách sňatku dohodnou, a myslí přitom na dceřino prohospodařené věno. Ivo je opět nucen uvést věci na pravou míru a vyslovit negaci mytické formule: „Nejsem žid, pane Šafare.“⁵³⁹ Nenechává se ani přesvědčit argumenty Hanina otce o židovství, kterého se zřící nelze:

„[...] Říkáte, že nejste Žid. Mýlíte se. Vaši rodiče, budiž jim pokoj, byli Židé. Můj pane, také vy jste Žid. Ať chcete, či nechcete. Jste Žid, i když se rouháte a nevěříte v Boha, a vašeho židovství vás nemůže zbavit žádný spolek a žádný křest. Měl byste děkovat, že je tomu tak, že zůstáváte princem královským se všemi právy, jaká nemá nikdo jiný ani na tomto, ani na onom světě. [...]“⁵⁴⁰

Podle ortodoxních Židů, jejichž hlasem promlouvá Hanin otec, žije Ivo ve lži a sebeklamu. Ivo nabídku Haniných rodičů, aby se k víře svých předků navrátil, odmítá a v Polaně propuká hysterie a zmatek.

Ivo se jako Žid sice narodil, avšak po racionální úvaze se své identity vzdal. Je postavou, která se rozumově emancipovala a dostala se daleko za hranice myšlenkového světa Polanských. Úplné emancipaci však stojí v cestě dědičné tělesné rysy, které ho neustále staví do situace, v níž musí své rozhodnutí deklarovat tak, že vyslovuje negativní podobu mytické

⁵³⁶ Ibid.: 352.

⁵³⁷ Ibid.: 363. Odmítavý postoj Iva Karadžiče k židovské identitě se promítá také do pravopisné úpravy textu. Na všech místech, kde se k židovství vyjadřuje Ivo Karadžič, je ve slově Žid používáno soustavně malé písmeno.

⁵³⁸ Ibid.: 380.

⁵³⁹ Ibid.: 383.

⁵⁴⁰ Ibid.: 385.

identifikační formule. Okolím je vnímán jako ryze typický reprezentant židovství (dokonce i ortodoxní Polana obdivuje jeho nos) a o to složitější je vymanit se z této kategorizace. Ivo nemá k dispozici žádnou pozitivní formulaci, kterou by mohl Haně při nabídce sňatku a později jejímu otci nabídnout jako alternativu. Opakovaným popíráním původní identity je Ivo de facto nucen se k ní neustále vracet jako k počátku, z něž vše pramení. A tímto počátkem je starozákonní mýtus a tradice židovství. Jedině v okamžiku, kdy stojí proti celé židovské obci, vyzývá ostatní slovy: „Přátelé! Nejsm ani zloděj, ani vrah a hochům neublížím. Jsem pokojný občan jako vy. Zde se vězní svobodný a svéprávný člověk, jdu pro něho, nic jiného nechci.“⁵⁴¹ Apeluje na lidství a osobní svobodu člověka, naráží však na limity myšlení davu, k němuž promlouvá. Ivo svou identitu vymezuje lidstvím a občanstvím a dostává se do tragického konfliktu s uzavřenou společností, která svou identitu naopak zakládá na přísné kategorizaci a neměnnosti tradičně daných kategorií. Ukazuje se, že rozumem nelze vyřešit to, co náleží do sféry duchovní, náboženské, do sféry tajemství a mýtu. Ivo pozoruje rozzuřené polanské Židy a přemýšlí nad tím, zda „dobře skončí to, co se začalo rozvíjet v tragédii“.⁵⁴² „Mozek Iva Karadžiče o tom arci nevěděl pranic, ale nejvlasnější Ivo Karadžič to věděl příliš dobře a jistě.“⁵⁴³ V Ivovi se dle vypravěče skrývá hluboká minulostní vrstva; rovněž on je článkem v řetězu židovské tradice, i když se z této determinace pokouší vymanit.

Také osud Hany je z tohoto hlediska zajímavý. Titulní hrdinka novely vykazuje několik podobností s osudem tetralogického Josefa. Josef se považuje za Abrahamova vnuka, Hanin dědeček se jmenuje Abram. Josef podstupuje iniciaci ve formě symbolické smrti v jámě a Haně polanští Židé vystrojí rituální pohřeb. Josef je z jámy vyzvednut Izmaelity a doveden do Egypta, podsvětní země, pro niž přijímá nové jméno Osarsif. Hana se nejdříve dostává mimo Polanu jako nezletilá a poprvé se setkává s tím, že ji druzí oslovují místo Hanele divně znějícím Hana, Hanička. Po definitivním odchodu z rodné obce přijímá díky sňatku s Ivem jeho exotické příjmení. Narušuje tak společně s mužem kontinuitu uzavřeného společenství ortodoxních Židů:

Ivo Karadžič s chotí Haničkou, rozenou Šafářovou, oznamují... Pane Bože, jak to divně zní! Jak gójsky to zní! Jakou změnu nezpůsobí čárka a háček a jak pravdu mají lidé moudří a vědoucí, když říkají: „Židovstvo jest řetěz! Otřeste jediným jeho článkem, a otřese se celý! Přidejte čárku nebo uberete puntík, a zničili jste vše!“⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Ibid.: 412.

⁵⁴² Ibid.: 413.

⁵⁴³ Podtrženo O.Z. Ibid.: 413.

⁵⁴⁴ Ibid.: 282.

Hana odchází v závěrečné scéně z perspektivy Židů jako mrtvá do podsvětí. Kvůli Ivovi se vzdává víry svých předků a přijímá novou identitu symbolizovanou jménem, avšak provázenou stejnými komplikacemi jako v případě Iva. Hana i Ivo se ve své emancipaci liší od Josefa, který se v podsvětní zemi „vůčihledně poegyptš'oval, a to jak fysiognomií, tak posunky, a šlo to velmi rychle, snadno a nepozorovatelně“.⁵⁴⁵ Josef do nového prostředí dokonale zapadl, takže ho jeho bratři později nemohli ani poznat a musel jim svoji pravou identitu odhalit. Dokázal splynout s cizím prostředím, a přesto si udržet vazbu na své kořeny. Hana a zvláště Ivo se neustále střetávají s překážkami, které jim do cesty klade jejich vzhled. U Hany jsou to oči, ústřední motiv celé novely a zároveň leitmotiv, který se objevuje již v předchozích dvou textech. Tmavé, mandlové a smutné oči jsou typickým znakem většiny židovských postav. Má je Bajnyšův Chaimek,⁵⁴⁶ také Pinches Jakubovič má „oči[] smutně rozšířen[é]“,⁵⁴⁷ ryba, do níž se podle Pinchese Jakuboviče vtělují zavržené židovské duše (včetně Brany), má „úžasně smutn[é] [...] oči“.⁵⁴⁸ Na závěr *Události v mikve* na sebe hledí Pinches a lázeňský Mojšesl a jejich oči „jsou stejně smutné“.⁵⁴⁹ Oči jsou orgánem, v němž se koncentruje všechna bolest, „smutek, daleká zasněnost a krůpěj tvrdosti do nich skanulá“.⁵⁵⁰ Jsou to typicky židovské oči, oči Hany Karadžičové, „které snad jednou zdědí také [její] děti [...]“.⁵⁵¹

9.3 Shrnutí pojetí mýtu v souboru próz *Golet v údolí*

Ke *Goletu v údolí* je vhodné přistupovat jako k celku. Přestože jsou první dvě prózy v leccems jiné než próza závěrečná, jsou pro její interpretaci bezprostředně nutné. Prózy jsou vzájemně provázané hned na několika úrovních (motivicky, tematicky, postavami atd.) a jednotlivé významy se postupně rozvíjejí, graduji a nacházejí v rámci souboru své pevné místo.

Příběhy jsou místně zasazeny do přesně vymezené lokality na Podkarpatské Rusi (s přesahy do západní části Československa) a z hlediska času se odehrávají (relativně k době vzniku díla) v současnosti. Starozákonní, tedy náboženský mýtus je v prózách nejvýrazněji patrný jako téma. V *Goletu v údolí* je s velkým pochopením a smyslem pro detail vyličen svérázný život podkarpatských Židů. Každodenní běžné starosti o to, jak nakrmit početnou

⁵⁴⁵ In MANN 1959b: 265n., kap. *Josef se vůčihledně poegyptš'uje*. Orig. „Kurzum, Joseph wurde zusehends zum Ägypter nach Physiognomie und Gebärde, und das ging rasch, leicht und unmerklich bei ihm, [...]“ In GW V 1990: 960, kap. *Joseph wird zusehends zum Ägypter*.

⁵⁴⁶ In OLBRACHT 2001: 218.

⁵⁴⁷ Ibid.: 246.

⁵⁴⁸ Ibid.: 264.

⁵⁴⁹ Ibid.: 281.

⁵⁵⁰ Ibid.: 421.

⁵⁵¹ Ibid.: 421.

rodinu, jak zajistit lepší budoucnost svých dětí apod., jsou řešeny s ohledem na víru v Hospodina a jeho vůli. Čas všedních dní je proložený svátečními okamžiky, jejichž průběh se řídí přísnými pravidly, která byla vždy respektována všemi členy této židovské enklávy. Společenství Židů se pevně drží staletých tradic, ohlíží se často do minulosti, avšak pouze proto, aby z ní čerpalo moudrost a důvtip, které poslouží k řešení budoucích problémů a k překonávání překážek kladených hmotným světem. Starozákonní mýtus je v souboru zachycen jako *modus vivendi* podkarpatských ortodoxních Židů.

Mýtus je však ve struktuře *Goletu v údolí* zabudován ještě mnohem složitěji a rafinovaněji. Je nejhlubší minulostní vrstvou každé z postav, základem, na němž se teprve utvářejí individuální charaktery. Být polanským Židem znamená mimo jiné být součástí komunity, která se vnímá jako skupina s výlučnými privilegii a s jedinečnou tradicí. Mýtus je obsahem vědomí těchto postav, jejich mentálním lexikonem, který determinuje způsob, jakým pohlížejí na okolní svět. Židé v *Goletu v údolí* do světa promítají obsah svého vědomí a ten jim zároveň poskytuje interpretační rámec pro běžné denní situace. Ivanu Olbrachtovi se podařilo spojit nenásilným způsobem mýtus s psychologií do harmonického celku, který se stává výjimečnou kvalitou tohoto literárního díla, protože v kombinaci s postojem vypravěče k předmětu vyprávění ovlivňuje styl textu. Vypravěč o životě Židů pojednává důvěrně a s pochopením, avšak stále je patrný jistý odstup, protože jeho kulturní pozadí je odlišné. Vypravěč odkrývá mechanismus, jakým postavy přemýšlejí a proč v danou chvíli jednají právě tak, a ne jinak. Specifický způsob vyprávění v kombinaci s pohledem Židů na svět utváří stylový charakter díla, pro nějž jsou dominantní dvě základní polohy – humor a ironický nadhled. Předmětem ironizace je především náboženský patos, který je ortodoxním Židům vlastní. To vše se odehrává na omezeném prostoru tří próz. Mýtus má tedy v *Goletu v údolí* také funkci stylistickou či poetickou – slouží jako prostředek k dosažení humorného a ironizujícího tónu textu.

Zvláště v závěrečné novele je náboženský mýtus, integrovaný v běžném životě ortodoxních Židů, tvrdě konfrontován s jinakostí, bezvěrstvím a moderním světem. Vzniká konflikt, na který Židé nejsou připraveni a pro který nacházejí jen s obtížemi řešení, jež by bylo v souladu s tradicí, náboženskými zvyklostmi a v neposlední řadě se zkušeností předků. V předchozích dvou prózách si Ivan Olbracht vytvořil takové narativní podmínky, že situace líčená v závěrečné novele nijak nevulgarizuje stanovisko ani jedné ze stran. Autorskou zralost lze spatřovat v tom, že Olbracht dokázal konflikt vylíčit v jeho složitosti, že se neuchýlíl

k hledání triviálního řešení, které by mělo v závěru uvolnit vzniklé napětí. Využil naopak leitmotiv Haniných očí, v nichž se toto napětí koncentruje, avšak kdykoli může vyplout zpět na povrch. Neexistuje instance, která by postavy soudila a s konečnou platností je rozdělila do skupin na dobré a zlé. Zpochybňovány jsou naopak hodnoty, kterých se tyto postavy dogmaticky drží, jelikož jim umožňují udržovat si integritu vlastní osobnosti, budovat si identitu a vnímat se jako součást nějakého společenství. Náboženský mýtus je jednou z těchto hodnot, vůči které se postavy ať pozitivně, či negativně vymezují. Mýtus se stává předmětem společenské kritiky.

10. Závěrečné srovnání Mannova a Olbrachtova pojetí mýtu

Analogie v pojetí mýtu u Thomase Manna a Ivana Olbrachta mohou být jednak způsobené přímým vlivem, jednak dané typologicky. Vzhledem k tomu, že je tato práce postavena na interpretačním rozboru jednotlivých textů a jejich průběžném srovnávání (např. formou zpětných odkazů na dílo Thomase Manna v části o Ivanu Olbrachtovi), lze o přímém vlivu Thomase Manna na Olbrachtovy podkarpatské prózy hovořit pouze s opatrností. Pokud by měly být pojmenovány prvky z Mannova díla, které Olbracht do svých podkarpatských próz zabudoval vědomě, bylo by nutné mít tato místa ověřená také z jiných zdrojů, jako je například korespondence s nakladateli i jinými osobnostmi, kterým se Olbracht o svých překladech a prózách mohl zmínit. Případně by se mohlo jednat o záznamy v denících či o pracovní verze jednotlivých próz. Ověřování podobného druhu však v rámci této práce nebylo z důvodu rozsahu a časové náročnosti provedeno.⁵⁵²

Jak je zřejmé např. z tabulky v kapitole *Podkarpatská Rus, prózy a překlady Ivana Olbrachta*,⁵⁵³ je možnost vzájemného srovnání textů na rovině genetické limitovaná prostými fakty. Přímý vliv na *Nikolu Šuhaje loupežníka* mohly mít pouze první dva díly Mannovy tetralogie, které v českém překladu vyšly rok po Olbrachtově románu a vzhledem k rozsahu překládaného textu je pravděpodobné, že překlad vznikl již paralelně s loupežnickým románem. Soubor próz *Golet v údolí* mohl být přímo ovlivněn prvními třemi díly tetralogie. Poslední díl tetralogie *Josef Živitel* vznikl podobně jako *Doktor Faustus* až v průběhu druhé světové války, a proto je u nich možnost přímo vlivu zcela vyloučena. Mezi *Doktorem Faustem* a *Josefem Živitelem* je však jak ve vztahu k dílu Olbrachtově, tak v rámci díla Mannova podstatný rozdíl. *Josef Živitel* v mnohém ohledu představuje pouze umělecké dovršení a dokončení myšlenek rozvedených v předchozích částech tetralogie, které již Olbracht překládal a které ho mohly vědomě či podvědomě při vlastní tvorbě ovlivnit. *Doktor Faustus* byl sice napsán v těsném závěsu po dokončení tetralogie, avšak posun v uměleckém ztvárnění je natolik rozsáhlý, že lze jen stěží hovořit už jen o přímém rozvedení pojetí mýtu,

⁵⁵² Olbrachtova pozůstalost je uložena v Památníku národního písemnictví na Strahově. Mimo jiné se zde nachází kompletní překlad třetího dílu Mannovy tetralogie, *Josef v Egyptě*. Rukopis je psán jedním pisatelem, Ivanem Olbrachtem, jednostranně na volné listy formátu A5 (celkem 682 paginovaných volných listů). V rukopisu jsou mimo text překladu vepsány pravděpodobně dalším pisatelem poznámky obyčejnou tužkou a různobarevnými pastelkami. Jedná se o přípisky označující rozdělení textu na jednotlivé strany, vyznačení nevhodně přeložených výrazů apod. V rukopisu nejsou žádné poznámky či přípisky, které by komentovaly obsah překládaného románu. Rukopis tedy nemůže sloužit jako pramen pro zkoumání přímého vlivu Thomase Manna na Olbrachtovo dílo (v tomto případě *Golet v údolí*).

⁵⁵³ Srov. Tabulka 1: Časové vztahy mezi Olbrachtovou podkarpatskou prózou a překlady z německé literatury na s. 28n.

kteře Thomas Mann představil v tetralogii.

S ohledem na všechna omezení a veškeré výhrady je možné v Olbrachtových podkarpatských prózách identifikovat několik málo prvků, u nichž lze s velkou mírou pravděpodobnosti předpokládat, že se jedná o přímý vliv (ať už vědomý či podvědomý) textů Thomase Manna. V případě *Nikoly Šuhaje loupežníka* se jedná o tzv. Krásné rozhovory, které, jak se zdá, ovlivnily celou kompozici tohoto románu. Dále je to mytická identifikační formule „Ich bin´s“, kterou několikrát pronáší jak Šuhaj, tak v negované podobě Ivo Karadžič. Tento prvek se tedy objevuje v obou Olbrachtových prózách. V *Goletu v údolí* připadá v úvahu také specifický způsob vyprávění, který však nelze napodobit a převzít nijak jednoduše či mechanicky. Autor musí správnou strategii volit vždy v souladu s danou látkou a svými uměleckými schopnostmi a to se Olbrachtovi rozhodně podařilo. O přímém vlivu Thomase Manna lze v tomto případě hovořit s ještě větší opatrností.⁵⁵⁴ Místa pravděpodobného přímého vlivu Thomase Manna nejsou v této práci podložena žádným doplňujícím materiálem, jedná se však o pasáže, kdy jsou si srovnávaná díla z textového a poetologického hlediska nejbliže.

Nabízí se také otázka, zda Thomas Mann o Ivanu Olbrachtovi věděl. Jisté je, že přinejmenším v roce 1932 tomu tak nebylo. V rozhovoru pro *Literární noviny* tehdy Mann odpověděl na otázku „Naskytla se vám někdy příležitost přiblížit se české kultuře?“ následujícími větami:

Co se týče české národní kultury, musím se upřímně přiznat, že jsem s ní přišel v přímý styk jenom mediem díla Smetanova, jehož hudba zajisté náleží k úhrnu evropské kultury, a z literatury znám jen Haškova Švejka, Čapkovu prózu a Langrova dramata. Je to ovšem málo, ale bohužel řeč je tu příliš silnou překradou, abych se mohl více přiblížit české kultuře.⁵⁵⁵

Jen velmi těžko lze očekávat, že by se Thomas Mann později například v americkém exilu zabýval českou literaturou, či přímo díly Ivana Olbrachta. I když se oba autoři osobně s největší pravděpodobností nikdy nesetkali, jsou jejich osudy v mnohém ne-li podobné, tak alespoň vzájemně srovnatelné. V kombinaci s ostatními informacemi představují sociokulturní a literárněhistorický kontext, který umožní zasadit další poznatky do širších souvislostí.

Zajímavé je například srovnání Mannovy a Olbrachtovy politické orientace. Thomas Mann se stal po první světové válce demokratem spíše z pragmatismu. Svoji tvorbu začínal jako autor nepolitický a teprve dobová politická situace ho přivedla, resp. donutila k tomu, aby se

⁵⁵⁴ Srov. pojednání o Krásných rozhovorech v kap. o románu *Josef a bratři jeho* na s. 40–42 a v kapitole románu *Nikola Šuhaj loupežník* na s. 102.

⁵⁵⁵ In LN 1932: 2.

stal politicky vyhraněným a angažovaným spisovatelem.⁵⁵⁶ Poněkud vyhoceně lze říci, že se Thomas Mann stal autorem politickým proti své vůli. Výraz „politický“ přitom v jeho případě neznámá to, že by byl nutně spojovaný s konkrétní politickou stranou, jedná se spíše o to, že svůj společenský kredit, který si získal především literární tvorbou, spojil s oficiální státní politikou Výmarské republiky. V důsledku toho byly i jeho literární práce, které v tomto období (a později v období nacismu) vznikaly, vnímané jako oficiální literatura demokratického Německa. Díky tomu se Thomasu Mannovi mohl stát mýtus prostředkem k vyjádření protinacistického postoje a k formování opozice ke zneužití mýtu v nacismu. Ivan Olbracht byl naopak politicky aktivní a vždy levicově vyhraněný. V průběhu dvacátých a raných třicátých let lze v jeho tvorbě rozlišit dva vzájemně se doplňující proudy: díla politicky angažovaná (vrcholem a zároveň slepou uličkou je román *Anna proletářka*, časopisecky 1925–1926, knižně 1928) a tvorbu, v níž látkově čerpal ze svých vězeňských zážitků (*Zamřížované zrcadlo*, 1930; *Dvě psaní a moták*, 1931). Poslední dvě jmenované práce z vězeňského prostředí představují svojí metodou spojnicí s Olbrachtovými podkarpatskými prózami.⁵⁵⁷ Třicátá léta tedy znamenají z hlediska politické angažovanosti sice jistý útlum, avšak Olbracht své názory v zásadě neopustil ani v tomto období. Psal díla baladická, starozákonně a lidově mytická. I když jsou jejich děje zasazeny do nedávné minulosti, nejsou již agitační – těžiště tvorby se u autora přesunulo poetičtější směrem. Stále však jeho dílem prochází prvek (od)boje a mýtus je u Olbrachta vyzrálým uměleckým prostředkem k formování ne-li politického, tak přinejmenším společensky kritického postoje.

Z hlediska toho, jaký mýtus je v prózách typově využitý, lze texty rozdělit do dvou skupin. V *Josefu a bratřích jeho* a *Goletu v údolí* se pracuje s mýtem náboženským, se starozákonní látkou. V *Doktoru Faustovi* a *Nikolu Šuhaji loupežníkovi* se naopak jedná o mýtus lidový s přesahem k mýtu národnímu (Faust jako mytické zosobnění německého národa, Šuhaj jako ztělesnění tužeb lidu na cestě za vlastní svobodou). Neustále je však nutné mít na paměti vnitřní různorodost textů například jen v rámci díla Mannova, protože při srovnávání jednotlivých fikčních textů vystupuje na povrch nutně spíše to, v čem se díla typově podobají a shodují. Markantní je posun zvláště od tetralogie k *Doktoru Faustovi*. Přesto je možné hovořit o několika společných rysech, které dotvrzují vnitřní kontinuitu autorovy tvorby. Starozákonní mýtus se proměnil v mýtus lidový, který se však realizuje více pod povrchem díla, mnohem subtilněji a nenápadněji. Již zdaleka ne tak programově a manifestačně jako

⁵⁵⁶ Srov. pozn. pod čarou č. 42 na s. 23.

⁵⁵⁷ Srov. OPELÍK 1995: 561.

v tetralogii. Dílo se přitom mnohem otevřeněji vymezuje vůči dobovému dění a roli Německa v něm. Na pozadí epochálně příznačného, zároveň však typově vyhoceného individuálního osudu geniálního umělce se paralelně odehrává tragédie Německa opojeného závažností vlastní role v rámci velkých dějin. Z textu je patrný kritický odstup od takovéto zaslepenosti a takový se podobně ozývá z Olbrachtova *Goletu v údolí*. Všem čtyřem textům je společný motiv přesvědčení o výjimečnosti, vyvolenosti a závažnosti vlastního já v dějinách. Zároveň se vedle sebe ocitá osud Německa a podkarpatských Židů, kteří válku v podstatě nepřežili.⁵⁵⁸

Texty spojuje také střídmost a odstup od vyprávěné látky. Tuto základní vypravěčskou polohu lze chápat jako varování před dobovým fanatismem, který je například v *Doktoru Faustovi* reprezentován návratem do období reformace – jeho nesnášenlivých náboženských bojů, zvláště však specifického jazyka. Přestože je v dílech mnoha způsoby využíván mýtus, nechybí téměř nikdy apel na rozum implicitního čtenáře. Zajímavě je to prezentováno v *Nikolovi Šuhaji loupežníku*, kde probíhá proces mytizace, s jehož mechanismem a fázemi je čtenář průběžně seznamován. V obecné rovině se pak jedná o varování před intolerancí a zaslepeností, před bezmyšlenkovitým propadnutím ideologickému přesvědčení o vlastní nadřazenosti a výjimečnosti. Rovněž v literárněhistorickém kontextu nacistické instrumentalizace mýtu, která mimo jiné spočívala právě v jeho bezpodmínečném přijetí a průniku do životní reality (a politiky), přinášejí texty obou autorů naopak nadhled a odstup, který v poetice nachází své vyjádření v důrazu na vypravěče, způsob, jakým vypráví a jaký hodnotový postoj vůči předmětu svého vyprávění zaujímá. Textům je v obecné rovině společné také střídání narativních perspektiv (point of view), které naznačuje víceaspektové vidění fikčního světa, v němž nevládne jediné ideové stanovisko, jediná pravda.

Podkladem pro vyprávění je v jednotlivých fikčních textech známá látka, a proto se autoři mohli mnohem více soustředit na způsob vyprávění. Tento fakt je nutné zdůraznit zvláště proto, že je (především v *Josefu a bratřích jeho*) explicitně vyjádřen a tato skutečnost je několikrát opakována. V *Doktoru Faustovi* je situace o něco komplikovanější. Příběh o geniálním umělci je autobiografickou fikcí, která však v mnohém čerpá z dobově známých skutečností a pomocí skrytých citátů, biografických shod a jiných podobností tuto skutečnost umělecky přetavuje a využívá pro své účely.

V *Nikolovi Šuhaji loupežníku* Olbracht zase využil toho, že pracoval s dobově obecně

⁵⁵⁸ Srov. POP 2005: 112, 150n. Na s. 112 je uvedeno složení obyvatelstva Podkarpatské Rusi těsně po první světové válce. Židé tehdy tvořili z celkového počtu 585 500 obyvatel necelých 14 % (88 000 osob). V roce 1941 bylo zavražděno 15 000 Židů, v roce 1944 bylo deportováno do Osvětimi celkem 76 271 Židů, z nichž zahynulo 71 620 osob. Podkarpatská Židé se jako celek stali obětmi holokaustu.

známým příběhem z nedávné minulosti a zároveň se mohl opřít o lidovou tradici spravedlivých loupežníků typu Jánošíka a Ondráše. Takovému příměru se však Olbracht v díle vyhnul, a zajistil tak svému Šuhajovi relativně samostatný literární život. Přirovnání k rusínskému Dovbušovi, o kterém je však pravděpodobné, že byl v Československu do té doby neznámý, tuto samostatnost šuhajovského mýtu ještě posílilo. Olbracht tak dílo (až na několik málo odkazů na jiné evropské mýty) pevně provázal s konkrétním sociokulturním prostředím. Vytvořil postavu ztělesňující mýtus Podkarpatské Rusi a poeticky tak ztvárnil situaci v této části Československa, které se jinak věnoval ve svých reportážích. Postava Šuhaje je přitom obecně srozumitelná, protože nese atributy tradičních hrdinů lidových pověstí či mýtů. Zároveň je však Šuhaj nemyslitelný bez Podkarpatské Rusi. Bez tohoto kraje s mytickým potenciálem by byl pouze dalším z řady jánošíků a ondrášů. Takto nese jejich typické atributy, avšak je s nimi nezaměnitelný právě díky specifickému prostředí, se kterým je svázán. Olbrachtovi se tak podařilo ve velmi poetickém textu zároveň reflektovat dobově aktuální sociální napětí v nejvýchodnějším kraji Československa. Podařilo se mu vyvážit angažovanou kritičnost na jedné straně a baladicko mytické ztvárnění tématu bez laciné dogmatickosti a přímé agitace (vlastní *Anně proletářce*).

V *Goletu v údolí* je situace v základu podobná tetralogii. Východiskem pro umělecké ztvárnění života podkarpatských Židů je v obou fikčních textech starozákonní mýtus. Olbracht však ve svém souboru tří próz dokázal využít celou škálu možností, jak se k látce postavit z hlediska hodnotového – od ironie a humoru přes mírný patos až k tragickému vyústění. Starozákonní mýtus je pozadím, na němž vynikne tragikomická propast mezi polanskými Židy, kteří žijí navzdory modernímu světu velmi ortodoxně, a dobou patriarchální, s níž se s patosem sobě vlastním identifikují. V obecné rovině lze vztah fikčních textů k původní látce popsat následovně: Thomas Mann mýtus (zvláště v tetralogii) aktualizuje, Ivan Olbracht naopak aktuální látku mytizuje. Dosahuje toho mimo jiné tak, že ji opatřuje typickými prvky, které ji z pohledu čtenáře přirozeně vřazují do příslušné literární tradice.

Výrazným tématem, které je společné jak prózám Mannovým, tak Olbrachtovým je vztah mezi něčím typickým a kolektivně závazným, respektive mytickým vzorem a něčím individuálním, respektive konkrétním individuem, které se emancipuje z mytického kolektivu. U Thomase Manna jsou tyto kategorie přímo vázané na jeho specifické pojetí mýtu, v tvorbě Ivana Olbrachta je tento vztah v nějaké podobě přítomný snad v každé jeho próze a tvoří

pozadí mimo jiné pro postavy typu zlých samotářů. Nejedná se tedy o umělecký postup, který by do díla českého spisovatele vstoupil teprve s recepcí Thomase Manna.

Mannův Josef se v jednotlivých dílech tetralogie postupně emancipuje z patriarchálního světa předků. Jeho osobnost se (po vzoru vývojového románu) vyvíjí zvláště díky rozličným mezním situacím, do kterých se dostává. Josef dozrává v samostatného jedince, který sice neztratil vazbu na původní kolektiv, zároveň se však velkou měrou dokázal začlenit jako výrazné individuum do kolektivu nového. Josef není primitivní homo religiosus. Je člověkem, jehož kořeny jsou sice pevně zachyceny v náboženském mýtu předků, který je však s nimi schopný pracovat natolik osvíceně, že pro něj nepředstavují překážku, nýbrž jsou zásobárnou („bezednou studnicí“), z níž je možné čerpat potřebné vzorce pro nekonečné množství individuálních situací. Mýtus je pro Josefa příležitostí k uskutečnění vlastního úspěšného individuálního osudu, avšak se zvláštním ohledem na spokojenost těch, kteří stále žijí jako součást mytického kolektivu (viz jeho role Živitele).

Jinak je tomu v *Doktoru Faustovi*. Zde je děj zasazen do doby moderní, která však vykazuje mnohé archaické rysy období reformace. Tyto rysy jsou vypravěčem připisovány ústřední postavě románu, Adrianu Leverkühnovi. V textu je implikováno spojení mezi Adrianem a Faustem. Explicitně zmíněno je pouze v titulu, který je však v tomto případě sémanticky exponovaným místem. Adrian má zobrazovat na individuální rovině kolektivní osud německé měšťanské společnosti, která tehdy byla stěžejním nositelem kultury. Je představen jako umělec, geniální hudebník, který je však zároveň osobností rozpolcenou a nemocnou. Ambivalentnost jeho charakteru odpovídá stavu měšťanské společnosti, která se v průběhu první poloviny dvacátého století dopracovala hned ke dvěma světovým válkám. Patrný je zde motiv sebedestrukce, která je (podobně jako u hlavní postavy *Nikoly Šuhaje loupežníka*) podmínkou pro úplné zažití vlastní výjimečnosti. V *Doktoru Faustovi* však do hry vstupuje také postava Serena Zeitbloma, který je rovněž reprezentantem měšťanské společnosti, a to jako typ umírněného, konzervativního vzdělance, jemuž náleží úloha o tomto výjimečném, individuálním osudu vyprávět. Důležitá je i kategorie národa jako kolektivu, který zažívá společnou historickou skutečnost a identifikuje se s ní. Euforicky prožívá vzestup fašismu, který je odhalen jako agonie.

Posun v rámci Olbrachtova díla je nutné sledovat v kontextu s jeho předchozí tvorbou. Zajímavé by bylo porovnání s prózami, jako jsou např. texty *O zlých samotářích* (1913), *Žalář nejtemnější* (1916), *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) či *Zamřížované zrcadlo*

(1930). Nasnadě je však srovnání s románem *Anna proletářka*, který je v rámci Olbrachtovy tvorby v mnoha ohledech výjimečný – text byl záměrně psán v intencích konvenční prózy.

V *Anně proletářce* je vztah mezi individuem a kolektivem vyostřen v bojovný konflikt. Anna prochází ve velmi krátkém období (zvláště ve srovnání s *Doktorem Faustem* a tetralogií) radikální proměnou. Prostá dívka z venkovského prostředí se stává služkou v pražském měšťanském domě. Je nezkušená, naivní a nerozumí své roli ve světě. Teprve až se seznamuje s lidmi z proletářského prostředí, nasává do sebe informace, které jí v důsledku poskytnou myšlenkovou strukturu a jasnou představu o poměrech ve společnosti. Anna přijímá za vlastní perspektivu dělnického a komunistického postoje.

Anna se přitom neemancipuje z měšťanského prostředí, nikdy do něj totiž nepatřila. Spíše se jedná o ideové procitnutí. Situace se vyostřuje v okamžiku, kdy dívka své místo najde. Najednou pro ni proti sobě stojí dvě společenství: bohatí, tedy kapitalisté a proletářský lid. Formují se dva tábory, stojí proti sobě dvě třídy a každá z nich pohlíží na žitou skutečnost ze své perspektivy. V textu je přitom implikován kladný hodnotový postoj pouze v souvislosti s prostředím dělnickým. Kapitalisté přesvědčují sami sebe o tom, že lidu prokazují dobrodiní tím, že jim poskytují práci, oni to však vnímají jako almužnu a vykořisťování. Anna se vědomě identifikuje s ideály společenské třídy, k níž odjakživa patřila, ale dlouhou dobu nebyla schopná plně pochopit, že je potřeba se ideálům a boji za jejich uskutečnění oddat zcela a bez výhrad. Anna zjišťuje, že v takovém případě má i láska mezi dvěma lidmi zcela jiné kvality. Zatímco pro ni milenecké „my“ zahrnuje pouze ji a Toníka, jeho „my“ bylo mnohem širší než Annino.⁵⁵⁹ Toníkovo „já“ se až myticky rozplývá v idejích lepší komunistické budoucnosti.

Postavy jsou tak nositeli ideálů a reprezentanty znepřátelených tříd a ideologií. Dělníci z let 1919 až 1920, kdy se román odehrává, jsou vylíčení jako bojovníci, mučedníci a hrdinové, kteří však náleží minulosti. Společné dítě Anny a Toníka bude již proletářem nové doby. Jeho úlohou už není bojovat, ale budovat. Jejich syn je „příští stavitel“.⁵⁶⁰ Z jednotlivých osamělých jedinců se formuje dělnictvo jako třída a nastupuje organizovaný boj proti nespravedlivému uspořádání světa. Sebereflexe člověka-dělníka, že náleží do širšího kolektivu, který bojuje za stejný cíl, je v *Anně proletářce* vnímána jako okamžik spasení: „A pojem třída, postavený na roveň pojmu Bůh a vlast a povýšený nad ně, toť největší objev nového věku, neboť naplnil prázdnotu ohromného davu lidí obsahem, dal nescíslným

⁵⁵⁹ OLBRACHT 1928: 68.

⁵⁶⁰ Ibid.: 279.

zástupům možnost lásky a boje.⁵⁶¹ Onen obsah-idea však naplňuje člověka natolik, že přehlušuje přirozenou lidskost a vnímavost vůči osobním potřebám jednotlivce, které se ve vyhocených chvílích dostávají do střetu s „velkou“ ideou boje za lepší budoucnost. Postavy románu v závěru mechanicky naplňují optimistickou víru v nového lepšího člověka, u něhož nad čistou láskou k bližnímu vítězí láska k ideji, již jsou tito bližní prosáklí skrz naskrz.

S *Nikolou Šuhajem loupežníkem* i *Goletem v údolí* se oproti *Anně proletářce* navrácí do Olbrachtových textů poetičnost a zaměření na uměleckou, ne ideovou stránku díla. Olbracht upustil od deklamativního skandování tužeb dělnické třídy, která je naplněna jedinou ideou. Vrátil se k mnohem univerzálnější a na dobových politických bojích nezávislé myšlence prostého lidství, k jeho kvalitám i pochybením. Také proto lze v souladu se závěry Jiřího Opelíka⁵⁶² konstatovat to, že postavy podkarpatských próz jsou mnohem plastičtější a samostatnější, co se týče závislosti na ideovém přesvědčení psychofyzického autora. Posun od *Anny proletářky* k *Nikolovi Šuhaji loupežníkovi* je zajímavý z hlediska vztahu mezi kolektivním a individuálním osudem. Odboj či boj se přesouvají z rušných ulic do hlav prostých Rusínů, tedy do sféry myšlenek. V případě Šuhaje však nelze jednoduše hovořit o emancipaci individua z mytického kolektivu. Šuhaj je naopak sám mýtem, který svoji existencí sahá daleko za hranice časových možností konkrétního individua. Jeho pověst se šíří krajem a formuje se v mýtus, který je projekcí tužeb rusínského lidu a který svoji formu čerpá z lidové tradice Podkarpatské Rusi.

Teprve v *Goletu v údolí* lze vidět podobnou emancipaci individua z mytického kolektivu, jako je tomu v *Josefu a bratřích jeho*. První dvě prózy tohoto souboru jsou vlastně předeherou k závěrečnému konfliktu Hany a Iva s náboženským člověkem reprezentovaným ortodoxními Židy, kteří na víře svých předků budují vlastní identitu. Oba texty sbližuje také starozákonní látka. Hana i Ivo volí osobní svobodu, avšak Ivo se vrací ke svým židovským kořenům právě sňatkem s Hanou. Ona se pro něj své víry zase vzdává, avšak židovství, osud Židů a svázanost se starozákonní tradicí se koncentruje v jejích očích. Haniny oči jsou obdobou bezedné studnice minulosti známé z Mannovy tetralogie.

Přestože míra srovnatelnosti jednotlivých není identická, lze nalézt několik prvků, které jsou společné více či méně pro všechna čtyři srovnávaná díla a které se zároveň jistým způsobem vztahují rovněž k mýtu. Jedná se zejména o téma formování a případného vývoje

⁵⁶¹ Ibid.: 289.

⁵⁶² OPELÍK 1967: zvl. 27.

mytické identity i její vztah k (mytickému) kolektivu, dále sem patří specifický způsob vyprávění, který zahrnuje zvláště vypravěčský postoj k látce (humor a ironie) a s tím související tendenci udržovat si od vyprávění jistý odstup. V neposlední řadě sem patří rovněž specifická práce s časem a význam minulosti či tradice pro člověka. O všech těchto i dalších prvcích se v této práci již hovořilo, a to na různých místech včetně této kapitoly.

11. Závěr

Thomas Mann působil na Ivana Olbrachta jako výrazná poetická inspirace. Přestože Mannovo dílo nebylo zdaleka jediným impulzem k proměně Olbrachtovy prózy třicátých let, jistě patří k vlivům, které se pozitivně podílely na tom, že o Olbrachtově próze třicátých let lze hovořit jako o poměrně kompaktním celku. V *Nikolovi Šuhaji loupežníku* se Olbracht s mýtem seznamoval, prověřoval možnosti, které mu může nabídnout, a věnoval se podmínkám jeho geneze na aktuální dobové látce o vojenském zběhovi. Již velmi zkušeně Olbracht mýtus využil v *Goletu v údolí*, kde se stal nosným poetickým prvkem prózy a výrazným stylovým faktorem. Toto dílo završuje Olbrachtovu původní literární činnost. Olbracht nadále rezignoval na vlastní tvorbu a věnoval se již pouze variacím cizích látek, které jsou euroasijským kulturním základem (Bible jako jeden z pilířů evropské kultury, indické bajky atd.) a odkazují do minulosti k počátkům moderního lidstva. Thomas Mann se naopak od tetralogie *Josef a bratři jeho*, v níž literárně zpracoval a formuloval své porozumění mýtu, obrátil k napsání románu *Doktor Faustus*, v němž již upustil od přímého využití mýtu jako hlavního tématu. Pokročil v práci s mýtem ještě dále a zpracoval jej jako filozofické podloží románu a poetický princip, který se podílí na organizaci celého díla.

Thomas Mann i Ivan Olbracht, v naší práci zastoupeni čtyřmi vybranými díly, jsou autoři, kteří stojí v opozici k jakékoliv formě literatury, pro kterou je mýtus pouhým mocenským či agitačním prostředkem. Přestože Olbracht i po vyloučení ze strany nepřestal sympatizovat s komunistickým ideálem, jsou jeho beletristická díla spíše plná lidského porozumění k utrpení a bídě než agitace a propagandy. Autoři svojí poetikou zvláště v tetralogii a *Goletu v údolí* přistupují k mýtu z opačné strany než kupříkladu nacistická ideologie. Jejich záměrem není přesvědčit člověka o nezpochybnitelné pravdě mýtu, který agresivně vniká do běžného života. Naopak odhalují mechanismus, jehož pomocí se z mýtu může stát silný politický či propagandistický nástroj a zdůrazňují nutnost používat v konfrontaci s ním racionální myšlení. Představují svůj fikční svět v polyperspektivnosti a dialogické víceznačnosti. Vzniká tak paradox – oba autoři ve svém díle pracují s mýtem, kterému náleží vlastní logická soustava, a zároveň mj. právě různými prostředky, které jim mýtus poskytuje, apelují na čtenáře, aby při recepci a dále i v životě nezapomínal na svůj vlastní rozumový úsudek. Bylo by zde možné uvažovat o zvláštní didaktické, osvětové či varovné funkci mýtu v literatuře.

Základní mytické schéma, které je v textech v různých podobách přítomné (ať už je to

mýtus starozákonní či lidový), je rozšiřováno o rovinu psychologickou a niterně lidskou. Humorem a ironií je soustavně narušována a zpochybňována jednoznačná závaznost klasického mýtu. Nekončí se však pouze u její negace, důraz je přesunut na psychologickou a svým způsobem také terapeutickou funkci mýtu. Mýtus je bezednou zásobárnou základních situací, v nichž se člověk během svého života ocitá. S pomocí moderních hrdinů situovaných do světa mýtu, jako jsou Nikola Šuhaj, Adrian Leverkühn, Josef či polanští Židé, dostává současný člověk šanci nahlédnout do nitra lidské duše, která se sice vyvíjí, jejíž základ však zůstává po tisíciletí neměnný. Zároveň je ale zřejmé, že tyto postavy mají ke starodávným mytickým hrdinům velmi daleko, jsou to lidé se svými stránkami silnými i všemi nedostatky. Ty jim znatelně komplikují cestu, kterou jinak tradiční mytický hrdina prochází bez větších pochyb a obtíží. Mýtus je v dílech tímto způsobem sekularizován, zbaven náboženského patosu, je přiblížen běžnému člověku, tudíž humanizován.

Pojem „humanizace mýtu“ je v rámci díla Thomase Manna používán zvláště v souvislosti s tetralogií *Josef a bratři jeho*. Vychází z toho, že Mannovo pojetí mýtu je pevně svázané s dobou nastupujícího nacismu i jeho nadvládou nad Německem, která vyvrcholila v druhou světovou válku. Mann se implicitně vymezuje vůči nacistické instrumentalizaci mýtu, která spočívala ve volání po novém silném člověku, v touze prožívat mýtus rasové čistoty jako žitou skutečnost, ve využívání mýtu a sakrálních prvků jako účinného nástroje propagandy a manipulace. Činí to s důrazem na humanitu, svobodu, složku psychologickou a obecně jazykovým stylem. U Ivana Olbrachta je mýtus naopak nemyslitelný bez prostoru Podkarpatské Rusi, která byla v letech, kdy náležela Československu, jeho nejzaostalejší a nejchudší částí. Tento kraj Olbrachtovi poskytl pozoruhodné podněty pro rozvinutí jeho tvůrčích schopností. Třicátá léta lze hodnotit jako vrchol autorovy literární činnosti, protože v sobě zahrnují takovou kombinaci tvůrčích stimulů, která se pro Olbrachta ukázala jako ideální: sociální tematika, zaostalost a chudoba, divoká a tajemná krajina, Rusíni věřící v zařikávání a čarodějnictví, Židé čekající na svého mesiáše. To vše v kombinaci s inspirací texty, které překládal, nakonec v Olbrachtově beletristickém díle vyústilo ve specifické zpracování látky za použití mytotvorných prvků. Olbrachtovy překlady a vlastní spisovatelská práce se setkaly ve vhodnou dobu na vhodném místě. Z Thomase Manna pak Olbracht čerpá příležitostně inspiraci a tvůrčím způsobem začleňuje Mannovy postupy do vlastní umělecky svébytné tvorby.

Podobné využití mýtu v literatuře, jako je to Mannovo a Olbrachtovo, odpovídá obecné

tendenci v moderní literatuře první poloviny dvacátého století. Mýtus se stává výraznou součástí fikčních textů. Tento jev je nutné sledovat z dvojího pohledu. Obecně je „mytologismus 20. století“ projevem spontánní reakce „na demytizační pozitivistickou tradici a popisný realismus“⁵⁶³, zároveň je však u jednotlivých autorů projevem individuálního zájmu, který se v danou dobu setkal s vhodnými tvůrčími podmínkami (Podkarpatská Rus v případě Ivana Olbrachta) a specifickým kulturněhistorickým a politickým prostředím (nacismus v případě Thomase Manna). „**Moderní mýtus** usiluje o znovuoouzlení vyprahlého světa, jehož každodenností proniká princip imanentní transcendence. Ruší tak hranici mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí, která byla charakteristická pro mýtus klasický.“⁵⁶⁴ Ivan Olbracht i Thomas Mann jsou v tom nejobecnějším hledisku součástí proudu v moderní literatuře, který se z nejrůznějších důvodů k mýtu obrací, ať je to inspirace mýty antickými (např. Joyceův *Odyseus*, Rilkeho *Sonety Orfeovi*) či biblickými a lidovými (právě Thomas Mann i Ivan Olbracht).

⁵⁶³ In MOCNÁ 2004: 404, heslo *Mýtus*.

⁵⁶⁴ Ibid.: 405.

12. Seznam použité literatury

12.1 Prameny

- (MANN 1959a) Thomas. *Josef a bratři jeho. I, Příběhy Jákobovy; Mladý Josef*. Vyd. 2., V SNKLHU 1. Přel. Ivan Olbracht a Helena Malířová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Spisy Thomase Manna; sv. 4. Knihovna klasiků.
- (MANN 1959b) Thomas. *Josef a bratři jeho. II, Josef v Egyptě*. Vyd. 2., (V SNKLHU 1.). Přel. Ivan Olbracht. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Spisy Thomase Manna; sv. 5. Knihovna klasiků.
- (MANN 1959c) Thomas. *Josef a bratři jeho. III, Josef Živitel*. Vyd. 2., (V SNKLHU 1.). Přel. Pavel Eisner. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Knihovna klasiků. Spisy Thomase Manna; sv. 6.
- (GW IV 1990) MANN, Thomas. *Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden; Bd. 4.
- (GW V 1990) MANN, Thomas. *Joseph und seine Brüder. Joseph in Ägypten. Joseph der Ernährer*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden; Bd. 5.
- (MANN 1948) Thomas. *Doktor Faustus: Život skladatele Adriana Leverkühna: Vypravuje jeho přítel*. Přel. Pavel Eisner. 2. vyd. V Praze: Melantrich, 1948. Mann, Thomas: Dílo; Sv. 1.
- (GW VI 1990) MANN, Thomas. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden; Bd. 6.
- (OLBRACHT 2001) Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník: Golet v údolí*. Editor Petr Hanuška. Praha: Lidové noviny, 2001. Česká knihnice (Lidové noviny).

12.2 Literatura

- (ANKETA 1934) Anketa o státních cenách. *Rozhledy po literatuře a umění*. 1934, roč. 3, č. 1, s. 4.

- (BAHR 2006) Ehrhard. *Dějiny německé literatury: kontinuita a změna: od středověku po současnost. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové*. Vyd. 1. Přel. Markéta Kachlíková. Praha: Karolinum, 2006.
- (BAHR 1998) Ehrhard, ed. *Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuität und Veränderung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bd.2, Von der Aufklärung bis zum Vormärz. 2., vollständig überarb. u. erw. Aufl.* Tübingen: Francke, 1998.
- (BAUMGART 1964) Reinhard. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München: Carl Hanser, 1964.
- (BECK 1966) Helmut. Thomas Manns Josephstetralogie und das Gestaltungsprinzip der epischen Ironie. In WENZEL, Georg. *Betrachtungen und Überblicke: Zum Werk Thomas Manns*. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1966, s. 11–106.
- (BERGER 1971) Willy R. *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“*. Wien: Böhlau, 1971.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. 16. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2006.
- (DIERKS 1972) Manfred. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*. Bern: Francke, 1972, Thomas-Mann-Studien; Bd. 2.
- (DIERKS 1990a) Manfred. Thomas Mann und die Tiefenpsychologie. In KOOPMANN, Helmut, ed. *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: A. Kröner, 1990, s. 284–300.
- (DIERKS 1990b) Manfred. Thomas Mann und die Mythologie. In KOOPMANN, Helmut, ed. *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: A. Kröner, 1990, s. 301–306.
- (DOLEŽEL 1993) Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Český Spisovatel, 1993.
- (DOLEŽEL 2003) Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003.
- (EICHHORN 2001) Johannes. *Zum Begriff des Mythos im 20. Jahrhundert: Ernst Cassirer – Mircea Eliade – Hans Blumenberg*. Wien, 2001. Diplomová práce. Universität Wien.
- (ELIADE 2006) Mircea. *Posvátné a profánní. 2., přehlednuté a opr. vyd., V Oikúmené 1*. Přel. Filip Karfík. Praha: OIKOYMENH, 2006.

- (FINCK 1973) Jean. *Thomas Mann und die Psychoanalyse*. Paris: Les Belles lettres, 1973.
- (FRENZEL 2004) Herbert A. a Elisabeth. *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2 (Vom Realismus zur Gegenwart). 34. Aufl. München: dtv, 2004.
- (MARX 2002) Friedhelm. *Ich aber sage Ihnen--: Christusfigurationen im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2002. Thomas-Mann-Studien; Bd. 25.
- (GOETHE 1998) Johann Wolfgang von. *Z mého života: báseň i pravda*. Vyd. v tomto překl. 1. Překlad Věra Macháčková. Praha: Mladá fronta, 1998.
- (GRABOVECKIJ 1959) Vladimir Vasil'jevič. *Oleksa Dovbuš: legendarnyj geroj ukrainskogo naroda*. Moskva: Izdatel'stvo social'no-ekonomičeskoj literatury, 1959.
- (GW IX 1990a) MANN, Thomas. Freud und die Zukunft. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 1*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 478–501. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 9.
- (GW IX 1990b) MANN, Thomas. Richard Wanger und der „Ring des Nibelungen“. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 1*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 502–527. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 9.
- (GW IX 1990c) MANN, Thomas. Über Goethe's „Faust“. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 1*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 581–621. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 9.
- (GW XI 1990a) MANN, Thomas. Joseph und seine Brüder. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 3*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 654–669. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 11.
- (GW XI 1990b) MANN, Thomas. Deutschland und die Deutschen. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 3*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 1126–1148. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 11.
- (GW XI 1990c) MANN, Thomas. Sechzehn Jahre: Zur amerikanischen Ausgabe von „Joseph und seine Brüder“ in einem Bande. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 3*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 669–681. Gesammelte Werke

in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 11.

(GW XI 1990d) MANN, Thomas. Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 3*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 145–301. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 11.

(GW XII 1990) MANN, Thomas. Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe. In MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze ; 4*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, s. 953–962. Gesammelte Werke in 13 Bänden (Mann, T.); Bd. 12.

(HAMBURGER 1965) Käte. *Der Humor bei Thomas Mann: Zum Joseph-Roman*. München: Nymphenburger, 1965.

(HAMBURGER 1984) Käte. *Thomas Manns biblisches Werk: der Joseph-Roman, die Moses-Erzählung „Das Gesetz“*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt am Main: F. Taschenbuch, 1984.

(HANUŠKA 2001) Petr. Komentář. In OLBRACHT, Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník: Golet v údolí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 422–478. Česká knižnice.

(HARTL 1933a) Antonín. Čeští spisovatelé a Podkarpatská Rus. *Rozhledy po literatuře a umění*. 1933, roč. 2, č. 8–9, s. 54–55.

(HARTL 1933b) Antonín. Čeští spisovatelé a Podkarpatská Rus. *Rozhledy po literatuře a umění*, 1933, roč. 2, č. 10, s. 67–68.

(HASSELBACH 1978) Karlheinz. *Thomas Mann, Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde: Interpretation*. 1. Aufl. München: Oldenbourg, 1978.

(HAVLOVÁ 1972) Františka. K jazyku Ivana Olbrachta. *Naše řeč* 5. 1972, roč. 55, č. 5, s. 233–242.

(HEFTRICH 1982) Eckhard. *Über Thomas Mann: vom Verfall zur Apokalypse*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1982. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens; Bd. 2.

(HELLER 1959) Erich. *Thomas Mann: Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.

(HENNING 1976) Hans. *Faust-Bibliographie. Teil 3. Das Faust-Thema neben und nach Goethe*. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1976.

- (HERMSDORF) Klaus. „Joseph und seine Brüder“. In FIX, Peter et al. *Das erzählerische Werk Thomas Manns: Entstehungsgeschichte. Quellen. Wirkung*. 1. Aufl. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1976, s. 172–225.
- (HISTORIA 1984) *Historia von D. Johann Fausten: Neudruck des Faustbuches von 1587*. Herausgeben und eingeleitet von Hans Henning. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1984.
- (HLÁVKA 1935) Miloš. Země, jež našla svého básníka. *Literární noviny*. 1934–1935, roč. 7, č. 13, s. 5.
- (HOLAS 1937) Miloš. Knihy poctěné. *Rozhledy po literatuře a umění*. 1937, roč. 6, č. 20, s. 150–153.
- (HOLUB 1983) Ota. *Věc: Loupežník Nikola Šuhaj*. Vyd. první. Praha: Československý spisovatel, 1983.
- (JUNG 1985) Jürgen. *Altes und Neues zu Thomas Manns Roman Doktor Faustus: Quellen und Modelle: Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus*. New York: P. Lang, 1985, Europäische Hochschulschriften; Bd. 821.
- (KANT 1968) Immanuel. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In KANT, Immanuel. *Kants Werke: Akademie-Textausgabe: Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Bd. 8, Abhandlungen nach 1781*. Berlin: W. de Gruyter, 1968, s. 33–42.
- (KAISER 2001) Gerhard. „--und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine“. *Erzählstrategien in Thomas Manns Doktor Faustus*. Stuttgart: Metzler, 2001.
- (KERÉNYI 1945) Karl. *Romandichtung und Mythologie: Ein Briefwechsel mit Thomas Mann*. Zürich: Albae vigiliae, 1945.
- (KERÉNYI–JUNG 1995) Karl a Carl Gustav. *Věda o mytologii*. 1. vyd. Přel. Kristina Černá a Jan Černý. Brno: Tomáš Janeček, 1995.
- (KLUSMANN 1978) Paul Gerhard. Thomas Manns Doktor Faustus als Zeitroman. In KLUSMANN, Paul Gerhard a Jörg-Ulrich FECHNER (Hrsg.). *Thomas-Mann-Symposium Bochum 1975: Vorträge und Diskussionsberichte*. 1. Aufl. Kastellaun: A. Henn, 1978, s. 82–100.

- (KNAP 1933) Josef. Olbrachtův Nikola Šuhaj. *Rozhledy po literatuře a umění*. 1933, roč. 2, č. 8–9, s. 55.
- (KURZKE 1991) Hermann. *Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung*. 2., überarbeitete Aufl. München: C.H. Beck, 1991. Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte.
- (KURZKE 1993) Hermann. *Mondwanderungen: Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*. Originalausg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1993.
- (LEHNERT 1965) Herbert. *Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965.
- (LEHNERT 1973) Herbert. Repräsentation und Zweifel: Thomas Manns Exilwerke und der deutsche Kulturbürger. In DURZAK, Manfred. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Stuttgart: Ph. Reclam, 1973, s. 398–417.
- (LÉVI-STRAUSS 1993) Claude. *Mýtus a význam*. Přel. Pavel Vilikovský. Bratislava: Archa, 1993.
- (LN 1932) Rozhovor s Thomasem Mannem. *Literární noviny*. 1932, roč. 6, č. 7, s. 1–2.
- (LUTZ 1994) Bernd, ed. *Metzler Autoren Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., überarbeitete und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1994.
- (MACEK 1990) Emanuel. Ediční poznámka. In OLBRACHT, Ivan. *Čtení z Bibli kralické*. Vyd. druhé. Praha: Vyšehrad, 1990, s. 371–372.
- (MANN 1962) Thomas. *Jak jsem psal Doktora Fausta: Román románu*. Přel. Dagmar Eisnerová. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962. Dílna; Sv. 9.
- (MANN 2008) Thomas. Freud a budoucnost. In MANN, Thomas. *Konec měšťanské epochy: eseje o literatuře, hudbě a filozofii*. Přel. Jan Hon. V Praze: Dauphin, 2008, s. 147–172. Studie (Dauphin), 16. sv.
- (MOCNÁ 2004) Dagmar, ed. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004.
- (MRAVCOVÁ 1984–1985) Marie. Ivan Olbracht: Nikola Šuhaj loupežník. *Český jazyk a literatura*, 1984–1985, roč. 35, č. 7, s. 294–301.
- (MUKAŘOVSKÝ 1951) Jan. Ivan Olbracht. *Slovo a slovesnost*. 1951, roč. 12 (1950), č. 3, s. 123–134.

- (NB 1992) MANN, Thomas. *Notizbücher 7–14*. Hg. Hans Wysling – Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. Edition in zwei Bänden. Notizbücher 7-14; Bd. 2.
- (NEUMANN 1934) Stanislav Kostka. Český spisovatel a Podkarpatská Rus. *Rozhledy po literatuře a umění*. 1934, roč. 3, č. 3, s. 17–18.
- (NOSEK – LAISKE [1974]) Miloslav a Miroslav. *Bibliografie Ivan Olbracht. 1. [sv.], Soupis jeho tištěných prací*. 1. vyd. Semily: Okresní knihovna, [1974].
- (NÜNNING 2006) Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Přel. Zuzana Adamová a Aleš Urválek. Vyd. 1. Brno: Host, 2006.
- (OLBRACHT 1928) Ivan. *Anna proletářka: román*. V Praze: Fr. Borový, 1928. Spisy / Ivan Olbracht; sv. 5.
- (OLBRACHT 1932) Ivan. *Země bez jména: Reportáže z Podkarpatska*. [1. vyd.]. Praha: Otto Girgal, 1932.
- (OLBRACHT 1933) Ivan. Loupežník Šuhaj a „rozhořčení“ četníci. *Čin*. 23. listopadu 1933, roč. V, č. 20, s. 459–464.
- (OLBRACHT 1936) Ivan. *Hory a staletí: Kniha reportáží z Podkarpatska*. Třetí vyd. Praha: Melantrich, 1936.
- (OLBRACHT 1958) Ivan. *O umění a společnosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- (OLBRACHT 1961) Ivan. *Pryč s legendami*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. Spisy Ivana Olbrachta XV.
- (OLBRACHT – VANČURA – NOVÝ) Ivan, Vladislav a Karel. *Marijka nevěrnice*. Eds. Pavel Taussig a Rudolf Havel. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982.
- (OPELÍK 1961) Jiří. Doslov. In OLBRACHT, Ivan. *Golet v údolí*. Vyd. třinácté, Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 189–192. Knihovna lidové četby; Sv. 8.
- (OPELÍK 1967) Jiří. Olbrachts reife Schaffensperiode sub specie seiner Übersetzungen aus Thomas Mann und Lion Feuchtwanger. *Zeitschrift für Slawistik*. 1967, č. 12, s. 20–37.
- (OPELÍK 1995) Jiří. Ivan Olbracht. In MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 554–571.

- (LANTOVÁ 2000) Ludmila. Ivan Olbracht. In *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce. 3. M-Ř, Svazek I. M-O*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000, s. 665-671.
- (PAVERA–VŠETIČKA 2002) Libor a František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- (PETERSEN 2007) Jürgen H. *Faustus lesen: eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman*. Würzburg: Königshausen, 2007.
- (PÍŠA 1982) A. M. *Ivan Olbracht*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1982. Portréty spisovatelů.
- (POHORSKÝ 1974) Miloš. Čas mýtu: Nikola Šuhaj loupežník. In POHORSKÝ, Miloš. *Portréty a problémy: Literárněhistorické interpretace*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 262–275.
- (POHORSKÝ 1975) Miloš. Doslov. In OLBRACHT, Ivan. *Nikola Šuhaj loupežník*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 211–222. Spisy Ivana Olbrachta; Sv. 9.
- (POKORNÝ 1982) Jindřich et al. *Kniha o Faustovi*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982.
- (POP 2005) Ivan. *Podkarpatská Rus*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005. Stručná historie států; Sv. č. 29.
- (PRAVIDLA 2010) *Pravidla českého pravopisu*. Vyd. 2. (s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR). Praha: Academia, 2010. Dotisk vyd. z roku 2005.
- (PROSECKÝ 2003) Jiří, et al. *Encyklopedie mytologie starověkého Předního východu*. 1. vyd. Praha: Libri, 2003. Mytologie.
- (REED 1990) Terence James. Thomas Mann und die literarische Tradition: Schopenhauer als Grund? In KOOPMANN, Helmut, ed. *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: A. Kröner, 1990, s. 117–122.
- (ROSENBERG 1935) Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts: Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen-Verlag, 1935.
- (SHAKESPEARE 2011) William. Macbeth. In SHAKESPEARE, William. *Dilo*. Vyd. 1. Přel. Martin Hilský. Praha: Academia, 2011, s. 1209–1240.
- (SHAKESPEARE 1967) William. *Macbeth*. Editor G. Hunter. Harmondsworth: Penguin Books, 1967. New Penguin Shakespeare.
- (SCHMIDT-HENKEL 1967) Gerhard. *Mythos und Dichtung: Zur Begriffs- und Stilgeschichte*

der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg: Gehlen, 1967.

(SCHULZ 2000) Kerstin. *Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen Joseph und seine Brüder und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: P. Lang, 2000. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 55.

(STAMMEN 1990) Theo. Thomas Mann und die politische Welt: Weimarer Republik (1918–1933), Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg (1933–1945). In KOOPMANN, Helmut, ed. *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: A. Kröner, 1990, s. 26–51.

(SVOBODA 1973) Ludvík, ed. *Encyklopedie antiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 1973.

(ŠANDOVÁ 1974) Olga. *Žánr reportáže v tvorbě Ivana Olbrachta*. Praha, 1974. Diplomová práce. Univerzita Karlova (Praha). Filozofická fakulta.

(VÁCLAVEK 1946) Bedřich. *Tvorbou k realitě*. Praha: Svoboda, 1946. Sebrané spisy Bedřicha Václavka; sv. 3.

(VLČKOVÁ 1999) Jitka. *Encyklopedie mytologie germánských a severských národů*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999.

(WENZELBURGER 1989) Dietmar. Zweiter Teil: Literatur unter dem Nationalsozialismus. In BARK (Hg.), Joachim. *Epochen der deutschen Literatur: gesamt Ausgabe*. 1. Aufl. Stuttgart: E. Klett, 1989, s. 480–504.

(WIEGAND 1983) Helmut. *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman: eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk*. 2., überarbeitete Aufl. Frankfurt [Main]: R.G. Fischer, 1983.

(WOLFF 1979) Uwe. *Thomas Mann, der erste Kreis der Hölle: der Mythos im Doktor Faustus*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1979.

(WYSLING 1967) Hans. Zu Thomas Manns «Maja»-Projekt. In SCHERRER, Paul. *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern: Francke, 1967, s. 23–47. Thomas-Mann-Studien; 1. Bd.

(WYSLING 1969) Hans. „Mythos und Psychologie“ bei Thomas Mann. Zürich: AG, 1969.

(WYSLING 1974) Hans. „Mythos und Psychologie“ bei Thomas Mann. In WYSLING, Hans. *Dokumente und Untersuchungen: Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Bern: Francke,

1974, s. 167–180. Thomas-Mann-Studien, 3. Bd.

(ZAMAROVSKÝ 2000) Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 5. upr. vyd., V nakl. Brána 2. Praha: Brána, 2000.

(ZBYTOVSKÝ 2009) Štěpán. *Mythologie und Geschichte: Studien zur deutschen Literatur der Romantik und der frühen Nachkriegszeit (1945-1953)*. Praha, 2009. Disertační práce. Univerzita Karlova. Ústav germánských studií.

12.3 Elektronické zdroje

<http://archiv.ucl.cas.cz/> (Digitalizovaný archiv časopisů, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

<http://www.biblenet.cz/b/Jdt/1> (on-line Bible, Česká biblická společnost)

www.nkp.cz (On-line katalog Národní knihovny)

<http://www.tma.ethz.ch/> (Thomas-Mann-Archiv)

12.4 Archiválie

Památník národního písemnictví, Osobní fond Ivana Olbrachta (vl. jm. Kamil Zeman).