



Posedlí láskou

Poznámky k vývojové dynamice moderního románu od velkých příběhů cizoložnic k Mannově *Čarovné hoře*¹

Eva Blinková Pelánová
Univerzita Karlova

eva.blinkovapelanova@pedf.cuni.cz

ADDICTED TO LOVE

NOTES ON THE INNER DYNAMISM OF THE MODERN NOVEL GENRE FROM THE GREAT STORIES OF ADULTERESSES TO THOMAS MANN'S *THE MAGIC MOUNTAIN*

The present paper deals with the inner dynamism within the order of the fictional world, focusing on the transformation of realistic writing (Flaubert, Tolstoy, Fontane) towards modernism. The displayed dynamism is exemplified on Thomas Mann's *The Magic Mountain* taking into account the issue of autobiography and author's essays (the *Bildungsroman* genre and the European realistic tradition).

KLÍČOVÁ SLOVA:

Realismus — modernismus — lineárně-kausální výstavba — leitmotiv — autobiografičnost — Thomas Mann — *Čarovná hora* — Lev Nikolajevič Tolstoj — Gustave Flaubert — Theodor Fontane
Realism — modernism — causal development — leitmotif — autobiography — Thomas Mann — *The Magic Mountain* — Leo Tolstoy — Gustave Flaubert — Theodor Fontane

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.2.9>

„Člověk si tady na světě uvědomuje jenom to, co už v něm je; aby si však uvědomil, co v něm je, potřebuje svět; k tomu je však nezbytná činnost a bolest.“

„V každém tkví vlastní nevinnost.“
Hugo von Hofmannsthal²

1 Místo vžitého titulu *Kouzelný vrch* jsme sáhli k filologicky přesnější variantě posledního, Slezákova překladu. Souchotinářské sanatorium Berghof je skutečně v horách, nikoli na kopci; i souvislost s faustovským Brockenem je takto naznačena. Neběží zde o nějaké pohádkové kouzlení, ale mnohem spíš o osudové očarování.

2 Hofmannsthal 1981, s. 187.

PROMĚNY V ŘÁDU ROMÁNOVÉHO SVĚTA A DVĚ PŘEDSTAVY OSUDOVOSTI

Odrazovým můstkem pro následující úvahy bylo stanovení chvíle, kdy se zdrojem literatury stává svět, který se bezprostředně nabízí autorově životní zkušenosti. Taková už je situace v realistickém a naturalistickém románu druhé poloviny 19. století. Určit, kdy přesně k obratu dochází, je nicméně obtížné. Heinrich Heine hovoří o Goethově smrti (1832) jako o konci uměleckého období (*Kunstperiode*). Ve svých kritikách od 50. let Baudelaire promýšlí modernitu (*modernité*), ve které se pro něj snoubí věčně s tím nejprchavějším, časovým.³ Další fazetou této problematiky je nápadná podobnost mezi autorovou životní zkušeností a románovými světy. Anekdotických postřehů o prostupnosti mezi autorovou životní zkušeností a světem jeho textů, a dokonce příběhů o tom, jak vlastní fikční svět autorům (po hoffmannovsku a zcela romanticky) vstoupil do života, koluje celá řada. Flaubert se údajně nechal slyšet, že paní Bovaryová je on sám; ve Fontanových postavách starých skeptiků plných porozumění pro věci života, jako jsou Briest či Stechlin, je nejspíš mnoho z jejich autora; Tolstoj si prý posteskl, co že mu to Anna Kareninová nakonec provedla: vždyť ona skočila pod vlak! Nemocný Balzac žádal, aby ho přišel prohlédnout doktor Bianchon. Obě polohy, na první pohled tak odlišné, tlumočí autorovo přání porozumět světu a beze sporu vzájemně souvisejí. Thomas Mann si ve své esejistice autobiografických rysů ve tvorbě jiných autorů rád všímá a jejich dílo jako by se mu nakonec stávalo příležitostí vykreslit portrét autora, tj. cestu jeho životní zkušenosti, jeho bolestného nalézání vlastního místa ve světě; úvahy o Tolstém i Fontanovi ho dovádějí k závěru, že tito velcí spisovatelé svou tvorbou usilovali o lásku svých čtenářů a toužili po tom, aby je lidé přijali. Přijali a milovali takové, jak se dávají prostřednictvím svých knih — a právě tato perspektiva nám ukazuje, čím byla literatura také pro Thomase Manna. Autobiografičnost jako práce s jedinečnou životní zkušeností a její umělecké formování, a psaní jako hledání vlastního místa ve světě je rozhodně to, co Thomase Manna zajímá. Přesně v tomto smyslu rozumí také žánru bildungsrománu, který označuje za bytostně německý a ostře jej odlišuje od evropského společenského románu.⁴ Naše argumentace se bude odvolávat na Mannovo promyšlení realistické tradice, především na jeho esej *Anna Kareninová* (1940) a dva texty o Theodoru Fontanovi: „Der alte Fontane“ (Starý Fontane, 1910) a „Noch einmal der alte Fontane“ (Ještě jednou starý Fontane, 1954). V *Úvahách nepolitického člověka* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918) Mann zmiňuje, jak ho při psaní *Buddenbrookových* četba *Anny Kareninové*

³ Viz především „Malíř moderního života“. In Baudelaire 1968, s. 587–625.

⁴ Mann 1993, s. 218–219: „Nejkrásnější vlastností německého člověka, také jeho nejproslavenější, také tou, kterou sám sobě zřejmě nejraději lichoťi, je jeho niternost. Nikoli náhodou světu daroval duchovní a vysoce lidský umělecký žánr románu výchovy a románu vývojového, který postavil proti románovému typu západní společenské kritiky jako sobě nejvlastnější a jenž je vždy zároveň také autobiografií, zpovědí. Niternost, [...] to je: pohroužení se; individualistické vědomí kultury; cit zaměřený na péči, formování, prohloubení a zdokonalování vlastního já, nebo, řečeno nábožensky, na spásu a ospravedlnění vlastního života; tedy subjektivismus ducha, sféra — řekl bych — pietistické, autobiograficky-zpovědní a osobní kultury, v níž je objektivní svět vnímán jako profánní a lhostejně odmítán [...].“



posilovala. Ty nejlepší realistické texty, ať už jde o Fontana, Flauberta či Tolstého, nabízejí určité — velice sžiravé — scénáře, podle kterých se život mohl realizovat.

Se zveřejněním paratextů k Mannovu dílu — *Esejí* (6 sv., vydáno 1993–1997) a *Deníků* (10 sv., vydáno 1977–1995) — se germanistice i širší veřejnosti ozřejmilo, v jak překvapivé míře lze Mannovo dílo vztáhnout k jednotlivostem jeho života, tj. jak málo je v knihách tak říkajíc vymyšleného od pracovního stolu.⁵ A vztah platí i opačně: Mann se velmi brzo, už v desátých letech, stává veřejnou osobností a oblastí, kde si dovoluje žít bez neustálé sebekontroly, je právě literatura. Před světem, který z něj záhy udělal nositele Nobelovy ceny a jednoznačně ho přijal, se zavírá do pracovny, aby si to, co skryl či potlačil, „odžil“ na stránkách svých knih a případně deníků. *Lebensuntauglichkeit* je cosi, co se objevuje napříč celým jeho dílem, a právě vědomí vlastní nezpůsobilosti představuje impulz k uzávorkování konvenčního řádu ve fikčních světech a k prověřování alternativních životních perspektiv (viz dále); v tomto smyslu je Mannovo spisovatelství upřímné, jakkoli je sebestředné, což sám nikdy neskrýval, ale určitou výchovnou a zpovědní linii literární tradice naopak zdůrazňoval (viz např. předchozí citát o bildungsromanu). Thomas Mann byl při veškerém společenském angažmá velmi ostýchavý člověk, bolestně prožíval strach ze selhání v řadě oblastí. Obě jeho sestry — Carla i Thomasovi velice blízká Julie — spáchaly sebevraždu a činy byly do určité míry motivovány právě strachem z neudržitelnosti společenské fasády vlastního života.⁶ Mann celý život trpěl depresemi, stupňujícími se až k myšlenkám na sebevraždu. Bratr Heinrich s kousavou ironií — věcně nespřímně, ale nikoli bez jisté vnitřní logiky — tvrdil, že od úspěchu *Buddenbrookových* bratra život tížít přestal.⁷ Etablujícím krokem v Mannových vlastních očích jistě bylo i to, že se (bohatě) oženil a vlastní homoerotické tíhnutí tím ze života vykázal na stránky svých knih.

Hovořili jsme o vpádu životní zkušenosti, o autobiografičnosti této literatury; odvrácenou stranou téže mince je důsledná rezignace na nekontrolovaně pulzující invenci a citovost⁸ a snaha o řemeslnou dokonalost. Flaubert měl umělecký styl (*le style artiste*): úkolem spisovatele je postavit se — osobitým způsobem — za konkrétní perspektivu, jako by v té chvíli byla jediná, to jest zcela platná. Prizmatem originálního literárního ztvárnění se nám známé bytosti a věci ukazují intenzivněji a „platněji“, než jak nám je předvádí život, a této intenzifikaci němečtí realisté říkali „projasnění“

5 S ohledem na *Čarovnou horu* upozorňuje Kurzke (2000, s. 328) na rozdílnou práci s autobiografickými motivy, jako jsou křestní miska nebo máslo servírované v rýhovaných kuličkách, a těmi, které vstupují do leitmotivické struktury a předobraz nutně nemají, naopak význam daleko spíše vytvářejí teprve svou návratností, a tedy propojováním textu zevnitř: takovým motivem je třeba dědečkův velký bílý nákrčník, který se tak líbil malému Hansi Castorpovi a často na něj vzpomíná. V Davosu je mladík vystaven lásce i smrti, a při konfrontaci s těmito zásadními životními zkušenostmi i jeho brada jakoby přebírá dědečkův charakteristický třas a potřebovala by oporu, kterou ale na rozdíl od něj nemá, odtud podle Kurzkeho leitmotivická platnost obrazu.

6 Srv. Kurzke 2000, s. 196–203.

7 Srv. tamtéž, s. 202.

8 Baudelaire měl hrůzu z „opilosti srdce“ (*ivresse du cœur*); v souvislosti s dobovým sociálním románem Flaubert hovoří o „zrůdném spáření dělnických ešusů a neposkvrněného početi“.



(*Verklärung*). Thomas Mann, který jde v míře nezávislosti na reálném světě dál, přičemž toto „osamostatňování“ je právě předmětem našich úvah, hovoří o „vystupňování“ (*Steigerung*):⁹ realistická rovina vyprávění je zde systematicky vetkávána do té symbolické pomoci důmyslné sítě leitmotivů, kterou spisovatel nad líčenou skutečností usilovně vytváří; „vystupňování“ lze tudíž chápat jako pozvedání skutečnosti. Mannovi a dalším modernistům se podařil husarský kousek, vztah mezi protagonistou a jeho světem zde totiž ve srovnání s texty realistickými funguje vlastně obráceně: osud jednotlivce, jeho jedinečný osobní vklad (viz dále) jako by — díky leitmotivické struktuře, práci s metaforou či okamžikům epifanie — teprve utvářel v knize líčenou bezprostřední skutečnost. K demonstraci vývojových tendencí jsme zvolili *Čarovnou horu*, kde je práce s leitmotivickou strukturou obzvlášť výrazná. Studii by šlo obdobně postavit na *Hledání ztraceného času*, Proustově promyšlení metafory a návratnosti obrazů uvnitř románového cyklu, a neméně vhodná se nám zdá také *Paní Dallowayová* Virginie Woolfové, kde motivická návratnost připravuje propojení osudů Clarissy a Warrena Smitha.

V drobnohledu dynamiky přechodu mezi realismem a modernismem zde budeme rozvíjet otázku „osamostatňování“, která je v určité míře vlastní veškerému přisvojování si světa skrze umění. Konkrétně se budeme věnovat formování řádu v textech, které přiznaně pracují se žitou skutečností, což je úhel, který Manna zajímá a sahá k němu i v textech zasazených do minulosti, jako jsou *Lotta ve Výmaru* nebo *Josef a bratři jeho*.

Jako model realistického textu jsme zvolili studii mravů (*étude de mœurs*), kde v úvodní charakteristice protagonisty bývá přesně zmíněna protagonistova zvláštnost či slabůstka, rys, který jako by ho vyděloval z důvěrného prostředí, takže postava nenavazuje hlubší lidské vztahy tam, kde by je čtenář předpokládal, a řečeno poněkud obrazně, svým životním těžištěm směřuje jinam.¹⁰ Dějová kauzalita následně tuto jednotlivost strnule a vlastně „nerealisticky“ rozvine a v bezchybném lineárně-kauzálním zřetězení událostí protagonistovu vydělenost vystupňuje až k tragickému

9 Výraz se objevuje v *Čarovné hoře* i v jiných Mannových pracích, autor ho zdůraznil také v „Úvodu do *Čarovné hory*. Pro studenty univerzity v Princetonu“ (1939). Germanistické bádání pojem vesměs hodnotí jako problematický a spojuje ho — ne zcela srozumitelně — s Mannem opakovaně postulovanou vzestupnou linií tohoto románu (*aufsteigende Linie*) a autorovým označováním textu jako bildungsrománu. Autorovo přesvědčení o vzestupné linii textu germanistika odmítá, synteticky viz Kurzke 1991, s. 196. Náš komentář k oběma impulzům viz níže ve studii. Připomeňme, že Mannovo chápání bildungsrománu je poměrně široké: srv. citát v pozn. 4.

10 Rozpor mezi postavou a prostředím postuloval pro román především G. Lukács ve své *Teorii románu* (1916); za neúhybností, se kterou na tomto rozporu trvá, je třeba hledat vázanost jeho myšlení na žánr bildungsrománu, vůči kterému pojednáváný společenský román vlastně vymezuje (srv. Jacobs — Krause 1989, s. 26n). Dodejme, že ani v klasickém bildungsrománu se hrdinovi kompromis se světem a vlastní pevné místo v něm nepodaří vždy nalézt, takto např. v Kellerově *Zeleném Jindřichovi*. Představu o těžišti lze aplikovat na Emu Bovaryovou, ale také třeba na bytnou v penzionu na začátku Balzakova *Otce Goriot*, které to, že se citově neváže ve vylíčeném prostředí, naopak v životě pomáhá. Přesun či zpochybnění životního těžiště je velmi rozšířený postup, který realistické postavě dodává tajemství.



rozuzlení. Tuto konfiguraci označujeme jako tragickou gradaci a nacházíme ji u kratších próz od Balzaka k bratrům Goncourtovým a zejména také ve třech velkých evropských příbězích cizoložnic, jakými jsou Flaubertova *Paní Bovaryová* (1857), Tolstého *Anna Kareninová* (1877) a Fontanova *Effi Briestová* (1896). Zajímavé je, jak vysoko si Flaubert v korespondenci vysloveně tohoto zřetězení cení např. v textech bratrů Goncourtových. Rezervovaně se naopak staví k Balzakovým románovým freskám, jimž tato čistota provedení schází. Zmiňme rovněž určitou „nerealističnost“ hrdinů, jako je Ema Bovaryová: ostří jejich touhy se nikdy neotupí, jsou jako posedlí a nikdy nenajdou klid — tím mají vlastně blízko k hrdinům romantickým a frenetickým.

V *Paní Bovaryové* se hrdinka ocitá ve vleku událostí — po krachu jednoho cizoložného vztahu si nachází dalšího milence, propadá se do dluhů — a sama v sobě skutečně nenalézá nic, čím životním danostem čelit. Hrdinka vnímá lapenost ve vlastním životě: „Nyní měly [dny] takto chodit jeden za druhým, stále stejné, bez počtu a nic nepřinášet! [...] Budoucnost je černočerná chodba a dveře na konci jsou pevně uzamčeny.“¹¹ Ačkoli Flauberta samozřejmě zajímá Ema daleko víc než lékárník Homais, pro autorův trpký pohled je příznačné, že kniha nekončí hrdinčinou smrtí; přes tu se s nezmenšenou malicherností a pinoživým usilováním život sune dál a my se na závěrečných stránkách knihy dozvídáme, že lékárník získal kříž čestné legie a ostatní mu ten úspěch mohou závidět. V *Paní Bovaryové* — ale také v *Effi Briestové* či *Anně Kareninové* — se setkáváme s metaforou zalykání, s okny rozráženými do chladivého vzduchu, jako by se tím gestem protagonistka mohla vymanit ze zákonitosti vlastní existence. V souvislosti s bezchybnou, ale zcela vnější kauzalitou těchto románových příběhů Tolstoj hovoří o „hrubé síle“, které je marné se vzpírat — na závěrečných stránkách románu ji personifikuje pohyb vlaku, pod který Anna skočila. Jednotlivý osud je ve studii mravů velice často naplňován samophybem této kauzality.

Společenský řád, který tyto texty odhalují jako kaširovaný, mechanický a konvenční, má v protagonistově životním příběhu přesto poslední slovo. Tato ambivalentní konfigurace vytváří vnitřní napětí realistických textů.¹² Jak rozporu rozumět? Když na celou věc pohlédneme z odstupu, nelze si nevšimnout obdobné nesrovnalosti, jíž podléhají texty romantické: subjekt bojuje za jedinečnou cestu, chce naplnit svůj osud, ale nedostane-li se mu posvěcení od vyšší instance, nezíská-li jeho snažení transcendentní rozměr, může jít jedinečnost k šípku¹³ — romantický subjekt

11 Flaubert 1966, s. 60.

12 Ze zřetele vypouštíme tzv. realismus idealistický, jak ho Hrdina definuje ve své monografii *Mezi ideálem a nahou pravdou: realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891*. Praha: Academia, 2015. Realismus může být smísen s určitou ideovou tendencí — v našem prostředí velmi pochopitelně třeba u Raisových *Zapadlých vlastenců*. Nebo často bývá poznamenán také tendencí protikladnou, jistým naturalistickým skepticismem, který v člověku schválně vidí stroj či zvíře (Zola). Realismus se může křížit se (starší) dobrodružnou inspirací, takto Balzakovy *Lesk a bída kurtizán*. Zmiňované tendence, a mohli bychom preparovat další, však lépe chápat jako určitou standardní příměs realistického psaní, která netvoří jeho podstatu.

13 Tuto podivnou dialektiku výstižně popsal H. Broch jako určitou romantickou zamindrákovanost v přednášce „Několik poznámek k problému kýče“ (viz Broch 2009, s. 56–78). Srv. též Blinková Pelánová 2014, s. 215–216.



pak svou kauzu prožívá jako marnou a zakouší obdobný pocit lapenosti jako Ema. Na romantické podloží Flaubertovy sensibility bylo opakovaně poukázáno; je to cosi vtíravého, dobře patrného ještě v juvenilních, čemu se coby umělec později vši silou vzpírá.¹⁴ Připomeňme často ironický tón vypravěče v *Paní Bovaryové* a stylizaci hrdinky jako nepřilíš inteligentní ženy, která se vlastně „chytila“ na romantický inventář. Fontane své novely a romány píše jako starý muž, *Effi Briestová*, jeho nejvýznamnější próza, mu vychází v sedmdesáti letech. Než začal s prózou, psal balady — a právě na určitou baladičnost jeho románových příběhů upozornil v eseji „Starý Fontane“ Thomas Mann. Jeho text poukazuje na Fontanovu spřízněnost s Flaubertem: na totéž hledačství, velmi podobnou koncepci stylu i blízkost konkrétních uměleckých projektů. Pro německé publikum zde Mann ve Fontanovi objevil velkého autora. Romantické zamíndrákovanosti i prožitkům lapenosti lze rozumět jako odvráceným stranám teoreticky proklamované jedinečnosti či realistického, ještě nutně nedůsledného, perspektivního nasvícení. Jako by se umění, spolu s příklonem k jedinečnosti a subjektivitě, rozhodlo pro určitou cestu, ale zároveň po ní jistou dobu ještě váhalo kráčet. Cizelování „řemeslných“ postupů, jakými jsou polopřímá řeč (Flaubert) či leitmotivika (Mann) a další, pak v tomto směřování znamenalo zásadní přínos.

Od romantismu k naturalismu věnují spisovatelé mnoho úsilí detailnímu a smyslově naléhavému předání kulis, v nichž k tragické gradaci dochází, zároveň ovšem tento významově nabitý svět nedostane šanci přetavit se ve smysl. Autorovo tvárné úsilí stojí ve službách gradace a nakonec, zcela romanticky a sentimentálně, „vyletí komínem“, aby ukázalo svou marnost. Přelom století pak bytostnou lidskou rozdvouženost a odervanost někdy do důsledků domýšlí (např. Mallarméův sonet „Renouveau“), jindy se snaží — a toto úsilí je pro naši dynamiku asi významnější — omezit či „přeskočit“ sekundární a rozdělující lidský řád a vrátit se k něčemu, co linie lidských životů dokáže v rovině textu naopak propojovat.

Zákona, který realistický text pořádá, si Mann všímá v závěru eseje „K jedné kapitole z *Buddenbrookových*“ (1947). Hovoří se zde o komplexní a přetvářející románové možnosti: o možnosti nenechat si tu bezchybnou vnější kauzalitu, v jejímž tahu se ocitl románový protagonist, vnutit. Pro Manna existuje možnost opustit definitivní řád světa naturalistického románu a potažmo — teď už autora domýšlíme — rozklepnout nad textem prostor, kde protagonistovi bude dovoleno vykročit mimo rutinu a konvenci a postavit se na své vlastní stanovisko. Zní to snad banálně, ale pro vývoj žánru to znamená zlom. Už nenechat osud, aby „se“ zformoval samopohybem, ale vzít konečně vážně — podíváme-li se na věc protagonistovými očima — vlastní vydělenost a pokusit se ji prozkoumat. Mann ironizuje definitivnost řádu:

Mladý autor *Buddenbrookových* se psychologii úpadku naučil od Nietzscheho. Zvěstování opojeného vitalisty, že „neexistuje pevný bod mimo život, z něhož by se dalo přemýšlet o bytí, žádná instance, před kterou by se život mohl stydět“, ale odmítal, nebo jednoduše nebral vážně. Snad je to německá myšlenka, evropská totiž není — takto nesmyslí evropská humanita, jejímž žákem jsem byl v pětadvaceti stejně jako v sedmdesáti. Onen „pevný bod“, ona „instance“

14 Srv. dopis Louise Coletové z 16. ledna 1852: „Jsou ve mně, mluvíme-li o literatuře, dva rozdílní chlapci [...]“ (Flaubert 1980, s. 30).



existují a jsou uvnitř člověka, jenž svou duchovní částí stojí mimo život a nad ním, jsou v křehkém lidství, které si nenechá líbit život, jaký je, ale naopak ho svobodně soudí — ještě i tehdy, když na to zajde. Ostatně zajde jen v naturalistickém románu a stává se, že život udělá biologii čáru přes rozpočet. „Úpadek jedné rodiny“ byl šikovný epický námět, ale my Buddenbrookové jsme se ve světě po rozpadu svého měšťanství dostali dál, darovali jsme životu více, než bylo kdy dopřáno našim zdatným předkům mezi jejich čtyřmi stěnami.¹⁵

V tomto z časového odstupu sumarizujícím komentáři zaznívá, že u Manna je společenský řád přijímán jinak, než je běžné v realistických studiích mravů, není jednou provždy daný a nezměnitelný, ale na druhou stranu není konvenční řád ani popírán či svržen ve prospěch chaosu (jako v expresionistických a avantgardních textech).

Na alternativu ke kauzálnímu způsobu výstavby systematicky upozorňoval Vladimír Svatoň a označil ji jako román životního zvratu či prohlédnutí: „Významové zatížení ‚životního zvratu‘ si vynutilo přehodnocení celkové koncepce lidského osudu: to, co bylo v klasickém románě chápáno jako nezdar nebo tragédie, stalo se teď počátkem nových aktivit.“¹⁶ Svatoň hovoří o „lidské schopnosti ‚prohlédnout‘, že život je zapuštěn do širšího rámce, než jaký je s to vyznačit horizont racionálních záměrů“.¹⁷ „Klasická literatura (nejen ruská) se k těmto otázkám dobírala povýtce instinktivně a [...] onen typ prózy, který tvořil korelát vůči románu výchovy, nebyl jako zvláštní druh identifikován. Literatura přelomu 19. a 20. století postavila však tyto otázky do středu pozornosti a krajně radikalizovala jejich pojetí.“¹⁸

Pro realistický a naturalistický kontext je přitom příznačné, že tento životní zvrát sice bezesporu na jedné straně představuje — coby zjevení oněch širších souvislostí — určitý vrchol protagonistovy existence, na straně druhé přichází vlastně po životě, jako by se s tímto vědomím či vzpomínkou na tento stav vytržení nešlo pořádně do lidského společensky-smluvního řádu vrátit a být v něm zase doma. V tomto směru je konfigurace *Anny Kareninové* velmi originální: porod dcery byl velmi těžký a zdá se, že Anna ho nepřežije; v tomto ovzduší se u její postele a kdesi mezi životem a smrtí setkávají Vronský a Karenin, otec dítěte a manžel. Na její přání si muži bez námitek podávají ruku. A v té chvíli mezi nimi není ani rivalita, ani ješitná nenávisť, jen velká lítost z rozloučení s tou ženou, přičemž manžel si ještě před chvílí myslel, že si přeje její smrt. Oba muži jsou tu konfrontováni právě s vlastní omezeností a chatrností všeho, co dosud určovalo jejich osudy. Anna prozření u svých mužů přivodila, ale sama jako by se ho neúčastnila, po uzdravení, které nikdo nečekal, tak pokračuje ve své příběhové linii, kde se stále osudověji roztáčí tragická gradace až ke zmiňované sebevraždě. Naopak její manžel chce této vzpomínce podrobit vlastní každodennost a stává se směšným, nenáviděným a lidem teprve nyní svítá, že ten vysoce postavený úředník byl vždycky hlupák.

Julián Sorel ze Stendhalova románu *Červený a černý* (1830) si předsevzal ctižálost a společenský úspěch, a tak se, když v domě paní de Rênal dělal vychovatele jejím

15 Mann 1956, s. 469.

16 Svatoň 2004, s. 203.

17 Tamtéž, s. 210.

18 Tamtéž, s. 203.



dětem, minul se svou životní láskou. Výjimečnost tohoto setkání chápe až z odstupů, ve vzpomínce a poté, co se jí pokusil zastřelit. Hrdina sedí ve vězení a vzpomíná na dny ve Vergy, jako by je teprve teď prvně prožíval. Přátelé usilují o jeho záchranu, ale on už o návrat do života nestojí a společnost, to kolbiště přetvářky, kde původně hledal sebezpotvrzení, je mu nyní k smíchu: „Nechte mi můj ideální život. Vaše maličerné tahanice, vaše podrobnosti ze skutečného života jsou mně víceméně odporné a strhly by mě z výšin mých snů. [...] Co je mi po jiných? Mé styky s jinými budou brzy přerušeny.“¹⁹ Julián zjišťuje, že své toužení napřel zcela mylně, ale na rozdíl od *Paní Bovaryové* se v tomto světě lidskému toužení ještě nabízejí důstojné objekty, znamenající zároveň překvapivé, dobrodružné a šťastné (sebe)poznání. Je zřejmé, že tento velkorysý úhel pohledu, znamenající porozumění, je s lapeností uvnitř tragické gradace neslučitelný. Podobné vytržení ze společenských a intimně životních souvislostí zažívá Thomas Buddenbrook krátce před smrtí při četbě Schopenhauera. A dobytým územím některých modernistických textů vzniknuvších v období kolem první světové války je právě možnost tento velkorysý prostor rozklenout už na začátku textu. *Čarovná hora* je v tomto ohledu dobrým příkladem: Mannův román začíná Hansovým příjezdem do vysokohorského Davosu, jeho vytržením ze světa „nížiny“.

Kauzální zřetězení a lineárnost příběhu znamenaly tragickou gradaci, tah na branku. Realistickou a naturalistickou studii mravů čtenář odkládá s dojemem, že životní příběh je s protagonistovou smrtí u konce a nic už ani nemůže být jinak. V próze mannovského ražení jsou naopak celé oblasti v protagonistově životě a jejich smysl vnější kauzalitou nedotčeny; nelze pochopitelně říci, že by lineárně-kausální rozvíjení při konstrukci textu nehrálo roli, příběhovou linii nacházíme i zde, ale románový text není utvářen na bázi psychologického těžiště. Protagonistova vydělenost se nepostuluje vůči něčemu, má váhu sama o sobě a je pozitivním klíčem k jeho osudu. Naše rozumění textu zde pak má daleko spíš charakter nikdy nekončícího loupání cibule. V „Úvodu do *Čarovné hory*. Pro studenty univerzity v Princetonu“ (1939) radí Thomas Mann těm studentům, kteří se napoprvé nenudili, aby si román přečetli ještě podruhé, neboť motivy se neřetězí pouze lineárně, ale odkazují napříč textem, a tedy i směrem zpět a k sobě navzájem, což čtenář napoprvé pochopitelně nezachytí. Realistické zobrazení v *Čarovné hoře* je sice platné, ale současně připravuje práci se symbolickou vrstvou rozumění, která je blíž smyslu textu.

V *Čarovné hoře* je podobně jako ve velkých příbězích cizoložnic láska nebo erotická fascinace nástrojem pro poznání vlastního místa ve světě.²⁰ Děj knihy je prostý: do souchotinářského sanatoria přijíždí Castorp po závěrečných zkouškách jako mladý inženýr, který se před nástupem do hamburské loděnice chce osvěžit třítydenním zdravotním pobytem; tuberkulóza postihovala především mladé lidi, což se zrcadlí ve složení pacientů, a jedním z jejich sekundárních projevů — v románu ovšem zdůrazněným — byla zvýšená sexuální náruživost nemocných. Castorp přijíždí za svým bratrancem Ziemßenem, který, jak se později ukáže, je nemocný skutečně vážně. Castorpovi zde diagnostikují lehkou formu nemoci, takže „nahore“ zůstává a jeho pobyt se nakonec protáhne na zakletých sedm let, které ukončí až vypuknutí první

19 Stendhal 1966, s. 434.

20 Přesněji: lásku tematizuje první část románu. Jeho druhá část hovoří o smrti; viz následující podkapitolku této studie.



světové války. Castorp narukuje a čtenář ho na konci románu opouští uprostřed zákopů a s malou nadějí, že hrdina běsnění přežije. Jeho rozhodnutí zůstat získává s postupujícím textem na závažnosti, ne ve smyslu údajného onemocnění, které si hrdina úmyslně zveličuje, ale spíš jako vědomé rozhodnutí zpřetrhat s řádnou, pracovitou a konvenční „nížinou“ veškeré vztahy a podvolit se instinktivnímu hledání v oblastech erotiky, smrti a smyslu lidství.

Téma vzepřít se konvenci, zkoumat možnosti nebezpečného úkroku mimo zaběhané koleje společenské či umělecké rutiny a směrem k životu, který je dobrodružný a nestranný, je u Manna všudypřítomné. Dodejme, že zcela zvláštní melancholický patos a naléhavost přitom mají i v jeho díle postavy, které ten úkrok v jednu chvíli snad téměř udělaly, ale nakonec přece ne, např. Tony Buddenbrooková. Kritika se pozastává nad podobností jmen Tony (Antonie) a Tommy, což je dětské jméno autorovo. Čarovná hora naopak představuje scénář, kdy byly veškerá asimilace, svázanost a dobrá vůle poslány k čertu. Osud protagonisty se už nevytváří ve střetu s nástrahami světa, ale svět se hrdinovi v určitých okamžicích otevírá, aby v rovině událostí potvrdil jeho intimní prožitek. Ve věcech lásky je stěžejní setkání s ruskou pacientkou Klavdijí Chauchatovou, které v hrdinovi ožíví vzpomínku na bezejmenné, latentně homoerotické vzplanutí ke staršímu chlapci.²¹ Spolužáka Hippeho Hans Castorp ostatně téměř neznal, mluvil s ním jednou, ale v jeho vnitřním světě je tato „událost“ zásadní:

Jenže zaprvé zde nebylo nijak nutné city jakkoli označit, vždyť se nedalo pomyslet, že by se o nich kdy hovořilo — to neměl v povaze a ani po tom netoužil. A zadruhé označení znamená ne-li kritiku, tedy alespoň určení, to jest zařazení do sféry známého a obvyklého, kdežto Hans Castorp byl bezděčně proniknut přesvědčením, že niterný poklad jako tento je třeba před takovým určením a zařazením jednou provždy uchránit.²²

Hrdinův život není frázován „velkými“ událostmi (v realistické tvorbě to často býval ples); význam jednotlivých momentů vyplývá z mnohem důslednější perspektivizace, než jaká byla možná v předchozí tradici. Skutečnost se tu stává zdrojem možností a motor osudů se přesouvá jinam; proměnu výstižně tlumočí úvodní Hofmannsthalův aforismus o tom, že člověk svým životem realizuje pouze to, co už si na svět přinesl. Za připomínku stojí Mannův *Felix Krull*, který svou životní protřelostí i instrumentalizovaným jemnocitem dokáže společenské situace předvídat a také převracet ve svůj prospěch, například psychofyzickou simulací tak uniká branné službě: „[...] naléhavě jsem si připomínal, že [...] můj osud není svěřen do jeho rukou [štábního lékaře], nýbrž jen a jedině do mých vlastních“.²³ Tento ironický hrdina soudí, že „to, čemu se říká osud, jsme v podstatě my sami“,²⁴ což nakonec platí i pro Hanse Castorpa.

21 V románu je Hippemu třináct. Jeho předobrazu v autorově životě ale bylo patnáct, byl to tedy už spíš mladý muž než dítě; dochovala se i fotografie Willirama Timpeho s týmiž vysoko posazenými lícními kostmi a lehce sešíkmenýma očima. Srv. Kurzke 2000, s. 50nn.

22 Mann 2016, s. 125.

23 Mann 1979, s. 68.

24 Tamtéž, s. 90.



Podobně inovativně se zde nakládá s kategorií lidského řádu, dopad románového světa na hrdinův život se zde „otočil“, když nám Mann v prostředí sanatoria Berghof předvádí horlivou lidskou ochotu podrobit se předepsanému (ústavnímu) řádu, jehož smysl je pochybný. Kauzální strukturu budovanou lineárně a poplatnou vývoji událostí v žité realitě i našemu pořádacímu vědomí tu nahrazuje autorem svobodně konstruovaná leitmotivická struktura, která v textu odkazuje nejen dopředu, ale také dozadu. Přečtené se nám, jak textem postupujeme, vyjevuje v jiném světle: modernistická literatura se to, jak fungují události nebo realistický text, snaží programově nahrazovat tím, jak svět prožívá člověk, jak fungují hlubší vrstvy lidského vědomí. V rovině smyslu není určující povrchový řád událostí a vědomí, ale právě tyto hlubší vrstvy, které rezonují ve formování leitmotiviky a klíčových obrazů. Joachimovo studium ruštiny odkazuje nejen k cizímu jazyku, ale především k „ruskému“ životnímu postoji, k této „nákaze“, které nakonec podléhají oba bratrance (viz dále). Vžité označení „proud vědomí“ pro určitý typ modernistické techniky je tedy vlastně lehce zavádějící: právě naše vědomí se jednotlivosti života, jak k nám přicházejí, snaží pořádat, zatímco tato literatura se k tomuto zautomatizovanému a „hluchému“ pořádání staví nanejvýš polemicky.

Ohledávání jedinečné životní cesty mimo předpřipravené etikety je pro modernistickou revizi žánru příznačné. Fakt, že Mann, Proust i Woolfová byli homoeroticky orientovaní, je souhrou okolností; skutečnost, že tuto intimní a prožitou zkušenost vytěžili ve svých dílech, ale rozhodně náhodná není. Jen si připomeňme arzenál manželských, rodinných, společenských i ekonomických tenzí, které utvářely realistickou literaturu a mimoděk ji podřizovaly konvenčnímu řádu. Rozhodně to neznamena, že by tály ledy a najednou bylo možné nahlížet společenské vazby uvolněněji; spíš zde vnímáme osobní odhodlání spisovatelů, jejich odvahu vsadit na médium literatury. Viděno z opačné strany platí zřejmě, že konkrétně u Thomase Manna je intimní sféra prožívání do značné míry tvůrčím motorem díla.

VZEPŘÍT SE KAUZÁLNÍ STRUKTUŘE: NALÉZÁNÍ SMYSLU VE SVĚTĚ LIDSKÉ ZKUŠENOSTI

Jednou z mála předělových „vnějších“ událostí, kterou hlavní hrdina Hans Castorp při svém sedmiletém pobytu zažívá, je relativně rychlé umírání bratrance Joachima, který je v hrdinově vnímání s místem jaksi neoddělitelně spjat, protože za ním „sem nahoru“ původně přijel. Castorp zná bratranceův stav a nedělá si iluze o blížícím se konci, přesto samozřejmě cítí bolest, lítost a prostě nemožnost celé situace. Po Joachimově smrti na něj často vzpomíná; když se za nějaký čas mezi novými pacienty sanatoria objeví dívka hypnotických schopností, Castorp se spíš mimoděk nachomýtně k jedné „duchařské“ seanci; shodou okolností, a aniž by o to zvlášť stál, je vyzván, aby mezi zemřelými zvolil osobu, kterou se médium pokusí do společnosti přivolat. Pokus jakýmsi těžko vysvětlitelným způsobem vyjde, Joachim či spíš Castorpova představa bratrance se skutečně zhmotní.

[...] avšak návrat zemřelých, to jest: lze-li si jejich návrat přát, je vždy věc složitá a choulostivá. V podstatě a upřímně řečeno: přát si to není žádoucí, je to



omyl; přesně takové je to i za denního světla, nemožné jako věc sama, což by se ukázalo, i kdyby příroda nemožnost toho najednou zrušila; a čemu říkám smutek, není možná ani tak bolest nad tím, že se naši zesnulí už nemohou navrátit do života, jako spíš z toho, že si to vůbec nedokážeme přát.²⁵

Toto zdánlivě deduktivní poznání a logický argument nemožnosti návratu do života, který by čtenář v tradičním, realistickém modu vyprávění čekal jako závěr a důsledek scény Joachimova zhmotnění, v Mannově textu této scéně předchází. Můžeme říct, že na mikrotextové úrovni je zde programově rušena kauzální provázanost, směřující k tragickému rozuzlení (při němž je čtenář tradičně veden ke katarzi). A místo zobecnitelného argumentu je vrcholem scény Hansovo pro sebe zašeptané „Odpust“,²⁶ jeho jediná reakce na bratrancevo zjevení. Vypravěč se zde z textu stahuje a promluvu (i celou scénu závěru seance na konci kapitoly) nechává bez komentáře.

Zašeptané „Odpust!“ se vztahuje ke Castorpopu rozhodnutí zúčastnit se seance a nechat vyvolat bratrance, které pojal při poslechu oblíbené árie na ústavním gramofonu (tj. odpust, že jsem zneužil tvé vstřícnosti).²⁷ Nicméně v první chvíli čtenář přímou řeč intuitivně vztáhne spíš k výše citovanému argumentu, který scéně předcházela, tj. odpust, že si tvůj návrat nedokážu přát. Takové doplnění nicméně neseď, vždyť bratranec se přítomným skutečně zjevil. Jde zde tedy o něco jiného: postava, toto astrální tělo je a není Joachim a Hans to jasně cítí — na rozdíl od ostatních účastníků seance, ať už bratrance znali nebo ne, kterým tato perspektivní pravda vědomí zůstane utajena, ačkoli byli u toho a Joachima také viděli. V některých rysech tohoto astrálního těla se sice přesvědčivě zračí bratranceova přirozenost, a potažmo a především Hansova láska k němu:

Byl to Joachim s temnými stíny ve vpadlých tvářích a válečnickým vousem svých posledních dní, v němž se mu rty klenuly tak plně a hrdě. [...] Na vyzáblém obličejí, ačkoli byl zastíněný čapkou, se dala opět rozeznat pečeť utrpení i vážný a přísný výraz, kterým tak mužně zkrásněl. Na čele se táhly dvě hluboké vrásky, což nijak neubíralo na mírnosti pohledu jeho krásných, velkých tmavých očí, které se z hlubokých důlků vlídně a pátravě dívaly na Hanse Castorpa, výhradně na něho.²⁸

Jiné rysy jako by však Joachimovi vůbec nenáležely, a hrdinu a samozřejmě také čtenáře (který na rozdíl od přítomného publika na hrdinově poznání participuje) upomínají na Hansovu lásku k bohémské a neukázněné ruské pacientce Klavdiji

²⁵ Mann 2016, s. 677.

²⁶ Tamtéž, s. 683.

²⁷ „Ať je to neplodné a hříšné nebo ne, byl by to pro srdce jedinečný a moc milý zážitek. On, když se to bude týkat jeho, mi to nebude zazlívát, jak ho znám.“ A vzpomněl si na onu lhostejnou a liberální odpověď „Prosím, prosím“, kterou kdysi dostal ve tmě rentgenové laboratoře, když žádal o svolení, aby mohl být přítomen jistým optickým indiskrétnostem“ (Mann 2016, s. 672).

²⁸ Mann 2016, s. 682–683



Chauchatové: je to zdůraznění nohou upomínající na plíživou chůzi a smyslné údy madame Chauchatové²⁹ a pak také exotická, starodávná čapka, evokující Klavdijinu modrou boinu podobnou fezu, o které Hansovi vyprávěla, že si ji přivezla ze Španělska (Mann 2016, s. 561). Castorpovo „Odpusť!“ tedy vztahujeme k lásce, kterou pohltila Klavdija a jež už nemůže patřit Joachimovi, což úvodní argument (nedokážeme si ten návrat přát) skutečně potvrzuje, ale v trochu jiném světle. To, s čím je publikum duchařské seance konfrontováno, není zhmotněním nesmrtelné duše (této představě by odpovídala postava Heleny, jak se s ní setkává Faust v Goethově dramatu), ale silně subjektivně zabarvenou vizí jakéhosi astrálního těla. Tato konfrontace je bolestná a ironická, hrdina si — paradoxně v této fantastické situaci — uvědomuje omezenost lidských možností. Dusivě na něj dolehlo poznání, jak málo si toho ze světa nakonec odnášíme, a to zdaleka nejen v čistě materiálním smyslu. Na konci kapitoly se hrdina s ním, ale o to důrazněji výčitkou obrací na dr. Krokowského, který seancím předsedá. Lékař měl pocit, že praktikováním hypnózy boří letité předsudky a otevírá dveře modernímu poznání, ale Castorp naopak cítí — a v tom se na tomto místě podobá bildungsrománovým hrdinům —, že je zase o jednu iluzi chudší. Mann zde volí extrémní, skutečně fantastickou podobu okultní seance, čímž vlastně zakrývá svůj zájem o podobné praktiky a důvěru v ně.³⁰

Zmíníme nyní další rozumění Castorpovu „Odpusť!“, které se nám odkrývá až na leitmotivické úrovni a zdůrazňuje vratkost a nespolehlivost lidského či společenského řádu, jehož se v závěru smrtelné nemoci nedokázal přidržet ani vojácky svědomitý Ziemßen. Když bratranec ještě snil o vojenské kariéře v nížině, ve jménu povinnosti se stranil společenských radovánek, k nimž pobyt v sanatoriu doslova vybízel. Jeho uhranutí krásnou a nemocnou Marusjou se projevovalo jen tajným studiem ruské gramatiky. Když ho souchotiny přemohly, vzdává svoje instinktivní tíhnutí k pořádku a řádu, a jako by se poddával i ruské nákaze, již dávno před ním podlehl Castorp (třebaže nezemřel). Castorpovo o(c)hromení Ziemßenovou astrální podobou zrcadlí jeho zděšení při pohledu na Joachima, který poslední večer před tím, než definitivně ulehl, sám sobě prvně povolil zapříst po večeri v hale s Marusjou hovor. Toto zděšení zase na leitmotivické úrovni zrcadlí Joachimův úlek, když se začátkem léčení i románu Castorp veřejně nechal slyšet, že se k občanskému povolání nehodlá vrátit. Castorp jako by v závěru seance říkal: odpusť mi mou dotěrnost, odpusť, že jsem svým příkladem pokoušel tvou náklonnost k ruskému elementu, až ses ode mě nakazil chaosem a smrtí. Nemoc, nákaza a její kořeny se v leitmotivickém klíči přesouvají zcela mimo fyzické tělo. I tento posun scéna zjevení Joachimova

29 „S otevřeností tak přímou, až mladý muž celý bledl a křivily se mu rysy v obličejí, soustřeďovala se na jedné straně ta zamilovanost na koleno paní Chauchatové a linii nohy, na její záda a šijové obratle a na horní část paží svírající malá prsa, jedním slovem na její tělo, na její neukázněné a stále vábnější tělo, které choroba nesmírně zdůrazňovala a činila je tak tělem dvojnásob“ (Mann 2016, s. 234).

30 Kurzke poukazuje na to, že průběh seance kopíruje Mannovu osobní zkušenost: doprovod lehké hudby, nutnost cíleně uvolnění, družné a hovorné atmosféry, červené světlo, vytvoření „lidského řetězu“ a hypnotický „trans“, který simuluje porodní křeče. Takto také esej „Okultní prožitky“ (in Mann 2013, s. 228–262), Kurzke podotýká, že tento esej sdružuje tři navštívené seance do jednoho večera (Kurzke 2000, s. 339).



přeludu dobře ilustruje. V „Úvodu do *Čarovné hory*“ Mann zmiňuje biografický detail: i jemu, když přijel do podobného sanatoria za manželkou, která se zde zotavovala, doporučili jako Castorpovi, aby zůstal a léčil se, což ale odmítl. Raději odjel a začal psát román.

Předsunutý argument kauzální struktury, který v úvodní pasáži vyzníval protestantsky tvrdě a až masochisticky³¹ nesmiřitelně, získává zpětně a s dočtením kapitoly odstíněnější a jemnější nasvícení. „Pravdivost“ našeho prožívání je vždy znovu posvěcována přítomnou chvílí (nikoli kauzálním řetězcem či tragickým směřováním gradace) a dvojsečnost lidského osudu spočívá v tom, že se nemůžeme vztahovat k minulosti, k vlastnímu příběhu, protože nám záhy přestává patřit. V modernistických textech se subjekt stává křehčí, v textu jako by ho postupně nutně musely nahrazovat subjekty nové a úpornost Emy Bovaryové, neúhybně spějící jediným směrem, je těmto postavám cizí.³² Jinou fazetou takto utvářených postav je absence zmiňované vydělenosti: ony dokážou nacházet platné spojnice k životům ostatních a bolest, kterou přitom prožívají, je zároveň (sebe)poznáním — a platí to nejen pro vztah ke Klavdiji (poznání o lásce), ale i k bratranci (poznání o smrti). Tuto polohu přesně vystihuje úvodní Hofmannsthalův aforismus. Hans Castorp proměny vlastního subjektu a končící životní etapy přijímá rozmanitě: zprávy z „nížiny“ i smrt strýce jako by se Castorpa po nějaké době strávené „tady nahoře“ už nedotýkaly, jako by byly adresovány někomu jinému. Když si stejný předěl uvědomuje při pohledu na Joachimovo astrální tělo, je jeho dojem nanejvýš bolestný — snad proto, že Castorp svou přítomnost stále ještě žije „tady nahoře“, ve světě, do něhož ho Joachim uvedl a který je bez něj v hrdinově mysli stále „nepředstavitelný“. Spiritistická seance jako by zároveň ukončovala tuto etapu a předjímalá jeho vlastní odchod z Berghofu.³³

Leitmotivická technika je podle autorových slov nejvíce rozvinuta právě v *Čarovné hoře*, ale v určité míře ji uplatňoval vlastně od své prvotiny *Buddenbrookovi*. Toto pozvedání událostí do symbolické roviny nacházíme i v realistických textech. Výrazná je dostihová scéna v *Anně Kareninové*, kdy Vronský chvilkovou nepozorností srazil vaz své osobitě krásné, milované, čistokrevné klisně. Anna scéně přihlíží z tribuny a třese se o život milence; ve vypjaté situaci se nedokáže přetvařovat ještě i později v sou-

31 Masochistický drive je typický pro hrdiny osudově lapené v kauzální struktuře; zmínili jsme v této souvislosti *Paní Bovaryovou*.

32 Za nepřilíš důležitou proto považujeme např. otázku, jak to, že Castorp ve svém životě nikak nezúročil bezesporu významnou snovou vizi, kterou prožil ztracený ve vánici (kapitola „Sníh“) a jež se některým badatelům v souvislosti s žánrovou problematikou bildungsrománu jeví jako zásadní. Podobně obtížně sekundární literatura přijímá skutečnost, že ve druhém díle románu se pro Castorpa ve vztahu ke Klavdiji erotická fascinace stává vzpomínkou, nikoli přítomným prožitkem.

33 Nápadná je podobnost mezi charakteristickými pohyby umírajících na souchotiny, tzv. „obíráním se“ (např. u Levinova bratra u Tolstého a zde u Joachima), a pohyby probouzejících se médií, která jako by si k tělu zpět přitahovala vyslané organické síly, jež se během seance nezhmotnily. Kurzke tuto leitmotivickou souvislost komentuje a v logice autorova zájmu o okultní jevy poměrně radikálně domýšlí (Kurzke 2000, s. 339): pro Manna je „umírání probuzení, je to návrat ze sna. Život je vysílání idejí, které se plasticky ztělesňují. [...] Přesně tohle zřejmě Mann od okultismu očekával.“



kromí před manželem, takže se mu ke svému poměru přízná. Že by se ale měla bát sama, ji zatím nenapadne. Pozorný čtenář ovšem v „inteligentní“ kráse koně a v roli, která zde připadla Vronskému, jistě zpětně zachytí předznamenání příběhu, který čeká Annu.³⁴ Je zřejmé, že zde leitmotivika nesekunduje (německé) niternosti ani (romantizujícímu) „přelití snu do života skutečného“, jak to formuloval Nerval — tak je tomu v *Čarovné hoře*. Spíš se zde vyjevuje určitá rytmika našich životů, třeba ji sami nevnímáme; připomeňme, že Anna scéně není přítomná, sedí někde daleko na tribuně a Vronský je příliš pohlcen, od vlastního chování nemá potřebný odstup. „Projasnění“ a rozumění do události vnáší až vyprávění. Tuto schopnost umění vysvětluje Tolstoj dále v textu, když se Anna s Vronským na cestách zastaví v Římě a nechají malovat její portrét tam usazeným ruským umělcem Michalkovem:

Bylo s podivem, jak Michalkov dokázal tuto její zvláštní krásu objevit. Člověk ji musí znát a milovat, jako ji miluji já, aby vystihl její nejhezčí, nejvlastnější výraz, myslil si Vronskij, ačkoli její nejhezčí, nejvlastnější výraz poznal až z této podobizny. Ale byl to výraz tak pravdivý, že se jemu i ostatním zdálo, že jej znají už dávno.³⁵

V souvislosti s postavou Levina Mann zmiňuje hranice, které našemu úsudku vnučuje doba, do které jsme se narodili: „Ale v něm je cosi, co se buď vrací před vědeckost jeho epochy — anebo ji přesahuje, cosi zoufale odvážného, nesvěřitelného, konverzačně nemožného.“³⁶ Ukazuje se, že tyto hranice nám znemožňují formulovat jisté otázky, jež nám klade naše lidskost: „Poznání dobra, zjišťuje Levin, neleží v oblasti rozumu; dobro leží mimo vědecký řetězec příčin a důsledků. Dobro je zázrak, protože se vzpírá rozumu, a přesto je každý chápe.“³⁷ Důraz na perspektivnost od realismu k modernismu — ať už jde o pohled cizoložnice, homoerotické touhy, sílence, psa či dítěte — často souvisí s etickým rozměrem příběhu a dovoluje s hofmannsthalovskou nevinností prozkoumávat impulzy, které dávají našemu životu směr. *Čarovná hora* klade velmi otevřeně otázku, kam až dokážeme toužit mimo rámeček společensky posvěceného manželského svazku, a zároveň se jí léká. Hans Castorp sice opouští svět nížiny, rádu stanoveného společenskou smlouvou i vžitých představ, jak nám je předává mateřský jazyk (viz výše Mann 2016, s. 125), aby se oddával nebezpečnému dobrodružství erotické fascinace ruskou pacientkou, ale navzdory tomu, co si předsevzal, vítězí jeho středostavovská potřeba vtisknout věcem života řád, a když Klavdija po jediném milostném sblížení ze sanatoria odjíždí (její odjezd byl naplánovaný dávno předtím), blouzní o navazování korespondence, tj. rád by tuto snovou epizodu

34 „Těžce oddychovala a s hlavou obrácenou k němu se na něho dívala svými nádhernými očima. Vronskij dosud nechápal, co se vlastně stalo, a táhl koně za otěže. [...] Vronskij s obličejem znetvořeným vášní, bledý a s třesoucí se bradou kopl koně do břicha a opět zatáhl za otěže. [...] Byl nešťasten. Poprvé v životě poznal největší neštěstí, neštěstí nenapravitelné a způsobené vlastní vinou“ (Tolstoj 1964, s. 201).

35 Tolstoj 1964, s. 470.

36 Mann 1990, s. 636.

37 Tamtéž, s. 639.



OPEN ACCESS

zařadil a umožnil jí trvat. Na jeho fascinaci, úkrok ze světa řádu a na dobrodružství Valpuržiny noci (vzestupná linie) tedy naváže zaklínání okamžiku, aby posečkal, jako z Faustovy sázky v Goethově dramatu, a iluzorní touha spočinout a dát své existenci po boku vdané ženy status a jméno (sestupná linie, ústící ve zmiňovanou lapenost, která se zde ale nerealizuje). Ukazuje se, že Hans Castorp mířil s madame Chauchatovou příliš vysoko a důvodem, proč se epizoda pobytu v Berghofu vyčerpala, není zdaleka jen blížící se válečný konflikt. Vztah mezi životním naplněním a skutečností je zde evidentně komplexní a hrdina nemá zcela jasno v tom, na které straně stojí — neboť u textů Thomase Manna podléhajících leitmotivické struktuře je to disjunkce „bud’/anebo“, je prostě třeba volit, i když každý z členů kontrastního páru zároveň obsahuje jakýsi „zející“ odkaz na to, co nabízel protipól.

Úkrok mimo společenský řád znamená náhle existující možnost začít žít tím, v čem hrdina spatřuje smysl a svůj osud — to je aspekt, kterému jsme se věnovali především —, a znamená také zpochybnění hluché konvenční reality či její vyblednutí na zdroj životních možností, ať už přímo realizovaných, či nikoli, a na neškodnou kulisu. Skutečnost jako zdroj možností, z nichž ty důležité se realizují v umění, Mann prostřednictvím postavy starého Goetha promýšlí i ironizuje v *Lottě ve Výmaru*. Viděli jsme, že proces vybledání reality nastartovala obviněním z prázdné konvenčnosti už generace romantická a realistická, a životní možnosti jsou v popsaném „vzestupném“ modu naplňovány především v rovině vědomí, jež ovšem — a to je stěžejní — není na rozdíl od konvenční reality prostředím vydělovajícím a osamělým. Niterný prožitek se tu — jako vzpomínka, projekce, porozumění — stává momentem, který tyto protagonisty autenticky spojuje s dalšími postavami a někdy také s celým světem.

LITERATURA:

- Baudelaire, Charles. *Úvahy o některých současnostech*. Přel. Jan Vladislav. Praha : Odeon, 1968.
- Blinková Pelánová, Eva. *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval*. Praha : Filozofická fakulta, 2014.
- Broch, Hermann. *Román — mýtus — kýč: Eseje*. Přel. Naděžda Macurová. Praha : Dauphin, 2009.
- Flaubert, Gustave. *Paní Bovaryová*. Přel. Miloslav Jirda. Praha : Odeon, 1966.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance II*. Paris : Gallimard, 1980.
- Fontane, Theodor. *Effi Briestová*. Přel. Josef Menzel. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění : 1954.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Lucidor*. Přel. Aloys Skoumal. Praha : Odeon, 1981.
- Jacobs, Jürgen — Krause, Markus. *Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München : Beck, 1989.
- Hrdina, Martin. *Mezi ideálem a nahou pravdou: Realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891*. Praha : Academia, 2015.
- Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: Epoche — Werk — Wirkung*. München : Beck, 1991.
- Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*. München : Beck, 2000.
- Mann, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. In týž. *Politische Schriften und Reden*. Frankfurt am Main : Fischer, 1968.
- Mann, Thomas. *Čarovná hora*. Přel. Vratislav Jiljí Slezák. Praha : Mladá fronta, 2016.
- Mann, Thomas. *Essays. Band 2, Für das neue Deutschland, 1919–1925*. Frankfurt am Main : Fischer, 1993.
- Mann, Thomas. *Lotta ve Výmaru*. Přel. Anna Siebenscheinová. Praha : Odeon, 1982.

- Mann, Thomas. *O sobě*. Přel. Milan Váňa. Praha : Academia, 2013.
- Mann, Thomas. *Reden und Aufsätze*, sv. 9. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
- Mann, Thomas. *Zeit und Werk*. Berlin : Aufbau, 1956.
- Mann, Thomas. *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*. Přel. Anna Siebenscheinová. Praha : Odeon, 1979.
- Svatoň, Vladimír. *Proměny dávných příběhů: O poetice ruské prózy*. Praha : Filozofická fakulta, 2004.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová*. Přel. Taťjana Hašková. Praha : Mladá fronta, 1964.

