Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A
Ústav české literatury a komparatistiky FF UK
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
e-mail: Josef.Vojvodik@ff.cuni.cz

Posudek na diplomovou práci Bc. J a k u b a F r á n i
Romány o umění čtyřicátých let 20. století a jejich postavy

Jakub Fráňa se ve své diplomové práci zabývá dvěma romány o umění. Jde o německé romány dvou exilových autorů,[1] vzniklé či dopsané z podstatné části v letech druhé světové války: Hermanna Hesseho *Das Glasperlenspiel* (1943) a Thomase Manna *Doktor Faustus*. Metodologicky propojuje Jakub Fráňa naratologický přístup s hermeneutickou perspektivou, zaměřenou na pozici čtenáře, analyzuje postavu umělce jako specifický kulturní typ (i stereotyp) a zaměřuje se na modely světa, v nichž se postavy umělců pohybují a které spoluvytvářejí. Pozornost věnuje také intermediální a intertextové dimenzi obou románů, v nichž především hudba zaujímá dominantní pozici.

Výchozí tezí práce je, že oba romány představují reakci na krizi, přesněji sérii krizových stavů, vedoucích přinejmenším od počátku 20. století a vrcholících v třicátých a čtyřicátých letech 20. století: od krize řeči, vědomí, Husserlovy *Krize evropských věd*, krize dějin až k představě „krizové" moderny jako katastrofy. Zároveň se však oba romány, jak Jakub Fráňa ukazuje, pokoušejí přinejmenším naznačit určité východisko z této krize. Přestože se, jak v úvodu své diplomové práce zdůrazňuje, explicitním popisem této krize nezabývá, je leimotivem celé práce. Vyjadřují to již názvy kapitol, vyznačující zároveň jak strukturu práce, tak její ideové těžiště v poli napětí mezi KONSTRUKCÍ – DEKONSTRUKCÍ – REKONSTRUKCÍ. Důležitou je pro Jakuba Fráňu, pro jeho přístup k interpretovaným románům, (luhmannovský) koncept autopoiesis, myšlenka autopoietické sebekonstituce prostřednictvím psaní / uměleckého tvoření.[2]

Dialektika konstrukce a destrukce, sebetvoření a sebezničení se v práci Jakuba Fráni dotýká jednoho z konstitutivních aspektů a jednoho z hlavních estetických problémů moderny již od jejích počátků v raném romantismu. Kolem 1800 se na jedné straně zrodila zcela nová koncepce autonomie, svobody, subjektivity, nového vnímání času, ale současně s těmito pojmy a koncepty a s těmito formami zkušeností romantismus domýšlel i dotvářel také jejich radikální zpochybnitelnost a destruovatelnost. Podle známé definice Friedricha Schlegela z 51. fragmentu jeho *Athenäums-Fragmente* (1798) je subjekt romantické ironie, která je „neustálým střídáním sebetvoření a sebezničení" („steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung"), rozpolceným subjektem mezi světem a vlastním Já, mezi touhou po jednotě a nekonečnosti a konečným světem, mezi sebetvořením a sebezničením,

[1] Což platí vlastně i pro Hesseho, zvláště a právě ve vztahu ke *Hře skleněných perel*.

[2] Husserlova žákyně, filozofka biologie Hedwig Conrad-Martius, ukazuje ve své knize *Die "Seele" der Pflanze: Biologisch-ontologische Betrachtungen* (Breslau 1934, s. 60) srovnáním krystalu a rostliny, že nejsložitějším příznakem všeho živého je seberegulace, autopoiesis, sebetvoření: "*Nikoliv tvoření, nýbrž sebetvoření znamená život. Proto je také život u konce, kde přestává sebetvoření*". Atom, krystal podléhají tvárným potencím (*Gestaltungspotenzen*), které je vytvářejí a ovládají. Vznikají jejich silou z beztvaré látky (*formloser Stoff*) jako tvarové jednotky (*Gestaltseinheiten*). Živé bytí (*lebendiges Sein*) znamená sebetvořivou autonomii (*selbstschöpferische Autonomie*).

mezi vůlí a skepsí. Zvláště pro německou literaturu a umění romantismu je příznačná estetická fascinace iracionalitou emocí,[3] emocionalizace hudbou, vystupňovaná až k emocionální fanatizaci, zejména v případě Wagnerova monumentálního „gesamtkunstwerku". „Soumrak bohů", představa nového estetického náboženství *jako* umění (a vice versa) fascinovala již symbolistickou modernu.[4] Představa zničení „starého světa" a „starého člověka", myšlenka „likvidace" jeho umění jako předpoklad vzniku „nového člověka" po smrti Boha, nového umění a dosažení „říše ducha" je spojené s obrozením gnostické ideje spásy z ducha moderny. Důležitou roli hraje v této souvislosti – jak Jakub Fráňa ukazuje – koncepce tvůrce-génia, v Kantově *Kritice soudnosti* a zvláště v Schopenhauerově filozofii.[5] Zároveň Jakub Fráňa velmi pěkně konceptualizuje teorii „excentrické pozice" člověka, jak ji rozvinul filozof antropologie Helmuth Plessner, i jeho uvažování o antropologické podstatě dvojnictví, ale také o taktu a kultuře diplomacie.

Kromě toho Jakub Fráňa promyšleně rekonstruuje nejen zvláštní napětí mezi uměním jako „magií", „démoničností", hrou, „vznešenou výchovou" (abych užil pojmu Karla Teigeho, který jej vztahuje na poetismus) a poznáním,[6] neboť zejména *Das Glasperlenspiel* navazuje osobitým způsobem, jak Jakub Fráňa ukazuje, na tradici „bildungsrománu", nýbrž velmi subtilně reflektuje také meta-roviny obou románů (rovina postav, žánrů, uměleckých médií, intertextů ad.). Velmi pěkně ukazuje, když diskutuje pojednání Petera Robertse,[7] že vzdělanost, kultura v obecnějším a umění v užším významu, tvoří (zvláště v Hesseho díle) *most* mezi životem a smrtí, ovšem také

[3] Zvláště obrazotvornost Heinricha von Kleista krouží přímo excesivním způsobem kolem hrůz a zároveň slastí sebezničení. Kleist tvoří a inscenuje drama extrémů, také z hlediska básnického jazyka, přesněji násilí a extrém prostřednictvím jazyka.

[4] Připomeňme jeden z řady příkladů z počátku 20. století, ovšem příklad paradigmatický. V roce 1912 publikovala Sabina Spielrein (býv. doktorandka C. G. Junga) v Freudem redigovaném *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* studii *Die Destruktion als Ursache des Werdens* (*Destrukce jako příčina vznikání*), v níž se Spielreinová vrací k tématu, které se objevuje již v jejích denících z doby dospívání, a které ji celoživotně fascinovalo, které se jí stalo obsesí až k jejímu tragickému konci 11. srpna 1942, totiž představa, zániku, sebezáhuby a sebeoběti jako nezbytného předpokladu na cestě k sebespáse a znovuzrození. V této souvislosti se Spielreinová zabývá také mytologickými představami, zejména Nietzscheovým *Zarathustrou* a Wagnerovým *Prstenem*. Do jejích interpretací se silně promítá milostný poměr s Jungem, fantasma, že tento poměr má vyústit v „znovuzrození" jejich společného „Siegfrieda", jímž se uskuteční „vykoupení" Sabinina „semitství" spojením s (Jungovým) „árijstvím". Spielreinová, sama talentovaná interpretka klasické hudby, byla fascinována Wagnerovým *Prstenem* a *Siegfriedem* především. Vytvořila si „privátní" mýtus-fantasma, v němž C. G. Jung hraje hlavní roli jako lékař-psychoanalytik-zachránce, jenž ji vyvedl z temného bludiště její neurózy (vyvolané vztahem k otci) a tím ji vzkřísil k novému životu, jako bájný Siegfried vysvobodil Brünhildu z věčného spánku na hoře Valkýr, do něhož ji zaklel její otec Wotan, a tím jí daroval nový život. Ještě německé vojáky imaginovala Spielreinová v roce 1942 jako titánské „Siegfriedy", germánské zachránce a vítěze nad vládou temnoty (= nad komunismem). V závěrečné III. části („Leben und Tod in der Mythologie") své studie píše: „*Jako Eva jedná Brünhilda proti přikázání svého otce a jako Eva je vyhnána z říše bohů […]. Touha po smrti je často touhou po smrti v lásce, také u Wagnera Brünhilda umírá v ohni (ohni lásky) […]. Brünhilda takřka zaniká v Siegfriedovi; Siegfried je ohněm, spásným slunečním žárem. Tímto praploditelem je Brünhilda vykoupena, sama se stavši ohněm. U Wagnera není smrt často ničím jiným než destruující komponentou instinktu vznikání*" (tamtéž, s. 494-495).

[5] V *Parerga a paralipomena II* (1851), § 56, je génius představen jako „idioelektrické tělo", které vyzařuje vlastní světlo, zatímco druzí je pouze reflektují. Géniové, podle Schopenhauera nanejvýš jeden na sto milionů, jsou majáky lidstva, bez nichž by se lidstvo ztratilo ve „strašlivém moři omylů a zdivočení".

[6] Levekühn říká: „Umění již nechce být zdáním a hrou, chce se stát poznáním".

mezi *duchem* a *přírodou*, intelektem a smyslovou zkušeností, mužským a ženským principem. Umělec je „rozpolcen" mezi sféru čisté duchovnosti a sféru přírody (a přirozenosti) a obě chce spojit ve svém výtvoru.[8] Kruhový nebo spirálový pohyb, nikoliv rozestoupení do nesmiřitelných protikladů, se pro Hesseho jeví – a Jakub Fráňa si toho dobře všímá – jako možné řešení tohoto dilematu. Protiklady se spojují v jednotu a nakonec tvoří jeden celek. Tomu odpovídá i triadický model tří alternativních „životopisů": „Přivolavače deště", „Zpovědníka" a „Indického životopisu".

Je mi velmi sympatické, že uvažování Jakuba Fráni nad oběma romány jej vede k myšlence „nového začátku", k (implikované) představě cyklického modelu nekončícího koloběhu úpadku a regenerace, zanikání a revitalizace života, jehož podoby se ukazují v podstatě jako reprodukce jedné a téže, i přes veškeré změny a střídání, stále identické substance. Jako v organickém životě se všechen vývoj děje v koloběhu života a smrti, vyvíjí se také život společnosti v těchto hranicích. Jak přesně vystihl již Jacob Burckhardt ve svých *Úvahách o světových dějinách*:

„A nyní k velkému průběžnému hlavnímu fenoménu: vzniká historická mocnost nejvyššího momentálního oprávnění; pozemské formy života všeho druhu: ústavy, privilegované stavy, náboženství hluboce se prolínající se vším pomíjejícím; velké majetky, ucelené společenské mravy, určité právní názory se z nich vyvíjejí nebo na ně navazují a časem jsou považovány za opory této moci, za jediného možného nositele mravních sil své doby. Duch je ovšem buřič a pokračuje ve své práci. Tyto životní formy jsou však také v rozporu se změnami, ale nakonec přece nastává zlom, ať v důsledku revoluce nebo postupného rozkladu, nastává zkáza mravnosti a náboženství, domnělý zánik, málem zánik světa. Mezitím však duch buduje zase něco nového, co časem ve své vnější podobě projde podobným osudem" (Jacob Burckhardt: *Úvahy o světových dějinách*. Praha 1971, s. 11).

Burckhardt záměrně navazuje na předmoderní pojetí času, namířené proti dnes opět tolik populárnímu katastrofismu a „posedlosti budoucností", a dějiny chápe jako náhodám otevřené dění: *„Předem známá budoucnost je něčím protismyslným. Předvídání budoucnosti nejenže není žádoucí, ale nemůže být pro nás ani pravděpodobné. Brání tomu omyly v poznání, způsobené našimi tužbami, nadějemi a obavami"* (Burckhardt: *Úvahy o světových dějinách*, s. 16).

Literární reflexe „hudby zániku" hraje i v německé poválečné literatuře důležitou roli: zde bych pro inspiraci Jakuba Fráni zmínil výborný román Wolfganga Koeppena *Der Tod in Rom* (1954, česky poprvé již 1957[9]), jehož název je (ironickou) aluzí na Mannovu *Smrt v Benátkách*. Děj románu je zhuštěn do dvou dnů roku 1954 v Římě, kde se setkají členové dvou spřízněných německých rodin, které rozdělil nacionální socialismu a válka. Jedním z hrdinů románu je avantgardní hudební skladatel Siegfried Pfaffrath, který přijel Říma, aby byl přítomen uvedení premiéry své dvanáctitónové symfonie, kterou má dirigovat německo-židovský emigrant Kürenberg. Uvedení této

[7] „Life, Death and Transformation: Education and Incompletness in Hermann Hesse's *The Glass Bead Game*".

[8] Podle Schellinga (*System des transzendentalen Idealismus*) reflektuje umělecké dílo vědomou a nevědomou (uměleckou) činnost: „Základní charakter uměleckého díla je tedy nevědomá nekonečnost („bewußtlose Unendlichkeit") [syntéza přírody a svobody]". Umělecké tvoření charakterizuje Schelling jako „vznášení" („Schweben") mezi těmito protiklady, které tvůrčí génius spojuje.

[9] Nověji v jednom svazku: Wolfgang Koeppen: *Tři romány* [*Holubi v trávě, Skleník, Smrt v Římě*]. Academia: Praha 2008.

symfonie tvoří také rámec neočekávaného a fatálního setkání obou rodin, silně zatížených nacistickou minulostí. Siegfried, který nenávidí vše, co je spojeno s „třetí říší“ a minulostí jeho rodiny, žije osamoceně v Římě, prochází Věčným městem jako melancholický flanér a sní o čisté atonální hudbě, k níž upíná všechen svůj cit a své úsilí. Jeho vnitřní monology při procházkách Římem krouží téměř obsesivně kolem představ smrti a zániku, ale ve zvláštní symbióze s uchvácením Věčným městem. Siegfried své první, nikdy neuvedené dílo pojmenoval *Variace na smrt a barvu oleandru*. Snaží se vcítit do atmosféry Říma, mýtického Říma, Goethova Říma, je však deprimován, protože se domnívá, že publikum jeho atonální symfonii nepřijme. Smrt je přítomná i v jeho hudbě: dirigentova židovská manželka Ilse Kürenbergová cítí v Siegfriedově atonální symfonii, přes všechnu její avantgardnost to, co nazývá „mystickým vnímáním světa“ a „perversní odevzdaností smrti“: „*V těchto zvucích bylo příliš mnoho smrti, smrti bez veselých rejů smrti na antických sarkofázích. […] byl to strach ze smrti, byl to nordický tanec smrti, morové procesí, a konečně splynuly pasáže v mlžnou stěnu. Komposičně to nebylo nezdařilé, bylo to svým způsobem nadané, Ilsa Kürenbergová měla jemný sluch, hudba ji vzrušovala, ale byla v tom mlžná tajemnost, perversní odevzdanost smrti, která se jí protivila, byla jí odporná, a která ji proti její vůli vzrušovala*“ (Wolfgang Koeppen: *Smrt v Římě*. Praha 1957, s. 121). Její manžel, dirigent Kürenberg, odchází nakonec do Austrálie, aby tam dirigoval Wagnerův *Prsten Nibelungův*. Siegfried skoncoval s občanskou existencí, je strháván do temných částí Říma, kde najde smrt.

Jak z výše uvedeného vyplývá, práci Jakuba Fráni považuji za v y z r á l ý, samostatný, velmi s o fi s t i k o v a n ý a osobitý výkon, v každém ohledu v ý b o r n ý! Prokazuje jím nejen vysokou obeznámenost s literárněvědnými teoriemi i s filosofickou literaturou, ale také, a především, profesionální schopnost jejich konceptualizace ve vztahu k interpretovaným literárním dílům i k vlastní literárně (čtenářsky) estetické zkušenosti.

Navrhuji proto hodnocení „**výborně**“ (**1**).

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A. Praha, 10. 6. 2024