

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ženská postava a její vztah k fantastickému žánru ve vybraných povídkách ze
souboru Noční kousky E. T. A. Hoffmanna

Female character and her relationship to the fantastical genre in selected short
stories from Nachtstücke by E. T. A. Hoffmann

Tereza Moravcová

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Eva Blinková Pelánová, Ph.D.

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B ČJ-NJ

Prohlášení

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Ženská postava a její vztah k fantastickému žánru ve vybraných povídkách ze souboru Noční kousky E. T. A. Hoffmanna* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2024

Poděkování

Mé poděkování patří především Mgr. et Mgr. Evě Blinkové Pelánové, Ph.D., za vstřícný přístup, trpělivost a cenné rady. Dále bych ráda poděkovala všem blízkým, kteří mě podporovali a dodávali mi svou přítomností pozitivní energii.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá rozbořem tří vybraných textů E. T. A. Hoffmanna z povídkového souboru *Noční kousky* (*Pískoun, Sanctus, Věčný slib*). Cílem této práce je analyzovat a interpretovat ženské postavy ve vztahu k fantastickému žánru. Jedním z témat se stává také sám E. T. A. Hoffmann, autor fantastických povídek a jeho dílo v souvislosti s uměleckým směrem německého romantismu. Analýza povídek se zakládá na koncepci fantastična, již Tzvetan Todorov prezentoval ve své studii *Úvod do fantastické literatury*.

KLÍČOVÁ SLOVA

E. T. A. Hoffmann, fantastično, ženské postavy, Pískoun, Sanctus, Věčný slib

ABSTRACT

The bachelor's thesis deals with the analysis of three selected texts by E. T. A. Hoffmann from the short story collection *The Night Pieces* (*The Sandman*, *The Sanctus*, *The Vow*). The aim of this thesis is to analyse and interpret the female characters in relation to the fantastical genre. One of the themes that emerges is the author of the fantastic stories himself and his work in relation to the artistic movement of German Romanticism. The analytical approach to the text of the short stories is based on the concept of the fantastic presented by Tzvetan Todorov in his study *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*.

KEYWORDS

E. T. A. Hoffmann, fantastic, female characters, *The Sandman*, *The Sanctus*, *The Vow*

Obsah

Úvod	7
1 E. T. A. Hoffmann	9
1.1 Hoffmann a romantismus.....	14
1.2 Noční kousky	15
2 Metodologie.....	17
2.1 Todorovova koncepce fantastična.....	17
2.2 Postava	21
2.3 Vypravěč.....	23
3 Pískoun	26
3.1 Synopse	26
3.2 Postavy.....	29
3.2.1 Nathanael	30
3.2.2 Klára	32
3.2.3 Olimpia.....	34
3.2.4 Pískoun – Coppélius/ Coppola	36
3.3 Tři vypravěči.....	39
4 Sanctus.....	42
4.1 Synopse	42
4.2 Postavy.....	45
4.2.1 Trojice mužů.....	45
4.2.2 Bettina.....	47
4.2.3 Zulema/ Julia	50
4.2.4 Aguillar a Hichem	51
4.3 Vypravěč napříč úrovněmi vyprávění.....	52

5	Věčný slib.....	54
5.1	Synopse.....	54
5.2	Postavy.....	58
5.2.1	Hermenegilda/ Celestýna.....	58
5.2.2	Stanislaus von R.	63
5.2.3	Xaver von R.....	65
5.3	Vypravěč.....	68
	Závěr.....	70
	Seznam použitých informačních zdrojů	73
	Příloha: Bibliografie českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna	76

Úvod

Bakalářská práce si klade za cíl analyzovat a interpretovat význam ženských literárních postav a jejich roli v utváření specifického charakteru fantastické povídky. Konkrétně se budeme zabývat třemi vybranými povídkami ze sbírky *Noční kousky* od německého autora E. T. A. Hoffmanna (*Pískoun, Sanctus, Věčný slib*). Rozhodli jsme se pro tyto tři povídky, jelikož se domníváme, že se v nich ženské postavy významným způsobem podílejí na žánru fantastična.

Existence fantastična je podle Todorovovy koncepce podmíněna přítomností váhání nad podstatou nadpřirozené události. Zásadní je způsob reakce jednotlivých postav na setkání se s nadpřirozenem. S tím se pojí i vzájemná interakce mezi postavami ženskými a mužskými. Ženské postavy proto nejsou zkoumány izolovaně, avšak v souvislosti s postavami mužskými.

Práce je členěna na tři části. S oporou v příslušné literatuře se v první části práce zaměřujeme na osobnost autora v úzkém spojení s jeho dílem. E. T. A. Hoffmann, který byl významným představitelem romantismu, se proslavil především svými fantastickými povídkami. V této části také krátce představíme povídkový soubor *Noční kousky* a poukážeme i na projevy romantismu v Hoffmannově poetice.

Druhá část se zaměřuje na metodologii práce. Zde vycházíme především z monografie Tzvetana Todorova *Úvod do fantastické literatury*. Todorov prostřednictvím analýz konkrétních děl předkládá pro nás přesvědčivý pohled na fantastično. Za jeho podmínku považuje právě váhání mezi skutečností a iluzí nadpřirozena. V dotyku s publikací *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* pak představíme narativní kategorie postavy a vypravěče.

Třetí, interpretační část je tvořena analýzou zmíněných tří Hoffmannových povídek. Každá analýza je nejprve uvedena synopsí a obecnými informacemi souvisejícími se vznikem dané povídky. Následně se věnujeme rozboru vybraných ženských postav v souvislosti s postavami mužskými. Soustavnější studium Hoffmannovy poetiky a oblíbených textových strategií naši pozornost upřelo i na funkci vypravěče. Konstatování o existenci fantastična v Hoffmannových textech vyplývá také z analýzy zmíněných

naratologických kategorií. Jejich prozkoumání poskytlo významné impulzy pro přiblížení autorovy – romantické – poetiky a jeho koncepce ženských postav.

1 E. T. A. Hoffmann

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann se narodil 24. ledna 1776 v Královci (Königsbergu) do úřednické rodiny. Z obdivu k Wolfgangu Amadeu Mozartovi si později změnil své třetí křestní jméno Wilhelm na Amadeus. V Královci vyrůstal v matčině rodném domě, žil zde společně se svou dominantní babičkou, matkou, přísným strýcem a citlivou tetou. Řízen rodinnou tradicí a snahou naplnit očekávání svých příbuzných, vystudoval na místní univerzitě práva, která vnímal spíše jako „přípravu na budoucí hmotné zajištění“¹, avšak „[v]eškeré jeho zájmy se upínaly k umění: výtvarnému umění, literatuře, ale především hudbě, která v jeho estetické hierarchii zaujímal vždy nejvyšší místo.“² Již v Královci se začal intenzivně věnovat hudbě, navštěvoval zde hodiny klavíru a později i sám dával lekce hudby.

V dopise svému nejlepšímu příteli Gottliebu Hippelovi se Hoffmann svěruje o své nutnosti vést dvojí život: „Im Ernste geredet, die Wochentage bin ich Jurist, und höchstens etwas Musiker, Sonntags, am Tage wird gezeichnet, und Abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht.“³ Na jedné straně úředník, zabývající se měšťanskými povinnostmi, na straně druhé geniální umělec s neuvěřitelnou fantazií a vtipem. „Příkrá, naprostá, neslučitelná dvojdomost přízemního světa a strmých výšin umění je dominantním rysem jeho próz a není plodem teoretických úvah nebo pouhé apartní snahy o novost, nýbrž krvavě vykoupeným osobním prožitkem.“⁴

Hoffmann nejprve započal právní praxi u soudu v Glogau, zde se i zasnoubil se svou sestřenicí Minnou Doerffer. Stále se ale věnoval umění, obzvláště hudbě a malířství. Glogau mu bylo inspirací pro povídku *Jezuitský kostel v G.*, neboť se zde seznámil s malířem Molinarym, kterému pomáhal s výmalbou zdejšího kostela.⁵ Následně byl jmenován asesorem v Poznani, odtud také zrušil své zasnoubení s Minnou a o pár měsíců později se

¹ KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 152.

² Tamtéž, s. 152.

³ HOFFMANN, E. T. A. Dopis Theodoru Gottliebu Hippelovi, Königsberg, 23. ledna 1796. In Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, Erster Theil. Berlin: Julius Eduard Hitzig, bei Ferdinand Dümmler, 1823, S. 94.

⁴ KARLACH, Hanuš. „E. T. A. Hoffmann – Život ve dvou poschodích“. In HOFFMANN, E. T. A. Životní názory kocoura Moura. Praha: Mladá fronta, 1979, s. 385.

⁵ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 20.

oženil s Polkou Michaelinou Rorer, kterou oslovoval *Mischa*.⁶ Ta pro něj představovala velkou oporu a byla mu partnerkou až do konce jeho života.

Jako správný satirik a šprýmař, kterým Hoffmann byl, nakreslil karikatury nejvyšších členů pruské správy v Poznani, ti si to nenechali líbit a zanedlouho na to byl za trest přeložen do Płocku. Zde se cítil osamoceny a odloučený od společnosti a přátel. Z vyhnanství se roku 1804 dostal do Varšavy, kde pracoval jako vládní rada u vrchního soudu.⁷ Hoffmannův pobyt ve Varšavě byl pro něj z hlediska společenského života velkou změnou k lepšímu, jak dokládá následující citát: „Hoffmann genoss das reiche kulturelle Leben, gehörte zu den Gründern einer ‚Musikalischen Gesellschaft‘, trat als Dirigent und als Sänger auf, komponierte eine Fülle unterschiedlichster Werke, darunter eine Sinfonie in Es-Dur.“⁸ Zde se také spřátelil s Juliem Eduardem Itzigem, který jej seznámil se soudobou romantickou literaturou. Práce v pozici vládního rady však neměla dlouhého trvání, neboť do Varšavy vtrhla napoleonská vojska a Hoffmann, který odmítl složit přísahu nové francouzské vládě, byl z funkce propuštěn.⁹

Z Varšavy proto odcestoval do Berlína, kde se snažil uživit uměním, bohužel téměř bez úspěchu. Z náročné životní etapy jej zachránila až nabídka stát se hudebním ředitelem v Bambergu. Do města se vypravil roku 1808, společně se svou manželkou, po úspěšném zhudebnění operního libreta, jež bylo podmínkou jeho přijetí.¹⁰

V Bambergu se Hoffmann plánoval plně oddat hudební profesi jakožto hudební ředitel místního divadla. K tomu však z vícero důvodů nedošlo a z funkce tedy po neshodách nakonec odstoupil. Myšlenky na hudebně laděné zaměstnání se přesto nevzdal – pracoval jako učitel hudby, skladatel a hudební kritik přispívající do *Allgemeine musikalische Zeitung*.¹¹ V *AMZ* byl anonymně vydán Hoffmannův první literární úspěch – fantastická povídka *Rytíř Gluck*. V povídce se čtenář, doposud neznámého autora, setkává s nejednoznačností, záměrnou nedovysvětleností a narušováním hranic mezi všedností a

⁶ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 4.

⁷ KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 152.

⁸ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 5.

⁹ Tamtéž, s. 5.

¹⁰ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 23.

¹¹ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 6–7.

fantazií. Díky tomuto počínu získal Hoffmann následně možnost přispívat do *AMZ* jako recenzent hudebních skladeb. Později se Hoffmannův přítel Franz von Holbein stal novým ředitelem bamberského divadla a Hoffmann tak získal příležitost vrátit se zpět a pracovat zde jako vynikající „Kapellmeister, Komponist, Theatermaler und -architekt“¹².

Kromě výše zmíněného pracoval stále jako soukromý učitel hudby a při této příležitosti poznal sestry Julii a Wilhelmine Mark. Hoffmann se do mladičké Julie zamiloval tak, že se stala jeho věčnou inspirací pro mnohé ženské postavy, které se objevují v jeho povídkách. „Die Frauen in den Werken Hoffmanns haben einen Charakter, der ins Reich der Liebesleidenschaft und der Musik transzendiert. Fast alle singen, denn fast alle sind die Spiegelung Julias, während keine einzige schreibt oder malt, da diese Tätigkeiten ihr fremd waren.“¹³

„Milostný vztah k Julii dává Hoffmannovi dvojnásobně procítit protiklad touhy a reality (...)“¹⁴, není mu tedy umožněno propojení těchto tak rozdílných sfér. Julia se nakonec v šestnácti letech vdává za zámožného Gerhard Graepela. „Proto všechny jeho ženské postavy jsou jakési efemérní, průzračné, nadpozemské ideály, zbavené vši erotické tělesnosti (...)“¹⁵

Pro Hoffmanna krása ženských charakterů spočívá v jejich nedosažitelnosti. Jeho ženské postavy představují ideál dokonalosti, který nemůže být naplněn, a tak má protagonista možnost neustále snít, do té chvíle, než dojde ke konfrontaci a poznání, že žena není tím vysněným ideálem, jak se ve své fantazii mylně domníval. Iluze její idealizované postavy by se vytratila, stala by se samozřejmou, každodenní a kouzlo tajemného, neobyčejného by se rozplynulo. Ke šťastnému konci dochází pouze v pohádkách, jako je tomu ve *Zlatém kořenáči*, kde student Anselm dochází uspokojení a společně se svou láskou Serpentinou odcházejí do bájně Atlantidy.

¹² Tamtéž, s. 6.

¹³ WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle. E.T.A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (13. Aufl). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994, S. 78.

¹⁴ KAFKA, Vladimír. „Romantický pohádkář a kritik společnosti“. In HOFFMANN, E. T. A. Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Překlad E. A. Saudek. Praha: SNKLU, 1961, s. 16.

¹⁵ KARLACH, Hanuš. „E. T. A. Hoffmann – Život ve dvou poschodích“. In HOFFMANN, E. T. A. Životní názory kocoura Moura. Praha: Mladá fronta, 1979, s. 386.

V Bambergu se Hoffmann mimo jiné seznámil s nakladatelem Carlem Friedrichem Kunzem, který v letech 1814–1815 vydal Hoffmannovu první čtyřsvazkovou sbírku *Fantastické povídky po Callotově způsobu. Listy z deníku cestujícího nadšence*. V souboru nechybí povídky *Rytíř Gluck*, *Don Juan* a *Dobrodružství v silvestrovské noci* či pohádka *Zlatý kořenáč*. Jak již podtitul sbírky napovídá, některé z povídek jsou propojeny postavou cestujícího nadšence, který se stává jejich vypravěčem. Zde se čtenář také setkává s postavou kapelníka Johannese Kreislera, „symbolickou postavou a současně autoportrétem Hoffmanna“¹⁶, o němž pojednávají texty zvané *Kreisleriana* – „Es sind die Leiden des Künstlers in einer Gesellschaft, die Musik nicht wie er als Kunst betrachtet, sondern bestenfalls als Zeitvertreib und Unterhaltung.“¹⁷ Tématy, která propojují svým charakterem rozličné literární texty, jsou povýšení nezaměnitelné hodnoty umění, především hudby, nad běžný, přízemní život; střet a vzájemné „prolínání a proměňování ‚obyčejného života‘ a ‚romantické říše duchů‘“¹⁸.

Začátkem roku 1813 se Hoffmann, společně se svou ženou Mischou, vydal za novou pracovní příležitostí. Přijal místo „kočovného“ hudebního ředitele divadelního souboru v Lipsku a Drážďanech, kde soubor vystupoval.¹⁹ V období napoleonských válek stvořil Hoffmann kouzelnou pohádku *Zlatý kořenáč*, z prostředí Drážďan. „V první zprávě o ní, kterou píše svému nakladateli, Hoffmann říká: ‚V žádné jiné než v této temné osudové době, kdy člověk žije ze dne na den a raduje se jen z holé existence, mě psaní neuspokojovalo víc – je to, jako by se ve mně otevírala zázračná říše, která, vycházejíc z mého nitra a nabývající podoby, mě vzdaluje tlaku zvnějšku. (...)‘“²⁰ Bezprostřední střet s napoleonskou válkou měl vliv na Hoffmannovu uměleckou činnost – zkomponoval operu *Undine*, a začal pracovat na dvojdílném románu *Ďáblovy elixíry*. Následně přišel o místo hudebního ředitele a rozhodl se proto vrátit do státních služeb. Za pomoci svého přítele Hippela získal od roku 1814 místo u soudu v Berlíně.

¹⁶ MUNZAR, Jiří a VESELÁ, Gabriela. „HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus“. In GLOSÍKOVÁ, Viera et al. Slovník německy píšících spisovatelů. Německo. První vydání. Praha: Libri, 2018, s. 357.

¹⁷ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 7.

¹⁸ KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 156.

¹⁹ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 25.

²⁰ KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 156.

Do Berlína se Hoffmann přestěhoval se svou manželkou, začal zde pracovat v pruské státní službě a prožil tu celý zbytek života až do roku 1822.²¹ V Berlíně byl Hoffmann coby umělec poměrně známý, jeho *Fantastické povídky po Callotově způsobu* byly ve společnosti hojně čtené a také opera *Undine* zaznamenala velký úspěch. Jako právník byl Hoffmann pečlivý, pracovitý a ve svém oboru uznávaný pro jasnost a srozumitelnost úsudku. Právní činnost mu přesto dovolovala investovat velké množství času do literárních aktivit. Dokončil román *Ďáblovy elixíry* a brzy poté vyšla jeho nová sbírka povídek *Noční kousky*. Byl fascinován léčebnými metodami nejrůznějších duševních nemocí, zajímal se o magnetismus spojovaný s léčením somnambulů a své znalosti promítl do mnohých povídek, například do povídek *Magnetizér* či *Pustý dům*.

V prostředí Berlína se seznámil s německými romantiky – s Chamissem, Contessou a Fouquéem, s nimiž se spřátelil a pravidelně se scházeli a diskutovali o umění. Stali se také předlohou členů spolku *Serapionovi bratři*, jejichž rozhovory tvoří rámec stejnojmenné sbírky povídek.²² V berlínském období se Hoffmann věnoval jak právnícké, tak umělecké činnosti, což mělo neblahý vliv na jeho zdraví. I přes časté nemoci ve své práci neustal – k závěru života pracoval u berlínského Nejvyššího soudu a psal jedno ze svých posledních děl, satirickou pohádku *Mistr Blecha*. Kvůli této pohádce proti němu bylo vedeno disciplinární řízení z důvodu zesměšňování ředitele policejního ministerstva von Kamptze.²³ E. T. A. Hoffmann se rozsudku nedožil a zemřel 25. června 1822 v Berlíně.

Závěrem lze konstatovat, že celý život E. T. A. Hoffmanna byl prodchnut vnitřním rozporem mezi rutinním způsobem života měšťanů a snovým světem fantazie, jejíž nejčistší formou je hudba. Tento životní pocit se stává neoddelitelnou součástí jeho díla literárního, v němž jsou nejrůznější postavy, disponující cítěním a představivostí umělce, konfrontováni se všední, obyčejnou realitou bez jakékoli živosti a povznesení, která není schopna připustit existenci čehokoli fantastického, co by se vymykalo přesně daným zákonům tohoto měšťáckého světa.

²¹ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 29.

²² KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 160.

²³ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 28–29.

1.1 Hoffmann a romantismus

Pojem *romantický* „označuje epochu, do níž spadá literatura let 1795–1830.“²⁴ Německý romantismus se časově dělí do tří fází – raná, střední a pozdní romantika.

E. T. A. Hoffmann je se svým literárním dílem často řazen do období německého středního romantismu s přechodem do romantismu pozdního. „Zur mittleren Phase der Romantik gehören u.a. auch die übrigen literarischen Werke Hoffmanns: *Fantasiestücke* (1814/15), *Nachtstücke* (1816/17), *Die Elixiere des Teufels* (1815/16), *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/21); (...).“²⁵

„Hoffmann trat relativ spät in Kontakt mit den deutschen Romantikern.“²⁶ S literárním dílem Ludwiga Tiecka, Novalise či Clemense Brentana se Hoffmann seznámil až ve Varšavě díky příteli Juliu Hitzigovi. Jeho prostřednictvím se v Berlíně spřátelil s dalšími německými romantiky Friedrichem Fouquéem a Adalbertem Chamissem.²⁷

Hartmut Steinecke upřesňuje Hoffmannovu pozici v romantismu takto: „Er kann wie kein anderer Autor der Zeit zahlreiche Entwicklungen der gesamten Romantik aufnehmen, er setzt sich kritisch und spielerisch mit ihnen auseinander, findet darin zu einer eigenen und eigenständigen Kunst.“²⁸

Záboj Bláha-Mikeš zase popisuje Hoffmannův romantismus těmito slovy: „Hoffmann je typ romantika, je vlastně romantika sama v tom nejkrásnějším a nejplnějším smyslu slova. Romantický duch našel v něm svou nejlepší resonanční desku, nejdokonalejší nástroj k vyjádření sebe.“²⁹

²⁴ BAHR, Ehrhard (ed.). Dějiny německé literatury: kontinuita a změna. Od osvícenství k době předbřeznové. 2. sv. Praha: Karolinum, 2006, s. 269.

²⁵ KREMER, Detlef und KLEINSCHMIDT, Christoph. „Die mittlere Phase der Romantik“. In BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). Romantik: Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: WBG, 2010, S. 32.

²⁶ FELDGES, Brigitte und STADLER, Ulrich. E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck, 1986, S. 44.

²⁷ Tamtéž, s. 44.

²⁸ STEINECKE, Hartmut. „E. T. A. Hoffmann“. In BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). Romantik: Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: WBG, 2010, S. 169.

²⁹ BLÁHA-MIKEŠ, Záboj. „Ernest Theodor Amadeus Hoffmann“. In HOFFMANN, E. T. A. Hudební novely. Překlad M. Brož. Kutná Hora: Česká hudba, 1931, s. 95.

Podobný pohled zaujímá i Vladimír Kafka: „Veškerý romantismus byl u něho v jistém smyslu čímsi vnitřním, prožitým, nebyl dílem literárního vlivu, přitom ovšem rostl z atmosféry doby, byl reakcí na ni.“³⁰

Kafka dále zdůrazňuje Hoffmannovu ideovou blízkost s romantiky, v níž si však Hoffmann zachovává svůj osobitý styl a kritický pohled. „Romantikům je Hoffmann blízký především hluboce prožitým a znovu a znovu zkušenostmi posilovaným životním pocitem osamělosti a odporu k inertní, sebou uspokojené mase německého měšťáctva. Jako oni uniká nejednou do subjektivního, fantasijského světa vysněné dokonalosti, lidské čistoty a poezie, více než oni však dovede tento svět postavit s kritickým záměrem do kontrastu proti světu šedivých úředníků, pivních mudrců a zkostnatělých učenců.“³¹

1.2 Noční kousky

„vrcholné dílo básníka hrůzy Hoffmanna, zasvětil je hudbě a malbě“³²

Soubor povídek *Noční kousky* je tvořen dvěma částmi a celkem obsahuje osm povídek, vydaných mezi lety 1816–1817. Sjednocujícím prvkem sbírky je motiv noci. V některých povídkách je tento motiv zdůrazněn tím, že se příběh odehrává převážně v noční době (*Jezuitský kostel v G.*). Jindy se však motiv noci zrcadlí v temných charakterech některých z postav (*Pískoun, Ignác Denner, Dědičné sídlo, Věčný slib*).³³

„Bei der Gestaltung des Nächtlichen zieht Hoffmann die naturwissenschaftlichen und medizinischen, besonders psychiatrischen Erkenntnisse seiner Zeit heran, um den Blick in die ‚Nachtseiten‘ der menschlichen Seele zu vertiefen. Dabei werden die Grenzlinien zwischen Gesundheit und Krankheit, Normalität und Wahnsinn ununterscheidbar verwischt, es wird deutlich, dass es nach Hoffmanns Auffassung eine derartige Grenze überhaupt nicht gibt.“³⁴

³⁰ KAFKA, Vladimír. „Romantický pohádkář a kritik společnosti“. In HOFFMANN, E. T. A. Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Překlad E. A. Saudek. Praha: SNKLU, 1961, s. 10.

³¹ Tamtéž, s. 15.

³² JIROUŠEK, Martin. „Dábel v zrnku písku – šerosvitem opojená Mona Lisa hororu, strašidlo Hoffmann aneb Od Písaře k Pískounovi“. In HOFFMANN, E. T. A. Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 321.

³³ KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988, S. 52.

³⁴ STEINECKE, Hartmut. „E. T. A. Hoffmann“. In BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). Romantik: Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: WBG, 2010, S. 176.

Zajímavé je, že název povídkového souboru *Nachtstücke* nevychází pouze z tehdejší romantické fascinace nocí. Původně býval tento termín používán ve výtvarném umění a to v malířství, kde označoval „Gemälde mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten“³⁵. U Hoffmanna souvisí i se změnou jeho zaměstnání, kdy byl z pomocného úředníka povýšen na soudce a své literární tvorbě se mohl věnovat pouze v noci.³⁶

³⁵ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 163.

³⁶ Tamtéž, s. 162.

2 Metodologie

Metodologie je rozdělena do tří kapitol. Nejprve se zabýváme pojmem fantastična dle monografie *Úvod do fantastické literatury* Tzvetana Todorova. Následně věnujeme pozornost kategorii postavy a také kategorii vypravěče. Zde vycházíme především z publikace *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* od kolektivu autorů Tomáše Kubička, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka.

2.1 Todorovova koncepce fantastična

Tzvetan Todorov je francouzský literární teoretik bulharského původu. Jako význačný představitel francouzského strukturalismu roku 1970 vydal studii *Úvod do fantastické literatury*, v níž definuje fantastično.

Fantastično je dle Todorova definováno jako stav váhání. Váhání nad tím, zda je nadpřirozená událost skutečností či iluzí. Fantastično trvá pouze po dobu této nejistoty, kdy se implicitní čtenář společně s postavou rozhodují nad podstatou této události. Po zvolení jednoho ze dvou možných řešení se na základě odpovědi přesouváme do sousedních žánrů *podivuhodna* nebo naopak *zázračna*.

Todorov dále určuje tři podmínky pro splnění fantastična. První podmínka spočívá ve čtenářově váhání „mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením“³⁷. Toho text dosáhne tím, že nutí čtenáře vnímat svět postav jako svět živých lidí. Druhou podmínkou je zobrazení pocitu váhání postavy fikčního světa – tato podmínka je fakultativní, avšak v žánru fantastična často dodržována. Třetí podmínka se týká čtenářova postoje k textu, čtenář by měl vyloučit alegorickou či poetickou interpretaci, kterými by popřel přítomnost fantastična.

Dvě ze zmíněných podmínek se v modelovém díle projevují třemi aspekty. S první podmínkou se pojí aspekt *verbální*, který se ve fantastičnu manifestuje dvojznačným viděním. Druhá podmínka je spojována s aspektem *syntaktickým*, který souvisí s úsudkem postav a jejich reakcemi na nadpřirozené události. Tato podmínka se zároveň týká i aspektu *sémantického*, v tomto případě se jedná o vnímání a zaznamenání tématu. Třetí podmínka se aspektům vymyká.

³⁷ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 32.

Vzbuzení pocitu strachu ve skutečném čtenáři není dle Todorova relevantní podmínkou fantastična, v této souvislosti se odvolává na Hoffmannovy fantastické příběhy, z nichž některé z nich nevyvolávají strach, a přesto k žánru fantastična neodmyslitelně patří.

Oblast fantastična lze také vymezit za pomoci žánrů podivuhodna a zázračna. Pokud zákony skutečnosti nejsou zasaženy a lze-li jimi události objasnit, řadí se dílo k žánru podivuhodna. Opačným řešením je pak nutnost připustit nové zákony, které by byly schopny tyto události vysvětlit a to nás přivádí do žánru zázračna.

Todorov každému z žánrů přiřazuje časové určení. Podivuhodno odpovídá minulosti, neboť jsou pozorované události vysvětleny na základě předchozích zkušeností. Naopak zázračno koresponduje s budoucností, jelikož se vztahuje k neznámému jevu, jehož zákony budou teprve nově vytvořeny. Podobně, jako se přítomnost nachází na hranici mezi minulostí a budoucností, se i fantastično vyskytuje na pomezí obou žánrů – podivuhodna a zázračna.

Existují však také podžánry, které tvoří kombinaci s fantastičnem, jde o tzv. *fantastično-podivuhodno* a *fantastično-zázračno*³⁸. Ve fantastičnu-podivuhodnu jsou čtenář a postavy dlouho udržováni v pochybnostech, které nakonec vyústí v racionální vysvětlení událostí. Typy vysvětlení se dle své podstaty dělí na *imaginární* a *iluzorní*. K imaginárním událostem patří sen, účinek drog a šílenství, jimiž je dokázáno, že k událostem vůbec nedošlo. V případě iluzorních událostí se pak jedná o náhodu, smyslový klam či podvod, které lze vysvětlit rozumově. *Čisté podivuhodno* se vyznačuje událostmi, „jež lze dokonale vysvětlit rozumovými zákony“³⁹. Tyto zákony jsou i přes svou racionalitu neuvěřitelné, znepokojující a ve vztahu k postavám a čtenáři pracují s pocitem strachu a podivnosti. Typickým příkladem podivuhodna je hororová literatura, zde jsou zmiňovány především Poeovy povídky.

Naproti fantastičnu-podivuhodnu a čistému podivuhodnu stojí *fantastično-zázračno* a *čisté zázračno*. Ve fantastičnu-zázračnu také delší dobu přetrvává stav váhání, ten však vrcholí přijetím nadpřirozena, které se vymyká rozumovému vysvětlení. V čistém zázračnu „nevyvolávají nadpřirozené prvky žádnou zvláštní reakci ani u postav, ani u implicitního

³⁸ Tamtéž, s. 41.

³⁹ Tamtéž, s. 43.

čtenáře“⁴⁰. Zázračno je často spojováno s žánrem pohádky, ale pohádka je však pouze jedním z druhů zázračna.

Ve vztahu k třetí podmínce fantastična jsme již zmínili nezbytnost popření alegorické a poetické interpretace. Fantastično je proto nutné vymezit vůči dvěma jiným a spolu nesouvisejícím žánrům – *poezii* a *alegorii*. Poezie vyžaduje, aby byla slova užitá ve významu obrazném čtena doslovně. Do protikladu k poezii je zde stavěna *fikce*. Fikce má na rozdíl od poezie určitou reprezentativní povahu a je schopna evokovat představy. Termíny používané v souvislosti s fikcí, např. postavy, děj či atmosféra, běžně označují i mimotextovou skutečnost. Protiklad k významu *alegorickému* (přenesenému) tvoří význam *doslovný* (vlastní). „[A]legorie předpokládá existenci alespoň dvou významů pro tatáž slova (...).“⁴¹ Tento dvojitý význam je v textu vyjádřen explicitně, a z toho důvodu existence alegorie nezávisí na čtenářově interpretaci. Poezie a alegorie tedy vylučují existenci fantastična. Naopak žánr fikce a četba s doslovným významem se stávají další podmínkou pro existenci žánru fantastična.

Diskutovány jsou i tři strukturální vlastnosti podílející se na jednotě fantastického vyprávění. První z vlastností se týká *výpovědi* a jde o „zvláštní užití obrazného diskursu“⁴². Tento rys souvisí s již zmíněným doslovným významem – „[n]adpřirozeno často vzniká z toho, že vezmeme obrazný význam doslova“⁴³. Mezi řečnické figury, které jsou zdrojem nadpřirozena patří například hyperbola. Často jsou užívány obrazné výrazy, které předznamenávají nadpřirozené události. Tyto výrazy se vždy objevují ve spojení s *modalizujícím* prvkem, který přispívá k váhání – k navození pocitu nadpřirozena. Prvkem modalizace jsou slova typu: „jako by“ či „zdálo se“.⁴⁴

Druhá vlastnost se týká *vypovídání*. Vypravěč fantastického příběhu obvykle promlouvá v první osobě. V případě, že je vypravěč zároveň i jednou z postav příběhu, podléhá částečně zkoušce pravdivosti, jelikož „slova postav mohou být pravdivá nebo nepravdivá tak jako v každodenním diskursu“⁴⁵. Vypravěč-postava tedy vyvolává

⁴⁰ Tamtéž, s. 49.

⁴¹ Tamtéž, s. 57.

⁴² Tamtéž, s. 68.

⁴³ Tamtéž, s. 68.

⁴⁴ Tamtéž, s. 71.

⁴⁵ Tamtéž, s. 73.

požadované váhání a pochybnosti. Zároveň vyprávěním v první osobě poskytuje implicitnímu čtenáři možnost snáze se identifikovat s postavou.

Třetí vlastnost fantastického diskursu se pojí se syntaktickým aspektem díla. Todorov upozorňuje na nezbytnost čtení díla od začátku do konce, což u fantastických textů platí o to více, neboť se zde jedná o samotný účinek způsobený váháním a nejistotou. Pokud bychom dopředu znali konec, ztratili bychom možnost „krok za krokem sledovat proces identifikace“⁴⁶. Ze stejného důvodu nemůžeme nikdy dosáhnout stejného zážitku z druhé četby, jaký jsme prožili při první četbě. „[Č]etba se nevyhnutelně stává metačetbou: zaznamenáváme postupy fantastična, místo abychom podléhali jeho kouzlům.“⁴⁷

Sémantický či tematický aspekt díla je považován za důležitý, jelikož ve fantastické literatuře je tento aspekt utvářen *podivuhodnými událostmi*. Tyto události se pro fantastično stávají „nutnou podmínkou“⁴⁸. Todorov témata fantastična dělí na dva typy – na témata pojící se k *já* a témata pojící se k *ty*. V rámci těchto dvou kategorií následně jednotlivá témata klasifikuje do skupin, na základě jejich společné přítomnosti v textu.

K tématům pojícím se k *já* se řadí: proměny, pandeterminismus, zmnožení osobnosti, setření hranice mezi subjektem a objektem či přeměna času a prostoru.⁴⁹ Pro tato témata je typické překonání „hranice mezi hmotou a duchem“⁵⁰. Vše, co se ve fantastickém světě děje, musí mít svou příčinu, i kdyby měla být nadpřirozená. Nic zde není čistě náhodné a „každý předmět, každá bytost něco znamená“⁵¹. Vztah člověka ke světu, jež vnímá, je zde statický.

Naproti tomu témata pojící se k *ty* jsou spojována se sexuální touhou. Mezi témata, která jsou součástí této tematické sítě, patří: ďábel v podobě svůdné ženy, incest, homosexualita, polyamorie, krutost (ne)motivovaná touhou či zaujetí smrtí.⁵² Zde je zobrazen dynamický vztah člověka k jeho touhám a nevědomí.

⁴⁶ Tamtéž, s. 78.

⁴⁷ Tamtéž, s. 78.

⁴⁸ Tamtéž, s. 82.

⁴⁹ Tamtéž, s. 98–103.

⁵⁰ Tamtéž, s. 98.

⁵¹ Tamtéž, s. 97.

⁵² Tamtéž, s. 109–118.

2.2 Postava

V této podkapitole se budeme zabývat analýzou postav. S kategorií postavy se dle E. M. Forstera pojí důležitý paradox – postavy fikčního světa nám mohou mnohdy připadat reálnější než lidé, včetně našich blízkých, ze světa aktuálního.⁵³ Prostřednictvím textu získáváme možnost se s postavami lépe ztotožnit, porozumět jejich myšlenkám a vcítit se do nich. „Narativní svět může být přístupný z jejich úhlu pohledu, který způsobuje subjektivizaci tohoto narativního světa, tedy založení jedinečného systému hodnot, s nímž se čtenář může, díky této specifické subjektivizační technice, identifikovat. (...) Ovšem právě tato možnost současně ukazuje na jejich utvořenost, na nereálnost postav, na jejich povahu *být fikční bytostí*, a tedy vždy už neúplným (ve vztahu ke skutečným postavám aktuálních světů) konstruktem.“⁵⁴

Z tohoto paradoxu vychází dvě rozdílná pojetí analýzy postav – *mimetické* a *sémiotické*. Mimetický přístup srovnává postavy fikčního světa se skutečnými lidmi a přisuzuje jim podobné vlastnosti na základě zkušeností s lidmi z našeho aktuálního světa. Oproti tomu sémiotický přístup je založen na chápání postav jako znaků, které existují jen ve vztahu k textu a jsou nedílnou součástí narativního světa.⁵⁵

Syntézou obou přístupů dosahuje James Phelan třídímního pojetí postavy. Postava se tak skládá z dimenze syntetické, mimetické a tematické. Sloučení nám umožňuje postavy interpretovat ve vztahu k aktuálnímu světu, současně však zabraňuje jejich nadměrnému psychologizování.⁵⁶

Typologie postav nabízí rozličná kritéria, dle kterých lze postavy klasifikovat. Uvedeme například Forsterovu koncepci *plochých a kulatých postav*. Ploché postavy se v průběhu vyprávění nemění a jsou založeny pouze na jedné myšlence, opakem jsou postavy kulaté, které disponují více vlastnostmi a dochází u nich k charakterovému vývoji.⁵⁷

⁵³ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 57.

⁵⁴ Tamtéž, s. 57–58.

⁵⁵ Tamtéž, s. 58–59.

⁵⁶ Tamtéž, s. 62.

⁵⁷ Tamtéž, s. 66.

V neposlední řadě lze postavy dělit z hlediska důležitosti na postavy hlavní a vedlejší či s ohledem na povahu jejich jednání na postavy kladné a záporné.

Výstavba postavy se zakládá na její *přímé a nepřímé charakterizaci*. Přímou charakterizaci postavy vnímáme skrze promluvy vypravěče či jednajících postav prostřednictvím formy *telling*.⁵⁸ Informace o postavě jsou nám tedy explicitně sdělovány.⁵⁹ S tím se pojí i otázka míry spolehlivosti v závislosti na zvoleném typu vypravěče, který je původcem daného vyprávění.⁶⁰

Naopak nepřímá charakterizace se realizuje formou *showing* – informace o postavě získáváme vlastním pozorováním. Nahlížíme jednání postavy, její způsob promluvy, vnější zjev, jméno, sociální zařazení a prostředí, v němž se postava pohybuje.⁶¹

Nyní se krátce zastavíme u každého z prostředků nepřímé charakterizace. V případě *jednání* se zajímáme o reakci postavy na určitou situaci. Konkrétní jednání postavy nám umožňuje vypořádat její „morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city a motivace“⁶², čímž se však přibližujeme mimetickému pohledu.⁶³ Skrze *promluvu* postavy máme možnost zjistit, „jak hodnotí ostatní postavy, prostředí příběhu či další elementy fikčního světa“⁶⁴. Na základě *vnějšího zjevu* od sebe odlišujeme jednotlivé postavy. Zároveň těmto postavám přisuzujeme konkrétní vlastnosti, vycházející z jejich fyziognomie a oblečení.⁶⁵ S vnějším zjevem souvisí i jméno postavy, „které může sloužit jako symbol“⁶⁶. *Sociální zařazení* postavy může mít vliv na její charakter a ovlivňovat čtenářské sympatie a antipatie.⁶⁷ Také

⁵⁸ Tamtéž, s. 68.

⁵⁹ FOŘT, Bohumil. Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 64.

⁶⁰ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, s. 67–68.

⁶¹ Tamtéž, s. 67–70.

⁶² FOŘT, Bohumil. Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 67.

⁶³ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, s. 68.

⁶⁴ Tamtéž, s. 69.

⁶⁵ Tamtéž, s. 69.

⁶⁶ Tamtéž, s. 69.

⁶⁷ Tamtéž, s. 70.

prostředí, ve kterém se postava vyskytuje a je pro ni nějakým způsobem příznačné, se stává prostředkem její nepřímé charakterizace.⁶⁸

2.3 Vypravěč

V této podkapitole se zaměříme na podstatu vypravěče. „Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi. Jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace.“⁶⁹ Vypravěč sám však není tvůrcem narativu, je pouze jeho součástí a stává se „výsledkem postupné čtenářovy konstrukce“⁷⁰.

Na základě účasti vypravěče v příběhu rozlišuje Gérard Genette dva typy vypravěčů. Těmi jsou vypravěč *heterodiegetický* a vypravěč *homodiegetický*.⁷¹

Heterodiegetický vypravěč se příběhu neúčastní, není tedy jednou z postav vyprávěného příběhu. Tato vlastnost mu umožňuje, „aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich motivacích a úmyslech (...).“⁷² Pokud vypravěč disponuje takovouto schopností, považujeme to za projev „vypravěčské vševědounosti“⁷³. Jinou variantou heterodiegetického vypravěče je vypravěč *objektivní*, který pouze informuje o událostech, které nijak nehodnotí.⁷⁴

Naproti tomu homodiegetický vypravěč se příběhu účastní jako jedna z jeho postav. V tom případě záleží i na míře této účasti. Pokud je vypravěč hlavním hrdinou, nazývá jej Genette *autodiegetickým*, je-li naopak téměř nezúčastněným pozorovatelem událostí spojených s jinými postavami fikčního světa, získává označení *vypravěč-svědék*.⁷⁵

Gérard Genette rozlišil vypravěče také z hlediska narativní roviny, v níž je vypravěč přítomen. Jedná se o vypravěče *extradiegetického*, který je „původcem první (výchozí) roviny vyprávění“⁷⁶, tuto rovinu lze označit jako *rámcové vyprávění*.⁷⁷ Druhou možností je pak vypravěč *intradiegetický*, který je „postavou v první rovině vyprávění a je původcem

⁶⁸ Tamtéž, s. 70.

⁶⁹ Tamtéž, s. 124.

⁷⁰ Tamtéž, s. 124.

⁷¹ Tamtéž, s. 127.

⁷² Tamtéž, s. 128.

⁷³ Tamtéž, s. 128.

⁷⁴ Tamtéž, s. 128.

⁷⁵ Tamtéž, s. 129–133.

⁷⁶ Tamtéž, s. 134.

⁷⁷ Tamtéž, s. 134.

druhé roviny vyprávění“⁷⁸. Druhá rovina vyprávění, jinak také *zapuštěné vyprávění*, může mít nejrůznější funkce a podoby.⁷⁹

Kombinací zmíněných hledisek stanovil Gérard Genette čtyři typy vypravěčů dle (ne)účasti vypravěče v příběhu a narativní roviny, v níž je přítomen. *Extradiegeticko-heterodiegetický* vypravěč vypráví příběh první roviny, kterého se sám neúčastní; také *extradiegeticko-homodiegetický* vypravěč vypráví příběh první roviny, v němž je však přítomen jako jedna z postav. *Intradiegeticko-heterodiegetický* vypravěč vypráví příběh druhé roviny, kterého se sám neúčastní; také *intradiegeticko-homodiegetický* vypravěč vypráví příběh druhé roviny, v němž je však přítomen jako jedna z postav.⁸⁰

V souvislosti s narativní kategorií vypravěče uvažujeme také o jeho možné *nespolehlivosti*. Fikční svět nemůžeme ověřit, protože k němu získáváme přístup pouze skrze vypravěčovo vyprávění.⁸¹ Z tohoto důvodu „[s]polehlivost vyprávění nelze vymezit prostřednictvím prostého tvrzení, že vypravěč zprostředkovává fikční svět tak, jak ve ‚skutečnosti‘ je.“⁸² V první řadě tedy předpokládáme, že je vypravěč spolehlivý a přistupujeme k němu s důvěrou. Názory na možné projevy nespolehlivosti vypravěče se liší. Platí však, že nespolehlivý vypravěč „se ze své nespolehlivosti nezáměrně a nepřímou postupně sebeusvědčuje.“⁸³

Narativní informace, které vypravěč čtenáři poskytuje, mohou být podávány různými typy narativních promluv – základní jsou *přímá* a *nepřímá řeč*. Přímá řeč je vyhrazena promluvám postav, proto může formou přímé řeči promluvit pouze vypravěč homodiegetický, který je zároveň postavou fikčního světa; výjimkou je tzv. metalepse. Formou nepřímé řeči pak promlouvá vypravěč. Tato řeč, na rozdíl od přímé řeči, není slyšitelná postavám fikčního světa.⁸⁴

Postava fikčního světa má možnost promlouvat i způsobem, který uslyší pouze čtenář a sama postava. Podle Dorrit Cohnové určujeme tři metody prezentace myšlení postav:

⁷⁸ Tamtéž, s. 134.

⁷⁹ Tamtéž, s. 134–135.

⁸⁰ Tamtéž, s. 136.

⁸¹ Tamtéž, s. 136–137.

⁸² Tamtéž, s. 136–137.

⁸³ Tamtéž, s. 140.

⁸⁴ Tamtéž, s. 140–141.

vnitřní monolog, vyprávěný monolog a psychovyprávění. Vnitřní monolog se podobá přímé řeči, avšak není slyšitelný; myšlení postav je podávané ich-formou. Oproti tomu vyprávěný monolog prezentuje myšlení postav er-formou, výpovědi jsou subjektivizované promluvou postavy a využívá se polopřímá řeč. V případě psychovyprávění je myšlení postav také podáváno er-formou, ale zde je patrnější hlas vypravěče, který čtenáři zprostředkovává, co si postava myslí. Využívá k tomu slovesa myšlení a vnímání.⁸⁵

Sebereflexivní vyprávění je dalším způsobem promluvy vypravěče. Takto je prostřednictvím výpovědí komentován, vysvětlován či ironizován vypravěčův narativní akt.⁸⁶ „Účinkem sebereflexivního vyprávění je zpochybnění iluzivního efektu fikce a zdůraznění konstruovanosti fikčního světa na pozadí literárních konvencí.“⁸⁷ Na druhou stranu je s tímto způsobem vyprávění spojována i schopnost vyvolat iluzi autenticity, jíž je dosahováno pomocí vypravěčova „*přímé[ho] oslovování narativního adresáta*“⁸⁸ a „*zdůraznění spolupatříčnosti vypravěče a narativního adresáta k témuž světu*“⁸⁹.

⁸⁵ Tamtéž, s. 141–143.

⁸⁶ Tamtéž, s. 144–145.

⁸⁷ Tamtéž, s. 145.

⁸⁸ Tamtéž, s. 145.

⁸⁹ Tamtéž, s. 145.

3 Pískoun

Pískoun (v některých překladech také *Pískař*) se stal Hoffmannovou nejznámější povídkou. V rukopise je uvedeno datum „16. November 1815 ‚Nachts 1 Uhr‘“⁹⁰. Poprvé byla povídka vydána roku 1816 a byl jí předznamenán soubor *Noční kousky* (*Nachtstücke*). Před prvním vydáním prošla povídka mnoha textovými změnami, jejichž výsledkem je její tolik charakteristická dvojnáčnost. Dle Claudie Lieb se jedná například o částečné vynechání vypravěčových promluv či o popis události z Nathanaelova dětství, při které Coppelius zavinil také smrt jeho mladší sestry.⁹¹ Překvapivé však je, že tato pasáž⁹² nebyla vynechána z českého překladu z roku 1976 vydaném v souboru *Mistr Blecha*. My však při analýze vycházíme z nejnovějšího překladu vydaného roku 2016. Na povídce je zajímavá i textová strategie vložených dopisů, která ve čtenáři vyvolává iluzi skutečnosti.

V této kapitole nejprve poskytneme synopsi Hoffmannovy povídky. Následně přejdeme k analýze postav, se zaměřením na ženské protagonistky.

3.1 Synopse

Vyprávění nás uvádí do roku 1815, kdy mladý student Nathanael píše dopis svému nevlastnímu bratru Lotharovi. V dopise popisuje události ze svého dětství, které ho až do nynějška pronásledují.

Jako malý byl Nathanael strašen postavou pískouna, který dětem sype písek do očí, aby šly spát a jejich očima krmí svá mláďata. Historiku o pískounovi si chlapec spojil s pozdním návštěvníkem u otce a uvěřil, že strašidlo skutečně existuje, neboť ho vždy slýchal stoupat po schodech. Z počátku se ho bál a utíkal před ním do svého pokoje, později ho však začala přemáhat zvědavost, a proto chtěl zjistit, jak pískoun vypadá a proč chodí k jeho otcovi do pracovny. Jednou večer se Nathanael vplížil do otcovy pracovny a čekal zde za závěsem na příchod pískouna. Byl velice překvapen, když zpoza záclony zahlédl advokáta Coppelia, který mu svým zjevem naháněl hrůzu, „(...) byl to ohyzdný přízračný zloduch, který všude,

⁹⁰ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 169.

⁹¹ Tamtéž, s. 169.

⁹² HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Pískař“. Překlad Vladimír Procházka. In *Mistr Blecha*. Praha: Odeon, s. 35–36.

kam vkročí, přináší jen trápení, bídu a brzký, leč nepomíjející zmar.“⁹³ Coppelius zde spolu s Nathanaelovým otcem prováděl alchymistický pokus. Nathanael se vylekal vidin, zaječel a spadl na zem, kde se ho zmocnil sám Coppelius. Ten chtěl Nathanaelovi vyjmout oči, jako to prováděl pískoun, ale jeho otec se ho zastal a Coppelius mu oči nechal. Přesto mu však odšrouboval ruce a nohy, podobně jako loutce. Nathanael omdlel a z prožité hrůzy a týrání onemocněl.

Když se Nathanael uzdravil, zdálo se, že Coppelius navždy zmizel. Za rok se však v jejich domě znovu objevil a tentokrát to mělo za následek smrt Nathanaelova otce. Není známo, co se skutečně stalo a zda za jeho smrt mohl Coppelius, ale pro Nathanaela byl jejím jediným viníkem. V dopise Lotharovi dále uvádí, že je velice znepokojen hrůzostrašnou událostí. V G., kde Nathanael studuje, za ním přišel obchodník s tlakoměry Giuseppe Coppola, o kterém je přesvědčen, že je to samotný Coppelius.

Následuje druhý vložený dopis, který Nathanaelovi adresuje jeho snoubenka Klára. Nathanael totiž předchozí dopis pro Lothara omylem poslal Kláře. Dívka je rozrušená z událostí, které Nathanael v dopise popsal, a obává se o jeho duševní zdraví. Přichází však s racionálním vysvětlením nadpřirozených událostí, tedy že vše strašlivé a tajemné se odehrálo pouze v jeho nitru. Dle Kláry se ho zmocnila „temná moc“⁹⁴, které se lze zbavit pouze rozpoznáním této moci pomocí rozumu a přesvědčením se, že na naše vnímání okolního světa nemá žádný vliv a temná síla následně pozbyde své moci.

V dalším dopise adresovaném Lotharovi je Nathanael rozmrzelý, protože se o něm sourozenci Klára a Lothar bavili. Je si vědom, že ho považují za blázna: „Vy mě, Ty i Klára, máte za chmurného snílka, ale já se nemohu zbavit dojmu, jaký na mne dělá Coppeliova prokletá tvář.“⁹⁵ Na druhou stranu si nemůže pomoci a nechává se strhnout temnými představami. Spolu s ním tedy ustupujeme od Klářina racionálního vysvětlení a noříme se zpět do protagonistových představ. Nathanael se v dopise zmiňuje také o profesoru Spallanzaním a jeho dceři Olimpii, která na něho zprvu působí strnulým dojmem.

⁹³ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 22.

⁹⁴ Tamtéž, s. 27.

⁹⁵ Tamtéž, s. 29.

Nathanael se z G., kde studuje, vrací do rodného města, ale jeho zachmuřená nálada přetrvává a realizuje se v přízračně temných textech. Prozaicky smýšlející a racionálně uvažující Klára nemá pochopení pro jeho chmurné básně a Nathanael tak upadá do melancholického snění, které vrcholí hrůzostrašnou básní podobající se strašlivé noční můře. Jednalo se o předtuchu Nathanaelova sňatku s Klárou, který jim překazí zlomyslný Coppelius, a nakonec na Nathanaela skrze Klářiny oči pohlédne smrt. Klára byla z básně rozrušená a došlo k hádce mezi Nathanaelem a Lotharem, již však Klára urovnala a společně došli ke smíření.

Nathanael se vrátil do G., kde plánoval pokračovat ve studiu. Shodou nešťastné události či snad osudu, získal nový pokoj s výhledem přímo do Olimpiina pokoje. Jednoho dne k němu vešel Coppola a nabízel mu všelijaké brýle, což Nathanaela nemálo vylekalo, neboť se mu zdálo, jakoby se na něj dívalo tisícero očí. Rozhodl se koupit si jedno kukátko a to nejprve vyzkoušel pohledem z okna na profesorovu dceru Olimpii, která se mu však z ničeho nic a oproti předchozímu dojmu zdála okouzující. Doslova se nemohl od pohledu na ni odpoutat.

Profesor Spallanzani uspořádal koncert a ples, který navštívil i Nathanael. Pochopitelně zde byla také Olimpia, která Nathanaela okouzila i tentokrát. Oslnil jej její zpěv, a proto si s ní toužil zatančit. U ostatních hostů však dívka vzbuzovala spíše posměch a zvědavost. Nathanaelovi se podařilo s dívkou sblížit, tancoval s ní téměř neustále. Na konci plesu jí dal i polibek a ucítil, jak jsou její rty chladné. Nathanael je Olimpií naprosto uchvácen, na rozdíl od jeho přátel, kteří mají pochybnosti o její živoucnosti.

Nathanael zapomněl na všechny své blízké a veškerý čas trávil pouze v přítomnosti Olimpie. Přitahovalo ho, že na něho s nepřetržitou pozorností hledí, když jí předčítá své básně a jiné texty. Právě se chystal požádat ji o ruku, když však vešel do pokoje, uviděl tam Coppolu, držícího nehybnou Olimpii, jak zápasí s profesorem Spallanzanim. Coppola profesorovi figurínu bez očí vytrhl a utekl s ní pryč. Nathanael pochopil, že se jedná o neživou bytost, zmocnilo se ho šílenství a začal vykřikovat „dřevěná panenka, toč se“⁹⁶. Tato

⁹⁶ Tamtéž, s. 47.

scéna s Olimpií opakuje Nathanaelovu dětskou zkušenost s Coppeliem, který s ním zacházel jako s loutkou.

Když se Nathanael probudil ze svého šílenství, byl zpět v rodném domě, obklopen matkou, Klárou a přítelem Siegmundem. Vše vypadalo na šťastnou budoucnost: snoubenci se chystali přestěhovat na zděděný statek. Klára však navrhla, aby se v rodném městě naposledy vydali na radniční věž. Nahoře na věži Kláru zaujalo křoví, které se pohybovalo jejich směrem. Nathanael proto opět použil své kukátko. Jakmile se však kukátkem podíval na Kláru, znovu ho posedlo šílenství a chtěl ji shodit z věže. Před smrtí ji zachránil bratr Lothar, Nathanaelovi však již nebylo možno pomoci. V momentě, kdy Nathanael dole zpozoruje advokáta Coppelia, vrhá se dolů z věže.

Povídka končí zmínkou o Kláře a jejím novém, spokojeném životě na venkově. V závěrečném komentáři lze pozorovat jistý ironický odstup vypravěče: „Z toho by se dalo usuzovat, že Klára se přece jen dobrala poklidného domácího štěstí, jaké hovělo její utěšené mysli milující život a jaké by jí Nathanael, člověk v nitru rozervaný, byl nikdy nemohl poskytnout.“⁹⁷

Vyznění příběhu je fantastické v todorovovském smyslu. Dojem nejednoznačnosti, kterým text působí, se opírá o celou řadu textových strategií. Mezi nimi připadá důležitá role motivům. Zde zmíníme především motiv očí a bytostí, u nichž je nám charakterem textu zprostředkována možnost váhat nad jejich skutečností v rámci fikčního světa. Výrazný je také motiv automatu či loutky, která je svým „stvořitelem“ vydávána za živou.

3.2 Postavy

V této kapitole se budeme zabývat analýzou především ženských postav, jimiž jsou Klára a Olympia a také postavou, která stojí svým způsobem mezi nimi, tedy Nathanaelem. Neopomeneme však ani postavu Coppelia/ Coppoly, který významně působí na atmosféru celého příběhu.

⁹⁷ Tamtéž, s. 51.

3.2.1 Nathanael

Nathanael je protagonistou příběhu. Pohybuje se na hranici skutečného světa a světa, z něhož vystupují fantastické bytosti a stávají se tak součástí světa skutečného. Nathanael vykazuje romantické rysy outsidera, který nezapadá do prostředí rodiny, není chápán svým okolím ani svými nejbližšími. Například již dopředu se domnívá, že ho bude mít Lothar za „pošetilého spiritistu“⁹⁸. Je si tedy vědom, jak jeho fantastické představy působí na ostatní, ale nemůže a nechce se od nich oprostít. Jeho silná představivost mu pomáhá vyrovnat se s traumatem, které v dětství prožil, tedy s otcovou tragickou smrtí.

Nathanael je velice senzitivní, vnímá, co si o něm ostatní lidé myslí, a dokáže se vžít do jejich pocitů. V určitém okamžiku mu však přestane záležet na názoru jeho okolí. Nathanael pro nás není spolehlivým zdrojem vyprávění, protože se do jeho vidění světa promítá jeho fantazie, snění, trauma a v závěru i stav zešílení.

Nathanaelova nejhrůznější představa, ve které je Coppelius zdrojem zkázy lásky mezi Nathanaelem a jeho snoubenkou Klárou, se stává námětem pro jednu z jeho mnoha básní. Poté, co Klára na tuto hrůznou předtuchu nereaguje dle jeho představ, jsme svědky situace, při které rozzuřený Nathanael nazve Kláru „neživým, prokletým automatem“⁹⁹. Paradoxně si však neuvědomuje, že skutečným automatem je v jeho životě Olimpia. Kláru vnímá strnule, protože má za to, že neprojevuje city a soucit, chová se k němu chladně a nedokáže se vžít do úzkosti, kterou Nathanael pociťuje. Na rozdíl od zasněné Olimpie, která mu zbožně naslouchá a v jeho myslí s ním ve všem souhlasí. „Als Liebesobjekt bilden sie [Clara und Olimpia] Projektionsflächen für die Aktivität der Männer. (...) Die Frauen Clara und Olimpia sind in der Gesellschaft zu Spiegeln der Männer herabgesetzt, deren Liebe zu ihnen Selbstliebe ist.“¹⁰⁰

Přesto, že Nathanael může působit zoufalým a tragickým dojmem, on sám je se sebou do jisté míry spokojený. Sám sebe vnímá jako poetickou a romantickou bytost a odsuzuje Klárinu prozaicky chladnou mysl. Cítí tedy nepochopení ze strany své snoubenky a přátel, ale je přesvědčený, že on má na rozdíl od nich pravdu. Pochopení a přijetí se proto snaží

⁹⁸ Tamtéž, s. 17.

⁹⁹ Tamtéž, s. 36.

¹⁰⁰ BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg, 1999, S. 43.

nalézt v Olympii. Domnívá se, že on jediný je schopen vidět Olympiinu krásu a inteligenci. „Možná vám Olimpia připadá příšerná, vám chladným prozaickým lidem. Jen poetická duše však odhalí mysl fádňě uspořádanou! – Jen mně se vyjevil její láskyplný pohled a prozářil mi ducha i srdce, jen v Olympiině lásce se shledávám se svým Já.“¹⁰¹ Po celou dobu však do Olympie projektuje pouze sám sebe, své pocity a touhy, své myšlenky a názory, dočista se v ní vidí a získává tak iluzorní představu, že jsou spolu v dokonalém souladu.

Zjištění, že je Olimpia ve skutečnosti automatickou loutkou sestrojenou profesorem Spallanzanim, zásadně mění Nathanaelův pohled na svět. Pod tíhou tohoto zjištění se rázem rozplynou Nathanaelovy představy o jejich vzájemné lásce a hrdina se propadá do stavu šílenství.

„Nathanael als romantischer Held verbleibt innerhalb der Welt des Bürgertums, das den realen Bezug garantiert, sodass zwei Welten bzw. Wirklichkeiten aufeinander stoßen. Durch die ständige Verbindung der beiden Welten und den möglichen Übergang von einer Wirklichkeit in die andere werden in beiden Welten Sicherheiten brüchig.“¹⁰²

Rozdílné perspektivy postav do příběhu vnáší pocit váhání. „[U]dálost, která nemůže být vysvětlena zákony téhož důvěrně známého světa“¹⁰³, si Nathanael vysvětluje jako skutečnou, čímž přijímá nadpřirozeno, a proto není schopen podat vysvětlení, které by podléhalo zákonům daného fikčního světa. Oproti tomu Klára přichází s vysvětlením, které je těmto zákonům zcela podřízeno, podle ní „jde o mámení smyslů, o dílo představivosti, a zákony světa pak zůstávají tím, čím jsou“¹⁰⁴. Každá z postav tedy volí protichůdné řešení, z nichž každé odpovídá jednomu ze dvou možných řešení fantastična dle Todorova. Nathanaelovo přijetí nadpřirozena nás přivádí do žánru *zázračna*, oproti tomu Klářino objasnění nadpřirozena má základ v *podivuhodnu*. Přítomností obou možných vysvětlení přetrvává stav váhání, a tím je udržováno fantastično, které se vyskytuje právě na pomezí žánrů podivuhodna a zázračna.

¹⁰¹ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 44.

¹⁰² BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi*. München: Oldenbourg, 1999, S. 27.

¹⁰³ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 26.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 26.

3.2.2 Klára

Klára je jednou z vedlejších, avšak pro vývoj příběhu klíčových postav. Určují ji především vztahy, které zaujímá vůči ostatním – je Nathanaelova snoubenka a Lotharova sestra.

Z hlediska hodnot, které Klára představuje, bychom ji mohli zařadit k postavám, které jsou v příběhu vnímány kladně a jednají s dobrými úmysly, jsou však také podřízeny pravidlům měšťanské společnosti a nechtějí vybočit z normality. Typologicky se její role v příběhu shoduje s ženskými postavami, které často vystupují v Hoffmannových povídkách, příkladem je Erasmova manželka z fantastické povídky *Dobrodružství v silvestrovské noci*. Ženy tohoto typu jsou racionálně založené, vyznačují se spíše pasivitou a svou přítomností vytvářejí ve vztahu k hlavnímu hrdinovi prostředí domova, atmosféru něčeho známého, bezpečného a útulného. „In dieser Hinsicht reiht sie sich in die philiströsen Frauengestalten der Literatur Hoffmanns ein, bei denen sich Vernunft auch als Instrument der gesellschaftlichen Anpassung manifestiert.“¹⁰⁵

O Kláře se již v úvodu dozvídáme z Nathanaelova dopisu, pisatel poukazuje na to, jak je pro něj Klára důležitá a neustále na ni myslí. Pozitivní hodnocení a vřelý vztah z jeho strany se přenáší i na čtenáře a Klára je vnímána primárně jako kladná postava. Etymologie jména *Klára* nám ozřejmí její roli v příběhu, na kterou je poukázáno již v Nathanaelově promluvě: „(...) přívětivá postava mé spanilé Klárky přechází kolem a těma svýma jasnýma očima se na mě usmívá (...)“¹⁰⁶, jméno Klára má svůj původ v latinském výrazu ‚clara‘ tedy ‚světlá‘ či ‚jasná‘¹⁰⁷. Jejím úkolem je tak *osvětlit* a *vyjasnit* Nathanaelovy obavy a tmavé noční přízraky.

„Clara verkörpert Rationalität, Besonnenheit und Normalität und zeigt so dem Leser einen Weg, aus der tiefen Irritation, die durch die Schilderung Nathanaels entstanden ist, herauszufinden.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg, 1999, S. 41.

¹⁰⁶ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 17.

¹⁰⁷ KNAPPOVÁ, Miloslava. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia, 2017, s. 462.

¹⁰⁸ BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg, 1999, S. 38.

Prostřednictvím druhého dopisu se setkáváme přímo s Klárou a získáváme tak možnost pozorovat, jak uvažuje a jaké jsou její životní postoje. Z celého dopisu nás zaujme především Klářin zdánlivý klid a rozvážnost, kterými na nás má dopis působit. Sama Klára se však tomuto označení vyhýbá a protestuje slovy: „Ale Tys mi dřív také občas s dětskou škádlivostí vyčítal, jakou to mám klidnou, žensky uvážlivou mysl, že tak jako pravá žena, hrozí-li domu zřícení, než vezme nohy na ramena, rychle ještě uhladí neladný záhyb na zácloně v okně; a já Tě tedy asi těžko mohu ujišťovat, že začátek Tvého dopisu mnou hluboce otrásl.“¹⁰⁹ a projevuje tak Nathanaelovi soucit.

Klára se s obsahem dopisu obrátila na svého bratra, který pro ni představuje životní jistotu a stabilitu, zatímco v Nathanaelovi vidí určitou nevyrovnanost a emoční nestabilitu. V jejich partnerském vztahu je to tedy ona, která na okolí působí vyrovnaně, uvážlivě a racionálně. Přichází s racionálním vysvětlením, kterým znovu vnáší element vyrovnanosti do jejich vztahu. „Máme-li dostatek pevného rozumu, který nabyl sil utěšeným životem, abychom vždy poznali, že to, co na nás působí, jsou cizí nepřátelské síly a klidným krokem brali se po cestě, na niž nás postrčily naše sklony a povolání, pak zahyne v marném zápolení o podobu ta hrozivá moc, jež by měla být naším vlastním zrcadlovým obrazem.“¹¹⁰

Vypravěč přibližuje Klářin charakter. Již od samého začátku vyprávění se snaží ve čtenáři vzbudit pochybnosti. Klára prý není sličná, ale přesto ji mnozí umělci obdivují pro její postavu, vlasy a pohled. Dokonce sám vypravěč byl uchvácen jejím spanilým úsměvem. Klára se nám jeví jako ambivalentní postava, kterou nelze jednoznačně charakterizovat. „Klára vládla živou obrazností veselého, přirozeného, dětinského děčka, hlubokou žensky něžnou myslí, jasným, ostře pronikavým rozumem.“¹¹¹ V této větě můžeme pozorovat onu dvojznačnost – Klára nese atributy jak dětské, tak ženské, vládne pronikavým rozumem, ale zároveň i živou obrazností. Disponuje něžnou myslí, avšak později se dozvídáme, že ji někteří vnímají jako „studenou, bezcitnou, prozaickou“¹¹², zatímco jiní však „nesmírně milovali to srdečné, rozumné děvče s dětskou duší“¹¹³. Vypravěč se však pokouší o

¹⁰⁹ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 25.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 27.

¹¹¹ Tamtéž, s. 32.

¹¹² Tamtéž, s. 32.

¹¹³ Tamtéž, s. 32.

sjednocení Klářiných vlastností tvrzením, že nikdo nemiloval Kláru tolik „jako Nathanael, který se vědám a umění oddával s radostí a náruživě“¹¹⁴. Klára v sobě tedy ztělesňuje romantické elementy umění a osvícenecké prvky vědy. Dotváří se tak obraz postavy, která se dokáže radovat jako dítě, ale také uvažovat jako dospělá žena.

Klára odmítá jakékoli iracionální vysvětlení, které by bylo proti normám a hodnotám měšťanského života, což ji Nathanael vyčítá. Klářino racionální myšlení se plně projeví po vyslechnutí si Nathanaelovy mystické básně, slovy: „zahod' tu pomatenou – nesmyslnou – šílenou pohádku do ohně“¹¹⁵. Svou reakcí dokazuje, že pokud se něco vymyká racionálnímu myšlení, nemá to v jejím světě místo a mělo by to být zničeno či zapomenuto.

3.2.3 Olimpia

Olimpia je charakterizována ze dvou perspektiv. První je Nathanaelova perspektiva, která se v průběhu vyprávění razantně mění, druhou pak perspektiva vypravěče, který na postavu nahlíží podobně jako Nathanaelovi přátelé. Olimpii tedy vnímáme dvojznačně.

Atributy, které Olimpia nese, z ní vytvářejí přesný protipól Kláry. Olimpia je postava s negativním charakterem, jedná za účelem omámení a ovládnutí Nathanaela. I v tomto případě se jedná o typ ženy, který se hojně vyskytuje v Hoffmannových povídkách. Obdobně tajemnou ženou je také Giulietta z *Dobrodružství v silvestrovské noci*. Jde o ženu, která v sobě nese vše zničující element. Jejím úkolem je svést zamilovaného mladíka na scestí, ovládnout ho do té míry, že je ochoten bezpodmínečně splnit vše, o co si žena požádá. Tato žena však často nejedná sama, ovlivňuje ji starší muž, který vše pozoruje zpovzdálí. Ženy tohoto typu jsou charakteristické svou temnotou, tajemností a ďábelskostí.

Olimpia ve skutečnosti není lidskou postavou, ale pouhou loutkou, zkonstruovaným automatem, což však čtenář na počátku první četby netuší. Poprvé se s ní setkáváme skrze Nathanaelův druhý dopis, v němž ji popisuje jako souměrnou dívku v krásných šatech se značně strnulým pohledem. Postava tohoto popisu na nás bude zřejmě působit uměle. Vypravěč se čtenáři snaží naznačit, kdo Olimpia ve skutečnosti je: „a tak strnulá, tuhá

¹¹⁴ Tamtéž, s. 32.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 36.

Olimpia nadále byla mu nanejvýš lhostejná, a jen občas vzhlédl od svého kompendia a letmo pohlédl na tu sličnou sochu; to bylo všechno.¹¹⁶

Názory všech na Olympii se do této chvíle shodují, avšak po zakoupení kukátka dojde ke změně Nathanaelova vnímání a jsme konfrontováni s novým popisem Olympie. „Teprve teď Nathanael uviděl, jak podivuhodně sličně tvarovaný má Olimpia obličej. Jen oči mu připadaly podivně strnulé a mrtvé. Avšak jak se díval kukátkem bedlivěji a bedlivěji, jako kdyby se Olympii v očích zableskly vlhké měsíční paprsky. Zdálo se, jako kdyby teprve teď se jí probudil zrak; pohledy jí vyšlehovaly živěji a živěji. Nathanael stál u okna, jako kdyby jej tam někdo nějakými čáry přikoval; znovu a znovu si prohlížel nebesky sličnou Olympii.“¹¹⁷ Sám vypravěč promluvu modalizuje a užívá tak typického stylistického postupu fantastické literatury. Výrazy „připadat“, „zdát se“ či „jako kdyby“ naznačují „nejistotu hovořícího subjektu, pokud jde o pravdivost věty, již pronáší“¹¹⁸. Použití těchto výrazů má za úkol znejistit čtenáře, který nyní váhá nad tím, zda se přiklonit k Nathanaelovi či k vypravěči, zda se nechat okouzlit Olympiinou krásou či dát na své tušení, že něco není tím, čím se zdá být.

Olimpiina nepřirozená dokonalost a zároveň strnulost na okolí působí nepříjemně a uměle. Naopak skrze Nathanaelův pohled vidíme jinou podobu Olympie, která na něj zamilovaně pohlíží a zdá se, jako kdyby svou pozornost věnovala jen jemu. Tato Olympie je laskavá, milující, romantická a dokonalá, dle Nathanaela tedy přesný opak Kláry. Nathanaelova představa o Olympii odpovídá významu jména *Olympie*, z řečtiny tedy ‚nebešťanka‘, ‚božská‘¹¹⁹, neboť ji vnímá jako nadpozemskou bytost. Její vnější zjev je perfektní, ale jistě nás zamrazí při zjištění, že její oči vyhlížejí jako mrtvé a ruce a rty jsou ledově chladné.

Střetáváme se s názorem Nathanaelova přítele Siegmunda, že Olimpia je neživou loutkou, do které se Nathanael slepě zamiloval. Záhy naopak pozorujeme Olympii jako oddanou posluchačku Nathanaelových básní a jiných textů, oba spolu plně souzní. Opět však shledáváme kontrastní názor, jímž je ironizující komentář vypravěče: „Celý se rozechvěl

¹¹⁶ Tamtéž, s. 38.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 39.

¹¹⁸ TODOROV, Tzvetan. Úvod do fantastické literatury. Praha: Karolinum, 2010, s. 36.

¹¹⁹ KNAPPOVÁ, Miloslava. Jak se bude vaše dítě jmenovat? Praha: Academia, 2017, s. 516.

niternou uchwáceností, když pomyslel, jak podivuhodný souzvuk se den co den silněji vyjevuje v jeho a v Olimpiině mysli; připadalo mu totiž, jako by mu Olimpia o jeho dílech, o jeho literárním nadání vůbec mluvila přímo z duše, ba jako by ten hlas zněl dokonce z jeho nitra. A tak tomu určitě bylo; protože víc, než jsme tu prve uvedli, toho Olimpia nikdy neřekla.¹²⁰ Znovu se setkáváme s modalizujícími prvky, které naznačují, že Olimpia není živou bytostí, ale má v sobě prvky fantastické postavy.

V souvislosti s Olimpií bychom mohli mluvit o pygmalionském mýtu, který vychází z Ovidiových *Proměn*. Pygmalion byl starý mládenec a sochař, který si vytvořil svou ideální ženu ze slonoviny a nazval ji Galatea. Následně se do ní zamiloval a prosil bohyni Venuši, aby mu ji oživila. Venuše jeho prosby vyslyšela a socha pod jeho dotyky oživila a stala se jeho ženou.¹²¹ V případě Olimpie se z loutky však nestane živá žena a k oživení dochází pouze v Nathanaelově mysli. Roli Pygmaliona pak přebírají nejen Nathanael, ale i profesor Spallanzani a obchodník Coppola, kteří jsou jejími tvůrci.¹²²

3.2.4 Pískoun – Coppelius/ Coppola

Pískoun, Sandmann, písečný muž – mytická bytost, kterou rodiče straší své malé děti, když nechtějí spát. Dle germánské lidové pověry jde o stvoření, jež dětem nasype písek do očí, když nechtějí usnout. Poprvé se o pískounovi zmiňuje Nathanaelova matka, ve snaze co nejrychleji uložit děti do postele. „Za takových večerů bývala matka velmi smutná, a jen odbily hodiny devět, pronesla: ‚Tak, děti! – na kutě! Na kutě! už jde pískoun, už ho vidím.‘ Skutečně jsem pak pokaždé zaslechl, jak někdo těžkými pomalými kroky rachotivě stoupá po schodech; to určitě byl pískoun.“¹²³ Od této chvíle se Nathanael snaží zjistit, kdo ve skutečnosti je „ten zlý pískoun“¹²⁴. Domnělou odpověď na svou otázku po pískounově

¹²⁰ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 45–46.

¹²¹ VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva. Učiňme člověka ke svému obrazu: Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělém stvoření (nejen) v *Budoucí Evě* Villierse de l'Isle-Adam. Praha: Karolinum, 2012, s. 21–23.

¹²² Tamtéž, s. 40–43.

¹²³ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 18.

¹²⁴ Tamtéž, s. 18.

identitě nalézá až po pár letech, které jako dítě strávil v obavách ze strašlivého pískouna. „Pískoun, ten strašlivý pískoun je starý advokát Coppelius, co u nás někdy bývá na oběd!“¹²⁵

V povídce se naskýtají dva směry, kterými se čtenář může vydat, pokud chce pochopit podstatu dvojnické postavy Coppelius/ Coppola. „Die Frage, ob Coppelius und Coppola identisch sind, bleibt mithin auch am Schluß offen. Die Erzählung gibt dem Leser nur Perspektiven und Meinungen von Erzählfiguren; auch vom Erzähler selbst erhält er keine Hinweise, die zur Klärung der Frage beitragen könnten.“¹²⁶

V Nathanaelových očích je pískoun a advokát Coppelius to samé stvoření. Bytost, která „přináší jen trápení, bídu a brzký, leč nepomíjející zmar.“¹²⁷ Po setkání s obchodníkem Coppolou je Nathanael toho názoru, že obchodník s tlakoměry Coppola není nikdo jiný než jeho dávný nepřítel Coppelius. Této interpretaci by nasvědčovalo mnoho podobností mezi oběma postavami. Na první pohled nejpatrnější je jejich téměř identické jméno Coppelius/ Coppola, italský výraz ‚coppo‘ značí v přeneseném významu oční důlek¹²⁸. Vnější zjev obou mužů je dle Nathanaelova popisu také nápadně podobný: „Když Ti řeknu, rozmilý můj příteli, že onen obchodník s tlakoměry byl právě zlotřilý Coppelius, nebudeš mi mít za zlé, že ten neblahý zjev si vykládám jako cosi, co přináší těžkou pohromu. Byl oblečen jinak, ale Coppeliova postava a rysy tváře zapsaly se mi příliš hluboko do hloubi duše, aby tu byl možný omyl.“¹²⁹ Zajímavé však je, že i profesor Spallanzani v jednu chvíli označuje domnělého Coppolu jménem Coppelius. „Nathanael, jat nevýslovnou úzkostí, vrhl se dovnitř. Profesor držel za ramena jakousi ženskou figurínu, Ital Coppola ji držel za nohy, tahali a šhubali jí sem a tam a zuřivě se přeli, čím je. (...) Spallanzani se válel na zemi, střepy mu pořezaly hlavu, hrud' i ruce, krev z nich prýštila jako z vodotrysku. Ale sebral všechny síly. – ‚Za ním – za ním, co čekáš? – Coppelius – Coppelius – uloupil mi můj

¹²⁵ Tamtéž, s. 20.

¹²⁶ STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke: Der Sandmann“. In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 966.

¹²⁷ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 22.

¹²⁸ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 179.

¹²⁹ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 24–25.

nejlepší automat – dvacet let jsem na něm pracoval – život dával v sázku – soukolí – řeč – chůze – má – oči – oči ti ukradl. (...).“¹³⁰

Do opozice je stavěn Klářin názor, tedy že Coppelius a Coppola jsou dva rozdílní lidé. Klára si nepřipouští, že by zde neexistovalo logické řešení. Snaží se vytěsnit jakékoli pochybnosti a odmítá uznat za možné jiné vysvětlení, které by mělo základ v nadpřirozenu.

Coppelius/ Coppola v příběhu představuje postavu tajemné bytosti. V průběhu se znenadání objevuje a následně obdobným způsobem mizí do ústraní, aby se v nestřeženou chvíli znovu vrátil a působil negativně na Nathanaelův psychický stav. Čtenář si nemůže být jistý, zda jde o jednu postavu, která se přeměňuje a vydává za někoho jiného, či jde o náhodnou podobu dvou na sobě nezávislých mužů. Právě tato nejistota ohledně postavy vytváří pocit tísnivosti a znepokojení, činí postavu nepříjemnou, strašidelnou a hroživou.

„[Č]tenář se tak dostává do podobného stupně dezorientace jako jednající postavy samy: chceme, ovšem nejsme schopni danou věc *rozumně vysvětlit*, jsme takzvaně zahánáni do úzkých, a tak přímo smyslově konfrontováni s prožitkem tísně.“¹³¹ V němčině se tento pocit nazývá „unheimlich“. Novotný na základě Freudovy studie *Das Unheimliche* vysvětluje *tísnivé momenty* jako „střet lidského rozumu s fenomény, které jsou racionálně nepostižitelné, a jsou proto rozumem vytěšňovány. (...) Tísnivé momenty takto spočívají v setkání s nebezpečím, případně s traumaty či zločiny, které byly plánovitě odstraněny ze zorného pole, odklizeny či doslova zazděny (...), aby se později projevíly s netušenou razancí.“¹³² Tímto způsobem se projevuje i postava Coppelia/ Coppoly. Vždy když se s ním Nathanael setkává, cítí pocit ohrožení, nebezpečí a každé další setkání jen graduje směrem k Nathanaelově sebevraždě, na níž nese podíl právě advokát Coppelius.

S postavou Coppelia se pojí motiv dvojníka, který je pro žánr fantastické literatury typický. Dvojnictví působí na čtenáře i samotné postavy znepokojivě.

Typologicky se Coppelius řadí k mužským postavám vyznačujícím se ďábelským charakterem. K postavám tohoto typu bychom přiřadili signora Dapertutta z již zmíněné

¹³⁰ Tamtéž, s. 46–47.

¹³¹ NOVOTNÝ, Pavel. Mechanika hrůzy: K hororovým příběhům německého romantismu. Svět literatury: Časopis pro novodobé literatury [online]. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2018, roč. 2018, č. 58, s. 90. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/103928>. [cit. 2024-02-15].

¹³² Tamtéž, s. 86–87.

povídky *Dobrodružství v silvestrovské noci*. Tyto postavy mají typicky měšťanské, osvícenecké zaměstnání – advokát, doktor. Působí chladně a vypočítavě, v ústraní se věnují alchymistickým experimentům a magii. Často manipulují mladou dívkou a přes ni se snaží ovládnout postavu mladého muže, což se jim ve většině případů nakonec povede.

3.3 Tři vypravěči

V povídce *Pískoun* promlouvají tři vypravěči: jeden své vyprávění směřuje přímo ke čtenáři, zbylí dva svá vyprávění adresují postavám.

Právě skrze vložené dopisy se setkáváme s perspektivou dvou postav, ze kterých se tak zároveň na část povídky stávají vypravěči. Nejprve se seznamujeme s perspektivou Nathanaela. Nathanael je vypravěčem homodiegetickým, je tedy jednou z postav příběhu. Současně se stává vypravěčem intradiegetickým, tedy vypravěčem druhé úrovně vyprávění. Vyprávěním prožité události z dětství oslovuje adresáta na rovině příběhu, tím je jeho přítel, nevlastní bratr Lothar. Jistou nespolehlivost můžeme spatřovat v popisu události, která se stala v době, kdy byl Nathanael desetiletým dítětem. Důvěryhodnost je tedy deformována vnímáním malého dítěte, které si události vysvětluje iracionálně a za pomoci omezených informací si spojuje postavu zlého advokáta Coppelia se strašidelným pískounem, který pro něj představoval nejstrašlivější z hrůz.

Klára v roli vypravěče zaujímá jinou perspektivu a do příběhu vnáší jednoduché, logické a rozumové vysvětlení všech Nathanaelových strachů, kterým dal průchod v dopise Lotharovi. Klářin pohled může být zkreslen její láskou a také obavami o Nathanaela. Čtenář se může spokojit s jejím vysvětlením, či se přiklonit k Nathanaelovu vnímání událostí. Pravděpodobně si uvědomí, jak se perspektivy postav rozcházejí.

Z úvodu povídky *Pískoun* se můžeme domnívat, že struktura příběhu bude podávána pouze formou dopisů hlavních postav. Čtenář pozoruje příběh z perspektiv dvou postav, načež do děje vstoupí vypravěč, který čtenáři vysvětluje souvislosti a seznamuje ho s dalšími informacemi. Jako čtenáři jsme nuceni přehodnotit vstupní podmínky vyprávěného světa.

Bezejmenný vypravěč, jehož prostřednictvím je rozhodováno, o jakých událostech bude čtenář zpravován, je vypravěčem heterodiegetickým, neboť sám není jednou z postav příběhu. To skrze něj má čtenář možnost nahlédnout do nitra dvou postav-vypravěčů – Kláry

a Nathanaela a pozorovat tak jejich perspektivu vyprávění. „Beide Sichtweisen sind in der Erzählung aufeinander bezogen, wobei keine Position eindeutig favorisiert wird, sondern der Erzähler lässt den Leser an beiden (fiktiven) Wirklichkeiten teilhaben.“¹³³

Pro splnění tohoto záměru byla zvolena textová strategie v podobě vložených dopisů. Dopisy poskytují vypravěči dvě výhody. Zaprvé pomáhají, jak sám přiznává, vtažení čtenáře do děje a upoutání jeho pozornosti. Vypravěč vysvětluje, jak pro něj bylo náročné vymyslet úvod, který by dostatečně vystihl fantastičnost událostí a ohromil *vládneho čtenáře*, kterému své vyprávění adresuje.

Zadruhé vložené dopisy napomáhají iluzi skutečnosti, ve čtenáři mohou vyvolávat dojem, že dopisy napsal někdo skutečný a následné vyprávění se stává uvěřitelnějším. Dopisy na čtenáře působí i určitou privátností, čtenář získává přístup k osobní korespondenci, již mu umožnil vypravěč prohlašující se za Nathanaelova přítele. Dopisy v příběhu vytvářejí *multiperspektivní výstavbu vyprávění*¹³⁴, která je jednou z příčin dvojnásobného vnímání textu.

„Tak mě cosi docela silně pudilo, abych ti vypověděl Nathanaelův osudný život. Všechno podivuhodné, zvláštní z něho zaplavilo mi celou duši, ale právě proto, a protože tě, čtenáři, musím uzpůsobit k tomu, abys byl schopen snášet leccos podivného, a toho věru nebude málo, mořil jsem se, abych Nathanaelův příběh začal významně – nevšedně, úchvatně: ‚Byl jednou‘ – překrásný začátek každé povídky, žel příliš střízlivý! – ‚V malém venkovském městě S. žil‘ – to už je trochu lepší, přinejmenším se takový začátek rozmachuje k řádnému vrcholu. – Anebo rovnou in medias res: ‚Jdi k čertu, vyhrkl student Nathanael, v divém pohledu běs a děs, když obchodník s tlakoměry Giuseppe Coppola...‘ – Tohle jsem vsuktu už napsal, když jsem z onoho divého pohledu studenta Nathanaela vycitřoval cosi směšného; jenomže ten příběh není vůbec legrační.“¹³⁵

¹³³ BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg, 1999, S. 24.

¹³⁴ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, s. 138.

¹³⁵ HOFFMANN, E. T. A. „Pískoun.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 30–31.

Vypravěč je stylizován tak, aby působil autenticky, téměř reálně a toho je dosahováno i „přím[ým] oslovování[m] narativního adresáta“¹³⁶. Čtenáři jsou prezentovány vypravěčovy úvahy, v nichž rozmýšlí, jak nejlépe vystavět začátek povídky, jak si připravit prostor tak, aby mu čtenář uvěřil neobyčejné vyprávění, které bude následovat. Zároveň se snaží vyloučit možné začátky vyprávění, které by pozměnily podstatu povídky a způsob, jakým by ji čtenář mohl vnímat. V souvislosti s vypravěčem zde můžeme mluvit o *sebereflexivním vyprávění*¹³⁷ – vypravěč komentuje narativní akt, odhaluje čtenáři, jak nad vyprávěním přemýšlí a jak je konstruuje.

Instance vypravěče čtenáři neposkytuje ani náznak jistoty o tom, co je ve vyprávění faktem a co je pouze možnou skutečností. Například se ani zdaleka nepokouší odhalit, zda advokát Coppelius a obchodník Giuseppe Coppola jsou ta samá osoba. Ba naopak – nechává čtenářově fantazii prostor na doplnění prázdných míst v ději. Čtenář tedy v textu nenachází autoritu, které by mohl důvěřovat a která by mu odhalila veškeré nesrovnalosti tak, jako se to obvykle děje například v detektivním žánru¹³⁸. Právě multiperspektivnost vyprávění, zvolený vypravěč a ambivalentnost jednotlivých postav dává čtenáři možnost neustále váhat nad možnými významy povídky.

¹³⁶ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 145.

¹³⁷ Tamtéž, s. 144–145.

¹³⁸ MOCNÁ, Dagmar a PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 107.

4 Sanctus

Postava kočovného entuziasty/ cestujícího nadšence se objevuje v mnoha Hoffmannových povídkách, především je známý z povídkového souboru *Fantastické povídky po Callotově způsobu. Listy z deníku cestujícího nadšence*, v němž je vypravěčem některých z povídek právě tento entuziasta/ nadšenec.

V souboru *Noční kousky* figuruje kočovný entuziasta nejen v povídce zvané *Jezuitský kostel v G.*, ale i v povídce *Sanctus*. „Wie in *Die Jesuiterkirche in G.* ist der aus den *Fantasiestücken* bekannte »reisende Enthusiast« der Erzähler.“¹³⁹ V obou povídkách nalézáme i spojující motiv – stav duše opravdového umělce, který přichází o „schopnost uměleckého vyjádření“¹⁴⁰.

4.1 Synopse

Povídka *Sanctus* nás uvádí do živého rozhovoru mezi odměřeným doktorem a rozčileným kapelníkem. Z kapelníkových výkřiků se dozvídáme téma hovoru – je jím ztráta hlasu mladé talentované zpěvačky Bettiny, dcery kapelníka. Doktor kapelníkovi sděluje, že dívka, přestože je schopna mluvit, již zřejmě nebude do konce svého života moci zpívat. Avšak není s to zjistit příčinu její nemoci. Kapelník tuto zprávu prožívá velice emotivně a svými výkřiky dynamizuje rozhovor. Nedokáže pochopit, že Bettina již „nikdy nezaspívá“¹⁴¹ a domnívá se, že by raději měla zemřít, neboť se tím její život stal bezcenný. Doktor se jej snaží uklidnit, avšak Bettinin stav popisuje jako něco podivného, co nelze jednoduše vysvětlit. Domnívá se, že její problém je psychického charakteru a souvisí s uvědoměním si, že bez schopnosti zpívat její život postrádá veškerý smysl.

Do dialogu obou mužů náhle vstupuje kočovný entuziasta. Vypráví rok starou událost, dle níž by on sám mohl být příčinou Bettininu nemoci. Doktor mu všemožně skáče do řeči a snaží se zesměšnit jeho zalíbení v jevech, kterým doktor jako realista nevěří. Entuziasta však na jeho poznámky odpovídá sebejistě a nerušeně pokračuje ve svém vyprávění. Před

¹³⁹ STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke: Das Sanctus“. In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. *Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820* (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 997.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 997, vlastní překlad z němčiny.

¹⁴¹ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 135.

rokem byla Bettina ve společnosti velice oblíbená, a proto neustále vystupovala na čajových dýcháncích a dalších společenských událostech. V osudný den tomu nebylo jinak, měla program plný hudebních povinností a z toho důvodu odcházela dříve z kostela, v němž právě zněl Sanctus. Entuziasta, zpívající rovněž v chóru tenor, Bettinu v žertu upozornil, že pokud během Sanctus odejde z kostela, dopustí se hříchu a bude potrestána. V tuto chvíli podle entuziastova vyprávění přišla o hlas. V souvislosti s předčasným opuštěním kostela během mešního zpěvu Sanctus se entuziastovi vybavil starověký příběh, který chce nyní posluchačům vyprávět. Doktor však nemá zájem a odchází, kapelník je naopak nadšen a těší se, že se mu stane vyprávění inspirací pro novou hudební kompozici.

Vložený příběh se odehrává na pozadí historických událostí v Granadě před jejím dobytím španělskými vojsky. V příběhu částečně figurují historické postavy, jimiž je Isabela Kastilská a vojevůdce Aguillar. Avšak centrem příběhu se stává muslimská dívka Zulema, která byla zajata španělským vojskem a převezena z Granady do benediktinského kláštera. Aguillar v nešťastné dívce poznal slavnou granadskou zpěvačku a chtěl ji obdarovat svobodou. Páter Agostino byl však jiného mínění a její zajetí vnímal jako záchranu z pohanské víry. Dohodli se tedy, že Zulema v klášteře na měsíc zůstane a pokud u ní nedojde k obrácení na pravou víru, vrátí ji zpět do Granady.

Zpočátku byla Zulema v klášteře nešťastná, zpívala romance a s hořkostí v srdci vzpomínala na svého milého, kterého byla nucena opustit. Avšak jednou v noci byla spatřena, jak s nábožným zaujetím pozoruje křesťany zpívající modlitbu. „Byl to zbožný zpěv v kostele, který v ní roznítil víru.“¹⁴² Postupně zkoušela hrát akordy chorálu na svou citeru a po nějaké době se přidala i ke sboru se zpěvem. Následně konvertovala ke křesťanství, byla pokřtěna a získala nové jméno Julia. Její christianizace však neměla příliš dlouhého trvání, neboť se do modlitebních písní začalo brzy propisovat její pravé já maurské podstaty. Začala přidávat „cizí, neobvyklé tóny“¹⁴³, které v kostele nebyly vítány.

Během jedné ze mší, kdy benediktinky zpívaly jako obvykle Sanctus, Julia s chvatem opustila kostel. Této mši předcházel podivný zážitek se žebrákem, který téměř výhružně varoval Aguillara před smrtí a následně brknul na struny cittery, které při tom praskly a

¹⁴² Tamtéž, s. 145.

¹⁴³ Tamtéž, s. 145.

vydaly znepokojivý zvuk. Julia, která následovala podmanivé tóny svého maurského milence, opustila kostel před koncem Sanctus, podobně jako Bettina. V noci Maurové v klášteře založili oheň, který následně zachvátil celé španělské ležení. Ze strany Maurů došlo k bojům, výpady však byly poraženy španělskými vojsky. Španělé počali v místech bývalého ležení stavět město, na znamení, že od svého plánu dobýt zpět španělská území neustoupí.

Španělé byli neustále napadááni Maury, vojevůdce Aguillar je pronásledoval až k hradbám Granady. Na cestě zpět se setkal s mužem, který mu dříve sliboval smrt. Hichem přiznal, že se vydával za žebráka a také, že to byl on, kdo zapálil kostel, aby tak mohl zachránit Zulemu. Aguillar se od Hichema dozvěděl, že Juliin předčasný odchod z kostela byl potrestán ztrátou hlasu, tak jako se to přihodilo i Bettině. Hichem si přál smrt, protože bez Zuleminých písní již nevidí smysl dále žít. Aguillar chtěl bojovat proti Hichemovi ve jménu Julie a křesťanské víry, Hichem však z boje utekl, jakmile uviděl pátera Agostina.

Španělským vojskům se podařilo donutit Maury ke kapitulaci a obsadit Granadu. Granadská mešita byla vysvěcena na katedrálu a křesťané se zde shromáždili, aby poděkovali Bohu za zdárné vítězství nad bezvěrci. Při této příležitosti se však Mauři vydali na poslední bitvu, kterou započal Hichem zasažením Aguillara šípem. Aguillar a jeho oddíl se nenechali zastrašit, a tak Hichem zemřel v boji, který sám zahájil. Bojácní Maurové pochvíli utekli do domu, jež Španělé zanedlouho zapálili. V tom však z hořícího domu uslyšeli Juliin hlas, jak zpívá Sanctus. Julia, zpívající Sanctus, zamířila do katedrály a za ní zástup Maurů. U oltáře Julia umírá Isabele Kastilské v náručí a všichni Maurové se obrací na křesťanskou víru a jsou pokřtěni. Tímto končí příběh vyprávěný entuziastou a dostáváme se tak zpět k vyprávění první úrovně, jinak také k vyprávění rámcovému.

Ke konci rámcového vyprávění se dozvídáme, že Bettina byla po celou dobu vyprávění o Zulemě/ Juliin přítomna a vše napjatě poslouchala z vedlejšího pokoje. V závěru vyprávěč zmiňuje, že se Bettině navrátil hlas a zpívala Pergolesiho Stabat Mater, avšak v kostele si již nezaspívala.

4.2 Postavy

V této kapitole se budeme zabývat analýzou postav. Postavy zde dělíme na postavy první roviny vyprávění a postavy druhé roviny vyprávění. K postavám první roviny vyprávění patří mladá zpěvačka Bettina a trojice mužů: doktor, kapelník a kočovný entuziasta. Bettina, kapelník a entuziasta se v průběhu vyprávění stávají i postavami druhé roviny vyprávění. Z postav, které jsou součástí pouze druhé roviny vyprávění se zaměříme především na Zulemu/ Julii a okrajově také na dva muže Aguillara a Hichema. U těchto mužských postav se soustředíme na jejich vzájemnou protikladnost a vztah k ženské protagonistce Zulemě/ Julii.

4.2.1 Trojice mužů

K trojici mužů se řadí doktor, kapelník a kočovný entuziasta. Jak si lze povšimnout, mužské postavy nedisponují jménem, jsou odlišeni skrze svá zaměstnání.

Doktor má typicky měšťanské, osvícenecké zaměstnání. Zabývá se léčením nemocí, které se projevují fyzicky a jak sám tvrdí, Bettinina nemoc je spíše psychického rázu. Doktor se vyznačuje rozvážnou povahou a racionálním pohledem na chorobu, kterou léčí. Jako doktor se snaží rozrušeného kapelníka uklidnit a přivést zpět do reality. Přesvědčuje ho, aby opustil své přehnané a zkreslené představy o ztrátě Bettinina hlasu: „Kapelník popadl klobouk a hnal se pryč, ale doktor ho zadržel a velmi mírně a tiše k němu promluvil: ‚Cením si vašeho vzácného nadšení, milý příteli! Ale skutečně nepřeháním a chrámového varhaníka vůbec neznám, věci se mají tak, jak se mají. Od té doby, co Bettina zpívala při bohoslužbě sóla v Gloria a Credo, ji postihl takový chrapot, nebo přesněji řečeno úplná ztráta hlasu, na kterou jsem s celým svým lékařským uměním krátký, takže se, jak už jsem řekl, obávám, že už nikdy nebude moci zpívat.“¹⁴⁴. Jako postava, vyznačující se racionálním způsobem uvažování, popsal a následně vyloučil důvody ztráty hlasu. Tímto výčtem tedy dochází k závěru, že není schopen chorobu vyléčit běžnými prostředky a naznačuje vliv něčeho nadpřirozeného: „Tento nepříznivý, chorobný stav vzdoruje všemu mému umění a všechny prostředky zůstávají bez účinku. Nepřátelská síla, se kterou mám bojovat, se podobá neuchopitelnému přízraku, proti kterému jsou všechny mé triky bezmocné.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 136.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 137.

Kontrast k postavě doktora zde vytváří kapelník, který je duší i tělem muzikant a jeho myšlení je pouze iracionální. Na rozdíl od doktora se zabývá uměním a vše dramatické je mu inspirací pro hudební skladby, které neustále komponuje. Kapelník se v promluvách projevuje rozrušenými výkřiky, kterými poukazuje na vážnost Bettinina onemocnění. Ve způsobu, jakým situaci prožívá pozorujeme, jak velice mu záleží na dceři, či spíše na jejím hlasu? Bettininu osobnost vnímá především skrze její hlas: „Opium a zase opium, až klidnou smrtí zemře, neboť když nebude Bettina moct už zpívat, nemá cenu, aby žila. Ona žije jen, když zpívá, existuje jen prostřednictvím zpěvu (...).“¹⁴⁶ Hudba pro něj představuje celý svět a na vše nahlíží touto perspektivou. Takto se ve vztahu ke kapelníkovu vnímání vyjadřuje entuziasta: „Vám vše připadá,“ namítl entuziasta, „vám vše připadá, milý kapelníku, jako jedna velká opera, a proto vás rozumní lidé, kteří s hudbou zacházejí jako se silnou pálenkou vhodnou jen v malých doušcích k posílení žaludku, považují někdy za blázna.“¹⁴⁷

Postavy kapelníka a doktora jsou ztělesněním rozporu mezi uměním a skutečností, mezi snem a realitou. Oba však řeší Bettininu ztrátu hlasu, bez toho, aby by k tomu ona sama směla něco říct.

Entuziasta působí jako postava, která ví více než ostatní a vidí to, co ostatním zůstává skryté. Jako kdyby měl přístup k informacím, které přesahují vnímání světa jednotlivých postav. Důkaz pro toto tvrzení spatřujeme v jeho vyprávění příběhu, který je sice zdánlivě určen pouze kapelníkovi. Na konci povídky se však dozvídáme, že hlavním adresátem vyprávění má být Bettina.¹⁴⁸ „Ještě mnohé se stane, a tak musím udržet myšlenky pohromadě, což je o to těžší, že přitom neustále musím myslet na Bettinu, a to mě nemálo mate. Dozajista bych nechtěl, aby se něco z mého španělského příběhu dozvěděla, i když mi zrovna připadá, jako by poslouchala támhle za dveřmi, což si ale určitě jen namlouvám.“¹⁴⁹ Tímto příběhem entuziasta pomáhá vyléčit Bettininu ztrátu hlasu.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 136.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 142.

¹⁴⁸ SCHÖNHERR, Ulrich. Social Differentiation and Romantic Art: E. T. A. Hoffmann's „The Sanctus“ and the Problem of Aesthetic Positioning in Modernity. [Online]. New German Critique. 1995, no. 66, p. 8. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/488585>. [cit. 2024-04-22].

¹⁴⁹ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 150.

Entuziasta, který je také nadšeným a citlivým hudebníkem – zpívá tenor při velikonoční mši v kostele a je přímým svědkem Bettinina odchodu uprostřed zpěvu Sanctus, cítí, na rozdíl od kapelníka, že se tímto hudba stává samozřejmostí a přestává být něčím posvátným.

4.2.2 Bettina

Bettina je jednou z hlavních ženských postav, ve vyprávěném příběhu však téměř nevystupuje a čtenář se s ní setkává teprve na úplném konci povídky. Přesto v příběhu zaujímá důležitou pozici, již od začátku je hlavním předmětem diskuse záhadná ztráta jejího hlasu. Většinu informací o dívce se dozvídáme pouze zprostředkovaně, z promluv mužských postav. Z doktorovy výpovědi zjišťujeme, co si o nemoci myslí přímo Bettina. „Sama Bettina velmi správně přirovnává svůj stav ke snu, ve kterém jste si jisti, že máte schopnost létat, a přesto se nemůžete odlepit od země.“¹⁵⁰ Jde tedy o stav, ve kterém sama vnitřně ví, že zpívat dokáže, avšak není schopna jakýmkoli prostředky docílit zpěvu.

Cítí totiž určité omezení, které jí znemožňuje zpívat. Oním omezením může být buď pocit provinění či nějaká kletba – obojí způsobené předčasným odchodem z kostela během Sanctus. Zde se nabízejí dvě možná řešení s ohledem na otázku fantastična. Buďto jde o racionálně vysvětlitelný psychický stav, o jistou formu somatizace, tedy o „převedení duševních stavů na příznaky tělesné“¹⁵¹. Toto vysvětlení by připouštělo, že z pocitu viny Bettina nejprve ztratila hlas a následně se její stav zhoršil při zjištění, že se se ztrátou zpěvu pojí i pozbytí její schopnosti existovat. K této možnosti se přiklání také doktor následujícími slovy: „(...) a tak jsem po dlouhých měsících, (...), došel přesvědčení, že choroba Bettiny je spíše psychického než fyzického rázu.“¹⁵²

Na druhou stranu můžeme ztrátu hlasu také přisuzovat tajemným, nevysvětlitelným silám, které by poukazovaly na přítomnost nadpřirozena. S touto druhou možností souvisí přijetí nevysvětlitelnosti nadpřirozena, které se vymyká zákonům daného fikčního světa, čímž bychom se však přesunuli do žánru *zázračna*. „V případě *zázračna* nevyvolávají

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 137.

¹⁵¹ „Somatizace“. In Velký lékařský slovník [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupné z: <https://lekarske.slovníky.cz/lexikon-pojem/somatizace>

¹⁵² HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 137.

nadpřirozené prvky žádnou zvláštní reakci ani u postav, ani u implicitního čtenáře.“¹⁵³ K tomuto vyznění směřuje postava entuziasty slovy: „Bettina je vlastně, jak se říká, zakletá nebo začarovaná, a ačkoli je mi zatěžko to přiznat, byl jsem to já, ten čarodějník, který má zlé dílo na svědomí. A nyní jsem bezradný jako čarodějův učeň a nejsem schopen klatbu zrušit.“¹⁵⁴ Vzápětí však nadpřirozeno zmírňuje: „Mou zmínku o čarodějnictví považujte ostatně prosím za žert, ačkoli mě často tíží, že jsem se nevědomky a nechtěně stal médiem neznámé psychické síly, která přese mě působila na vývoj Bettiny.“¹⁵⁵

Povídka nám nenabízí jednoznačné vysvětlení, které by vyloučilo možnost přítomnosti či nepřítomnosti nadpřirozena. Právě tato dvě přípustitelná řešení svědčí o fantastickém žánru povídky. Ani závěr povídky však čtenáři neposkytuje objasnění otázky, co přesně způsobilo Bettininu ztrátu hlasu.

„Auch *Das Sanctus* enthält, wie zahlreiche Werke Hoffmanns, in sich eine weitere umfangreiche Erzählung. Diese dient jedoch nicht, wie sonst meistens, der Aufdeckung der Vorgeschichte und damit der Erklärung des rätselhaften Geschehens. Sie wird vielmehr vom Erzähler bewußt eingesetzt, um, als Parallelgeschichte, die Krankheit der Sängerin zu heilen.“¹⁵⁶ Vložený příběh tedy nenapomáhá v objasnění podivné události, ale především slouží k vyléčení Bettininy ztráty hlasu.

Bettina je vnímána především skrze své umělecké nadání, kterým je její zpěv: „Ona žije jen, když zpívá, existuje jen prostřednictvím zpěvu (...).“¹⁵⁷ Žádné jiné vlastnosti, zdá se, jakoby neměla, je redukována pouze na dokonalý hlas, který ztrácí. Zde však přicházíme k podstatě jejího onemocnění. Bettina se totiž, dle entuziastova vyprávění, provinila tím, že během zpěvu Sanctus odešla z kostela. Namísto toho, aby se plně věnovala duchovní hudbě v sakrálním prostředí kostela, předčasným odchodem znesvěcuje duchovní charakter posvátného umění.

¹⁵³ TODOROV, Tzvetan. Úvod do fantastické literatury. Praha: Karolinum, 2010, s. 49.

¹⁵⁴ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 139–140.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 140.

¹⁵⁶ STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke: Das Sanctus.“ In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. *Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 997–998.

¹⁵⁷ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 136.

O možnosti této interpretace svědčí následující myšlenka pronesená entuziastou: „Mimochodem, řekněte, kapelníku, není to holé neštěstí, že se posvátná hudba stala samozřejmou součástí naší běžné konverzace? Nejvzácnější talenty jsou zataženy do přízemního, ubohého života! (...) Vím, že ještě existují společenství prodchnutá skutečným duchem hudby, ve kterých se jí věnují s opravdovým, nábožným zápalem, ale všichni ti ubozí, vyparádění, vymódění...“¹⁵⁸ Tímto entuziasta upozorňuje na zesvětštění umění a na skutečnost, že lidé považují hudbu za samozřejmost. Místo toho, aby si hudby vážili a uctívali ji, jako prostředek povznesení a oddávali se jí ve chvílích duševního rozjímání v zasvěceném prostředí kostela, používají ji jenom jako kulisu například čajových dýchánek.

Sama Bettina se také dopouští znesvěcení duchovního umění, jelikož opouští kostel ve chvíli zpěvu Sanctus a dává přednost koncertování v měšťanském prostředí. Hudbu poníží na materiální hodnotu tím, že při zpěvu Sanctus myslí již na svá příští vystoupení a vyjmenovává, kde všude bude ten den koncertovat.

Bettina si zřejmě po slovech entuziasty uvědomuje své jednání, ale nevěří tomu, že tento čin bude mít nějaké následky a opouští kostel. „Bettina erblaßte und verließ schweigend die Kirche.“¹⁵⁹ Z Bettinina chování, které je nám zprostředkováno ve svědectví ostatních postav, pozorujeme, že je to dívka sice velice citlivá, ale na druhou stranu se snaží vyhovět co největšímu počtu zájemců o svůj zpěv.

Jméno Bettina je německou podobou jména *Alžběta* ve významu „bohu zasvěcená“¹⁶⁰, tento význam jména tedy do jisté míry napomáhá poznání povahy její ženské postavy. Bettinu bychom mohli dávat do souvislosti s božím posláním, které ji předurčuje k tomu, aby svým zpěvem povznášela společnost. Když se však proviní předčasným odchodem z kostela, stíhá ji trest a je jí odebrán její největší dar – schopnost zpívat. Její vina spočívá ve skutečnosti, že se nedostatečně koncentrovala na zpěv Sanctus a jeho posvátnost.

Bettina vylechnutím entuziastova příběhu získává sice zpět svůj krásný hlas, ale bude zřejmě schopna zpívat pouze ve světském prostředí a v kostele si již nezaspívá.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 139.

¹⁵⁹ HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. *Nachtstücke*; Klein Zaches; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 147.

¹⁶⁰ KNAPPOVÁ, Miloslava. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia, 2017, s. 360.

4.2.3 Zulema/ Julia

Zulema/ Julia se stává centrální postavou vloženého vyprávění. Její postava je rozdvojená, což je mimo jiné zvýrazněno i skrze dvě rozdílná jména. Zulema je její jméno jako maurské zpěvačky, které se občas také přezdívá „zlaté hrdlo Granady“¹⁶¹. Julií se stává po přijetí křtu. K přestupu na katolickou víru ji ovlivnilo kouzlo křesťanské duchovní hudby, jelikož je k hudbě mimořádně vnímavá. Zulema hudbou vyjadřuje veškeré své emoce, jako kdyby pro ni hudba představovala bezprostřední a nejjednodušší způsob komunikace.

„Like Bettina, Zulema/Julia becomes the disputed object between two opposing aesthetic camps, which are prefigured in the war between the Spaniards and the Moors and are further reflected in her double name. Zulema/Julia's religious conversion parallels her shift from Arabic music to Christian church music (...).“¹⁶²

Jméno Zulema představuje arabskou variantu hebrejského jména Salome ve významu „mír, klid“¹⁶³. Smysl Zulemina jména se plně projevuje v závěrečné scéně vloženého vyprávění, kdy dívka zpívající Sanctus přivádí Maury do křesťanské katedrály, která byla původně mešitou.

Na druhé straně jméno Julia je latinského původu a bylo maurské dívce vybráno při její konverzi ke křesťanství. Jméno Julia můžeme zaznamenat ve významu „vlasatý, zářící, mladý“, popř. „božský“¹⁶⁴. Pro křesťanské jméno Zulemy/ Julie zvolil Hoffmann jméno své lásky Julie Mark. Ženské postavy se jménem Julia se vyskytují i v jeho dalších povídkách (např. v *Dědičném sídle* či v *Kamenném srdci*, obě povídky jsou součástí souboru *Noční kousky*).

Jak může být patrné, příběh Zulemy/ Julie vytváří jakousi paralelu k příběhu nešťastné Bettiny, která se provinila proti duchovnímu charakteru umění. Podstata Bettinina provinění je demonstrována na osudu dívky Zulemy, jejíž prohřešení spočívá v nedodržování přísných hranic mezi duchovní a světskou hudbou, v mísení neobvyklých arabských tónů s

¹⁶¹ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 144.

¹⁶² SCHÖNHERR, Ulrich. Social Differentiation and Romantic Art: E. T. A. Hoffmann's „The Sanctus“ and the Problem of Aesthetic Positioning in Modernity. [Online]. *New German Critique*. 1995, no. 66, p. 13. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/488585>. [cit. 2024-04-22].

¹⁶³ KNAPPOVÁ, Miloslava. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia, 2017, s. 539.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 454.

křesťanskými chorály. Především pak v oscilování mezi islámskou vírou, v podobě Zulemy a mezi vírou křesťanskou, kdy se stává Julií.

Benediktýnka Emanuela takto postihuje esenci Zulemina/ Juliina hříchu: „Hříšnice, která jsi poskvřnila bohoslužbu, neboť jsi ústy hlásala Jeho chválu, v srdci ale chovala přízemní, světské myšlenky! Zmiz odsud, síla zpěvu v tobě je zlomena, umlkly zázračné tóny v tvé duši, které tam rozechvěl Duch Boží.“¹⁶⁵ Poukazuje tak na nesoulad Zulemina/ Juliina srdce a myslí, na rozpor mezi uměním a skutečností. Boží trest zabránil Zulemě nejen „znesvěcovat“ křesťanské písně, ale i nadále zpívat písně „nevěřících“ Maurů. „Zpěv a tóny v jejím hrdle jsou vyschlé, jako by je vysál jedovatý pouštní vítr.“¹⁶⁶ Hlas našla až skrze zpěv Sanctus (Svatý, svatý, svatý, Pán, Bůh zástupů...), kdy přivádí zástup Maurů do křesťanského chrámu, aby přijali katolickou víru.

Zulema/ Julia je povznesena nad náboženskou rozdílnost mezi křesťanstvím a islámem. Ve víře v hudbu si nepřipouští politický boj mezi oběma náboženstvími (obléhání Granady, vítězství Isabely Kastilské a Ferdinanda Aragonského nebo přeměnu mešity na katolický chrám). Hudba pro ni, jako pro zpěvačku-umělkyni, znamená více a v závěrečném hymnu Sanctus pro ni mizí rozdílnost obou náboženství.

4.2.4 Aguillar a Hichem

Opozitní charakter Zulemy/ Julie se odráží na postavách dvou mužů, každý z nich si vybírá jednu z jejích dvou podob. Maur Hichem, geniální muzikant, nedokáže zapomenout na svou milenkou Zulemu a snaží se ji získat zpět ze zajetí křesťanů za pomoci tónů své citery. Naopak španělský vojevůdce Aguillar miluje křesťanku Julii. „Když nazýváš Zulemu svou milenkou, pak ať je tedy dámou mého srdce Julia, která se obrátila na víru.“¹⁶⁷ Nejprve je však fascinován hlasem maurské zpěvačky Zulemy. Do jejího hlasu se zamiluje ve chvíli, kdy ji poprvé uslyší mezi zajatci zpívat. Jejím zpěvem je tak hluboce dojat, že se rozhodne vrátit ji zpět do Granady. Zulema ale na popud pátera Agostina zůstává v zajetí a je odvezena do kláštera, kde „byla pokřtěna a přijala jméno Julia“¹⁶⁸.

¹⁶⁵ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 146–147.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 149.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 149.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 145.

Hichem se stává příčinou Zulemina předčasného opuštění kostela během Sanctus, tím že se svou hrou na citeru Zulemu láká na známé arabské tóny. Tím jí nedává možnost se svobodně rozhodnout, ale snaží se ji ovlivnit, aby se vrátila zpět k němu a k původní muslimské víře. Hichem je z dvojice milovníků ten slabší, který nemá dostatek odvahy soupeřit s Aguillarem o Zulemu/ Julii. Aguillar je naopak popisován jako pravý bojovník, který se nezalekne smrti a v boji Hichema zabíjí.

Oba muži mají jedno společné – milují tu samou dívku, ale více než pro ni samotnou jsou posedlí jejím zpěvem. Zulema/ Julia se pro ně stává objektem jejich touhy, ani jednomu z nich příliš nezáleží na jejích citech a na tom, co by si ona sama skutečně přála. Ideálně by ji chtěli vlastnit a předat jí víru, kterou každý z nich vyznává.

4.3 Vypravěč napříč úrovněmi vyprávění

V povídce *Sanctus* promlouvají dva vypravěči, z nichž jeden je současně postavou příběhu. První vypravěč je „[e]xtradiegeticko-heterodiegetický vypravěč – je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní“¹⁶⁹. Tento vypravěč je bezejmenný a stylizuje se do role pisatele, který čtenáři vypráví celý příběh. Své promluvy adresuje přímo čtenáři, kterého i oslovuje. „Předtím, než se pisatel těchto řádků pustí do převyprávění entuziastova příběhu, chtěl by poprosit tebe, shovívavý čtenáři, abys mu neměl za zlé, že některé rušivé akordy budou vzhledem k délce textu uváděny slovem ‚kapelník‘. Místo obratu: ‚Zde řekl kapelník‘ bude se tedy uvádět pouze ‚kapelník‘.“¹⁷⁰ Celý vložený příběh o Zulemě/ Julii vypráví tento vypravěč, jelikož převypravuje entuziastovo vyprávění, aby jej mohl zkrátit.

Druhý vypravěč – kočovný entuziasta – je přesným opakem, je tedy intradiegeticko-homodiegetický¹⁷¹. Entuziasta je vypravěčem druhé úrovně vyprávění, vypráví krátkou událost, během níž Bettina předčasně opouští kostel. Tento příběh entuziasta vypráví ze své perspektivy a stává se tak zároveň jednou z postav druhé úrovně vyprávění. Na krátkou chvíli

¹⁶⁹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 136.

¹⁷⁰ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 142.

¹⁷¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 136.

se stává i vypravěčem intradiegeticko-heterodiegetickým¹⁷², když vypráví o zpěvačce Zulemě/ Julii. Entuziasta je tak stále původcem druhé roviny vyprávění, avšak tentokrát sám není součástí jako jedna z postav příběhu. „Entuziasta nechal doktorovu poznámku bez odpovědi a začal slavnostním hlasem vyprávět: „Do nedozírných dálek se rozprostíralo vojenské ležení Isabely a Ferdinanda Aragonských před hradbami Granady.““¹⁷³ Tímto vypravěčem je ovšem pouze do té doby, než se bezejmenný vypravěč první úrovně rozhodne entuziastovo vyprávění reprodukovat. Tento vypravěč uzavírá i celou povídku dialogem mezi entuziastou, uzdravenou Bettinou a kapelníkem.

¹⁷² Tamtéž, s. 136.

¹⁷³ HOFFMANN, E. T. A. „Sanctus.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 141.

5 Věčný slib

V povídce *Věčný slib* je tematizován Hoffmannův zájem o magnetismus/mesmerismus. Tato povídka je často interpretována v souvislosti s novelou Heinricha von Kleista s názvem *Markýza z O...* Hoffmann se inspiroval především motivem nechtěného početí, v mnoha ohledech jsou však tato dvě díla rozdílná. Z hlediska celkového vyznění u Kleista dochází k závěrečnému odpuštění, které, jak brzy uvidíme, v případě Hoffmanna není možné.

5.1 Synopse

Povídka *Věčný slib* začíná v polském městečku L., do kterého 29. září na svatého Michala přijíždí kočár se dvěma ženami – abatyší a mladou dámou zahalenou do závoje. Přijely do domu německého starosty, který je zde společně s ženou a dětmi uvítal. Abatyše si vyžádala chvíli o samotě s tajemnou dívkou. Po soukromé rozmluvě se abatyše se všemi rozloučila, zanechala dívku u rodiny a odjela pryč. Manželka starosty byla rozrušena a zlobila se na svého muže, protože jí plánovaný příjezd dívky zatajil. Zvláště ji rozrušila mrtvolná bledost dívky, kterou na okamžik pod závoji zahlédla. Starosta vysvětlil své ženě, že kníže Z. jej požádal, aby se postaral o dámu jménem Celestýna, kterou k nim abatyše přiveze. Vše má být zachováno v tajnosti tak, aby se o její přítomnosti nikdo nedozvěděl. Kníže Z. starostovi slíbil, že si Celestýnu záhy vyzvedne i s dítětem, které se má narodit.

Celestýna se, namísto nabízených hostinských pokojů, nechala ubytovat v maličké komůrce s výhledem do zahrady. Vyžádala si zde být ponechána o samotě, aby se mohla oddávat modlitbám. Jedla velice skromně a účastnila se všech bohoslužeb v blízkém kostele. Celestýnino tajemné zahalení však rodinu zneklidňovalo a ženy si kladly otázku, jak asi její tvář vypadá a proč si i před nimi své závoje nesundá.

Jednoho dne starostova dcera spatřila Celestýninu „mramorově bílou tvář se zapadlými očními důlky, z nichž probleskovalo podivné světlo“¹⁷⁴ a to ji velice vyděsilo. Když Celestýna přivedla na svět zdravého chlapce, ani během porodu nedopustila, aby jí kdokoli kromě porodní báby sejmul neprodyšné závoje a odkryl tak její tvář. Rodina se díky

¹⁷⁴ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 269.

nově narozenému chlapci s Celestýnou sblížila. I přesto si ale všichni přáli, aby si pro ni kníže přijel, neboť podivné závoje nedovolovaly s mladou ženou navázat důvěrnější vztah.

Když se po dlouhém čekání objevil místo knížete rytíř, poslali jej za Celestýnou. Rytíř zvedl dítě z kolébky a začal se o něj s Celestýnou přetahovat. Potom s novorozencem vyběhl ven a na koni dítě odvezl neznámo kam. Během zápasu mladé ženě strhl závoj a všichni obyvatelé domu tak uviděli bílou, hrůzu nahánějící masku, která byla připevněna na Celestýninu tvář. Vzápětí se objevili kníže Z. a abatyše, kteří Celestýnu odvezli pryč. Zanedlouho poté se konal slavnostní pohřeb řádové sestry, o níž se lidé správně domnívali, že byla vlastně hraběnkou Hermenegildou.

V retrospektivním vyprávění, které v Hoffmannově textu následuje po těchto událostech spjatých s narozením a únosem dítěte, je čtenáři odhalen příběh hraběnky Hermenegildy von C.. V závěru povídky se čtenář dozvídá, že Celestýna a Hermenegilda je jedna a ta samá žena. Hermenegilda je původem Polka a její otec, hrabě Nepomuk von C., byl tou dobou velice činný polský vlastenec, jehož panství se stalo centrem příprav vzpoury po prvním dělení Polska. Sama Hermenegilda se také podílela na politických jednáních a společně s hrabětem Stanislausem von R. diskutovali o možnostech dalšího postupu. Stanislaus s Hermenegildou si byli předurčení a slavnostně se zasnoubili. Hrabě Stanislaus následně odešel do války, aby bojoval za svou vlast. Po mnoha utrpených zraněních se vrátil zpět, ale Hermenegilda se mu krutě vysmála. Oznámila mu, „že žádosti o ruku vyhoví až ve chvíli, kdy budou cizinci vyhnáni z vlasti.“¹⁷⁵ Stanislaus se tedy odebral zpět do boje, a když toho po několika dnech začala Hermenegilda litovat, bylo již pozdě. Podle výpovědi navrátilších se bojovníků, Stanislaus nejvíce ze všech projevoval v boji „lví odvalu“¹⁷⁶ a v bitvě hrdinskou smrtí padl. Když to nešťastná Hermenegilda uslyšela, uvědomila si svou vinu a provolávala Stanislausovo jméno v touze po jeho návratu. Postupně začala propadat šílenství.

Později na sídlo hraběte Nepomuka dorazil muž, který vypadal jako Stanislaus, avšak byl to jeho bratranec Xaver. Hermenegilda, jež bez ustání myslela jen na svého milého, se mu vrhla do náruče, oslovila ho Stanislausovým jménem a radostí, že se jí snoubenec

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 275.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 275.

konečně vrátil, omdlela. Stejnému omylu podlehl také hrabě Nepomuk. Záměna, která vyvolala dívčiny vášnivé projevy vůči neznámému, způsobila, že se Xaver do ní zamiloval. Když se mladík přiznal, že není Stanislaus utekla dívka do pokojů a odmítala se s ním znovu setkat. Nakonec ho však pustila do svého pokoje, aby jí předal vzkaz od Stanislause. V dojemné chvíli se Xaver nechal přemoci svými city a vyznal jí lásku, ona ho však našťavaně odmítla, s tím, že se nikdy nestane jejím ztraceným milencem. Xaver se rozhodl odjet ze zámku a zapomenout na ni, ale Hermenegilda jej přesvědčila, aby přeci jen zůstal.

Xaver v následujících dnech svého pobytu na zámku Hermenegildě líčil Stanislausovu nekončící lásku k ní. Do těchto popisů však promítal i sám sebe. Hermenegilda tak postupem času ztratila schopnost rozlišit mezi oběma bratřenci. Veškerý čas trávili spolu a Xaver začal postupně posouvat meze čistě platonického vztahu. Neočekávaně se Xaver rozhodl odjet ze sídla a tím opustit Hermenegildu. „Teprve nekonečná, s šílenstvím hraničící věrnost Hermenegildy mu dala pocítit jeho vlastní zradu, které se dopustil na příteli, a jen okamžitým útekem se prý může zachránit.“¹⁷⁷ Po několika dnech od Xaverova odjezdu vyšla Hermenegilda ze svých komnat a oznámila otcí, že se stala vdovou po Stanislausovi. Otec nechápal souvislost, neboť měl zprávy o Stanislausových úspěších v boji. „Hrabě Nepomuk, pokud se nejednalo o státní záležitosti nebo o otázku vlasti, nebyl schopen hlubokého pohledu, ale spokojil se obvykle s tím, co pozoroval na povrchu.“¹⁷⁸ Ona se však své pravdy nechtěla vzdát a vyprávěla mu, co se jí přihodilo. Za soumraku prožila stav podobný „bdělému snění“¹⁷⁹, během něhož se provdala za milovaného Stanislause, a ten byl poté zavražděn nepřátelským vojskem. Hrabě Nepomuk se spokojil se závěrem, že se asi jedná o další projev dceřina šílenství a doufal v příjezd Stanislause, s nímž si spojoval možné Hermenegildino vyléčení.

Jednoho dne na sídlo přijeli kníže a kněžna von Z.. Hermenegilda mezitím postonávala a prožívala zvláštní stavy. Kněžna ji s obavami pozorovala a došla k názoru, že je Hermenegilda těhotná. Když ji kněžna konfrontovala se svým zjištěním, Hermenegilda vše nadšeně potvrdila. Kněžna si po prvotním rozčilení uvědomila, že je Hermenegilda přesvědčená, že čeká dítě svého manžela Stanislause. Přemýšlela tedy nad tím, zda skutečně

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 281–282.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 281.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 283.

nemohlo dojít k zázraku, při kterém by Hermenegilda otěhotněla. „Bez ohledu na všechnu zlost a na stísněnou atmosféru fatálního okamžiku se kníže a hrabě Nepomuk neubránili hlasitému smíchu, když kněžna vyslovila tuto myšlenku, kterou oba muži označili za vůbec nejvznešenější pokus o éterizaci člověčenstva.“¹⁸⁰ Následně se kněžna s hrabětem Nepomukem shodla na řešení – odvézt Hermenegildu do ústraní, kde bude z dosahu pozornosti.

Vzápětí přijel na sídlo také hrabě Xaver se zprávou, že hrabě Stanislaus zemřel. Xaverem dovezené dopisy, byly důkazem, že Hermenegilda měla o Stanislausově smrti pravdu. Xaver se na celou věc díval tak, že tím padla jediná překážka, která mu bránila požádat o ruku bratrancovu snoubenku. Příbuzní Hermenegildy ale byli jiného názoru a trvali na tom, aby Xaver opustil sídlo.

Námítky rodiny neměly pro Xavera velkou váhu, na zámku se rozhodl zůstat. A když uviděl Hermenegildu procházet se zahradou, vyběhl za ní a žádal ji o ruku. Ona jej ale odmítla, neboť slíbila věrnost „milovanému Stanislausovi“¹⁸¹, a po krátké hádce omdlela. Xaver se vrátil zpět na zámek a přiznal kněžně, že to on je otcem nenarozeného dítěte. Z jeho líčení, jak k tomu došlo, vyplynulo, že hraběnkou Hermenegildu znásilnil, když byla ve snovém stavu. Kněžna jeho hrůzný čin okamžitě odsoudila. Hrabě Nepomuk a kníže měli však za to, že by se sňatkem dalo vše vyřešit. V tom přinesli omdlenou hraběnkou Hermenegildu, která ale vykřikla takovým způsobem, že zděšený Xaver sám opustil zámek. Po této události hrabě s knížetem konečně „uznali, že Xaverův čin byl odporný a neodpustitelný“¹⁸².

Na místo byl přivolán mnich Cyprianus, díky němuž se Hermenegilda probrala a dohodla se s kněžnou, že po porodu se vydá do cisterciáckého kláštera v O.. Hermenegilda nyní nosila závoje, které jí zakrývaly krásný obličej. Tajemnou děsivost, která obklopovala její obličej dovršil až mnich Cyprianus, když jí nasadil hrůzostrašnou, mrtvolně bledou masku – takto měla prožít zbytek života v pokání. Zanedlouho po porodu v klášteře zemřela a byla pohřbena jako sestra Celestýna.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 287–288.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 290.

¹⁸² Tamtéž, s. 291.

V posledním odstavci se čtenář dozvídá, že Xaverem unesené novorozeně zemřelo po cestě zimou. Samotný Xaver následně utekl a o několik let později byl poznán jako mnich na hoře v Neapoli.

5.2 Postavy

Nejdůležitější roli v povídce *Věčný slib* zaujímá postava Hermenegildy/ Celestýny. Významné jsou i postavy dvou mužů – Stanislause a Xavera, z nichž každý má rozdílný postoj ve vztahu k protagonistce.

5.2.1 Hermenegilda/ Celestýna

Hermenegilda/ Celestýna je protagonistkou povídky. Zpočátku čtenář neví, že Celestýna, zahalená závoji, byla zároveň dříve udatná hraběnka Hermenegilda.

Celestýna do povídky vstupuje jako tajemná cizinka a zprvu je definována vnímáním příslušníků měšťanské rodiny německého starosty. Na své okolí působí znepokojujícím dojmem, neboť jí není vidět ani do tváře a téměř nemluví. „Zahalená dáma projevila mezitím jen lehkým, sotva postřehnutelným povzdechem, že je při vědomí, a konečně poprosila hospodyni o sklenici vody.“¹⁸³ Vykazuje známky skromnosti a pokory, které projevuje svou tichostí a zbožností. Přesto se jednoduše nelze zbavit pocitu hrůzy, který vzbuzuje svými závoji a zdrženlivostí vůči rodině. Celestýna, s tváří zakrytou závojem, vzbuzuje čím dál větší zvědavost nejenom čtenáře, ale i členů starostovy rodiny. Jaké děsivé tajemství se asi skrývá pod jejími černými závoji?

Napětí se stupňuje opakovanými zmínkami o Celestýnině mramorově bílém obličejí, který asociuje nehybnost sochy a vrcholí v překvapivém odhalení: „V zápase jí rytíř strhl závoj a spatřil mrtvolně nehybnou, mramorově bílou tvář orámovanou černými kadeřemi, žhnoucí záblesky šlehalý z hlubokých očních důlků a z nehybných, pootevřených rtů vycházely řezavé, naříkavé zvuky. Starý pán si všiml, že Celestýna má na obličejí bílou pevně přiléhající masku.“¹⁸⁴ Dle Stephanie Catani však odkrytí závoje neposkytuje skutečné odhalení tváře, neboť pod závojem se nachází druhá vrstva – bílá maska – a čtenář je tak

¹⁸³ Tamtéž, s. 265.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 271.

stále držen v napětí: „Die Totenmaske unter dem Schleier steigert den Prozess der Entmenschlichung.“¹⁸⁵

Jméno Celestýna je latinského původu s významem „nebeský“¹⁸⁶. Souvislost mezi smyslem jména a rolí Celestýny v příběhu, si lze vysvětlit tím, že se Hermenegilda, od chvíle, kdy byla páterem Cyprianem přejmenována na Celestýnu, stala ženou zasvěcenou Bohu. Naopak jméno Hermenegilda má germánský původ a v přeneseném slova smyslu znamená „ta, která přináší úplnou obět“¹⁸⁷. Význam tohoto jména se projevuje v úplném oddání se Bohu. Dle pátera Cypriana Hermenegilda porušila slib věrnosti svému snoubenci tím, že s jeho bratrancem přišla do jiného stavu. Skládá věčný slib Bohu, v němž se zavazuje, že do konce svého života neodhalí „(...) tvář, jejíž krása přilákala ďábla (...)“¹⁸⁸.

Na závěr se sama Hermenegilda rozhodne, že ze sebe s pomocí pátera Cypriana vytvoří „figurínu“ či „automat“ s mramorovou maskou zakrývající tvář tak, že působí neživě jako loutka. Claudia Liebrand ve své studii tuto skutečnost vysvětluje jako obrácený Pygmalion efekt. „(...) [Hermenegilda] entscheidet sich zur Selbstpetrifizierung und wird damit zu einem Anti-Pygmalion, zu jemandem, unter dessen Händen nicht ein Objekt, nicht das Tote vivifiziert wird, nicht Künstliches zum Leben erwacht, sondern der sich in einer Inversion des mythischen Modells selbst versteinert, sich selbst mortifiziert (...)“¹⁸⁹

Jediné, co Celestýnu/ Hermenegildu mohlo zachránit a přivést ji „zpět do obvyčejného lidského života“¹⁹⁰ byl její nově narozený syn, kterého ona sama vnímala jako „věčnou spásu.“¹⁹¹ Avšak poté, co jí ho Xaver vzal, se z ní kvůli této ztrátě stává „bezduchý automat“¹⁹² a je odsouzena k zániku.

¹⁸⁵ CATANI, Stephanie. „Der Wahnsinn hat Methode. Das ‚Andere der Vernunft‘ in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘.“ [Online]. Zeitschrift für Deutsche Philologie. 2010, S. 178. [cit. 2024-06-06].

¹⁸⁶ KNAPPOVÁ, Miloslava. Jak se bude vaše dítě jmenovat? Praha: Academia, 2017, s. 387.

¹⁸⁷ CALINSKI, Michael. „Hermenegild“. [Online]. [cit. 2024-06-26]. Dostupné z: <https://www.baby-vornamen.de/Jungen/H/He/Hermenegild/>

¹⁸⁸ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 292.

¹⁸⁹ LIEBRAND, Claudia. „Puppenspiele. E. T. A. Hoffmanns Nachtstück ‚Das Gelübde‘.“ In FÜLLMANN, Rolf (Hrsg.). Der Mensch als Konstrukt. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008, S. 175.

¹⁹⁰ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 270.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 271.

¹⁹² Tamtéž, s. 272.

„Věčným slibem“ a přijetím jména Celestýna dochází u Hermenegildy k proměně. Hermenegilda byla již ve svých šestnácti letech přesvědčenou polskou vlastenkou, zapojovala se do politických diskusí a „(...) hájila – často proti všem ostatním – názory, které svědčily o neobyčejném důvtipu a širokém rozhledu (...)“¹⁹³. Na rozdíl od svého snoubence Stanislause, ale u ní na prvním místě stojí láska k vlasti a touha po vítězství v boji za svobodu Polska. Teprve na druhém místě se nachází její snoubenec.

Možný důvod, proč upřednostňuje vlast před svým snoubencem, odhalují vypravěčovy komentáře: „Co bylo přirozenější než pomýšlet na spojení těchto dvou, v jejichž zázračném nadání klíčila spása vlasti. (...) Hermenegilda s tím byla zcela srozuměna a přijala manžela, který jí byl předurčen, jako dar vlasti.“¹⁹⁴ Tímto je poukázáno na plánovaný sňatek, vycházející z rozumu a ne z čisté lásky.

„O polských ženách se říká, že bývají náladové. Hluboké pocity, bezstarostná lehkomyšlnost, stoické odříkání, žhavá vášně, ledová odtažitost, všechny tyto vlastnosti, těsně navzájem propojené v její povaze, způsobovaly okouzující neklidné víření na povrchu, jež se podobalo neustávající hře zurčících vlnek v potoce s divokými spodními proudy.“¹⁹⁵

Dle vypravěče je Hermenegilda typická náladová, polská žena. Ve chvíli, kdy se k ní její raněný snoubenec po prohraném povstání vrací, její láska k Polsku vítězí a ona Stanislause posílá zpět do boje. Záhy si však uvědomuje své pochybení a povrchnost, s jakou ho odsoudila a svým or telem tak poslala na smrt. V tuto chvíli u ní dochází k prvnímu projevu šílenství. „Stav přecitlivělého neklidu začal brzy přecházet v čiré šílenství, které ji dohánělo k nespočetným pošetilostem.“¹⁹⁶

Když se na zámku poprvé objeví Xaver, má ho Hermenegilda zpočátku pro jeho podobu za Stanislause. Jakmile však zjistí svůj omyl, je velice rozhodná a dodržuje slib věrnosti, který dala Stanislausovi. Rázně odmítá Xavera: „Namyšlená loutko, i když tě ohřeju ve svém objetí, stejně nebudeš Stanislaus a nikdy se jím nestaneš.“¹⁹⁷ Zde zaznívá její nadřazenost vůči Xaverovi, tím že jej nazývá loutkou se staví do role stvořitele či

¹⁹³ Tamtéž, s. 273.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 274.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 275.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 276.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 279.

Pygmaliona. Citovaná pasáž připomíná předchozí odvrhnutí panenky, jež sloužila jako jistá náhrada za Stanislause: „Hermenegilda zrovna nahněvaně hodila do ohně malého hulána, panenku, kterou obvykle tiskla na srdce jako svého milého a dávala jí ta nejsladší jména, protože se tvrdošíjně zpěchovala zazpívat: „Podrosz twoia nam niemila, milsza przyasun w Kraiwbyla atd.“¹⁹⁸

Hermenegilda se ve svém zoufalství snaží najít jakoukoli náhradu za milovaného Stanislause, na moment se náhradou stává také Xaver, který je vizuálně velice podobný Stanislausovi. Vzápětí si ale uvědomí, že Stanislause jí nikdo nedokáže nahradit, a proto Xavera ve vzteku odvrhne. Tyto snahy Hermenegildy, pozoruje i její otec, který je k ní povětšinou času nevšímavý: „Aniž by skutečně pochopil rozpolcené nitro Hermenegildy, radoval se z toho, že konečně vyměnila loutky, které nejspíš ve chvílích blouznivého šílenství představovaly jejího milého, za živého mladíka.“¹⁹⁹

Nečekaně se však Hermenegilda s Xaverem sblíží, neboť ji uklidňuje jeho vyprávění o Stanislausovi. Postupně přestává být schopna rozlišovat mezi svým snoubencem a jeho bratrancem. Xaverova přítomnost má zásadní vliv na Hermenegildin psychický stav, kdy se zdá, jakoby byla v bezstarostném útlumu. I přesto však její nálady kolísají. Šílenství, jak jsou její stavy označovány postavami i samotným vypravěčem, stále přetrvává. Dochází až k bodu, ve kterém je Hermenegilda přesvědčena, že se během bitvy provdala za Stanislause a ten následně zemřel. Svůj zážitek vysvětluje takto: „V myšlenkách jsem celou svou bytostí byla u svého milého, když mi náhle začala bezděky klesat víčka a upadla jsem do zvláštního stavu, který nebyl spánkem, spíše se podobal bdělému snění.“²⁰⁰ Během tohoto „bdělého snění“ došlo ke třem podivným událostem.

Hermenegilda nejprve popisuje sňatek se Stanislausem: „Přede mnou klečel on sám – můj Stanislaus. Objala jsem ho a přitiskla k sobě – ‚Chvála Bohu!‘ zvolal, ‚ty žiješ, jsme svoji!‘ Řekl mi, že jsem hned po svatebním obřadu upadla do hluboké mdloby a já, celá zmatená, jsem se teprve teď rozpomněla, že páter Cyprianus, kterého jsem v tom okamžiku spatřila přicházet k polní chatě, nás přece právě oddal v nedaleké kapli, přímo uprostřed

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 276.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 281.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 283.

dunící střelby a na dosah divoké vřavy zuřící bitvy. Na prstu se mi zablýskl zlatý svatební prsten. S pocitem nevýslovného štěstí jsem znovu svého manžela objala. Mé nitro prostoupilo nepopsatelné blaho, které jsem ještě nikdy nepocítila.“²⁰¹

Vzápětí líčí Stanislausovu smrt: „Smysly mě opustily. Náhle mě cosi ledově oválo. Otevřela jsem oči – jaká hrůza! Ocitla jsem se uprostřed divoké bitvy – přede mnou hořící polní chata, ze které mě pravděpodobně zachránili. Stanislaus byl obklíčen nepřátelskými rytíři. Přátelé se mu snažili přispěchat na pomoc, ale pozdě! Zezadu ho jeden z rytířů srazil z koně.“²⁰²

Je patrné, že Hermenegilda o pravosti svého zážitku nepochybuje, její otec je naopak přesvědčen, že Hermenegilda zešílela. Zde se však nabízí nadpřirozené vysvětlení, které by dokázalo objasnit Hermenegildino vnímání.

„In der höchsten Stufe des magnetischen Schlafes gelangen die Nachtwandler zu einer besonderen inneren Klarheit, bei der sie nicht nur die eigenen Körperzustände und Lebensbegebenheiten erkunden, sondern auch von Visionen befallen werden, bei denen sie die Schicksale entfernter Verwandter und sogar den Tod geliebter Personen erschauen können.“²⁰³ Giulia Ferro Milone totiž poukazuje na možnost působení magnetismu, který se projevuje magnetickým spánkem. Během magnetického spánku či „bdělého snění“ je možné napojit se na blízkou osobu a být svědkem její smrti. Nejvyšším stupněm magnetického spánku je jasnozřivost.²⁰⁴ Hermenegildina schopnost jasnozřivosti je potvrzena dopisy, které zpravují o Stanislausově smrti. „Dozvěděla se totiž [kněžna von Z.], že den úmrtí Stanislausa se shoduje s údajem, který uvedla Hermenegilda, a že vše se událo tak, jak se jí v onom osudném okamžiku odehrálo před očima.“²⁰⁵ Tím je dokázána skutečnost, že minimálně alespoň některé z Hermenegildiných vizí byly reálné.

²⁰¹ Tamtéž, s. 283.

²⁰² Tamtéž, s. 283.

²⁰³ MILONE, Giulia Ferro. „Mesmerismus Und Wahnsinn in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘“. [Online]. Focus on German Studies. 2013, Vol. 20, S. 70. Dostupné z: <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>. [cit. 2024-06-10].

²⁰⁴ Tamtéž, s. 71.

²⁰⁵ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 288.

I sňatek se Stanislausem by mohl být vykládán podobným způsobem – tedy, že během magnetického spánku došlo mezi snoubenci k psychickému spojení tak, že mohlo dojít i ke spojení sňatkem. Prostřednictvím magnetismu je „nadpřirozeno vysvětleno racionálně, ale na základě zákonů, které současná věda nezná. (...) Magnetismus nadpřirozené události ‚vědecky‘ vysvětluje, jen on sám patří do nadpřirozena.“²⁰⁶

Jelikož Hermenegilda naprosto nepochybuje o pravosti sňatku se Stanislausem, nepřekvapuje ji ani její těhotenství. To naopak vnímá jako „[m]oment nejvyššího pozemského štěstí“²⁰⁷ a „zástav[u] (...) sladkého svazku“²⁰⁸.

Hermenegildino zdůvodnění otěhotnění, které má základ v Todorovově zázračnu, přejímá i kněžna von Z. „Je totiž, jak ostatně už pravila, přesvědčena, že Hermenegilda nic nepředstírá, ale z hloubi duše věří tomu, co tvrdí. ‚Mnohá tajemství na tomto světě,‘ pokračovala, ‚nebudeme nikdy schopni pochopit. Co když živelné spojení myšlenek mělo fyzický účinek? Co když duševní splynutí Stanislause a Hermenegildy způsobilo její nevysvětlitelný stav?“²⁰⁹

„Im Zustand des Hellsehens oder des magnetischen Doppelschlafes ist ja der geistige und körperliche Kontakt mit dem Entfernten möglich.“²¹⁰

Jak za chvíli uvidíme, povídka nabízí i racionální vysvětlení nadpřirozených událostí. U jedné z událostí však přesto k takovému objasnění nedochází. Touto událostí zůstává smrt Stanislause, která se pojí s otázkou, jak by mohla být Hermenegilda schopna udat přesný popis smrti Stanislause, pokud by nehrála roli její schopnost jasnovidectví? Na tuto otázku se však žádná z postav nepokouší nalézt racionální odpověď.

5.2.2 Stanislaus von R.

Mužská postava Stanislause v povídce představuje ideální typ rytíře, jehož vlastnostmi jsou statečnost, udatnost, vytrvalost a láska k vlasti. V jeho spojení s Hermenegildou a ve

²⁰⁶ TODOROV, Tzvetan. Úvod do fantastické literatury. Praha: Karolinum, 2010, s. 51.

²⁰⁷ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 286.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 286.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 287.

²¹⁰ MILONE, Giulia Ferro. „Mesmerismus Und Wahnsinn in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘.“ [Online]. Focus on German Studies. 2013, Vol. 20, S. 71. Dostupné z: <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>. [cit. 2024-06-10].

spojení jejich významných rodin vidí polští vlastenci naději v záchranu vlasti. Přestože mu nechybí odvaha v boji, nejvíce u něj převažuje láska k Hermenegildě. Je schopen vrátit se zpět do boje, jen aby získal Hermenegildino srdce a mohl se stát jejím mužem.

Jejich budoucí sňatek jakoby byl založen na podmínce vítězství polských vojsk, neboť nejprve se o zasnubách zmiňuje vypravěč slovy: „Vlastenecká setkání na panství jejího otce tak tedy byla ukončena slavnostními zasnubami.“²¹¹ Následně tuto platnost podmínky potvrzuje i sama Hermenegilda odmítnutím sňatku dokud nebudou „cizinci vyhnáni z vlasti“²¹².

„Hermenegilda ho přivítala s takřka výsměšným opovržením. ‚Vrací se snad takto hrdina, který byl odhodlaný položit život za vlast?‘“²¹³ Stanislaus však nebojuje pouze za vlast, ale především o srdce Hermenegildy. Zdá se, jakoby pro něj byla Hermenegilda personifikací vlasti. „Jednoho dne ho ale osud dostihl a jedna z kulek trefila svůj cíl. S výkřikem ‚Vlast! – Hermenegilda!‘ se zbrocený krví zřítíl z koně.“²¹⁴

O Stanislausově odvaze a nasazení svědčí i jeho společníci v boji: „Tam, kde se zdálo být vše ztraceno, vedl ustupující bataliony zpět do bitev a v čele své jízdy se mu dařilo prorážet řady nepřátel.“²¹⁵

Jméno Stanislaus je polskou variantou slovanského jména *Stanislav*²¹⁶ ve významu „získávající slávu vytrvalostí, pevností“²¹⁷ či také „slavný (tvrdý) bojovník“²¹⁸. Význam jména se tedy znovu odráží ve vlastnostech této postavy. Jeho hlavním úkolem je zvítězit v boji svou nezlomností a neústupností. I přesto, že šanci na vítězství již příliš nevěří, pro Hermenegildu by byl schopen i zemřít.

²¹¹ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 274.

²¹² Tamtéž, s. 275.

²¹³ Tamtéž, s. 274.

²¹⁴ Tamtéž, s. 275.

²¹⁵ Tamtéž, s. 275.

²¹⁶ KNAPPOVÁ, Miloslava. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia, 2017, s. 311–312.

²¹⁷ Tamtéž, s. 311.

²¹⁸ Tamtéž, s. 312.

5.2.3 Xaver von R.

Xaver, mladší bratranec Stanislause, se mu fyzicky velmi podobá. Stejně jako on je zapáleným polským vlastencem. Dle slov vypravěče Xaver v bitvách působí „jako uvážlivý a zároveň odhodlaný hrdina se lví odvahou“²¹⁹.

Ve vztahu k Hermenegildě je ale Xaver přesným opakem Stanislause. Na rozdíl od Stanislause mu vůbec nezáleží na osobnosti Hermenegildy, u které obdivuje jen její fyzickou krásu. Nevědomky využívá i metodu magnetismu, aby ji získal za svou ženu, čímž zrazuje svého přítele a bratrance Stanislause. Xaver je velice sebevědomý, bezohledný, manipulativní a ve chvílích konfliktu se povyšuje nad ostatní.

Xaver ale není plochá postava, která by od začátku představovala pouze negativní vlastnosti. Z okamžiku, ve kterém se s ním Hermenegilda poprvé setkává, je patrná jeho snaha o pravdomluvnost: „Je to nejsladší okamžik mého života, ale nesmím se nechat unášet blažeností, které mi bylo dopřáno pouze omylem – nejsem Stanislaus – ach, bohužel nejsem on.“ Vyslovil tato slova přerývaně a s váháním.²²⁰

„Xaver ist zwar kein Arzt, aber seine insistente Werbung um Hermenegilda und seine gestischen und sprachlichen Inszenierungen wirken wie eine Art Magnetisierung auf sie und konstituieren im performativen Sinne eine neue Wirklichkeit, die ihre alte umkonfiguriert.“²²¹ V povídce není explicitně řečeno, že by Xaver záměrně využíval jakékoli podoby magnetismu, avšak svým chováním zřejmě ovlivňuje Hermenegildu magnetizujícím způsobem.

Možnost této interpretace je naznačena následujícími slovy: „naprosto nezkušený v záležitostech lásky, ale řízený jistým vnitřním instinktem pro zlo, rozvinul umění zkušeného mistra“²²². Xaver se různými náznaky snaží dosáhnout toho, aby v Hermenegildině zmatené mysli došlo ke spojení obou mužů a Hermenegilda tak začala

²¹⁹ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 277.

²²⁰ Tamtéž, s. 277.

²²¹ MILONE, Giulia Ferro. „Mesmerismus Und Wahnsinn in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘.“ [Online]. Focus on German Studies. 2013, Vol. 20, S. 68. Dostupné z: <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>. [cit. 2024-06-10].

²²² HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 280.

vnímat Xavera jako svého snoubence Stanislause. Takto s Hermenegildou postupně manipuluje a sjednocuje představy o obou mužích: „Ne jeho, ale samotného Stanislause objala v euforii ze shledání.“²²³; „(...) Pověz mi – pověz mi jen, že mě Stanislaus miluje!“ Tu se Xaverovi vrátila odvaha, chopil se její ruky a přitiskl si ji na hrud'. „Sama si poslechni svého Stanislause!“ zvolal a z jeho úst se řinula vyznání nejhoroucnější lásky, taková, která pramení jen z nejsžíravější vášně.“²²⁴

Xaver si zřejmě myslí, že jej Hermenegilda také miluje a neuvědomuje si, že její vroucné chování ve skutečnosti patří Stanislausovi.

Když Xaver přijíždí s oznámením Stanislausovy smrti, ztrácí veškeré zábrany a žádá Hermenegildu o ruku. Vůbec si nepřipouští, že je jeho láska k Hermenegildě neopětovaná a nevyžádaná. „Sein völliges Unverständnis für Hermenegilda zeigt sich in seiner Reaktion nach Aufdeckung der Vaterschaft: Er begreift nicht, warum sie sich so entsetzt von ihm abwendet und die Rettung ihrer »Ehre« durch eine Vermählung als völlig unerheblich ansieht.“²²⁵

Svou dominanci nad Hermenegildou dovršuje prohlášením, že to on je otcem jejího dítěte: „Ty šílená! Neporušila jsi snad sama tu hloupou přísahu? To dítě, které nosíš pod srdcem, to je mé dítě, mě jsi na tomto místě objímala, mojí milenkou ses stala a zůstaneš jí, pokud tě neučiním svou manželkou.“²²⁶ Zároveň si takto nárokuje právo na rozhodování o Hermenegildině životě.

Xaver podává racionální vysvětlení Hermenegildiných vizí. Nejprve se vyjadřuje ke sňatku a původu prstenu, který Hermenegilda získala během svého „bdělého snění“. Z jeho líčení vyznívá, že Hermenegildu pravděpodobně znásilnil, a proto si může být jistý, že on je otcem dítěte. „(...) Tenkrát jsem v pavilonu potkal Hermenegildu v podivném rozpoložení, které lze jen stěží popsat. Ležela jako ponořena do hlubokého snu na kanapi. Jen co jsem vstoupil, vstala, přikročila ke mně, uchopila mě za ruku a slavnostním krokem prošla

²²³ Tamtéž, s. 278.

²²⁴ Tamtéž, s. 278–279.

²²⁵ STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke: Das Gelübde“. In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 1025.

²²⁶ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 290.

pavilonem. Pak poklekla, já jsem učinil totéž, začala se modlit a brzy jsem pochopil, že v duchu před sebou vidí kněze. Sundala si z prstu prsten a podávala ho nepřítomnému duchovnímu. Vzal jsem ho a navlékl jí na prst svůj zlatý prsten, a ona poté s vroucí láskou klesla do mé náruče. Když jsem odcházel, upadla do hlubokého, bezesného spánku.“²²⁷

Xaver se svůj čin snaží „zjemnit“ prohlášením, že každý, kdo by měl takovouto příležitost, by ji také využil. Nepřipouští, že by znásilnění Hermenegildy bylo špatné, stejně jako to vnímají i otec Hermenegildy a kníže von Z., kteří vidí možnou nápravu ve sňatku s Xaverem a zachování rodové cti.

„Bei Hoffmann führt der magnetische Rapport nicht zu Heilung und Harmonie, sondern wird als destruktives Gewaltverhältnis entlarvt, in dem die Patientinnen zum Opfer manipulativ-narzisstischer Magnetiseure werden und in Ich-Verlust, Wahnsinn und Tod enden.“²²⁸ Nejen, že Xaver Hermenegildě zkazil „nejvýznamnější okamžik jejího života tím nejodpornějším zločinem“²²⁹, ale i svým přiznáním, že je otcem jejího dítěte. Nakonec si i pro svého narozeného syna přijel a unesl jej zoufalé Hermenegildě, která poté v klášteře zemřela žalem.

Na jedné straně tedy stojí Hermenegildina víra, která se zakládá na přijetí nadpřirozena. Na straně druhé pak Xaverovo objasnění, které událostem poskytuje racionální výklad. Vypravěč se přiklání na stranu racionálního řešení a Hermenegildiny nálady popisuje jako stavy šílenství. Jak již bylo zmíněno, Hermenegildina jasnovidná vize Stanislausovy smrti se již v povídce dále nevysvětluje. „Durch ‚Xavers Bekenntnisse‘ wird der geheimnisvolle Zustand der Protagonistin erhellt. Es bleibt aber die Tatsache, dass man sich hier mit divergierenden, bis zum Schluss der Erzählung nicht übereinstimmenden, Versionen abfinden muss.“²³⁰ Tyto skutečnosti mají vliv na přítomnost váhání, které přesahuje až za samotný závěr povídky, čímž fantastično stále trvá a dvojznačnost je tak udržována až do konce.

²²⁷ Tamtéž, s. 290–291.

²²⁸ KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 513.

²²⁹ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 291.

²³⁰ MILONE, Giulia Ferro. „Mesmerismus Und Wahnsinn in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘.“ [Online]. Focus on German Studies. 2013, Vol. 20, S. 72. Dostupné z: <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>. [cit. 2024-06-10].

5.3 Vypravěč

V povídce *Věčný slib* promlouvá pouze jeden vypravěč. Tento vypravěč je heterodiegetický, neboť se příběhu sám neúčastní. Ve *Věčném slibu* se vypravěč stává významnou autoritou, která rozhoduje o konkrétních informacích a jejich pořadí, v jakém je čtenáři zprostředkuje. Činí tak, aby vytvořil napětí. „Ein geheimnisvolles Geschehen wird im ersten Teil geschildert (eine unbekannte Frau trägt unter merkwürdigen Umständen ein Kind aus) und im zweiten Teil, der die Vorgeschichte aufdeckt, erklärt.“²³¹ Pokud by byly události příběhu vyprávěny v chronologickém pořadí, bylo by mnohé předčasně ozřejmeno. Nemohlo by tedy dojít k vytvoření tajuplné atmosféry, kterou evokuje nejen Celestýnina tvář ukrytá pod závoji, ale i domnělé tajemství, které se pod nimi může skrývat.

Prostřednictvím vypravěče jsou skrývány určité souvislosti, které jsou odhalovány až později ve vyprávění. Takto je například v úvodu zatajeno jméno muže, kterého vypravěč označuje pouze jako „oficír[a] francouzské gardy“²³². Vyjádřením jeho jména by totiž předčasně prozradil, kdo je otcem Hermenegildina dítěte, jelikož zde tento muž pronáší větu: „Proženu kulku hlavou každému, kdo by chtěl sebrat otcí jeho dítě.“²³³

Role vypravěče je zde částečně zvýrazňována užíváním polopřímé řeči, za pomoci níž reprodukuje promluvy jednotlivých postav. Použitím přímé řeči by jako vypravěč ustoupil do pozadí. Příkladem polopřímé řeči je tato pasáž: „Xaver jí napsal, že pyká nevinně a příliš tvrdě za nešťastnou podobu se svým bratrancem. Ta nešťastná nehoda, ke které v onom osudném okamžiku došlo, se ovšem nedotýká pouze jeho, ale také jejího milého Stanislause, neboť jemu, Xaverovi, který měl doručit láskyplné poselství, je nyní znemožněno předat jí osobně dopis od Stanislause, jak mu to slíbil, a ani jí nemůže vypovědět z očí do očí vše, co Stanislaus ve spěchu nestihl napsat.“²³⁴ V této ukázce je patrná míra subjektivizace, jež vychází z Xaverovy promluvy, kterou ve třetí osobě vypravěč zprostředkovává. Tímto

²³¹ STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke: Das Gelübde“. In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. *Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820* (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 1023.

²³² HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 271.

²³³ Tamtéž, s. 272.

²³⁴ Tamtéž, s. 277–278.

způsobem se „stírá rozdíl mezi pásmem postav a pásmem vypravěče“²³⁵, které v důsledku toho „působí dvojznačně“²³⁶.

Vypravěč do vyprávění vkládá svá hodnocení, jimiž je formován pohled implicitního čtenáře: „Jak je známo, byli Poláci poraženi, s pádem Kosciuszka byl odsouzen k nezdaru také plán, který se zakládal hlavně na nepřiměřeném sebevědomí a falešné víře v rytířskou věrnost.“²³⁷

Závěrem uvedme dva příklady, které vyvolávají zvláštní účinek dvojznačnosti: „Xaverova společnost se pro zmatenou Hermenegildu stala nezbytností, a tak je na panství začali vídat takřka neustále spolu a často *působili, jako by* byli ponořeni do důvěrného milostného rozhovoru.“²³⁸; „Hádka však rychle skončila, když se Xaver vrhl po schodech dolů, *jako by* ho štvála neviditelná, nepřekonatelná síla, skočil do kočáru a odjel.“²³⁹ Užíváním modalizujících prostředků, jež jsou typické pro fantastické vyprávění, je dotvářeno dvojznačné vyznění povídky.

²³⁵ PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, s. 137.

²³⁶ Tamtéž, s. 137.

²³⁷ HOFFMANN, E. T. A. „Věčný slib.“ In Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 274.

²³⁸ Tamtéž, s. 280. (zvýrazněno T. M.)

²³⁹ Tamtéž, s. 282. (zvýrazněno T. M.)

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo představit význam ženských postav a jejich roli v utváření specifického charakteru fantastické povídky. Prostřednictvím analýzy a interpretace tří vybraných povídek (*Pískoun*, *Sanctus*, *Věčný slib*) ze sbírky *Noční kousky* od německého autora E. T. A. Hoffmanna jsme zkoumali jednotlivé literární postavy a jejich vztah k fantastičnu.

Na základě analýzy vybraných povídek spatřujeme z hlediska životních osudů ženských postav určité podobnosti. Napříč povídkami tak lze rozlišit dva typy žen.

Prvním typem jsou ženské postavy, které se stávají objektem komplexní touhy mužských protagonistů. Konkrétně jde o postavu Olimpiie (z povídky *Pískoun*), Zulemy/ Julie (z povídky *Sanctus*) a také Hermenegildy/ Celestýny (z povídky *Věčný slib*). Zmíněné ženy pro muže představují vysněný ideál, po němž touží. Takovouto ženu chtějí muži vlastnit, neboť je pro ně ztělesněním naprosté dokonalosti a odpovědí na jejich vnitřní směřování, které jsme identifikovali jako projekci romantické touhy (*Sehnsucht*). Prostřednictvím ženských postav se však muži snaží nalézat sami sebe a lze říci, že hybnou silou jejich snažení je vedle lásky také touha po (sebe)poznání. Nathanael hledá pochopení, kterého se mu od snoubenky Kláry náhle nedostává; Aguillar a Hichem zase skrze Zulemu/ Julii usilují o potvrzení pravosti své víry. Muži jsou těmito ženami přímo posedlí a je zajímavé, že u každé ze zmíněných žen tohoto typu dojde k jejímu zániku či ke smrti.

V případě postav Olimpiie a Hermenegildy nezůstává iluze o jejich dokonalosti zachována. Muži (Nathanael; Xaver), kteří se do nich zamilovali, posléze odhalí skrytou stranu jejich bytostí, a tím ztratí veškeré iluze. Jedině zpěvačka Zulema/ Julia si zachovává zdání dokonalosti a její milenci (Aguillar a Hichem) na ni nezmění názor po celou dobu trvání vyprávění.

V každodenní realitě nikdy nedojde k tomu, aby muž tento ideál ženské dokonalosti získal. Ideál je totiž nedosažitelný a ve skutečnosti nikdy neexistoval. Vstříc tomuto poznání dochází u mužských protagonistů k deziluzi a k hlubokému rozčarování nad světem a životem či v případě Nathanaela dokonce k pádu do šílenství a do smrti.

Druhým typem jsou ženy, které se podřizují společenským konvencím, jak spatřujeme u postav Kláry (z povídky *Pískoun*) a Bettiny (z povídky *Sanctus*). Snaží se žít aktivním společenským životem, do kterého nezapadá žádný prvek iracionální. Skutečný život tyto protagonistky spatřují v každodennosti a mají zájem především na tom, aby žily klidně a spokojeně. Umění, se kterým jsou konfrontovány, tyto ženy vnímají spíše jako způsob zábavy či zaměstnání a neuvědomují si jeho vážnost a posvátnost. Ideální život je z jejich pohledu podmíněn nejen čínorodostí a úspěchem, ale i jejich sounáležitostí s měšťanskou společností. Nejsou však uchráněny vypravěčova lehce ironizujícího komentáře, který popisuje jejich následný život po střetu s nadpřirozenem. Výsledkem je, že ženy ztrácejí kontakt se světem fantazie a umění a žijí klidným, všedním životem. Tyto ženské postavy na rozdíl od prvního typu žen neumírají, ale vedou život podřízený společenským normám.

Jedním z mnoha tematických příznaků fantastické literatury je dle Todorova zmnožení osobnosti, v našem případě dvojnictví. Hoffmann vytváří dualitu protikladnými postavami Kláry a Olimpie; Bettiny a Zulemy či rozdvojením v rámci jedné postavy, jako je tomu u Zulemy/ Julie a Hermenegildy/ Celestýny. Zdvojování se také uplatňuje u postav mužských: Coppelius a Coppola; doktor a kapelník; Aguillar a Hichem; Stanislaus a Xaver.

Z analýzy vybraných povídek vyplývá, že splňují předpoklady, které jsou kladeny na žánr fantastické literatury. Zdrojem váhání, které je dle Todorova s ohledem na literaturu 19. století podmínkou pro existenci fantastična, se v každé povídce stává něco jiného. Ve všech třech povídkách se váhání nad podstatou nadpřirozené události týká především čtenáře, protože jednotlivé postavy svůj názor povětšinou nemění a jsou si svými zdůvodněními jisté. Zkoumali jsme, jakými způsoby se postavy a vypravěč podílejí na utváření fantastična.

Nadpřirozená událost má dvě možná řešení: buďto dojde k přijetí existence nadpřirozena, nebo je nadpřirozeno naopak racionálně vysvětleno, takže v důsledku je jeho existence popřena. V povídkách *Pískoun* a *Věčný slib* jsou přítomna obě možná vysvětlení nadpřirozena. Zda se postava přikloní k vysvětlení racionálnímu či iracionálnímu nezávisí na tom, jakého je postava pohlaví, ale na typu její osobnosti. Společným znakem postav, které přijímají existenci nadpřirozené události je skutečnost, že jsou vypravěčem či postavami označovány za šílené (Nathanael; Hermenegilda). Oproti tomu postavy odmítající nadpřirozeno jsou vnímány jako racionální (Klára; Xaver). Analýzou textů povídek *Pískoun*

a *Věčný slib* jsme zjistili setrvalou přítomnost dvou protichůdných řešení: to racionální se zdá být nasnadě, ale nemůže uspokojit všechny otázky, které se v textu objeví, a příklon k nadpřirozenu je spjat se smrtí a šílenstvím. Hoffmann programově vytváří určité napětí a poskytuje čtenáři prostor k váhání nad tím, ke kterému z vysvětlení se přiklonit. Právě tato nejistota je podstatou fantastična. Ženské postavy jako např. Klára či Hermenegilda tedy fantastično spoluutvářejí tím, že jejich názory na nadpřirozeno stojí v opozici k těm, které zastávají muži. Nesoulad pohledů vytváří požadované váhání.

Zdrojem váhání v povídce *Sanctus* se stává otázka o posvátnosti umění – má umění takovou moc, že pokud s ním není zacházeno s dostatečnou úctou, dokáže způsobit i ztrátu hlasu? Téma povahy umění je ilustrováno dvěma paralelními příběhy a také dvěma ženskými postavami – Bettinou a Zulemou/ Julií. Čtenář nezíská jednoznačné vysvětlení o příčinách ztráty zpěvaččina hlasu, a tím zůstává také otázka o povaze umění bez jednoznačné odpovědi.

Prostředkem pro dosažení fantastična je i jedna ze ženských postav – Olimpia. Nejasnost ohledně její podstaty vyvolává váhání, které se však vztahuje pouze na první četbu. Při druhém čtení již čtenář bude vědět, že Olimpia není živou bytostí, ale loutkou či automatem. Tím se u čtenáře vytrácí pocit nejistoty ohledně této postavy, avšak ve vypravěčových popisech dvojnárodnost stále přetrvává.

Zdroj váhání jsme proto našli i ve funkci vypravěče. Skrze zvolené vypravěče je dosahováno dvojnárodného vnímání textu. Tito vypravěči čtenáři neodhalují, které z možných vysvětlení nadpřirozena je to správné. Účinku dvojnárodnosti je dále dosahováno: multiperspektivností vyprávění (*Pískoun*), užíváním polopřímé řeči (*Věčný slib*) a modalizujících prvků. Ve vyprávění je proto stále přítomné váhání a nejistota, čímž se potvrzuje existence todorovovského fantastična.

Seznam použitých informačních zdrojů

Primární literatura

HOFFMANN, E. T. A. Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016.

HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. Mistr Blecha. Překlad Vladimír Procházka. Praha: Odeon, 1976.

Sekundární literatura

BAHR, Ehrhard (ed.). Dějiny německé literatury: kontinuita a změna. Od osvícenství k době předbřeznové. 2. sv. Praha: Karolinum, 2006.

BLÁHA-MIKEŠ, Záboj. „Ernest Theodor Amadeus Hoffmann“. In HOFFMANN, E. T. A. Hudební novely. Překlad M. Brož. Kutná Hora: Česká hudba, 1931, s. 94–96.

BÖNNIGHAUSEN, Marion. E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg, 1999.

BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). Romantik: Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: WBG, 2010.

CATANI, Stephanie. „Der Wahnsinn hat Methode. Das ‚Andere der Vernunft‘ in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘“. [Online]. Zeitschrift für Deutsche Philologie. 2010, S. 173–183. [cit. 2024-06-06].

FELDGES, Brigitte und STADLER, Ulrich. E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck, 1986.

FOŘT, Bohumil. Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

GLOSÍKOVÁ, Viera et al. Slovník německy píšících spisovatelů. Německo. První vydání. Praha: Libri, 2018.

HOFFMANN, E. T. A. Dopis Theodoru Gottliebu Hippelovi, Königsberg, 23. ledna 1796. In Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, Erster Theil. Berlin: Julius Eduard Hitzig, bei Ferdinand Dümmler, 1823, S. 94. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10915314?q=%28Aus+Hoffmann%22s+Leben+und+Nachlass%29&page=112,113>. [cit. 2024-05-21].

JIROUŠEK, Martin. „Dábel v zrnku písku – šerosvitem opojená Mona Lisa hororu, strašidlo Hoffmann aneb Od Písaře k Pískounovi“. In HOFFMANN, E. T. A. Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 321–332.

KAFKA, Vladimír. „Romantický pohádkář a kritik společnosti“. In HOFFMANN, E. T. A. Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Překlad E. A. Saudek. Praha: SNKLU, 1961, s. 7–27.

KAISER, Gerhard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler, 1988.

KARLACH, Hanuš. „E. T. A. Hoffmann – Život ve dvou poschodích“. In HOFFMANN, E. T. A. Životní názory kocoura Moura. Praha: Mladá fronta, 1979, s. 383–389.

KNAPPOVÁ, Miloslava. Jak se bude vaše dítě jmenovat? Praha: Academia, 2017.

KREMER, Detlef. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2009.

KROLOP, Kurt. „Hoffmannovy povídky“. In KROLOP, Kurt a STROMŠÍK, Jiří. Eseje o německé romantice. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 151–165.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013.

LIEBRAND, Claudia. „Puppenspiele. E. T. A. Hoffmanns Nachtstück ‚Das Gelübde‘“. In FÜLLMANN, Rolf (Hrsg.). Der Mensch als Konstrukt. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008, S. 171–179.

MILONE, Giulia Ferro. „Mesmerismus Und Wahnsinn in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Gelübde‘“. [Online]. Focus on German Studies. 2013, Bd. 20, S. 63–77. Dostupné z: <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/40>. [cit. 2024-06-10].

MOCNÁ, Dagmar a PETERKA, Josef. Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Paseka, 2004.

NOVOTNÝ, Pavel. Mechanika hrůzy: K hororovým příběhům německého romantismu. Svět literatury: Časopis pro novodobé literatury [online]. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2018, roč. 2018, č. 58, s. 85–99. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/103928>. [cit. 2024-02-15].

PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007.

SCHÖNHERR, Ulrich. Social Differentiation and Romantic Art: E. T. A. Hoffmann's „The Sanctus“ and the Problem of Aesthetic Positioning in Modernity. [Online]. New German Critique. 1995, no. 66, p. 3–16. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/488585>. [cit. 2024-04-22].

STEINECKE, Hartmut. „Kommentar – Nachtstücke“. In HOFFMANN, E. T. A.; STEINECKE, H. & ALLROGGEN, G. Nachtstücke ; Klein Zaches ; Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820 (Zweite Aufl). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, S. 943–1037.

TODOROV, Tzvetan. Úvod do fantastické literatury. Praha: Karolinum, 2010.

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva. Učínme člověka ke svému obrazu: Pygmalion, Golem a automat jako tři verze mýtu o umělém stvoření (nejen) v *Budoucí Evě* Villierse de l'Isle-Adam. Praha: Karolinum, 2012.

WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle. E.T.A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (13. Aufl). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

Internetové odkazy

CALINSKI, Michael. „Hermenegild“. [Online]. [cit. 2024-06-26]. Dostupné z: <https://www.baby-vornamen.de/Jungen/H/He/Hermenegild/>.

„Somatizace“. In Velký lékařský slovník [online]. [cit. 2024-04-24]. Dostupné z: <https://lekarske.slovniky.cz/lexikon-pojem/somatizace>.

Příloha: Bibliografie českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna

Předkládaná příloha je bibliografií českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna dle souborného katalogu NK. Jedná se o kompletní seznam českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna. Tyto překlady jsou k dispozici v online katalogu Národní knihovny ČR k datu 8. 7. 2024. Náš soupis se zaměřuje pouze na vydání knižní, proto neobsahuje případná časopisecká vydání. Data byla posbírána za pomoci báze NKC – elektronického katalogu NK ČR. V bázi NKC jsme vyhledávali v rejstříku autorů po zadání hesla „Hoffmann, E. T. A.“. Z vyhledaných záznamů jsme vybrali pouze dokumenty v češtině.

Výsledkem rešerše jsou příkládané seznamy obsahující celkem sedmdesát pět titulů českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna.

Zájem o dílo E. T. A. Hoffmanna je patrný již na samém začátku 20. století, kdy byly přeloženy a vydány nejen tři pohádky (*Malý Zaches zvaný Cinobr: pohádka; Zlatý hrnec: pohádka z nové doby; Cizí dítě*), ale i sbírka dvou povídek *Fantastické prósy*. Velké množství překladů pak vzniká v meziválečném období, kdy bezprostředně po sobě vychází dvě sbírky *Hudební novely* (1931) a *Kreisleriana* (1932). Mezi roky 1959 až 1979 vychází další povídkové sbírky *Fantastické povídky* (1959), *Mistr Blecha* (1976) a několik povídek, které jsou obsaženy v antologiích.

Poprvé v roce 1971 se objevuje jméno jednoho z našich nejvýznamnějších překladatelů německé beletrie, a to jméno Hanuše Karlacha. Hanuš Karlach věnuje Hoffmannovu dílu soustavnou pozornost. Přeložil dva Hoffmannovy romány *Ďáblův elixír* (1971) a *Životní názory kocoura Moura* (1979); sbírku povídek *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky* (2003) a dále se podílel i na překladech povídek obsažených ve sbírce *Noční kousky* (2016). Překlady děl E. T. A. Hoffmanna od Hanuše Karlacha jsou do současnosti vydávány.

První seznam českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna je řazen abecedně. Jednotlivé tituly, které se opakují, jsou pak uváděny dle roku vzniku od nejstarších po nejnovější. Druhý seznam totožných překladů je pak řazen dle roku jejich vydání.

Bibliografie českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna dle abecedy

HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Automaty“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 157–185.

HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Beethovenova instrumentální hudba“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 78–87.

HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Bratrancovo okno“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 201–218.

HOFFMANN, E. T. A., 1910. *Cizí dítě*. Překlad Josef Fischer. Praha: F. Topič.

HOFFMANN, E. T. A., 1970. „Cyprianovo vyprávění“. Překlad Soňa Karnecká. In *Rej upírů*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 126–135.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Dědičné sídlo“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 187–264.

HOFFMANN, E. T. A., 1947. *Dobrodružství silvestrovské noci*. Překlad Oskar Reindl. Praha: J. Picka.

HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Dobrodružství v silvestrovské noci“. Překlad Vladimír Procházka. In *Mistr Blecha*. Praha: Odeon, s. 83–110.

HOFFMANN, E. T. A., 1910. „Don Juan“. Překlad Maria šl. z Lešehradu. In *Fantastické prósy*. Praha: Alois Hynek, s. 7–27.

HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Don Juan“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 16–30.

HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Don Juan“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 123–136.

HOFFMANN, E. T. A., 1942. *Don Juan*. Překlad Oskar Reindl. Praha: Pourova edice.

HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Don Juan“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 15–23.

- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Don Juan“. Překlad Vladimír Procházka. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 17–28.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Don Juan“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 183–199.
- HOFFMANN, E. T. A., 1930. Ďáblovy elixíry: ze zápisků po kapucínovi bratru Medardovi. Překlad Bernard Dolák. Praha: B. Kočí.
- HOFFMANN, E. T. A., 1971. Ďáblův elixír: listy, jež zanechal bratr Medard, kapucín, vydává autor Fantastických kusů po Callotově způsobu. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Odeon.
- HOFFMANN, E. T. A., 2001. Ďáblův elixír. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Mladá fronta.
- HOFFMANN, E. T. A., 2018. Ďáblův elixír. Překlad Hanuš Karlach. Voznice: Leda.
- HOFFMANN, E. T. A., 1916. Falunské doly. Překlad Jan Zvonař. Praha: Šolc.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Fermata“. Překlad M. Brož. In Hudební novely. Kutná Hora: Česká hudba, s. 56–77.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Fermata“. Překlad Albert Vyskočil. In Kreisleriana. Praha: Melantrich, s. 137–156.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Hráčské štěstí“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 149–182.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Ignác Denner“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem. Praha: Volvox Globator, s. 53–103.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Jacques Callot“. Překlad Albert Vyskočil. In Kreisleriana. Praha: Melantrich, s. 109–110.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Jezuitský kostel v G.“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem. Praha: Volvox Globator, s. 105–133.

- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Kamenné srdce“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 295–319.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Kreisleriana“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 12–108.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Kreislerův hudebně-poetický klub“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 88–93.
- HOFFMANN, E. T. A., 1924. *Louškáček a Myší král: pohádka*. Překlad Bohdan Kaminský. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1943. *Louškáček a Myší král*. Překlad Eva Kyjovská. Brno: Ústřední učitelské nakladatelství a knihkupectví.
- HOFFMANN, E. T. A., 1944. *Louškáček a myší král*. Překlad Petr Denk. Zlín: Tisk.
- HOFFMANN, E. T. A., 1964. *Louškáček a Myší král*. Překlad Helena Kubová. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
- HOFFMANN, E. T. A., 2013. *Louškáček a Myší král*. Překlad Helena Kubová. Praha: Knižní klub.
- HOFFMANN, E. T. A., 1901. *Malý Zaches zvaný Cinobr: pohádka*. Překlad Louis J. Arleth. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1927. *Malý Zaches zvaný Cinobr: Pohádka*. Překlad Louis J. Arleth. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Martin, mistr bednářský, a jeho tovaryši“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 25–64.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Mistr blecha“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 107–199.
- HOFFMANN, E. T. A., 1968. „Mistr Blecha“. Překlad Jaroslav Bílý. In STEVENSON, Robert Louis a HOFFMANN, E. T. A. *Dva muži na druhou*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, s. 99–281.

- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Mistr Blecha“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 237–370.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Písař“. Překlad Vladimír Procházka. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 29–62.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Pískoun“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 87–129.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Pískoun“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem. Praha: Volvox Globator, s. 17–51.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Princezna Brambilla“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 228–380.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Příběh o radovi Krespelovi“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 63–82.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Příběh o radovi Krespelovi“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 200–227.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 130–148.
- HOFFMANN, E. T. A., 1922. Příšerný host. Praha: B. Procházka.
- HOFFMANN, E. T. A., 2007. „Pustý dům“. Překlad Hanuš Karlach. In MÜLLER, Ondřej, ed. Přízraky, zázraky & spol. Praha: Albatros, 2007, s. 29–67.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Pustý dům“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem. Praha: Volvox Globator, s. 153–185.
- HOFFMANN, E. T. A., 1910. „Rada Krespel“. Překlad Maria šl. z Lešehradu. In Fantastické prósy. Praha: Alois Hynek, s. 28–62.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Rada Krespel“. Překlad M. Brož. In Hudební novely. Kutná Hora: Česká hudba, s. 31–55.

- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Rada Krespel“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 204–225.
- HOFFMANN, E. T. A., 1962. „Rada Krespel“. Překlad Marie Kornelová. In *Deset německých novel*. Praha: Československý spisovatel, s. 21–41.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Rytíř Gluck“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 3–15.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Rytíř Gluck“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 111–122.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Rytíř Gluck“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 7–14.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Rytíř Gluck“. Překlad Hana Žantovská. In *Mistr Blecha*. Praha: Odeon, s. 7–16.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Sanctus“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 186–203.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Sanctus“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 135–152.
- HOFFMANN, E. T. A., 1914. *Signor Formica: veselá povídka*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství.
- HOFFMANN, E. T. A., 1909. *Slečna de Scuderi: povídka z doby Ludvíka XIV*. Překlad Karel Mašek. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1927. *Slečna de Scuderi: Povídka z doby Ludvíka XIV*. Překlad Karel Mašek. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1928. *Slečna de Scudéry: povídka z doby Ludvíka XIV*. Překlad Vladislav Dub. Praha: Život a práce.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Slečna ze Scuderi“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 65–106.

- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Slečna ze Scudéry“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 179–236.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Slečna ze Scudéry“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 7–86.
- HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Věčný slib“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem. Praha: Volvox Globator, s. 265–293.
- HOFFMANN, E. T. A., 1961. „Zachýsek zvaný Rumělka“. Překlad Erik Adolf Saudek. In Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 29–159.
- HOFFMANN, E. T. A., 1907. Zlatý hrnec: pohádka z nové doby (1813): (z fantasií genu Jacquesa Callota). Překlad Karel Švanda ze Semčic. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1926. Zlatý hrnec: pohádka z nové doby (1813): (z fantasií genu Jacquesa Callota). Překlad Karel Švanda ze Semčic. Praha: J. Otto.
- HOFFMANN, E. T. A., 1961. „Zlatý kořenáč“. Překlad Erik Adolf Saudek. In Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 161–266.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Zlatý kořenáč“. Překlad Erik Adolf Saudek. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 111–178.
- HOFFMANN, E. T. A., 1979. Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Mladá fronta.
- HOFFMANN, E. T. A., 2023. Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Rybka Publishers.

Bibliografie českých knižních překladů E. T. A. Hoffmanna dle roku vydání

HOFFMANN, E. T. A., 1901. Malý Zaches zvaný Cinobr: pohádka. Překlad Louis J. Arleth. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1907. Zlatý hrnec: pohádka z nové doby (1813): (z fantasií genu Jacquesa Callota). Překlad Karel Švanda ze Semčic. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1909. Slečna de Scuderi: povídka z doby Ludvíka XIV. Překlad Karel Mašek. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1910. Cizí dítě. Překlad Josef Fischer. Praha: F. Topič.

HOFFMANN, E. T. A., 1910. „Don Juan“. Překlad Maria šl. z Lešehradu. In Fantastické prósy. Praha: Alois Hynek, s. 7–27.

HOFFMANN, E. T. A., 1910. „Rada Krespel“. Překlad Maria šl. z Lešehradu. In Fantastické prósy. Praha: Alois Hynek, s. 28–62.

HOFFMANN, E. T. A., 1914. Signor Formica: veselá povídka. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství.

HOFFMANN, E. T. A., 1916. Falunské doly. Překlad Jan Zvonař. Praha: Šolc.

HOFFMANN, E. T. A., 1922. Příšerný host. Praha: B. Procházka.

HOFFMANN, E. T. A., 1924. Louskáček a Myší král: pohádka. Překlad Bohdan Kaminský. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1926. Zlatý hrnec: pohádka z nové doby (1813): (z fantasií genu Jacquesa Callota). Překlad Karel Švanda ze Semčic. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1927. Malý Zaches zvaný Cinobr: Pohádka. Překlad Louis J. Arleth. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1927. Slečna de Scuderi: Povídka z doby Ludvíka XIV. Překlad Karel Mašek. Praha: J. Otto.

HOFFMANN, E. T. A., 1928. Slečna de Scudéry: povídka z doby Ludvíka XIV. Překlad Vladislav Dub. Praha: Život a práce.

- HOFFMANN, E. T. A., 1930. *Ďáblový elixír: ze zápisků po kapucínovi bratru Medardovi*. Překlad Bernard Dolák. Praha: B. Kočí.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Beethovenova instrumentální hudba“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 78–87.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Don Juan“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 16–30.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Fermata“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 56–77.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Kreislerův hudebně-poetický klub“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 88–93.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Rada Krespel“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 31–55.
- HOFFMANN, E. T. A., 1931. „Rytíř Gluck“. Překlad M. Brož. In *Hudební novely*. Kutná Hora: Česká hudba, s. 3–15.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Automaty“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 157–185.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Don Juan“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 123–136.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Fermata“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 137–156.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Jacques Callot“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 109–110.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Kreisleriana“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 12–108.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Rada Krespel“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 204–225.

- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Rytíř Gluck“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 111–122.
- HOFFMANN, E. T. A., 1932. „Sanctus“. Překlad Albert Vyskočil. In *Kreisleriana*. Praha: Melantrich, s. 186–203.
- HOFFMANN, E. T. A., 1942. *Don Juan*. Překlad Oskar Reindl. Praha: Pourova edice.
- HOFFMANN, E. T. A., 1943. *Louskáček a Myší král*. Překlad Eva Kyjovská. Brno: Ústřední učitelské nakladatelství a knihkupectví.
- HOFFMANN, E. T. A., 1944. *Louskáček a myší král*. Překlad Petr Denk. Zlín: Tisk.
- HOFFMANN, E. T. A., 1947. *Dobrodružství silvestrovské noci*. Překlad Oskar Reindl. Praha: J. Picka.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Bratrancovo okno“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 201–218.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Don Juan“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 15–23.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Martin, mistr bednářský, a jeho tovaryši“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 25–64.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Mistr blecha“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 107–199.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Rytíř Gluck“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 7–14.
- HOFFMANN, E. T. A., 1959. „Slečna ze Scuderi“. Překlad Jaroslav Bílý. In *Fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, s. 65–106.
- HOFFMANN, E. T. A., 1961. „Zachýsek zvaný Rumělka“. Překlad Erik Adolf Saudek. In *Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 29–159.

- HOFFMANN, E. T. A., 1961. „Zlatý kořenáč“. Překlad Erik Adolf Saudek. In Zachýsek zvaný Rumělka; Zlatý kořenáč. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 161–266.
- HOFFMANN, E. T. A., 1962. „Rada Krespel“. Překlad Marie Kornelová. In Deset německých novel. Praha: Československý spisovatel, s. 21–41.
- HOFFMANN, E. T. A., 1964. Louskáček a Myší král. Překlad Helena Kubová. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
- HOFFMANN, E. T. A., 1968. „Mistr Blecha“. Překlad Jaroslav Bílý. In STEVENSON, Robert Louis a HOFFMANN, E. T. A. Dva muži na druhou. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, s. 99–281.
- HOFFMANN, E. T. A., 1970. „Cyprianovo vyprávění“. Překlad Soňa Karnecká. In Rej upírů. Praha: Lidové nakladatelství, s. 126–135.
- HOFFMANN, E. T. A., 1971. Ďáblův elixír: listy, jež zanechal bratr Medard, kapucín, vydává autor Fantastických kusů po Callotově způsobu. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Odeon.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Dobrodružství v silvestrovské noci“. Překlad Vladimír Procházka. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 83–110.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Don Juan“. Překlad Vladimír Procházka. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 17–28.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Mistr Blecha“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 237–370.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Písař“. Překlad Vladimír Procházka. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 29–62.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Příběh o radovi Krespelovi“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 63–82.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Rytíř Gluck“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 7–16.

- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Slečna ze Scudéry“. Překlad Hana Žantovská. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 179–236.
- HOFFMANN, E. T. A., 1976. „Zlatý kořenáč“. Překlad Erik Adolf Saudek. In Mistr Blecha. Praha: Odeon, s. 111–178.
- HOFFMANN, E. T. A., 1979. Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Mladá fronta.
- HOFFMANN, E. T. A., 2001. Ďáblův elixír. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Mladá fronta.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Don Juan“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 183–199.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Hráčské štěstí“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 149–182.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Pískoun“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 87–129.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Princezna Brambilla“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 228–380.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Příběh o radovi Krespelovi“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 200–227.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 130–148.
- HOFFMANN, E. T. A., 2003. „Slečna ze Scudéry“. Překlad Hanuš Karlach. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, s. 7–86.
- HOFFMANN, E. T. A., 2007. „Pustý dům“. Překlad Hanuš Karlach. In MÜLLER, Ondřej, ed. Přízraky, zázraky & spol. Praha: Albatros, 2007, s. 29–67.
- HOFFMANN, E. T. A., 2013. Louskáček a Myší král. Překlad Helena Kubová. Praha: Knižní klub.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Dědičné sídlo“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 187–264.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Ignác Denner“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 53–103.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Jezuitský kostel v G.“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 105–133.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Kamenné srdce“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 295–319.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Pískoun“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 17–51.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Pustý dům“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 153–185.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Sanctus“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 135–152.

HOFFMANN, E. T. A., 2016. „Věčný slib“. Překlad Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. In *Noční kousky : 1816/1817 : inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator, s. 265–293.

HOFFMANN, E. T. A., 2018. *Ďáblův elixír*. Překlad Hanuš Karlach. Voznice: Leda.

HOFFMANN, E. T. A., 2023. *Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře*. Překlad Hanuš Karlach. Praha: Rybka Publishers.