

Mýtizácia a demýtizácia v románe Thomasa Manna *Doktor Faustus*?

Jana Sošková; jana.soskova@ff.unipo.sk

Abstrakt: Román Thomasa Manna *Doktor Faustus* je viacvrstvovým dielom, ktoré vyvoláva odlišné, často protichodné a protirečivé reflexie, analýzy, interpretácie. V románe sú tematizované mnohé literárne, spoločenské, historické, filozofické, hudobnoteoretické a estetické problémy. V našom príspevku sa sústredíme na otázky estetickej potenciality modelovanej literárnej skutočnosti, na možné spôsoby vnímania a chápania literárneho textu, na jeho potenciálny vzťah k reálnej skutočnosti minulej a súčasnej. Ako metodologické východisko použijeme filozoficko-estetickú koncepciu N. Goodmana a ním vysvetlenú podstatu tvorby metafor, „obrazov ako“, exemplifikácie a tvorby estetickej semiózy. Poukážeme na problematickosť porovnávania literárneho textu s reálnou skutočnosťou (minulou i súčasnou), na problém „mýtického“ a „demýtického“ potenciálu literárneho textu vo vzťahu k problému umenia, umelca, diela, vnímateľa umenia.

Ľúčové slová: Th. Mann, Dr. Faustus, literárna skutočnosť, metafora, obrazy ako, exemplifikácie, N. Goodman, estetická semióza, mýtickosť a demýtizácia umenia.

Abstract: Thomas Mann's novel *Doctor Faustus* is a multi-layered work that elicits different, often conflicting and contradictory reflections, analysis, interpretation. In the novel are thematized many literary, social, historical, philosophical, musical theory and aesthetic problems. In this paper we focus on the questions of aesthetic potentiality modeled of literary event, to possible ways of perception and understanding of the literary text, its potential relationship to the real facts past and present. As a methodological basis we will use the philosophical and aesthetic concept of N. Goodman and by him explained the essence of making metaphors, "image as", exemplification and making of aesthetic semiosis. We will point out the difficulty of comparing literary text with the real reality (past and present), the problem of "mythical" and "demythical" potential of literary text in relation to the problem of art, artist, art, art perceiver.

Key words: Th. Mann, Doctor Faustus, literary fact, metaphor, image as, exemplification, N. Goodman, aesthetic semiosis, mythicism a demythicisation of art.

Celý rad nedorozumení pri interpretácii románu *Doktor Faustus* od Th. Manna spôsobil dovetok spisovateľa, ktorý zaradil autor na dôrazné naliehanie súdobého hudobného skladateľa Arnolda Schönberga. Hovorí sa v ňom: „*Nebude myslím na škodu informovať čitateľa, že kompozičný princíp, ktorý som vylíčil v 22. kapitole, nazývaný dvanásťtónovou alebo seriálnou technikou, je v skutočnosti duchovným majetkom súdobého skladateľa a teoretika Arnolda Schönberga a že som ju v určitej myšlienkovvej súvislosti uplatnil u hudobníckej osobnosti vymyslenej, u tragického hrdinu svojho románu. Vôbec hudobnoteoretické časti knihy za mnohé vďačia niektorým detailom Schönbergovej náuke o harmónii*“ (Mann 1986, s. 535). Uvedený dovetok na dost' dlhé obdobie skomplikoval spôsob interpretácie Manovho románu. Je považovaný síce za umelecký, ale pravdivý a realistický záznam reálnej historickej skutočnosti. Hudobno-teoretické úvahy, popisy skladieb, popisy hudobných princípov tvorby, historicko-hudobné diskusie protagonistov príbehu, historicko-kultúrne, teologické, filozofické úvahy rozprávača príbehu S. Zeitbloma sa aj pod vplyvom uvedeného považujú automaticky za relevantné hudobno-teoretické a hudobno-historické, historické a filozoficko-teologické diskurzy. V literárnych postavách sa hľadajú reálne osobnosti, vo výpovediach literárnych postáv zase relevantné vedecké teórie, filozofie, hudobné koncepcie a teórie, a podobne.

Uvedme na úvod ešte dve súvislosti, ktoré budú motivovať a zakladat' naše úvahy o spomínanom literárnom texte. Thomas Mann v niektorých častiach textu, hoci umiestnil príbeh do obdobia pred a počas prvej svetovej vojny, reaguje na reálie druhej svetovej vojny. Autor tak nástojčivo vyvoláva u čitateľov paralelu medzi oboma vojnami i možné myšlienkové paralely (vrátane podobností spoločenskej psychológie nemeckého obyvateľstva, osobitne intelektuálov) o duchovnej situácii občanov Nemecka v čase vojen, ale hlavne pred nimi, pretože všetky tri vojny, najčastejšie spomínané v románe boli vyvolané Nemcami. Autor pripomína nielen prvú svetovú vojnu, počas ktorej sa deje príbeh, ale aj druhú svetovú vojnu (počas ktorej autor píše román), no aj vojnu prusko-francúzsku, aj iné vojny – tridsaťročnú vojnu, vojny medzi jednotlivými oblasťami ešte nezjednoteného Nemecka počas reformácie a po nej, ale aj vojnu s Rimanmi. Druhou súvislosťou je poznámka spisovateľa, ktorá sa týka zrodu a dokončenia samotného zámeru románu, a hlavnej postavy hudobného skladateľa Adriana Leverkühna. V tej súvislosti prekladateľ románu do českého jazyka H. Karlach v doslove píše: „*Thomas Mann 23. Máj 1943 v kalifornskom exile zasadol za písací stôl a pustil sa vraj do najdívokejšej knihy ; mal už za sebou vydania Buddenbrookovcov, Čarovný vrch, Kráľovská výsosť, Jozef a jeho bratia, Lota vo Weimare; bol laureátom Nobelovej ceny, jeho čitateľa mali už prečítané jeho novely, eseje,...*“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Nemožno nebrať na vedomie, že román bol zámerne napísaný ako myšlienková a umelecká reakcia na práve prebiehajúci reálny vojnový stav, ktorý autor vníma najskôr ako jej účastník (jeho dvaja synovia ako poznamenáva slúžili „Führerovi“ jeden so zbraňou a druhý v domobrane), a potom ako človek v exile, vnímajúci čo sa deje v jeho vlasti s odstupom, zo zámoria, ale nie nezainteresovane. Príbeh románu je situovaný do vojny predchádzajúcej. V istom zmysle by sme mohli román vnímať za uvedených okolností aj ako „vojnový román“, hoci „vojna“ či „vojny“ nie sú dominantným hrdinami či postavami románu, ale sú prítomné v románe, či už odkazmi na príbeh, odohrávajúc sa počas prvej svetovej vojny, alebo zastaveniami autora v jednotlivých častiach románu, kde autor udáva reálie druhej svetovej vojny a dianie, ktoré prebieha práve vtedy, keď autor píše určité časti literárneho textu. Atmosféra exilu umožnila určitý odstup od reálneho diania, ale zároveň dramaticky posilnila vnímanie vojny mimo geografický priestor jej priebehu a tým aj prejavov a dôsledkov vojny.

Doktor Faustus bol pre Th.Manna projektom, ktorým sa zaoberal od začiatku svojej spisovateľskej kariéry. V jeho denníku, ako uvádza Karlach sa našiel záznam: „*postava syfilitického umelca, niečo ako diablu upísaného dr. Fausta. Jed pôsobí ako opiát, stimulans, inšpirácia; Faust smie v nadšenom znení tvorit' geniálne, zázračné diela, diabol mu ich pribráva do ruky. Nakoniec si ho ale diabol vezme: paralyzá*“ (Karlach 1986, s. 536-548). Podľa prekladateľa uplynulo ešte 24 rokov než takmer sedemdesiatročný tvorca začal uskutočňovať tento cieľ. Ale, citujúc Manna: „*od tobo okamihu som vedel čo chcem, a čo som si predsavzal: nič menšie než román svojej epochy, prestrojený do príbehu jedného výsosťne chúlостivého a briešneho umeleckého života.*“ Podľa prekladateľa tento Mannov najvrstevnatejší, najzložitejší a najosobnejší text prišiel autora „najdrahšie“, lebo doň vložil „*najviac krvi a potu, svoje najhlbšie ja, v akejsi bezohľadnosti a rozdrásanosti, na ktorú nikdy nezabudne*“. Mann rok pred svojou smrťou napísal, že na tejto knihe „*piem ako na žiadnej inej.*“ A pokiaľ ide o jeho hrdinu Adriána Leverkühna - autor sa vyznal, že „*nemiloval som žiadnu svoju pomyselnú postavu tak ako jeho, ani Thomasa Buddenbrooka, ani Hansa Castorpa, ani Aschenbacha, ani Jozefa, ani Goetha z Lotty z Weimaru*“. Po prečítaní románu si takmer každý čitateľ môže položiť otázku prečo autor miloval práve túto postavu, ktorú sám vymyslel a ktorá je tragicky bolestná, chvíľami odporná, vyvolávajúca súcit, pochopenie, účasť, ale aj odpor, zhnusenie a nakoniec skepsu voči všetkému umeniu a všetkým umelcom. Pred dokončením románu si však do denníka zapisuje: „*nie moc šťastný – po korektúre „rozhovoru s diablom,*“ a potom 4. apríla 1945: „*Asi už nemôže byť pochýb, že sa román nevydaril. Napriek tomu ho dokončím.*“ O pár dní na to píše jednej známej – „*V týchto týždňoch, kedy som sa románu dlho vôbec nedotkol ma opanovali pole pochybnosti a nespokojnosti –*

som snád' sýty a unavený, pokladám zámer snád', ktorý ma spočiatku vzrušoval za pochybený? Turbulentné udalosti doby, štásci povznášajú a štásci tiesnia myseľ starosťami, zrejme prispievajú k tomu, že som roztržitý a nemám chuť k práci. Lenže to vlastne nie je žiadne ospravedlnenie, pretože práve dielo predsa nie je bez vzťahov voči nim“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Autor teda priznáva, že sa literárnym textom vyrovnáva s dejinnou skutočnosťou, ktorej je svedkom i účastníkom a to usmerňuje aj jeho pohľady späť na dejiny a kultúru vlastného národa, na jeho mýty, na jeho vlastnosti a prejavy týchto vlastností a charakteristických črt. Na druhej strane sa už asi prejavuje určité „scudzenie“ postáv a príbehu ktoré autor sám vymyslel v tom zmysle, že akoby začínali žiť vlastným životom a aj v rozpore a proti zámerom autora. Autor je skeptický, voči vlastnému zámeru a dôvod skepsy spočíva v pohľade na realitu ktorá práve prebieha – koniec druhej svetovej vojny. Napriek tomu všetkému 29. januára 1947 literárny text dokončil. Autor sa priznáva, že duchovná atmosféra vojny a dôsledky priebehu vojny na osudoch ľudí nie sú nepodstatné pre román, skôr naopak.

Román vyšiel na jeseň roku 1947 v nakladateľstve Bermanna Fischera, ktorý sa pred nacistami uchýlil do Stockholmu. „Román bol verejnou prijatý s nadšením ale aj s pocitmi rozpakov – píše prekladateľ - hlavne v Nemecku, kde tzv. vnútorná emigrácia (väčšinou ľudia ktorí spočiatku fašizmus neprijímali odmietavo) asi zo zlého svedomia cítili román ako príliš zvrchovanú pitvu svojich postojov, nie príliš statočných a spodobných práve v postave lamentujúceho súkromníka *Serena Zeitbloma*.“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Táto poznámka prekladateľa v určitom zmysle prejedukuje, že zmyslom diela je vyrovnat' sa s realitou vojny a jej dôsledkami, že za príbehom románu, za „reáliami“ románových postáv treba hľadať reálnu skutočnosť a porovnávať román (jeho príbehy, postavy, emócie, miesta...) s reálnou skutočnosťou.

Môžeme položiť otázku s ktorou reálnou skutočnosťou? Realitou druhej svetovej vojny, alebo prvej? Alebo prusko-francúzskej, alebo vojen medzi nemeckými oblasťami? Alebo medzi nemeckými kmeňmi a Rimanmi? Núka sa aj otázka, kto je vlastne *S. Zeitblom*, ten *lamentujúci súkromník* ako ho nazval prekladateľ? Je to rozprávač, či skôr nestranný zaznamenávateľ udalostí, ktoré sa ho akoby málo dotýkali, alebo aspoň robil dojem, že nie je ich bytostnou súčasťou, že je skôr mimo nich a len ich pozoruje a objektívne, nezaujato zaznamenáva, vrátane vyhrotených dramatických a osudových situácií? Je to napríklad posledná dramatická reč Adriana Leverkühna, alebo popis drastickej, nesmierne bolestnej, absolútne neočakávanej smrti malého dieťaťa, skutočného génia ako prísľubu do budúcnosti? Rozprávač *Zeitblom* zostáva stále „kožený“, lebo sa zámerne štylizuje do úlohy nezúčastneného pozorovateľa a nestranného zapisovateľa udalostí, akoby všetko rozhodovanie a konanie literárnych postáv boli mimo dosahu rozprávača.

Thomas Mann je známy tým, že vytvára vo svojich textoch nepochybniteľnú dôveryhodnosť modelovanej literárnej skutočnosti, ktorá zvädza zamieňať literárnu skutočnosť s historickou skutočnosťou. Dosiahol to zámerým prienikom do historických kontextov a faktov, založenom na štúdiu dejín nemeckých oblastí, na štúdiu a pomenovaní odlišnosti nemeckých mentalít jednotlivých nemeckých oblastí, ktoré charakterizuje, na znalosti dejín náboženských pohybov v nemeckých oblastiach, na znalostiach nemeckej literatúry, hudby a ďalších umeleckých a kultúrnych výtvorov nemeckej proveniencie. Je nesporné, že Thomas Mann cieľavedome študoval rôzne reálie z oblasti filozofie, náboženstva, teológie, histórie, dejín umenia, dejín literatúry a hudby, čo je v diele prítomné. Práve toto štúdium robí z uvedeného literárneho textu text, ktorý zvädza k tomu, aby sme ho brali „ako“ filozofiu, „ako“ teológiu, „ako“ muzikológiu, „ako“ históriu. Napriek tomu chceme pripomenúť, že spisovateľ zámerne modeluje literárnu skutočnosť ako fikciu. Sme toho názoru, že všetky uvedené použité „reálie“ sú podriadené logike literárnej fikcie a literárnym postavám, ktorým autor vkladá do úst stanoviská k jednotlivým otázkam (filozofickým, historickým, teologickým, náboženským, sociologickým,

psychologickým, hudobne-historickým a hudobne-teoretickým) v súlade s charakteristikou fiktívnej postavy a v súlade s jej „rolou“ v literárnom texte. Každú zo spomínaných oblastí je možné analyzovať a interpretovať osobitne, no pri porovnaní s relevantnou vedeckou koncepciou z danej oblasti sa dostávame do problému zmiešavania vedeckého diskurzu a literárnej fikcie. Vedecký diskurz si vyžaduje analýzu, interpretáciu a dôkaz, založený na preverených faktoch a na zvolenej metodológii. Literárny „diskurz“ je podriadený „logike“ sústavy metafor, „obrazov ako“, exemplifikácií, tvorbe symbolov, zástupných znakov, úlohe „postavy“ v celom príbehu, úlohe geografických prípadne politických reálií, ktoré v literárnom diele plnia funkciu nie vedeckú, historickú, ale literárnu, metaforickú, obraznú. Stručne povedané: asi by bolo ťažké podrobiť teologickej analýze Mannove úvahy o zmysle reformácie v Nemecku, ak Mann použil tieto témy na vysvetlenie atmosféry študentského prostredia a vyzrievania hlavnej postavy, ktorá síce môže pripomínať postavy reálne, ale zostane vždy v konečnom dôsledku fiktívnou postavou a ťažko by sme ju stotožnili s jedným menom, s jedným reálnym skladateľom. V istom zmysle túto rovinnu literárneho textu presne postrehol prekladateľ Mannovho románu do českého jazyka Hanuš Karlach, ktorý v poznámke prekladateľa (Karlach 1986)¹ pripomína, že rozprávač, t.j. akoby Thomas Mann, spisovateľ sám seba ako postavu románu vykresľuje trochu „kožene“. Otázkou je podľa nás, či je možné stotožňovať literárnu postavu rozprávača príbehu Zeibloma so spisovateľom Th. Mannom. Hoci „príbuzenstvá“ medzi Th. Mannom a S. Zeitblomom sú zámerne spisovateľom vytvárané, predsa ich nemožno stotožňovať. V spomenutej „koženosti“ Zeitbloma by sme mohli vidieť zámerné skrývanie sa autora, zámerné znemožnenie čitateľovi odhaliť jeho jednoznačné civilné postoje voči témam i postavám, ktoré sám vymyslel. Podľa nás ide o viac ako o skrývanie sa, ak berieme do úvahy, že román píše v čase ešte prebiehajúcej druhej svetovej vojny, keď ešte neboli celkom významné jej výsledky. Na druhej strane Mann v tomto „skrývaní“ či „koženosti“ dôrazne odkazuje čitateľa na román, t.j. na literárnu konštrukciu. Ona je dominantnou a ona umožňuje, aby čitateľ vnímal nielen text, prehovor textu, jeho vrstvené významy, ale aby vnímal aj sám zmysel a význam svojho vlastného vnímania literárneho diela. V zámernom odkaze čitateľa na „román“ nie na tvorcu románu autor usmerňuje čitateľov aby premýšľali o románe, o témach, ktoré riešia postavy, o literárnej fikcii, ktorá síce drasticky a dramaticky môže pripomínať reálnu skutočnosť, ale ňou nie je. Premýšľanie a precítenie románu motivuje čitateľa k mysleniu a cíteniu, k úvahám, ale nie ku stotožneniu literárnej fikcie a reálnej skutočnosti, vrátane stotožňovania jednotlivých postáv románu s reálnymi postavami v nemeckých dejinách, hoci by to bolo akokoľvek prítlačlivé a ľahké. Rozprávač Zeitblom je viac skrývajúci sa „pozorovateľ“, je viac svedkom udalostí, vyhýba sa tomu, aby naplno a otvorene vyjadril svoj postoj k literárnemu deju, alebo aby sa stal súčasťou literárneho príbehu. Zeitblom je literárna postava, kým Thomas Mann je reálnym človekom - spisovateľom. Ak by sme chceli byť zlomyseľní, pripomenuli by sme, že „koženosť“ Zeitbloma je výsledkom neistoty T. Manna jasnejšie formulovať svoje názory najmä na práve prebiehajúce vojnové dianie, ale rovnako na „genialitu“ vymysleného hrdinu. Ale kto neprežil vojnu, nebol príslušníkom toho národa a jeho kultúry, ktorá vyvolala v dejinách viaceré vojny nemôže precítiť, pochopiť zmysel spisovateľových odkazov na stav vedomia, myslenia a cítenia človeka, usilujúceho sa vyrovnáť sa s takým kultúrnym a národným dedičstvom. V jednom zo zápisov denníkov Th. Manna nájdeme názor, že ak má byť Faust reprezentantom nemeckej duše, musí byť najskôr hudobníkom po dôkladnom zoznámení sa s Goetheho verziou a po štúdiu Spiesovho Fausta. V eseji „Nemecko a Nemci“ píše: *„je veľkou chybou ako ságy, tak básne (Mann tým myslí Spiesovu verziu Fausta*

¹ Inak je možné vzdať hold českému prekladu, pretože autor dokázal pretlmočiť do českého jazyka nielen zámer pôvodného textu ale našiel v českom jazyku také ekvivalenty, ktoré vystihli celkovú jazykovú atmosféru diela vzniknutého v nemčine, vrátane niekoľkoriadkových viet, atmosféru ešte renesančného jazyka a pod.)

a Goetheho verziu Fausta), že *Fausta neuvádzajú do vzľahu k hudbe. Faust by mal byť nadaný hudobne, mal by byť hudobníkom. Hudba je exemplárne nemeckou formou umenia. Nemci prídu vždy ku všetkému neskoro. Neskoro, tak ako hudba, ktorá sa zo všetkých umení vždy až naposledy snaží vyjadriť stav sveta – keď tento stav už mína. Nemci sú tiež abstraktní a mystickí ako to im najdrahšie umenie – až ku zločinu*“ (Karlach 1986, s. 536 – 548). Mannova verzia Fausta je prvou figúrou hudobníka, hudobníka jasnozrivého, ktorý sa domnieva, že *sloboda v umení začína ťpieť na talente ako plieseň a vyjavovať rysy sterility. Sterilita je symptómom krízy, ako príznaku čohosi končiaceho* (Karlach 1986, s. 536–548). Mannov Doktor Faustus tak trochu prevracia pôvodné postavy Goetheho, ktorý jasnejšie vymedzil rolu Fausta i Mefista. Mohli by sme povedať, že Mannov Adrian Leverkühn je Faustom i Mefistom zároveň. Presnejšie dochádza k posunom a ku striedaniu týchto „rolí“ v jednej osobe v rôznom období života tejto literárnej postavy. Aj hudbu aj genialitu, presnejšie posadnutosť predstavou o vlastnej genialite ako aj posadnutosť o „geniálnej“ hudbe ako vlastného výtvoru by sme mohli vnímať a interpretovať ako démonické, ale zároveň komicky ironické dôsledky zásahov „Mefista“. A ak je „hudba“ exemplárne nemeckou formou umenia, ako sa domnieva spisovateľ potom je osudovo spojená s démonickosťou a s mefistovským prekliatím, z ktorého niet východiska. Na jednej strane akoby to bolo podržanie „mýtu“ o spojení nemeckého národa s hudbou a hudobnosťou a zároveň na druhej strane v podobe Adriana Leverkühna ako nutná deštrukcia tohto mýtu.

Podobnú ambivalentnosť výkladu literárnej skutočnosti a jej protagonistov (potvrdenie mýtu o osudovom spojení hudby a nemeckého národa a zároveň spochybnenie fungovania tohto mýtu) by sme našli vo viacerých vrstvách tohto zložitého literárneho diela. Autor diela situuje príbeh do malých miest, usadlostí, kde vystupujú postavy, ktoré sú významne zasiahnuté malomeštiackymi predstavami a maniermi. Príbeh sa neodohráva vo veľkých šľachtických sídlach, ani tu nevystupujú postavy z tohto prostredia. Odohráva sa na okraji centrálnych diania, na osamotených usadlostiach a v malých mestách a mestečkách kde niekedy ani vlak nestojí. Učítelia protagonistu románu hudobného skladateľa Adriana Leverkühna sú skôr predstaviteľmi s určitými karikatúristickými črtami: sú „malí“, provinční, neznalí v štúdiu, v istom zmysle sú vyšinutí, žijúci v malomestskom prostredí a zahľadení do vlastnej výlučnosti, ktorá pramení z nedostatku porovnania s výnimočnými osobnosťami v centrách (napríklad jeho učiteľ Wendel Kretzschmar, alebo K. Nonnenmacher, ktorý mu hudbu prednášal, súkromný docent E. Schlepffuss, ktorý často navštevoval rodinné „salóny“ alebo neskôr vystupujúci huslista R. Schwerdtfeger). Štúdium hlavného protagonistu je poznačené nedokončeným teologickým štúdiom a prechodom uprostred nedokončenej teológie k hudbe. Podstatné je, že ani štúdium teológie ani štúdium hudby sa neodohráva v prostrední známej a relevantnej univerzity, ale v područí priemerného, z normality vybočujúceho, a tým akoby svojrázneho učiteľa, nekoncepčne vysvetľujúceho hudbu W. Kretzschmara. Hudba v jeho chápaní nepredstavovala nič iné ako „matematiku“ Hudba ako matematika je v kontrapozícii k hudbe ako výpovedi a hudbe ako prejavu citu. Nebolo to umenie, ale matematika a tá si vyžaduje „racionálny“ prístup. Nanajvýš to mohla byť mystika – čiže matematika povýšená na niečo nadpozemské alebo na teológiu. „Umenie“ bolo pochopené v týchto súvislostiach ako posadnutosť, a nie ako tvorba. V takýchto podmienkach (malé mesto, nedokončené štúdium odboru teológia, karikovaný učiteľ hudby) žiak Adrian Leverkühn veľmi ľahko prevýši svojho učiteľa a veľmi ľahko získa sám pre seba zdanie, že je géniom. Sebacit „génia“ je postupne vnucovaný a predkladaný okoliu ako niečo nezvratiteľné a dokonca samozrejmé. Sebacit o vlastnej genialite protagonistu príbehu vyvoláva v stretnutí s inými ľuďmi dojem odľudšteného a mefistovského, či démonického „chlada“. Génius sa v tomto prípade vyskytuje ako „samozvanec“, t.j. nie ako hodnotenie relevantných odborných kruhov (pripomeňme, že predvážanie niektorých skladieb protagonistu príbehu nedopadli dobre, poslucháči odchádzali, a rovnako boli uvádzané nie ako výber odborných kruhov, ale ako náhodné pretlačenie na základe osobnej známosti,

boli predvádzané opäť v malomestskom prostredí), ale ako sebacit, sebareflexia v podmienkach porovnania sa s učiteľom, prípadne porovnania s priateľom, ktorý sa stáva viac či menej nemým pozorovateľom a obdivovateľom jeho „geniality“, ktorú sám hlavný protagonist žíví vo svojom priateľovi i v prostredí rodinného kruhu a okruhu známych a návštevníkov domáceho sídla. Génus je v uvedených podmienkach viac karikatúrou „geniality“, pretože je identifikovaný ako ten, kto svojvoľne „opravuje“ doterajšie pravidlá hudobného umenia a premieňa hudbu na čistú matematiku, bez citu, na odľudštenú metafyziku ako cestu k „božskosti“, ale vlastnej božskosti. Génus je samozvancom, žijúcim intenzívne uvedeným pocitom po celý život. V istom zmysle je to Mannova trpká karikatúra geniality, zveličená až do nevyhnutných dôsledkov – do nutného zániku. Tento spôsob uvažovania je možné nájsť aj v častiach, kde Mann realizuje spätné pohľady do dejín Nemecka a nemeckej kultúry, aby pochopil osobitosť ktoréhokoľvek príslušníka nemeckého národa, nemeckej kultúry, aby pochopil určitú „predurčenosť“, ktorú by mohol identifikovať u hlavnej postavy – „geniálneho“ skladateľa Adriana Leverkühna. Dospieva však k záveru, že geniálny umelec Adrian Leverkühn je génus-samozvanec, sám seba reflektujúci ako génia, s nikým a ničím sa neporovnávajúci. Mann sa díva späť do dejín nemeckého národa, do dejín náboženstva na území nemeckých národov a snaží sa pomenovať ich „vklad“ do svetovej kultúry. Pristavuje sa pri reformácii, pretože s ňou a s Lutherom súvisí zrodenie „nemectva“ a aj potenciálny vklad „nemectva“ spojeného s reformátorom Lutherom do dejín svetovej kultúry. „Analýzy“ v literárnom texte privádzajú rozprávača Zeitbloma k záveru, že Luther a luteránstvo bolo v konečnom dôsledku démonom, prekliatím, vedúcim k neprimeranému a nepodloženému sebedomiu a ku vzniku neopodstatnených predstáv o vlastnej výlučnosti a geniality národa ako celku. Postavy učiteľov a umelcov, ktoré vystupujú v Mannovom románe pochádzajú (žijú, realizujú sa) v malomeštiackych pomeroch, v ktorých je veľmi ťažké získať pocit a presvedčenie o „veľkosti“. Zeitblom s určitou dištanciou popisuje salónne diskusie, stretnutia, debaty, predstaviteľov a nositeľov „kultúry“, ktoré sa ale odohrávajú na samotách, mimo centier, kam dokonca niet ani vlakového spojenia (napr. Kaisersaschern, Freising, Pfeiffering, usadlosť Schweigstillových). Takzvané zasvätené diskusie o umení, hudbe, histórii potom vyznievajú viac komicky a ironizujúco. Salónne diskusie prezentujú viac „úšľabok“ ako skutočne intelektuálnu a umeleckú špičku nemeckej inteligencie. Pozoruhodné je, že intelektuáli, umelci, teológovia, učitelia v Mannovom románe sú viac menej karikatúrami „veľkosti“, pretože ich spisovateľ nakoniec vždy podrobuje životnej skúške, v ktorej zlyhávajú – nefungujúce manželstvá, predstierané materiálne bohatstvo, samovraždy v dôsledku osobného zlyhania a najmä v dôsledku straty malomeštiackej spoločenskej prestíže. Malosť a izolovanosť či už geografická (usadlosti, malé mestá), alebo myšlienková a diskusná vytvára pozadie ironických, až ironicky zničujúcich dôsledkov modelovanej literárnej skutočnosti. Až na konci románu sa objavuje postava naozaj geniálneho dieťaťa, ktoré zosobňuje „skutočného“ génia s jeho prirodzenými darmi intelektuálnymi i emocionálnymi, dieťa, ktoré predstavuje nádej obnovy aj zdravého, nepokriveného „nemectva“. Spisovateľ robí narážky na jeho špecifickú nemčinu, na tvorenie nových slov, na bezchybnosť gramatickú, na nepodliehanie dialektom, na geniálne originálne myslenie a geniálnu schopnosť reagovať na situácie a pod. Ale toto dieťa – respektíve obraz príslubu nápravy, príslubu ozajstných geniálnych činov - nevysvetliteľne náhle ochorie a umiera. Umiera dlho a v nesmiernych bolestiach, na ktoré sa dlhý čas musia bezmocne prizerať všetci protagonisti príbehu, aby si náležite „vychutnali“ beznádej z novej nápravy.

Thomas Mann sa často uchýľuje k odkazom na rôzne mýty, fungujúce vo vedomí a myslení protagonistov príbehu. Akoby ľudia boli osudovo predurčení, osudovo riadení funkciou týchto mýtov. Sú tu odkazy na Goetheho Fausta, a na akoby základné prekliatie: intelektuálny úspech je vykúpený vinou podielu niečoho „diabolského“ v procese tvorby a v jej výsledku. Umelec je osamotený, izolovaný, jeho výtvyry majú

pečať démonickosti. Proces tvorby umelca-génia má rovnakú pečať a nemožno jej uniknúť. Toto nachádza autor pomenované a znázornené nielen u Dürera a jeho medirytinách, ale aj u hlavného protagonistu hudobníka A. Leverkühna. Mýtus o nemeckom národe ako o národe, ktorý zosobňuje genialitu hudby – náznaky toho sú aj v Dürerových šifrách, pretože hudobná „geniálna“ idea je zapísaná už Dürerom na medirytine Melancholia - v živote A. Leverkühna nadobúda transformovaný osudový, magický zmysel, v ktorom je v jednom bode dotknutie sa výšín a zároveň pádu do samého pekla. „Zvuková šifra *b,e,a,e,e,s*, znamená: *Hetaera Esmeralda*,“ ako to vysvetľuje rozprávač Zeitblom, t.j. šifra, ktorú Mann nachádza už na Dürerovej medirytine, a ktorá symbolizuje výšku a zároveň pád hudobníka (nemeckého génia). Je to šifra hudobná, oznamujúca „genialitu“, aj prekliatie aj jej nevyhnutný zánik. Je to šifra magická, kvadratická, osudová aj zničujúca. Podobné odkazy na nemeckú kultúru a jej turbulentné vývinové etapy a kvalitatívne prejavy uvedenej situácie na kultúrnu tvorbu nemeckých „géniov“ nájdeme na viacerých miestach románu. Na druhej strane uvedená zvuková šifra, ktorá v románe plní zásadnú významovú úlohu (presúva obraz hudobníka smerom k Mefistovskému dielu, smerom k prekliatiu, ktorému sa nevyhol ani Dürer, lebo túto šifru označil na svojich medirytinách) je zároveň šifrou, ktorá sa spieva ako ľudový výtvar - Zeitblom spomína na spevy seba a svojho priateľa v prostredí statku Leverkühnovcov v chlieve a na Hannu – „devečku“, ktorá ich ako deti učila spievať rovnako túto „šifru“ v kánonoch ako ľudový nápev.

Postava Adriana Leverkühna ako zosobnenie či potvrdenie mýtu o spojení nemeckého národa s výnimočnou hudbou, ako potvrdenie „génia“ je vlastne mystifikáciou predstavy o nevyhnutnom spojení „nemectva“ a „geniálnej hudobnosti“. Adrián Leverkühn sa stáva samostatným, izolovaným znakom, oddrnutým od podmienok (ľahostajné postoje voči dejinám hudby, dejinám filozofie, voči ľuďom v jeho okolí, jeho dobrovoľná a veľikášska „osamotenosť“ len , aby sa zvýšil dojem jeho výnimočnosti, jeho posadnutosť sebaidentifikáciou ako „génia“ a v tom spočívajúca „démoničnosť“, jeho mystifikujúci vzťah k hudbe ako čistej matematike bez možnosti vyjadrenia emócií atď.) a v tej osamotenosti sa stáva niečím tak samostatným, že značí a zastupuje prázdnotu. Vyvrcholením tejto tragikomickej karikatúry „génia hudobníka“ je reč Adriana Leverkühna tesne pred totálnym psychickým zrútením, ktoré ho odsúdilo na utrpenie - nevedomie o sebe -, ktoré ho posunulo smerom „k dieťaťu“, ktoré sa vracia na začiatok, ktorý ale nemá iné pokračovanie len smrť. „Kožený“ Zeitblom hovorí: „*Videl som ho ešte raz v roku 1939, po víťazstve nad Poľskom, rok predtým, než zomrel; jeho smrti sa jeho matka dožila ako osemdesiatročná... A potom ho videl Zeitblom až v situácii konca jeho života – mŕtvy ležal v posteli a tvár mal ako šľachtici na El Grecových maľbách... 25. Augusta 1940 rozprávača vo Freisingu zastihla správa, že zomrel... Nemecko, s lícami hekticky sčervenejmi, vtedy vrávoralo na vrchole spustlých víťazstiev a chystalo sa dobyť svet vďaka jedinej zmluve, ktorú hodlalo dodržať a na ktorej sa upísalo vlastnou krvou...*“ (Mann 1986, s. 535).

Vráťme sa k otázke, či máme hľadať za literárnym textom, T.Manna skutočnosť a akú. Pomoc budeme hľadať u N. Goodmana, ktorý tento problém vyriešil zásadne. Vo svojej práci píše: *Umenie nie je na to, aby napodobňovalo skutočnosť. Akoby jednej nebolo dost* (Goodman 2007). Ak sa ním budeme inšpirovať, potom by sme nemali hľadať za Mannovým umeleckým textom konkrétnu realitu, reálne konkrétne postavy, osobnosti a podobne. Platí to aj vtedy, ak sám autor v literárnom texte robí narážky na konkrétnu skutočnosť, ako to robí T. Mann (pasáže o postupe nemeckej armády smerom na východ do Poľska a Ruska počas druhej svetovej vojny, na situáciu na talianskom fronte v tom istom čase, mená a prostredie jednotlivých reálne existujúcich miest, bombardovanie nemeckých miest považovaných za centrá kultúry ako bolo Lipsko, Berlín, mená historických osobností nemeckej kultúry, opisy krajiny a oblastí, kde sa odohráva príbeh, charakteristiky jednotlivých postáv, filozofické, či historicko-umelecké alebo teoreticko-umelecké pasáže a podobne). Súvislosť medzi literárnym textom a reálnou skutočnosťou (historickými

osobnosťami, historickým dianím, geografickými reáliami, atď.) je sprostredkovaná pôsobením umeleckých obrazov, metafor, sústavou umeleckých znakov, symbolov, ktoré autor literárneho textu vytvára a ony tvoria určitú okľuku smerom k skutočnosti. Správnejšie by sme mali povedať, že ony sa stávajú onou „skutočnosťou“ na ktorú obrazy odkazujú. Spôsob smerovania a dešifrovania uvedenej okľuky spočíva v samej podstate tvorenia umeleckých obrazov. Goodman hovorí: *„Ak má obraz nejaký objekt zobrazovať, musí ho označovať, zastupovať, odkazovať k nemu a žiadna miera podobnosti nestačí na stanovenie požadovaného vzťahu referencie. Toto je prostý fakt. Podobnosť nie je pre referenciu ani nutnou podmienkou. Takmer čokoľvek môže zastupovať takmer čokoľvek iné. Obraz, ktorý zobrazuje – rovnako ako text, ktorý popisuje – k danému objektu odkazuje, presnejšie povedané ho denotuje. Podstatou zobrazenia je denotácia, a tá na podobnosti nezávisí“* (Goodman 2007, s. 22). Následne Goodman vysvetľuje, že umelecký obraz môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy, a táto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna. Ak T. Mann vytvára obrazy jednotlivých postáv príbehu, obrazy hudby, ktorú je možné považovať rovnako za jednu z „postáv“ príbehu, obrazy geografického prostredia, miest, usadlostí, obrazy dejinných udalostí atď., netreba v nich hľadať „podobnosti“ s reálnymi skutočnosťami, faktami, geografickým prostredím a podobne, ale ani s reálnymi postavami. Odkazovanie nezávisí na podobnosti. N. Goodman ďalej objasňuje, ako je možné, že v literárnom texte (a platí to o všetkých druhoch umenia) sa stáva to, že *„obraz podobne ako predikát môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy zároveň“* (Goodman 2007, s. 33). Napríklad slovo orol, ako hovorí Goodman denotuje všetky orly - t.j. orly vôbec a takáto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna. Th. Mann tvorí celé sústavy takto fungujúcich obrazov v spomínanom diele. Napr. ironicko komická postava Rüdiger Schildknappa, Slezana, vyzerajúceho a obliekajúceho sa ako pravý „nemčúrik“, žijúceho v zdaní „veľkosti“ vďaka schopnosti vlúdiť sa do meštiackych salónov² a baviť spoločnosť „odbornými“ diskusiami o hudbe, ktorému génius Adrian Leverkühn vďačí za to, že ho uviedol do vybranej „spoločnosti“, denotuje všetky postavy, ktoré majú rovnaké vlastnosti a ktoré sa buď už vyskytli, alebo sa ešte len vyskytnú v literárnych textoch. R. Schildknapp sa tak stáva tým, čo Goodman nazýva obrazom „orla“ denotujúcim všetky „orly“ jestvujúce aj vymyslené, aj ešte len vznikajúce. Podobne fungujú v diele literárne postavy a ich obrazy ako je napríklad učiteľ A. Leverkühna Kretzschmar, alebo postava huslistu Schwerdtfegera, alebo aj postava spolužiaka Adriana Leverkühna K. Deutschlina, či ďalšieho spolužiaka Teutlebena, ale aj postava Zeitbloma.

Postava A. Leverkühna často zvädza k hľadaniu reálnych postáv v dejinách nemeckej kultúry. V predchádzajúcom odstavci sme pripomenuli, ako Goodmanova koncepcia umožňuje denotovať v postave geniálneho hudobníka všetkých potenciálnych hudobníkov jestvujúcich reálne, ale aj vymyslených, nejestvujúcich a podobne. Goodman pri vysvetľovaní povahy umeleckých obrazov a ich referenčného rámca a denotačnej potencie hovorí o takých umeleckých obrazoch, ktoré majú nulovú denotáciu. Uvádza ako príklad obrazy Pickwika a jednorožca. Oba spomínané obrazy majú podľa Goodmana nulovú denotáciu preto, že obraz Pickwika je literárnou fikciou, hoci vzniknutou metaforizáciou možno viacerých reálnych postáv a obraz „jednorožca“ je fikciou, pretože jednorožec je výmyslom, ktorý vo zvieracej ríši sa nevyskytuje. S takými postavami ako je „obraz Pickwika“ sa stretávame v Mannovom románe hojne. Sú to ním vytvorené literárne postavy, ktoré majú nulovú denotáciu. Nulovú denotáciu majú podľa Goodmana aj umelecké obrazy, ktoré vyjadrujú nejestvujúce, vytvorené umelcom. Okrem Pickwika uvádza Goodman obraz „jednorožca“, ktorý má podľa neho

² Mannova charakteristika mentality postáv malomeštiackeho prostredia pripomína diela slovenského spisovateľa, majstra v tomto ohľade Janka Jesenského a jeho vnútorné, ironické prieniky do mentality postáv slovenského malomestského prostredia v románe Demokrati a v poviedkach. Jesenský je oveľa údernejší, ironickejší, nepodlieha iluzórnym želaniam.

rovnako nulovú denotáciu. Goodman píše: „Z toho že „O“ je obraz jednorozčca, alebo že jednorozčca zobrazuje nevyplýva, že existuje niečo, čoho by „O“ bolo obrazom“ (Goodman 2007, s. 33). Postava geniálneho hudobníka A. Leverkühna je v istom zmysle takýmto obrazom „jednorozčca“. Zmysel takýto obrazov vysvetľuje Goodman tým, že hoci ide o fikciu, *obraz podobne ako predikát môže denotovať všetky jednotlivé členy danej triedy zároveň* a takáto denotácia nie je jedinečná, nie je kolektívna, je distributívna, t.j. je možné očakávať, že v rôznych umeleckých dielach vzniknú ďalšie a ďalšie členy takejto triedy. Obrazy „Pickwicka“ a „jednorozčca“ majú nulovú denotáciu, t.j. objekty (postavy) nejestvujú, sú umelcovou predstavou, alebo umeleckou fikciou vytvorenou iným umelcom podobe ako slová stolička, kreslo, stôl, a takými aj zostanú. N. Goodman hovorí: „*Obraz, ktorý zobrazuje nejakého muža, ho denotuje, obraz, ktorý zobrazuje fiktívneho muža, je muža-obrazom a obraz, ktorý zobrazuje nejakého muža ako muža je mužaobrazom denotujúcim toho muža. Zatiaľ čo sa teda prvý prípad týka len toho, čo obraz denotuje, a druhý iba toho, o aký druh obrazu ide, tretí prípad sa týka ako denotácie tak druhového zaradenia*“ (Goodman 2007, s. 37-38). Mohli by sme povedať, že postava A. Leverkühna je mužaobrazom denotujúcim muža, alebo že je to hudobníkaobrazom, denotujúcim hudobníka. Následné porovnania s reálnymi postavami hudobníkov v nemeckej kultúre sa nám javia ako nie celkom adekvátne, pretože sa tu porovnáva neporovnateľné: fiktívny „hudobníkaobraz“, denotujúci hudobníka vôbec s konkrétnym, reálnym hudobníkom. A. Leverkühn ako literárna postava skôr pripomína „jednorozčca obraz“, ktorý v prvom rade odkazuje na sám obraz a až následne v porovnaní s ktorýmkoľvek reálnym hudobníkom môže napomôcť rozpoznať jeho „prípadné“ črty, vlastnosti, ale vždy to bude len v rovine logickej možnosti a nie skutočnosti.

Podľa odporúčania N. Goodmana by sme mali rozlišovať zobrazenie a vyjadrenie. Najmä vyjadrenie, expresiu považuje autor za odlišnú od iných foriem referencie. Hovorí, že *ak niekto vyjadruje smútok, môže to znamenať, že buď vyjadruje pocit smútku, alebo že vyjadruje to, že tento pocit má. „...Jeden príznačný rozdiel medzi zobrazením a expresiou môžeme teda predbežne vymedziť tak, že zobrazované sú objekty alebo udalosti a vyjadrované sú pocity či iné vlastnosti*“ (Goodman 2007, s. 51). A následne hovorí, že *„expresia sa nerealizuje napodobením ale náznakom“* (Goodman 2007, s. 52). V Mannovom románe sú okrem „zobrazenia ako“ výrazne zastúpené „expresie“, t.j. náznaky, ktoré nemajú nič spoločné s nápodobou a napriek tomu sú pôsobivé a zvädzajúce zamieňať náznaky so skutočnosťou. Podobne používa Mann exemplifikácie, ktoré, ako hovorí N. Goodman, zabezpečujú denotáciu v oboch smeroch, t.j. referenciu medzi dvoma prvkami v oboch smeroch – od označenia k denotátu a od denotátu späť k označeniu. A to je ďalší dôvod, prečo fiktívne popisy, ktoré používa Mann zvädzajú čitateľov k zamene týchto druhov exemplifikácie a reálnej historickej skutočnosti (porovnaj Goodman 2007, s. 65). Mann používa celú sústavu metafor v románe a metafora vždy predpokladá presun, t. j. niektorým označeniam v schéme sú pridelené nové extenzie ako hovorí N. Goodman. V spomínanom diele je množstvo takých metafor, presunov a nových extenzií označení. Mann napríklad pri charakterizovaní hlavného protagonistu, ale aj „koženého“ Zeitbloma či tragikomickej postavy svetáka Schildknappa používa iróniu. Používa ju v metaforickom zmysle ako schému obrátenú hore nohami – t.j. schéma je užitá na svoju vlastnú sféru v opačnom smere. Dôsledkom nie je pretriedenie ale presmerovanie. Goodman v tej súvislosti vysvetľuje napríklad, že označiť nejaký obraz za brutálny čo do farebnosti nie je to isté ako ho označiť za brutálny. V románe je mnoho uvedených „brutalít“, ktoré sú výsledkom schémy obrátenej hore nohami, ktorá spôsobuje pretriedenie. Napríklad schéma smrti nevinného dieťaťa, umierajúceho náhle ale v nesmiernych mukách, schéma smrti A. Leverkühna a jeho pomalého umierania so stratou sebauvedomenia a sebacítien, schéma plazivého malomeštiactva s rubovou stranou neopodstatneného veľikášstva, vyúsťujúceho do nevšímavosti voči hrozbe vojny, či zámernej degradácii vysokých hodnôt a ich nahradenia falzifikátmi hodnôt v podobe malomeštiackeho sebacítien geniality, výlučnosti, a podobne. Goodman pripomína, že

„schéma môže mať v jednej sfére niekoľko rôznych metaforických užítí, lebo na svojich cestách sleduje rôzne inštrukcie a rôzne smery.... Metaforické vlastnenie a exemplifikácia sú obdobne paralelami svojich doslovných protajškov...“ (Goodman 2007, s. 77). Ilustrovať to môžeme na tých častiach literárneho textu T. Manna kde hovorí napríklad o luterstve a jeho dosahu na dejiny nemeckej mentality, kde hovorí o dôsledkoch zmeny meštianstva a jeho psychológie v dôsledku reformácie, alebo kde hľadá matematické a zároveň mystické zdroje hudobnosti ako špecifickej črty nemeckej kultúry.

Myšlienková a duchovná situácia dvoch vojen - jednej, ktorá sa stala súčasťou literárnej fikcie a druhej, ktorá reálne prebiehala, a ku ktorej sa spisovateľ sporadicky vyjadruje už nie v pozícii koženého Zeitbloma ako postavy vystupujúcej reálne v literárnej fikcii, ale ako spisovateľ píšuci v určitom čase a priestore svoj literárny príbeh sprevádza latentne celý román. Pokiaľ ide o prvú svetovú vojnu, tá je v románe komentovaná sporadicky a zriedka, hoci príbeh zasahuje časovo do jej priebehu. Sú tu odkazy na akési predurčenie konfliktu už v stredoveku, v nemeckej renesancii, v geograficky ohraničených konfliktoch s jednotlivými oblastami Švajčiarska (napríklad Leverkusnov povzdych nad tým, prečo je Švajčiarsko duchom francúzske a nie nemecké), sú tu odkazy na tradičnú rivalitu (mocenskú, geografickú, vojenskú, kultúrnu) francúzsko-nemeckú (napríklad obrazu o reakcii francúzskej stareny dívajúcej sa na prenikajúce nemecké vojsko do jej krajiny a jej nepochopiteľná replika „už tu nikto nezostal, všetci sú mŕtvi“), alebo sú tu odkazy na spôsob, akým sa protagonisti príbehu vyhýbajú stať sa priamymi účastníkmi prvej vojny (napríklad zámerné vyoperovanie jednej obličky, aby bol dôvod vyhnúť sa priamej účasti v bojoch, alebo spôsob obchodovania a zárobku na vojne), alebo odkazy na dôsledky prvej vojny vo vzťahoch ku Angličanom, Nizozemcom a podobne. Príbeh, jeho hlavné postavy a priestor sú tvorené tak, že sú mimo priameho diania tej vojny, ktorá je súčasťou literárneho príbehu. Spisovateľ sa rozhodol písať svoje narážky na čas a priebeh druhej svetovej vojny už nie v pozícii svedka rozprávaného príbehu Zeitbloma, ale ako sám spisovateľ. Román má teda časti, kde spisovateľ replikuje práve časové prebiehanie druhej svetovej vojny. Stávajú sa tak akýmisi paralelami príbehu, ktorý sa odohráva počas už skončenej prvej svetovej vojny. Tým vznikajú automaticky akési porovnania. Spisovateľ napríklad pripomína oživenie ponorkovej vojny a potopenie najmenej dvanástich nemeckých lodí torpédami, ktoré boli skonštruované nemeckými odborníkmi a vynálezcami, alebo pripomína, že v čase keď literárna postava A. Leverkühn bol so svojimi priateľmi v Taliansku stal sa únos zvrhnutého talianskeho diktátora Musolinioho a pod vplyvom toho vznikli diskusie čo znamená vojnu vyhrať alebo vojnu nevyhrať, a či v tom je nejaký rozdiel, alebo spomína ako zažíval ako spisovateľ situáciu, že nemecké ctihodné mestá boli bombardované, hoci ľudia, ktorí zakúšali toto bombardovanie neboli obťaženi vinou, spomína strašné bombardovanie mesta Albrechta Dürera, Mníchova ako posledný súd, a podobne. Alebo spomína ako šokujúco prijímali správu o tom, že sa americké a kanadské jednotky vylodili na juhovýchodnom pobreží Sicílie, spomína pád Syrakúz, Catanie, Messiny, Taominy, a vyjadruje ľútosť že sa Nemci nedokázali ani po tomto zbaviť „svojho veľikána“, alebo spomína „penikanie Moskovčanov do našej budúcej obilnice na Ukrajinu a pružný ústup nemeckých jednotiek na línii Dnepra, alebo spomína reakciu vodcu nemeckého národa, ktorý nedal napriek tomu všetkému povel „Stát“, hoci už fungovala „stalingradská psychóza“. Autor píše, že to „patrí do fantastična a scestných úvah, že dejiskom jednej z našich vojen by mohlo byť Nemecko. Pred 25 rokmi sme tomu v poslednom okamihu dokázali zabrániť, lenže dnes čím ďalej tým viac je tragickjšia a heroickejšia duševná situácia a tá nám už nedovolí skoncovat' s ničím, čo je prehraté skôr než sa stane skutkom...“ spomína na pred týždňom vzniknuté komunistické povstanie v Neapole, a ironicky hovorí, že bolo zabránené krviprelievaniu spôsobom dôstojným, pretože potom čo nemecké vojská svedomité zničili starú knižnicu a nechali na hlavnej pošte časovanú bombu odišli z mesta.... áno vojnu sme prebrali... čo znamená, že sme prebrali my, naša viera, naše dejiny, ...“ (Mann 1986, s. 183-184). Všetky uvedené odkazy na reálne prebiehajúcu vojnu vyjadrujú v istom zmysle a za pomoci bezmocnej irónie úžas autora literárneho

textu nad tým, ako je možné, že v konaní a myslení i cítení príslušníkov národa, sú prítomné aj také predstavy a praktické rozhodnutia, ktoré akoby popreli všetky línie hodnôt vytvorených tým istým národom v dejinách. Vráťme sa však k literárnemu textu a k jeho estetickému potencialite. Opäť sa obrátime ku Goodmanovi a jeho metodológii.

N. Goodman v štúdiu „*Kdy je umění*“ vysvetľuje kedy nastáva umenie v diele a čo z toho vyplýva pre vnímateľa. Hovorí:

„To, čo obraz symbolizuje je voči nemu vonkajšie a nepatrí obrazu ako umeleckému dielu. Jeho námet, pokiaľ nejaký má, jeho mnohé referencie – skryté či zjavné – uskutočňované pomocou symbolov z určitého viac či menej známeho a uznávaného slovníka nemajú nič spoločné s jeho estetickým či umeleckým významom a charakterom. Nech už obraz odkazuje k čomukoľvek alebo čokoľvek zastupuje akýmkoľvek spôsobom, zjavným alebo zastreším, leží to mimo nebo. V skutočnosti ide o to, aký je obraz sám o sebe, aké sú jeho vnútorné a esenciálne kvality, nie to, čo symbolizuje, aký má vzťah k niečomu inému. Naviac, čím viac obraz púta pozornosť k tomu, čo symbolizuje, tým viac nás odvádza od svojich vlastných vlastností. Z toho vyplýva, že akákoľvek obrazová symbolizácia nie je iba irelevantná, ale rušivá. Skutočné čisté umenie sa všetkej symbolizácii vyhýba, neodkazuje k ničomu a malo by sa chápať a oceňovať také aké je, pre svoju inherentnú povahu, nie pre čokoľvek, čo je späté s nejakou odľahlou reláciou, ako je symbolizácia. umelecké dielo je tým, čím je a nie tým, čo symbolizuje a záver, že čisté umenie sa vzdáva vonkajších odkazov akéhokoľvek druhu, znejú zdravým zvukom priamočiarého myslenia a umožňujú vymaniť umenie z dusivých búštin interpretácií a výkladov“ (Goodman 2010, s. 257).

Goodman toto považuje za prejav formalistickej a puristickej doktríny a v následnej časti textu uvažuje a vyjadruje skepsu, či táto „formalistická“ doktrína je relevantná voči umeleckému dielu. Nakoniec priznáva, že je čiastočne pravdivá a zároveň nepravdivá. Naše doterajšie úvahy o Mannovom románe Doktor Faustus sme rozvíjali práve po líniu svojbytnosti umeleckého diela, v tom zmysle, že metafory, obrazy ako, exemplifikácie, atď. vytvárajú špecifickú umeleckú skutočnosť, ktorá na prvom mieste vytvára „obrazy“, ktorých zmyslom je esteticky pôsobiť, vytvárať potencialitu pobytu vnímateľa v estetickom svete (t.j. vo svete metafor, obrazov ako, obrazov s nulovou denotáciou, exemplifikácií, atď.). Pobyt v uvedenom svete zároveň umožňuje (ako to vyjadrili slovenskí autori S. Štúr a Peter Kellner Záboj Hostinský) aby sa vnímateľ dostal do stavu pristihovania sa pri tom, že vníma sám zmysel vnímania a prostredníctvom toho aj vlastnú premenu (bližšie pozri Sošková 2010, s. 115-122). Nepovažujeme to za nejakú „puristickú“ úzku alebo jednostranne formalistickú. Desivost' románu Thomasa Manna je možné naplno pochopiť a precítiť až vtedy, keď v procese vnímania vlastného dočasného „pobytu“ v metaforách, obrazoch ako, exemplifikáciách ... modelovaných literárnym tvorcom odhalíme ich zmysel ale aj zmysel ich vnímania. Odhalíme potenciálnu možnosť, (či skôr hrozbu), že tento vymyslený príbeh je pravdepodobný, že sa môže prihodiť za určitých okolností (ktoré Mann veľmi presne odhaľuje sústavou obrazov ako, exemplifikácií, metafor, irónií) nielen jednému národu, ktorý s tým už má reálne skúsenosti, ale každému národu, ak budú dlhodobo splnené tie podmienky, ktoré Mann popísal. A zopakujme, že umelecký obraz, ako povedal N. Goodman, denotuje „všetky orly“, t.j. všetky potenciálne spoločnosti a ich duchovnú atmosféru, ich umelcov, ktorí sa stanú umelcami „jednorožcami“ a reinkarnujú znovu démonickosť Mefista aj vyhladané a dobrovoľne sa podriaďujúce obeť – nových „Faustov“, a že to nakoniec opakovane vyústi do umeleckých i praktických činov, nesúcich v sebe pečať démona, zla, upísanie sa „diabľovi“ za cenu straty vlastného vedomia a slobodného rozhodovania. Desivost' Manovho románu je v tom, že ním presvedčivo metaforicky odhalené podmienky stavu vedomia a cítenia človeka sa môžu prihodiť, objaviť, fungovať v ktorejkoľvek spoločnosti a ktorémukoľvek národu, hoci Mann píše o osobitosti nemeckého národa.

Literatúra:

- [1] BOOR, J. 1968. Goetheho faust – človek moderný i aktuálny. In: GOETHE, J., W. Faust I., II. Bratislava: Tatran. s. 9-45.
- [2] GOETHE, J., W. 1968. Faust I., II. Bratislava: Tatran.
- [3] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- [4] GOODMAN, N. 2010. Kdy je umění. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 255-267. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [5] KARLACH, H. 1986. Mannovo dílo nejmilejší – zdroje, obrysy, geneze. In: MANN, Th. Doktor Faustus. Praha: Mladá fronta. s. 536-548.
- [6] MAGEE, B. 2004. Wagner a Filosofie. Brno. ISBN 80-7341-337-X.
- [7] MANN, Th. 1986. Doktor Faustus. Praha: Mladá fronta.
- [8] MANN, Th. 2011. Smrt v Benátkách. Praha: Mladá fronta. ISBN 948-80-204-2352-8.
- [9] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 89-108.
- [10] NIETZSCHE, F. 1931. Nietzsche proti Wagnerovi. Praha: Centaurus.
- [11] SOŠKOVÁ, J. 2010. Súčasný umenie ako „vyslanec“ humanizmu a tolerancie. In: Idea humanizmu a tolerancie v kontexte etnokultúrnej identity. Prešov: AFPhUP, s. 115-122. ISBN 078-80-555-0150-5.
- [12] SOŠKOVÁ, J. 2008. *Noetický princíp „videňja“ P. Kellnera Záboja Hostinského z pohľadu súčasného esteticko-filozofického myslenia.* In: LALÍKOVÁ, E., KOSTELNÍK, Š a REMBIERZ, M., eds. Filozofia a slovanské dedičstvo: osobnosti, problémy, inšpirácie. II. Diel. Bratislava: IRIS, s. 59-67. ISBN 978-80-89256-19-8.
- [13] ŠTÚR, S. 1946. Rozprava o živote. Spisy filozofickej fakulty UK č. XXXIII. Bratislava: UK.

Prof, PhDr. Jana Sošková, CSc.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.soskova@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk
