

Mechanika hrůzy: K hororovým příběhům německého romantismu



Pavel Novotný

Technická univerzita Liberec

pavel.novotny@tul.cz

MECHANICS OF AWE: THE HORROR TALES OF GERMAN ROMANTICISM

In its early and peak periods Romanticism was particularly characterized, among other things, by severe criticism of the rational understanding of the world, and thus also of the Enlightenment and its world-view. One area where the Romantics' distrust of reason, system, and mechanics was manifested was the area of the so-called Dark Romanticism and its terrifying stories. In this context, one dominant principle of the emergence of disturbing or scary moments in the Romantic literary text can also be determined: Fear is created as a crack in the rational images of the world, as a dark psychological exploration of the human self. In this respect, the article deals with the work of E. T. A. Hoffmann and Ludwig Tieck.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Horor — tísnivé — německá romantika — německá literatura — E. T. A. Hoffmann — Ludwig Tieck
Horror — Uncanny — German Romanticism — German Literature — E. T. A. Hoffmann — Ludwig Tieck

„NĚCO TÍSNIVÉHO“

Romantismus se obzvláště ve svých raných a vrcholných obdobích vyznačoval tím, že striktně odmítal racionální, osvícenské chápání světa. Jednou z oblastí, kde se romantická nedůvěra vůči rozumu, systémovosti, mechaničnosti, ale také měšťácké usedlosti projevovala, byla oblast tzv. černé romantiky¹ a jejích hororových příběhů. Především na příkladech z díla E. T. A. Hoffmanna a Ludwiga Tiecka osvětlíme, že strach je

1 Pojem „černá romantika“ není nijak pevně ohraničen. Často je a byl vykládán jako protiklad k osvícenským tendencím, tedy jako „zatemnění mysli“, ale lze jej vykládat také jako temný doplněk k romantickému ideálu života v pohádce, umění a fantazii. Kořeny černé romantiky lze spatřovat v tzv. gotické novele. K nejvýznamnějším představitelům německé černé romantiky patří Ludwig Tieck (ovšem pouze poměrně malá část jeho díla), August Klingemann (*Bonaventura: Noční vigilie*), Novalis (*Hymny noci*), nejvýrazněji ovšem E. T. A. Hoffmann. K pojmu např. Stölzel 2014, s. 21 an. Významný vliv na černou romantiku i širší literární tendence doby měly práce antropologa G. H. Schuberta (mj. „Sybolyka snů“, „Temná strana přírodních věd“, později také studie o duševních poruchách); srov. Killy/10, s. 410.



v temných romantických dílech programově vytvářen jako znepokojivá trhлина v racionálně uspořádaném životě, jako šokující konfrontace s iracionálními silami. Zároveň ukážeme, že takové průlomy do neznáma nepůsobí pouze jako jednotlivé hrozivé momenty, ale zpravidla se vážou k celkové *gradační linii* daného příběhu. Přitom je také důležité, že tíseň či hrůza — má-li náležitě působit — musí být důsledně přenášena na čtenáře; právě romantické texty tak činily programově, dokonce můžeme tvrdit, že čtenáře cíleně školily ve zpochybňování zaběhnutých rozumových pravidel, stejně jako ve zpochybňování pravidel měšťáckého života. Dávají nahlédnout, že onen zdánlivě bezproblémově uspořádaný život není vlastně ničím jiným než pochybným systémem, který přehlíží a vytěšňuje vše, co do něj nepatří a co jej ohrožuje.

Jestliže se zabýváme tísnivými momenty v romantických příbězích, pak nelze nezmínit jednu zásadní psychologickou studii věnovanou černé romantice, totiž studii *Něco tísnivého* (*Das Unheimliche*), kterou v roce 1919 napsal Sigmund Freud a která zkoumá romantické texty (především povídku „Příškař“ E. T. A. Hoffmanna) z psychoanalytického hlediska.² Freudova studie chápe tísnivé momenty právě jako střet lidského rozumu s fenomény, které jsou racionálně nepostžitelné, a jsou proto rozumem vytěšňovány. Onen střet svou protichůdných principů je, v souladu s Freudovým výkladem, obsažen už v samotném německém slově „unheimlich“ (hrůzný, tísnivý, děsivý): Slovo „heimlich“, jehož kořenem je výraz „heim“ (domov), lze totiž chápat dvojím způsobem — jako „tajemný“, „skrytý“ či „utajený“, zároveň však v původním starohornoněmeckém významu jako „heimelig“ (domácký či domovský). Celá dynamika dynamiku hrůzného či tísnivého prožitku je takto obsažena v jediném slově: To, co je důvěrně známé, domácké či třeba přívětivé, je zároveň něčím znepokojivým, cizím.

Takové dynamické napětí mezi dvěma významy odpovídá momentům, kdy se znejasňuje či zcela stírá hranice mezi přítelem a úhlavním nepřitelem, mezi rozumnou, pořádkumilovnou bytostí a nebezpečným šilencem, mezi člověkem a strojem, mezi sympatickým hostem a mrtvolným přízrakem, mezi útulným domovem a vězením, mezi domácí idylou a domácím peklem či mezi malebnou krajinou a zrádným přírodním živlem, případně také mezi rozumem a šílenstvím. Ve slově „unheimlich“ je v temné podobě obsaženo to, co už Novalis a Tieck chápali jako základní princip romantického textu obecně, tedy nejen ve vztahu k hrůzným příběhům: moment, kdy se obyčejné stává podivným,³ případně kdy „se milé mísí s příšerným, podivné s dětským“.⁴ Ono „un“, tedy slovtvornou předponu vyjadřující negaci, lze freudov-

2 V této souvislosti je též namístě připomenout, že i dnešní literární věda chápe černou romantiku jako předstupeň psychoanalýzy. Například Detlev Kremer používá v souvislosti s černou romantikou výraz „protopsychoanalytické strukturální pole“ neboli „protopsychoanalytisches strukturelles Feld“ (Kremer, s. 83, viz též Böhme, s. 136).

3 „Tím, že prostému dám vysoký smysl, obyčejnému tajemnou vážnost, známému důstojnost neznámého, konečnému zdání nekonečného, tím to romantizují.“ — „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es“ (Novalis II, s. 545; přel. PN).

4 Thalmann, s. 1053. Na principu takového lomu mezi skutečným a neskutečným, mezi obyčejným a neznámým definuje fantastickou literaturu romantiky také Todorov, totiž



sky chápat jako znak „vytěsnění“ (Verdrängung) zmíněného znepokojivého rozporu.⁵ Tísňivé momenty takto spočívají v setkání s nebezpečím, případně s traumaty či zločiny, které byly plánovitě odstraněny ze zorného pole, odklizeny či doslova zazděny (viz např. Hoffmannovo „Dědičné sídlo“, případně Poeův „Černý kocour“), aby se později projevil s netušenou razancí.

Freud z hlediska motiviky romantických hororů vyjmenovává klíčové kategorie tísně či hrůzy, tedy místa, v nichž se ony těžko definovatelné „průlomů“⁶ projevují: animismus, magie a kouzla, bezmezná moc myšlenky, vztah ke smrti (především zdánlivá smrt a znovuoživení mrtvých), nutkání opakovat své jednání („Wiederholungszwänge“), opakované jevy (například dvojníci), strach ze ztráty orgánu (především oči, můžeme sem započítat i „kamenné“ či „kovové“ srdce).⁷ A takto například katalog k rozsáhlé vídeňské výstavě „Das Unheimliche“ z roku 2009 přímo vychází z freudovského pojetí: Symboly nevědomého, Sny a zlé sny, Duchové noci, Okultistické vize, Smrt a ďábel, Tísňivý domov, Mrtvé město.⁸

Při veškeré pestrosti temné motiviky je klíčové, že pocit tísně je jistým druhem iritace spojené s pocitem *ohrožení*. Tento aspekt zdůrazňuje v souvislosti se základními principy černé romantiky v návaznosti na Richarda Alewyna mj. současný germanista André Vieregge, dále například Annette Krech, která tíseň definuje jako spojení tajemného a nebezpečného.⁹ Jedná se o záblesky zla, děsivé momenty, které bychom s Hoffmannem mohli označit jako „šklebící se zrudné masky“,¹⁰ případně také „fantomy našeho já“,¹¹ „nepochopitelné cosi“,¹² nebo také „cosi cizího“.¹³ To, co je tísňivé, není v okamžiku svého působení nijak jasně viditelné, slyšitelné nebo hmatatelné; „okamžiky tísňivosti jsou takové, které se neukáží, když se ukáží. Vystupují na povrch mimoděk a zároveň bez důkazu existence“,¹⁴ přičemž se takový nejasný pocit pohybuje v širokém spektru či „fadingu“ pozorovatelných rozdílů mezi životem a smrtí.¹⁵ V konečném důsledku lze chápat onu úzkost či tíseň právě jako *hrůzu*

jako: „existenci podivuhodné události, jež u čtenáře i hrdiny vyvolá váhání“ (Todorov, s. 31).

5 Freud 1970, s. 262.

6 Ernst Jünger takto kdysi poukázal na Hoffmanna, když ho označil jako „básníka průlomů“ („Dichter der Durchbrüche“), přičemž takové průlomů srovnával s náhlostí a intenzitou válečných hrůz (srov. Schneider, s. 250n; též Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*)

7 Srov. Freud, s. 261.

8 Fuhr 2009, s. 5; podobné, stratifikovanější členění najdeme například u Viereggeho (2008).

9 Srov. Krech 1992, s. 7 an.

10 Hoffmann 1976, s. 11. Povídku *Rytíř Gluck*, přel. Hana Žantovská.

11 „Fantome meines Ichs“, česky „Přízraky mé bytosti“. Hoffmann 1976, s. 41. Povídku *Písař* přel. Vladimír Procházka.

12 „Ein unbegreifliches Etwas“; v povídce *Sanktus*, Hoffmann 1963/II, s. 511. Též v povídce *Magnetizér*, Hoffmann 1963/I, s. 234.

13 *Runová hora*, Tieck 1974, s. 80.

14 „Die Augenblicke des Unheimlichen sind solche, die sich nicht zeigen, wenn sie sich zeigen. Sie treten hervor, unwillkürlich und gleichsam ohne Existenzausweis“ (Tholen 1995, s. 11).

15 Schneider, s. 250.



OPEN ACCESS

ze smrti, jakýsi univerzální strach, který pocituje většina lidských bytostí. Vieregge píše: „Tísňivé je něco neznámého. Z neznámého vychází ohrožení. Tímto ohrožením je smrt. Za tísnivým se tedy nachází strach ze smrti, který dříme v každém z nás.“¹⁶

ROZUM VERSUS TAJEMNÉ SÍLY

Věnujme teď pozornost výše zmíněnému střetu racionálního a iracionálního principu a důsledkům, které takový střet vyvolá. Romantická kritika rozumu vychází ze skutečnosti, že rozum je paradoxně tím zdaleka nejméně účinným způsobem obrany vůči tajemným silám, neboť z podstaty vylučuje jakýkoli magický či fantastický přesah, je vůči takovým silám doslova slepý. Když Hoffmann píše, že „rozum nevládne nad fantazií, ale tlačí se na její místo“,¹⁷ vystihuje tak přesně mechanismus potlačení či vytěsnění (Hoffmann užívá výraz „drängen“, slovtvorně příbuzný s freudovským „verdrängen“) každé hloubky, která nepatří do urovnaného, proměřeného světa. V romantickém smyslu je právě racio jistým druhem umrtvujícího mechanismu, druhem slepoty, které znemožňuje nalézt podstatu problému a člověka v konečném důsledku uvrhuje do nejistoty, ba šílenství. Neboť víru v přesah, neuchopitelnou hloubku či v transcendentno nahrazuje rozumová úvaha znepokojivým zjištěním nesrovnalosti — což samozřejmě ani v nejmenším neutlumí dojem hrůzy či tísně.¹⁸

Takto se například postavy v Hoffmannově *Strašidelném příběhu* (*Spukgeschichte*) ve své naivní logice domnívají, že přízrak, který se ženské hrdince zjevuje vždy o deváté, vyženu z jejího nitra tím, že po celém domě, dokonce i po celé vesnici, přenastaví hodiny o hodinu nazpět, že tak dívce dají nahlédnout její utkvělou představu, a vyléčí ji; šok ze střetu racionálního plánu s neznámou silou nastává ve chvíli, kdy přelud na takové nastavení času vůbec nereaguje a zjeví se úderem osmé. Jinými slovy: vnitřní lidský démon se o mechaniku hodin nestará; rozumovou cestou jej vyhnat nelze, racionálními úvahami a opatřeními se spíše utvrdíme v tom, že ono temné a nevysvětlitelné neznámo *skutečně existuje*. Šok, který onen průlom mezi rozumovým konstruktem a setkáním s neznámem vyvolá, například setkání s přírodním živlem, s duchem či strašidlem, nahlédnutí vlastní zasuté představy, rodinné či rodové kletby apod., může mnohdy vést k naprostému psychickému vykojení jednajících postav, k hysterické reakci, k propadu do krajně zběsilého stavu automatického jednání, tak, jak se to příkladně děje v *Písaři*, *Ďáblově elixíru*, *Eckbertovi*, *Runové hoře*, ale například velmi koncentrovaně i v Kleistově *Žebrače z Locarna*, kde rozumářsky arogantní markýz po několikerém otrěsu ze setkání s nehmatatelným přízrakem (na jehož existenci sám nese vinu) propadá šílenství, zapálí vlastní zámek a sám v něm uhoří. Černá romantika svými šoky či hrozivými průlomy do ne-

16 „Das Unheimliche ist das Unbekannte. Vom Unbekannten geht eine Bedrohung aus. Diese Bedrohung ist der Tod. Also steht hinter dem Unheimlichen die Angst vor dem Tod“ (Vieregge 2008, s. 82).

17 Der Verstand beherrscht nicht die Phantasie, sondern drängt sich an ihre Stelle“ (Hoffmann 1963/III, s. 127).

18 Skutečnost, že racionálním vysvětlením se dojem tísnivosti ani v nejmenším nesníží, připomíná též Freud, srov. Freud 1970, s. 247.

známa učí čtenáře tomu, jak zranitelný je racionální svět vůči tomu, co sám plánovitě a s notnou dávkou přezíravosti ignoruje.

Jestliže Hoffmann v tomto smyslu rozkrýval široké spektrum šílenství, zla, posedlosti a hrůz skrytých v každodenním životě (viz níže, část IV.), pak byl jeho starší kolega Tieck — ovlivněn hluboce přírodní filosofií¹⁹ — zkoumal obecný střet praktické racionální duše s přírodní magií, poukazoval na tragické důsledky lidské rozumnosti, resp. na globální důsledky slepoty osvícenského uvažování. Hrdinové jeho slavných próz *Eckbert s plavými vlasy* a *Runová hora* (s nimi ovšem takřka identicky i Hoffmannův hrdina novely *Falunské doly*), jsou hnáni vpřed, či přesněji *manipulováni* prospěchářskými a veskrze všedně praktickými pohnutkami: touhou po spokojeném životě, a především po bohatství násilně vyrvanému z lůna přírody. Člověk zpočátku do přírody vstupuje jako dosti tupý, ryze utilitárně smýšlející barbar, jako ten, kdo jen mimochodem „vytáhne kořen“ a naruší přírodní rovnováhu, aby nakonec skončil v pasti nepochopitelného přírodního labyrintu jako odrazu zmatení svého vlastního já:

Bezmyšlenkovitě vytáhl ze země jakýsi vyčnívající kořen, a rázem se ulekl, neboť zaslechl tlumené až žalostné zasténání, jež naříkavě znělo hlubinami a umlkalo kdesi daleko. Ty zvuky mu pronikaly hluboko do srdce, zarývaly se mu do nitra, jako kdyby se bezděky dotkl rány, jíž v bolestech spěje ke svému konci zmírající tělo přírody. Vyskočil a chtěl prchnout; zřejmě kdysi slyšel o záhadném kořeni, který, vytrhne-li se z půdy, vydává tak pronikavé naříkavé zvuky, že se vrývají až do srdce a člověk může až pozbýt rozumu.²⁰

Podobně jako Tieck vyslovil i Goethe, a sice ve své slavné baladě *Král duchů*, temný soud nad čistě racionálním chápáním světa: otec se řítí s dítětem na koni černým nočním lesem, není schopen naslouchat fantaziím svého dítěte, zcela ignoruje řeč přírodního živlu, kterou dětská duše zcela přirozeně vnímá všemi póry; za svou ignoranci je potrestán tím, že dítě mu nakonec umírá přímo v náručí — v tu chvíli nespočívá děsivost příběhu v tom, že dítě zemře, ale v tom, že otec je ponechán naživu; stává se tak živou mrtvolou, „rozumným“ bláznem, hluboce osamělým přízrakem, pro něhož svět se všemi fakty a informacemi náhle ztrácí řád a smysl.

PERFORMATIVNÍ ROVINA TEXTU

Pocit strachu či ohrožení pochopitelně nemají prožívat jen jednající postavy, ale musí jím být zasažen také horizont čtenáře. Už proto nestačí, aby si postavy například

¹⁹ Tieck, stejně jako jeho souputníci kruhu jenské romantiky, se zabýval přírodní filosofií, ovlivnili ho především Schelling a Steffens; *Runová hora* je vlastně přímým převodem Steffensovy teorie do pohádkové novely. Pro romantiku je též pozdější vliv Schuberta, který poskytl námět Hoffmannovým *Falunským dolům*. Téma rozum vs. přírodní magie bylo v období romantismu velmi frekventované; srov. Novalise a jeho *Učedníky saiské*, též *Heinricha von Ofterdingen*.

²⁰ Tieck 1974, s. 65.



pouze vyprávěly strašidelné příběhy, nebo se jen děsily duchů a strašidel.²¹ Příběh sám musí čtenáře znejišťovat a zneklidňovat, takzvaně si ho vodit, způsobovat mu šoky, mást a atakovat jeho rozum. H. P. Lovecraft, klasik hororového žánru, vyzdvihoval emoční rovinu fantastické literatury, a mířil tím právě na otázku recepce fantastického textu;²² na poli literární vědy sledoval takovou linii např. Richard Alewyn, který zkoumal zákonitosti napínavého příběhu z hlediska recepční estetiky. Zabýváme-li se příběhy černé romantiky a pojmem tísně či hrůzy, dojdeme ke zjištění, že tradiční příběhový horizont očekávání je soustavně lámán a pokřívován, a čtenář se tak dostává do podobného stupně dezorientace jako jednající postavy samy: chceme, ovšem nejsme schopni danou věc *rozumně vysvětlit*, jsme takzvaně zahrnutí do úzkých, a tak přímo smyslově konfrontováni s prožitkem tísně. Tíseň, stejně jako moment napětí, můžeme takto vnímat jako rafinovaný dialog autora se čtenářem, a v tomto smyslu lze hovořit o „performativní rovině textu“.²³

Byli to právě romantici, kdo jako jedni z prvních²⁴ programově s dynamickým vztahem autor — text — čtenář počítali, dokonce přímo apelovali na čtenářovu aktivitu. Mimo oblast černé romantiky takový vztah prosazovali Novalis s Friedrichem Schlegelem (důsledně tyto principy formulovali ve svých *Fragmentech*, dokonce mluvili o jistém druhu školení čtenáře),²⁵ ale zásadní je i pro temné příběhy Tiecka a Hoffmanna. Ludwig Tieck výslovně píše o cíleném „zmatení naší fantazie“ a přenesení „poetického šílenství“ na čtenáře,²⁶ přičemž rezonanci mezi autorem a čtenářem chápe jako existenční podmínku básnického génia.²⁷ Taktéž E. T. A. Hoffmann později usiloval o intenzivní dialog s „laskavým čtenářem“, mj. tím, že ho oslovoval a vybízel, aby se nad příběhem zamýšlel, aby si vytvořil vlastní kritický odstup,²⁸ přičemž ho ovšem důsledně uváděl ve zmatení a nejistotu: Například když v *Písaři* narušil

21 Tento postup je v romantických i biedermeierovských textech běžný, obzvláště čistý příklad nabízí Tieck ve svém pozdním textu *Kouzelný zámek*, kde se postavy bojí, mluví o *hrůzném*, dokonce zmiňují Hoffmannovy příběhy — čtenář i autor ovšem zaujmají úsměvně ironický odstup, vlastně je zde parodován strašidelný příběh. V jednom místě si hrdinové dokonce čtou Hoffmannovy prózy.

22 Srov. Vieregge, s. 78; též Alewyn, *Die Lust an der Angst*.

23 Srov. Fuhr 2009, s. 13; Julia Bernhard toto vztahuje na pojem tísnivosti obecně v jakýchkoli uměleckých dílech.

24 Stejnou tendenci najdeme i u Goetha, který na kritiku druhé části *Wilhelma Meistera* reagoval právě tak, že apeloval na čtenářovu samostatnost při myšlenkovém zpracování fragmentárního celku (viz Goethe 1963, s. 595).

25 Srov. Novotný 2010, s. 128–132.

26 „In diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserem Innern zu lösen und frei zu machen“ / „V těchto přírodních pohádkách se mísí milé s hrůzným, podivné s dětským, a mate naši fantazii až k poetickému šílenství, aby toto šílenství uvolnilo a osvobodilo pouze v našem nitru“ (Tieck 1985, s. 113, přel. PN).

27 Srov. Ziegner, s. 39.

28 Například v *Písaři*: „(...) a protože tě, milý čtenáři, musím uzpůsobit tomu, abys byl schopen snášet leccos podivného, a toho věru nebude málo, mořil jsem se, abych Nathanelův příběh začal významně“, Hoffmann 1976, s. 42,



úvodní útulnou rodinnou idylu u krbu zdánlivě zcela podružnou informací, že „za takových večerů byla matka velmi smutná“.²⁹ Čtenář takovou nesrovnalost nechápe, pouze cosi tuší, je jaksi připravován na sled šoků a zlomů, které budou následovat.

Ty nejlepší hororové texty svou strukturou vytvářejí promyšlený „mechanismus“ tísně, dochází zde ke svírání pomyslných kleští, nebo také k „utahování šroubu“,³⁰ vzrůstá zde moc a síla „dávlova elixíru“, případně „černých pavouků“,³¹ můžeme také říci: poeovské kyvadlo klesá níž a níž. Princip opakování, fixní ideje, cyklického navracení motivů a jejich kumulace či zmnožování, růst jejich naléhavosti, jakýsi vražedný zrychlující se rytmus, to vše slouží stupňování hrůzy a nejistoty, a dochází tak k propojení horizontu čtenáře s horizontem jednajících postav. Jednotlivým hrozivým „průlomům“, momentům setkání s démony, běsy či nepojmenovatelnými silami, je takto nadřazen celkový graduující proces stahující se smyčky. V nejpůsobivějších temných příbězích můžeme vysledovat velmi promyšlené strategie stupňování hrůzy, tedy to, jak autor postupně senzibilizuje čtenáře, kumuluje stále silnější a silnější *znepokojivé momenty* a prokládá je zdánlivým *uklidněním* či zdánlivým *zažehnáním* zlých sil.³² Temná moc nemizí, ale sílí a rozrůstá se — takovou linii nalezneme prakticky ve všech hororových příbězích E. T. A. Hoffmanna, přičemž ne vždy jsou tyto příběhy přísně prokomponovány (snad nejsevřenější jsou v tomto smyslu *Písař*, *Đáblův elixír*, *Ignaz Denner* nebo také *Falunské doly*)³³ a taktéž v Tieckově *Eckbertovi* a *Runové hoře*.

Takto se exemplárně v *Písaři* stále nově objevuje a zase mizí dvojnícká postava Coppelia, resp. Coppoly, a ohlašuje tak další fatální průlom v ději. Zmizení, resp. odchod této postavy má vždy ráz zdánlivého uklidnění, v němž tušíme, že postava nezmeizí, pouze se vzdálí, aby se za nějaký čas vynořila znovu. Paralelně s tím se hrdina příběhu zklidní, vrací se do reality a je smířlivý, aby se ovšem následně ještě hlouběji propadl do hlubin šílenství. Narůstající temnota příběhů může mít samozřejmě mnoho podob: může se projevat jako postupná eskalace rodinného zla, narcistních a materiálních tužeb, jako temný důsledek životních traumat, hříchů či zločinů, ale někdy i jako vražedná úřednická mašinérie a její nekonečné, skutečně rdousivé právní kličky.³⁴

Zmatení či iritace může samozřejmě zajít až tak daleko, že čtenář (podobně jako postavy) ztrácí orientaci v příběhu, že je vystaven slepým uličkám, nepochopitelným

29 Hoffmann 1976, s. 30.

30 Viz Henry James *Turn of the Screw*, česky *Utažení šroubu*, Argo 1994.

31 Viz biedermeierovský román *Černý pavouk* Jeremiase Gotthelfa, jehož gradace je mj. založena na výjevu rozmnožujících se černých pavouků jako obrazu narůstající dábelské moci.

32 Annette Krech z této perspektivy analyzovala prózy Ludwiga Tiecka (*Eckbert s plavými vlasy*), E. T. A. Hoffmanna (*Písař*) Annette von Droste-Hülshoffové (*Židův buk*), Jeremiase Gotthelfa (*Černý pavouk*) a Theodora Storma (*Jezdec na bílém koni*).

33 Hoffmann psal často intuitivně a příběhy ne vždy, vlastně spíše nepříliš často, exaktně prokomponoval (srov. Kafka 1961, s. 24) V tom se liší od Tiecka, který vykazuje značnou afinitu k přesným kompozicím: Např. pozdní románové dílo Vittoria Accorombona je dokonce konstruováno podle přísných matematických pravidel (srov. Thalmann 1980, s. 1058)

34 Právní mašinérie je ztvárněna ve zmíněném *Dědičném sídle*. Od takových obrazů vede přímá cesta k úřednímu a právnímu labyrintu v Kleistovi (především v novele *Michael Kohlhaas*) a principiálně též Kafkovi, pro něhož je téma byrokratické moci zásadní.



rozporům či záhadným paralelám; zcela esenciální příklad takového zmatení najdeme v Tieckově *Eckbertovi*, kde je čtenář doslova nucen listovat zpět v příběhu, aby se ubezpečil, zda snad něco nepřehlédl: jméno psa „Strohman“ (v českém překladu „Voříšek“) je v příběhu vysloveno, jako bychom jméno onoho psíka přece už dávno znali; ve skutečnosti se v příběhu objevuje poprvé; jedná se o podivnou nesrovnalost, na první pohled drobnou záhadu, nelogickou spojnicí mezi dvěma příběhovými rovinami (mezi rámovaným a rámuujícím příběhem), která v konečném efektu způsobí přímý kontakt se zlou silou, s vytěsněnou minulostí — a daná informace způsobí ženské hrdince Bertě takový šok, že onemocní a zemře.³⁵ Čtenář je v tu chvíli překvapen nenadálým vývojem, ztrácí orientaci a je nucen přemýšlet nad vzájemnou relací jednajících postav. V jiných příbězích je záhada zdánlivě vysvětlena, uvedena na pravou míru, celková logika onoho vysvětlení je ovšem tak spleť, že v konečném důsledku příběh neosvětluje, nýbrž naopak zatemňuje. Takto se v například v *Ďáblově elixíru* a také v *Dědičném sídle* na konci dočkáme zdánlivě rozumného vysvětlení celého příběhu (rodinné vazby, právní a majetkové vztahy), přičemž je pozorný čtenář nucen přemýšlet o konstelaci a vztazích všemožných dvojníků a příbuzných, aby nakonec shledal, že je mu předkládán na první pohled sice logicky působící, ve skutečnosti ovšem naprosto démonicky temný, vražedný labyrint, v podstatě esence či opravdová *mechanika* rodinného zla.³⁶

Dalo by se říci, že v temných romantických příbězích je vytvářen jakýsi sled opakovacích pastí, daný mimo jiné i klasickým instrumentářem strašidelného příběhu. Romantici vytvářeli vlastně jakési variace daných čtenářsky známých vzorců, určitou stabilní kombinatoriku hrůzy, která neúprosně zužuje prostor jednajících postav a čtenáře zaplétá do rébusu příběhu.³⁷ Jedním z nejvýraznějších a účinných instrumentů vzrůstající tísně je postava dvojníka — velmi častá postava příběhů černé romantiky, která ztělesňuje nejen ztrátu vlastní identity a rozdvojení osobnosti, ale také a především obraz světa, který se smrštil v zrcadlové bludiště, v narcistní klec vlastního já. Podobnou funkci ztráty prostoru má i nutkavé opakování vzorců jednání (Freud ve své studii používá výraz „Wiederholungszwang“³⁸) nebo například motiv incestu, který se vyskytuje v *Eckbertovi* (mezi Bertou a Eckbertem). I ten smršťuje vnitřní svobodný prostor na naprosté minimum; Berkovskij píše: „Jeden z významů incestního vztahu tkví v tom, že se jím vyjadřuje stísněnost světa, tísnivost vztahů. Lidé chtějí vstoupit do velkého života, a nemohou, nedostává se jim k velikému osudu volnosti, nemají svobody k svému rozvinutí.“³⁸

35 Na tento efekt zpětného listování a dezorientace upozorňuje Annette Krech (srov. Krech, s. 16)

36 Tento aspekt zohledňoval také Freud: moment konečného vysvětlení v *Elixíru* chápal jako záměrné zmatení čtenáře (srov. Freud 1970, s. 250).

37 Příběhy se takto někdy takřka kryjí: například Hoffmannovy povídky *Magnetizér* (*Der Magnetiseur*) a *Podivný host* (*Der unheimliche Gast*) jsou takřka identické, přičemž to jedna z postav dokonce otevřeně přiznává. Takto jsou i Hoffmannovy *Falunské doly* velmi podobné Tieckově *Runové hoře*. Zajímavý je příklad romatických parodií, která si s daným instrumentářem pohrávají — viz například Tieckův *Kouzelný zámek* nebo Brentanova novela *Příliš mnoho Wehmüllerů*.

38 Berkovskij 1976, s. 245, dále též: „Incest znamená v Chateaubriandově *Reném* ztrátu volného prostoru; podobně je tomu i v méně významné povídce Franze Werfela *Odcizení*“ (tamtéž). Též ve Frischově románu *Homo Faber*, viz níže.

Právě v tomto zúžení horizontu vnímání se snad nejvýrazněji projevuje výše zmíněný strach ze smrti. Co je pro romantiky, a jistě i obecně, zdaleka nejtísnivější a nejohroživější, totiž není smrt jako taková (připomeňme si Novalise, který v *Hymnech noci* smrt dokonce nadšeně vzývá), ale především nejrůznější stavy mrtvolného *ustrnutí*. Stav smrti zažívá, stav duševního vyhasnutí a zatemnění, v němž je člověk zbaven vlastní svobodné vůle a fantazie, a mění se v bezduchou manipulovanou loutku, v živou mrtvolu či lidský automat.³⁹ Taková postava, ať už se jedná o šilence, paranoika, proklatce, vraždícího náměsíčníka či třeba zhypnotizovaného, je případem vnitřně zcela nesvobodného, manipulovaného jedince s absolutním minimem duševního prostoru.⁴⁰ Postupné zužování svobodné a jasné šíře prožitků, automatizace jednání, ono stahování pomyslné smyčky, přitom představuje přímý opak romantického ideálu; je koncentrátem rozumového a utilitárního chápání světa, přímým opakem poezie, umění, lidské svobody.

DÉMONI SKRYTÍ VE VŠEDNOSTI

Efekt hrůzy spočívá nejen v tom, že čtenář je při četbě takzvaně vtažen do hry, že je průběžně znejšťován, maten, ale také v tom, že text vyhodnocuje jako celek, jako vzorec či rébus, který souuvztahňuje k reálnému životu. Temné romantické příběhy, alespoň ty literárně kvalitní, v žádném případě nejsou ireálnými fantasmagoriemi, naopak: fantazijské postupy dávají rozpoznat fantomy zla a kořeny šílenství ve všedním, rozumově založeném životě, a do značné míry tak fungují jako hyperbolické fantazijské memento adresované osvícenskému pořádku. Romantické horory a temné příběhy takto učí tomu, že hranice mezi rozumným, spořádaným životem a šílenstvím, resp. smrtí zažívá, je překvapivě tenká. Fantomy čirého zla jsou v latentní formě obsaženy v každodenních životních situacích, a ohlašují se tím více, čím silněji se je snažíme tlumit. Probleskují ve zdánlivě poklidné rodinné, resp. měšťanské idyle, ve zdánlivě nenápadném traumatu z dětství, v narcismu a prospěchářství, vyrůstají z touhy po úspěchu a kariéře, nebo také ze zdánlivě neškodného čistě praktického a prospěchářského způsobu uvažování. Čteme-li pozorně fantastické příběhy Hoffmanna či Tiecka, uvědomíme si, že

mnohé šílenství, mnohé bláznovství je v lidské povaze obsaženo tak hluboce, že je nelze rozpoznat lépe než pečlivým studiem šilenců a bláznů, které ovšem vůbec není nutno hledat po blázcích, ale mezi těmi, kteří nám dnes a denně kříží cestu, ano, nejlépe studiem vlastního já, v němž je obsažen v dostatečné míře onen sediment chemického procesu života.⁴¹

39 Takto například v *Eckbertovi*, jak píše Berkovskij, „postupuje zhroucení kýžené volnosti ruku v ruce se skutečnou tísní, která nemilosrdně narůstá — volnost zaniká touto úzkostí a stísněností“ (Berkovskij 1976, s. 245).

40 „Kráčeli mlčky zpět domů, a starocha už také mrazilo z bujarého synova veselí, zdálo se mu docela nepřírozené, jako kdyby Kristian byl stroj, jímž těžkopádně a nemotorně vládne cosi cizího“, píše se v *Eckbertovi* (Tieck 1974, s. 80).

41 „daß einiger Wahnsinn, einige Narrheit so tief in der menschlichen Natur bedingt ist, daß man diese gar nicht besser erkennen kann als durch sorgfältiges Studium der Wahnsinni-



Snad nejdůležitější faktor duševního vyhasnutí a s tím spojeného šílenství je mechanizace lidského chování. Každodenní projev takové mechanizace je na první pohled zcela nevinný, zároveň je ovšem tím, co je v přímém rozporu s principy romantismu, co přímo ztělesňuje úzce vymezený prostor duševní svobody: především šedý a nudný život měšťáka, jenž byl pro romantiky něčím obzvláště odpudivým až hrozným; dohoda Hoffmannových *Bratrů Serapionových* spočívala právě v odmítnutí přízračného „strašidelného filistrismu“,⁴² oné letité neměnnosti, či naopak diktátu módní proměnlivosti, tedy veškeré mechaniky maloměšťáctví.⁴³ Děsivé prvky všednosti spočívají koneckonců už v tom, že lidé jsou nudní a že postrádají jakýkoli tvůrčí způsob uvažování, že třeba — pouze proto, že se to jaksi patří — hrají mechanicky na nějaký hudební nástroj, mechanicky tancují, nebo malují, nebo dokonce mechanicky skládají básně,⁴⁴ i v takovém měšťáckém provozování umění probleskuje strnulost, mrtvost,⁴⁵ resp. výše zmíněná ztráta vnitřního prostoru, prostě: omezenost.

Už v Tieckově raném, nihilisticky laděném raném románu *William Lovell* se píše o lidech, kteří se hromadí jeden přes druhého jako rozhrkané loutky, neobratně vedené na drátech,⁴⁶ a byl to také Tieckův Lovell, kdo životní stereotyp a nudu označil za „pekelnou trýzeň“.⁴⁷ Achim von Arnim podobně takto mluví o „předpeklí nudy“.⁴⁸ Nuda je tak vlastně totožná se smrtí zaživa, a jako taková vzbuzuje v romantické duši krajní tíseň. Hyperbolizovanou projekci, metaforu takovýchto výjevů zmechanizované všednosti lze dobře vysledovat ve strašidelné motivice loutek či androidů, těchto „opravdových soch žijoucí smrti nebo mrtvého života“.⁴⁹ Loutka Olympia tancuje „až příliš přesně“ a svého lidského tanečníka, byť hypnotizovaného, a tedy taktéž automatizovaného, mate v tanečním rytmu.

Vymezování vůči zmechanizovaným a uniformním životním vzorcům lze rozšířit také na obecnou nechuť romantiků k systému rozumově založené úřední moci

gen und Narren, die wir gar nicht in den Tollhäusern aufsuchen dürfen, sondern die uns täglich in den Weg laufen, ja, am besten durch das Studium unseres eigenen Ichs, in dem jener Niederschlag aus dem chemischen Prozeß des Lebens genugsam vorhanden“ (Hoffmann 1963/IV, s. 322; přel. PN).

42 „gespenstischer Philistrismus“ (Hoffmann 1963/III, s. 20).

43 „Also! — wir wollen keine Philister sein, wir wollen nicht darauf bestehen, jenen Faden, an dem wir vor zwölf Jahren spannen, nun fortzuspinnen, wir wollen uns nicht daran stoßen, daß wir andere Röcke tragen und andere Hüte, wir wollen andere sein als damals und doch wieder dieselben, das ist nun ausgemacht“ (Hoffmann 1963/III, s. 21).

44 V *Bratrech Serapionových* mluví Hoffmann o sonetovém bláznovství („sonetischer Wahnsinn“), přičemž mechanické skládání básní srovnává s klapajícím mlýnem (srov. Hoffmann 1963/III, 398).

45 U Hoffmanna je tento motiv častý a je motivován též osobními zážitky z dětství, kdy Hoffmann pochopil amúzičnost, až zatuchlost domácího „muzicírování“ (srov. např. Günzel 1976, s. 27).

46 „Alle Menschen tummeln sich wie klappernde Marionetten durcheinander, und werden an plumpen Drähten regiert, und sprechen von ihrem freien Willen“ (Tieck 1963/I, s. 441).

47 „Qual der Hölle“ (Tieck 1963/1, s. 389).

48 „Vorhölle der Langeweile“ (Arnim 1962/I, s. 748).

49 Orig.: „diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens“ (*Automaty*, PW III, s. 414).

a k chladné strojovosti státního aparátu. Obzvláště hrůzné je pro romantickou duši propojení života s principem užitekivosti. Safranski v této souvislosti cituje Novalise:

Žádný stát se ve způsobu vládnutí tolik nepodobá továrně jako Prusko, od smrti Friedricha Wiléma prvního. Stejně jako taková strojová ad-ministrace zřejmě může prospívat fyzickému zdraví, posílení a obratnosti státu, stát zároveň spěje, je-li opečováván pouze tímto způsobem, ve skutečnosti ke svému zániku.⁵⁰

Praktický či užitekově založený život jistě na první pohled nijak hororový není, je vlastně domácký, útulný a pohodlný, bezproblémový, jaksi *důvěrně známý* — v horor se ovšem mění, je-li chápán do důsledků. Racionální chlad, absence něhy a lásky k bližnímu, to ze zmechanizovaného, čistě racionálně založeného člověka činí krajně mrazivou figuru. Klingemann čili Bonaventura ztvárňuje soudního úředníka doslova jako „mechanický stroj smrti“,⁵¹ nebo také takto: „Loutka seděla neživotně vzpřímena v rakvi spisů, plné červotočů. Vtom kdosi zatáhl za neviditelný drát, prsty zaklapaly, uchopily pero a podepsaly po sobě tři papíry; nahlédl jsem bedlivěji — byly to rozsudky smrti.“⁵² Klasik literární vědy Naum Berkovskij v podobném smyslu připomíná scénu z Hoffmannovy *Soutěže pěvců*, v níž Klingsohr zavře svého „malého, automatického vrnícího“ sekretáře do zásuvky ve stole; jinými slovy, Klingsohr má k dispozici vnitřně zcela neživého pracovníka, kterého není nutné nijak lidsky opečovávat a lze ho v libovolnou chvíli odstavit, vypnout, zaúkolovat jakoukoli prací. Ač je toto místo v Hoffmannově textu na první pohled jen úsměvně groteskní, je v konečném důsledku děsivé, neboť vystihuje vražedný princip racionálního myšlení, resp. celou „dialektiku osvícenství“, ale předjímá také celou manažérskou mechaniku doby současné, již se jakákoli individualita takzvaně nehodí do krámu. Je příznačné, že právě E. T. A. Hoffmann, největší německý mistr hororů, byl státním úředníkem, jedním z mnoha koleček mechanismů státní moci, a rozpor mezi praktickým životem úředníka a svobodným světem poezie a hudby snášel velmi těžce. A v této souvislosti jistě není bez zajímavosti, že jeho slavný *Písař* byl údajně koncipován během jakéhosi — krajně nudného — právního zasedání.⁵³

50 „Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden, als Preußen, seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode. So nöthig vielleicht eine solche maschinistische Ad-ministration zur physischen Gesundheit, Stärkung und Gewandheit des Staats seyn mag, so geht doch der Staat, wenn er bloß auf diese Art behandelt wird, im Wesentlichen darüber zu Grunde“ (Novalis 1960/II, s. 494; srov. Safranski 1999, s. 195).

51 Bonaventura 1978, s. 36.

52 Srov. tamtéž.

53 Srov. Safranski 1999, s. 22; spektrum hoffmannovských příznaků všednodenna je velmi široké — o Hoffmannových obrazech hrůzy píše s mírnou ironickou nadsázkou Heine, když ve své *Romantické škole* praví, že „Hoffmann [...] viděl všude jen strašidla, kynuly na něj z každé čínské čajové konvice a z každé berlínské paruky; byl to kouzelník, který proměňoval lidi v bestie a tyto dokonce v královské dvorní rady.“ („Hoffmann [...] sah Über-all nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich preußische Hofräte“; Heine 1972, s. 97).





Právě v obnažení hlubin zla a nicoty ve všedním prožitku spočívá princip černě-romantického hororu a taktéž kritika vnímané skutečnosti. Hoffmann a Tieck se (koneckonců i z čistě biografických pohnutek) ve svých literárních postupech liší, ale zároveň jsou spjati právě onou tajemnou tenzí mezi rozumovým a fantazijním světem. Jestliže opravdu temný duch Hoffmann vytváří pevnou, až kafkovskou vazbu⁵⁴ ke každodenní zmechanizované realitě, pak Tieck buduje ve svých pohádkových horech obecnější, ovšem identicky směřované výpovědi, založené na střetu slepého racionálního myšlení s metafyzickým. Černá romantika svými obrazy hrůz a šílenství předjala krizi moderní civilizace, obraz „odkouzení světa“⁵⁵ s veškerými jeho mechanismy odlidštění, narušeným vztahem k přírodě a běsy, které z takových nesouladů vyplývají. V souvislosti s E. T. A. Hoffmannem píše Wuthenow:

Nejedná se [...] pouze o emocionální obranu proti rozumovému principu, který se rozvíjí v měšťanské společnosti, a proti rozporům, které lze v takovém rozvoji rozpoznávat. Jedná se také o bezprostřední kritiku stavu odcizení lidských vztahů, o kritiku obrazu člověka v takové společnosti, jejích představ o mravech, přírodě a umění.⁵⁶

Tíseň vyvolávající stav smrti zaživa je v romantickém smyslu stavem moderní racionálně uvažující a jednající bytosti, která odmítá jakýkoli metafyzický přesah a nedisponuje vnitřním prostorem, je vnitřně stísněná, omezená — nerozumí ani hloubce umění, vyhýbá se myšlence lidské konečnosti a pomíjivosti, nenaslouchá neuchopitelným přírodním živlům a jejich magii,⁵⁷ což ji zákonitě předurčuje k tragickému konci.

MOŽNÉ MODERNÍ PŘESAHY ČERNÉ ROMANTIKY

Jestliže jsme v úvodu této studie uvedli, že tísnivé či hrozivé momenty představují *střety racionálního světa s vytěsněnými neznámými silami*, pak je skutečnost, že postavy i čte-

⁵⁴ Na Kafku v souvislosti s Hoffmannem poukazuje mj. Ralph-Rainer Wuthenow; zmiňuje spojnicí v „paralogičnosti a absurditě“ (srov. Wuthenow, s. 402).

⁵⁵ Viz známé pojednání Maxe Webera „Entzauberung der Welt“ z roku 1919. Souvislost s černou romantikou uvádí Safranski (srov. Safranski 1999, s. 193).

⁵⁶ „Es handelt sich nicht allein um die emotionale Abwehr des in der bürgerlichen Gesellschaft entfalteten Vernunftsprinzips und in dieser Entfaltung schon wieder sichtbar werdenden Widersprüche, sondern auch um die unmittelbare Kritik an dem bereits bis zur Entfremdung der menschlichen Verhältnisse geronnenen Zustand dieser Gesellschaft, ihrem Menschenbild, ihren Vorstellungen von Sitte, Natur und Kunst“ (Wuthenow, s. 401).

⁵⁷ O přírodě jakožto zašifrovaném písmu („Chiffrenschrift“) mluví už Kant v *Kritice soudnosti* (§ 42), podobně též Tieck ve *Sternbaldovi* (1. díl, 1. kniha, 5. kapitola), o hieroglyfičnosti přírody například i v sonetu „An Sophie“. Tyto motivy se objevují i u Novalise (*Učedníci saišti*, též *Opferdingen*) či Schillera (viz například jeho pojednání „Die Welt und das denkende Wesen“ / „Svět a myslící bytost“ v jeho *Filosofických dopisech*). Výraz „šifra“ je motivován nejen egyptskými hieroglyfy, ale i sanskrtem (u Novalise, také u Schlegela), či runami (viz např. Tieckovu *Runovou horu*). K tomuto tématu podrobněji Dieckmann, 1970; srov. také poznámkový aparát k Novalis 2001, s. 679n)



nář pociťují tíseň či znepokojení, paradoxně ještě jistým uklidňujícím prvkem; neboť taková tíseň je stále ještě důkazem existence lidské senzibility, a tedy i jistou nadějí: Prožívaná tíseň může být i impulzem, aby jednající postavy, a taktéž čtenář, dříve či později zpochybnili svůj rozumový konstrukt a snažili se vnímat svět v jeho duchovní dimenzi. Vyšší, opravdu moderní stadium hororu ovšem představují (literární i reálné) lidské stroje, které už nepociťují úzkost či strach, nevnímají ani varovná znamení, ba dokonce ani onu smyčku, která se kolem nich stahuje. Na závěr naší studie se nabízí, samozřejmě jen v pouhé skice, možná paralela romantické kritiky racionalismu s některými texty a myšlenkami 20. století, resp. s graduujícími obrazy odkouzlení. Jistě bychom mohli uvést obrazy zcela odromantizovaného racionálně vražedného a slepého světa v *Posledních dnech lidstva* Karla Krause, jistě bychom mohli také zmínit Ernsta Jüngerera, který jako extrémní případ hoffmannovského lidského automatu označuje mechanicky jednajícího vojáka ve válečné vřavě, již zcela znečitlivělého vůči veškerým hrůzám,⁵⁸ taktéž i proslulou *Dialektiku osvícenství* Adorna a Horkheimera.

Na první pohled vzdálenou, ve skutečnosti ovšem velmi přílehlavou paralelu s černou romantikou nabízí také Frischův slavný román *Homo Faber*, v němž je tenze mezi zmechanizovanou duší a neznámými silami znázorněna v ryzí podobě. Inženýr Walter Faber je zcela zmechanizovanou postavou, prototypem člověka moderní doby, který programově odmítá jakoukoli mystiku, jakýkoli metafyzický přesah svého bytí, život prožívá jako statisticky uchopitelnou „adici“ událostí. Zároveň je ovšem v každém okamžiku svého konání nevědomky konfrontován s iracionálními silami, které postupně celý jeho život mění v trosky. Hrdina procestuje celý svět, aby se přitom čistou náhodou zamiloval do vlastní dcery (jejíž narození kdysi vymazal ze života), při veškeré souhře vražedných náhod a varovných symbolů, které se mu staví do cesty, nechápe, že je řízen nikoli statistikou nýbrž osudem, který se zvolna naplňuje. Moderní, zcela odromantizovaný hrdina, Frischův Faber, si dokonce ani v okamžiku vlastní smrti neuvědomí svou hlubokou životní pomýlenost a slepotu, své bláznovství — právě to z něj činí dosti přízračnou postavu, která černě-romantický obraz zatmění lidské duše žene do krajnosti. Pozoruhodné přitom je, že i běžný (neaktivní) čtenář Frischova příběhu je napínavou fabulí sváděn k povrchnímu „mechanickému“ čtení, tedy k tomu, aby text vnímal pouze jako napínavý příběh a přehlížel hloubku, která se pod příběhovou konstrukcí skrývá, a je takto lákán na podobnou návnadu jako hlavní postava.

Frischův Faber je bezpochyby jedním z nejčistších příkladů extrémně chladného rozumového jednání, ale nabízela by se například i jiná postava inženýra, totiž v Enzensbergerově díle *Zánik Titaniku*: Enzensbergerův inženýr si spokojeně sedí v lehátku na palubě potápějíčím se parníku a s racionální ironií („nemám na to dostatečně bujnou fantazii“)⁵⁹ a s matematickým nadhledem si logicky zdůvodní i vlastní smrt. Dokonce mimoděk dovede k dokonalosti princip romantického zatmění mysli, když prohlásí, že vlastní smrt je nesmyslné chápat „z příliš zúženého úhlu pohledu“.⁶⁰ Jak příběh tohoto člověka na palubě Titaniku dopadne, je očekávatelné, a i tento konec si postava, zcela bez emocí, určí sama: ve své rozumové mechanice se sama pošle „ke dnu“.⁶¹

58 Srov. Schneider 1999, s. 251; též Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*.

59 Enzensberger 2015, s. 3

60 Srov. Enzensberger 2015, s. 37-38

61 Enzensberger 2015, s. 38



LITERATURA

- Achim von Arnim. *Sämtliche Romane und Erzählungen*. München : Carl Hanser Verlag, 1962–1965.
- Berkovskij, Naum. *Německá romantika*. Praha : Odeon, 1976.
- Bernard, Julia. „Unheimliche Bilder im (post) romantischen Text: Balzac, Brüder Goncourt, Zola.“ In Gehrig, Gerlinde / Herding, Klaus (eds), *Orte des Unheimlichen: Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Böhme, Hartmut. „Romantische Adoleszenzkrise. Zur Psychodynamik der Venuskult-
Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann“. In Bohnen, Klaus (ed.), *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen/München : Text & Kontext, 1981, s. 131–176.
- Bonaventura. *Noční vigilie*. Praha : Odeon 1978.
- Dieckmann, Liselotte. *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*. Missouri : Washington University Press, 1970.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Zánik Titaniku*. Přel. Pavel Novotný. Zlín : Archa Zlín, 2015.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“. In *Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*. Frankfurt/M. : Fischer 1970, s. 241–274.
- Freud, Sigmund. „Něco tísnivého“. In *Spisy z let 1917–1920. Sebrané spisy Siegmunda Freuda*. sv. 12. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 171–204.
- Fuhr, Michael / Leopold, Rudolf (eds). *Edvard Munch und das Unheimliche*. Wien : Christian Brandstätter Verlag, 2009.
- Goethe, J. W. „Wilhelm Meisters Wanderjahre“. In *Poetische Werke. Romane und Erzählungen. Bd 11. Berliner Ausgabe*. Berlin : Aufbau, 1963.
- Günzel, Klaus. *E. T. A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Berlin : Verlag der Nation, 1978.
- Heine, Heinrich. *Romantische Schule*. Leipzig : Reclam, 1972.
- Heine, Heinrich. *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Lübeck : Aufbau, 1972.
- Hoffmann, E. T. A. *Mistr blecha*. Praha : Odeon, 1976.
- Hoffmann, E. T. A. *Noční kousky*. Přel. Hanuš Karlach, Veronika Pragerová a Marie Krappmanová. Praha : Volvox globator, 2016.
- Hoffmann, E.T.A. *Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin : Aufbau, 1963.
- James, Henry. *Utažení šroubu*. Praha : Argo, 1994.
- Kafka, Franz. *Popis jednoho zápasu. Novely, črty, aforismy z pozůstalosti*. Přeložil Vladimír Kafka. Praha : Odeon 1968.
- Kafka, Vladimír. „Romantický pohádkář a kritik společnosti“. In Hoffmann, E. T. A., *Zachýsek zvaný Ruměška. Zlatý kořenáč*. Praha : SNKL, 1961, s. 7–27.
- Killy *Literaturlexikon*. Berlin / New York : De Gruyter, 2010.
- Krech, Annette. *Schauererlebnis und Sinnengewinn: Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. : P. Lang, 1992.
- Kremer, Detlev. *Romantik*. Metzler, Stuttgart, 2003.
- Novalis. *Schriften 1–4*. Wien : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960–1977.
- Novalis. *Werke*. München : Beck 2001.
- Novotný, Pavel. *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wien/Wuppertal : Arco-Verlag, 2012.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. Frankfurt/M. : Fischer Taschenbuch-Verlag, 1999.
- Schneider, Manfred. „Das Grauen der Beobachter. Schriften und Bilder des Wahnsinns“. In Neumann, Gerhard, Oesterle, Günter, Pfothner, Helmut (eds.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Wien : Königshausen & Neumann, 1999, s. 237–249.
- Stölzel, Simone. *Nachtmeerfahrten: Die dunkle Seite der Romantik*. Berlin : Aufbau Verlag, 2014.
- Thalmann, Marianne. „Nachwort“ In Tieck, Ludwig. *Werke in einem Band*. Zürich : Ex Libris, 1980.
- Tholen, Georg, Christoph. „Der befremdliche Blick“. In Tholen, G. Chr. / Sturm, M. / Zendron, R. *Phantasma und Phantome*:

- Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*, Linz : Offenes Kulturhaus 1995, s. 11–26.
- Tieck, Ludwig. *Schriften in zwölf Bänden: Band 6: Phantasmus*. Berlin : Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Tieck, Ludwig. *Werke in vier Bänden*. München : Winkler, 1963.
- Tieck, Ludwig. *Život básníka*. Praha : Odeon, 1974.
- Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Karolinum, 2008.
- Vieregge, André. *Nachtseiten: Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt/M. : P. Lang, 2008.
- Wuthenof, Ralph-Rainer. „Die Fremdheit des Vertauten“. In E. T. A. Hoffmann. *Der unheimliche Gast und andere phantastische Erzählungen*. Frankfurt/M. : Insel Verlag, 1977.
- Ziegner, Thomas. *Ludwig Tieck: Proteus, Pumpgenie und Erzpoeet: Leben und Werk*. Frankfurt/M. : Fischer Rita G., 1990.

